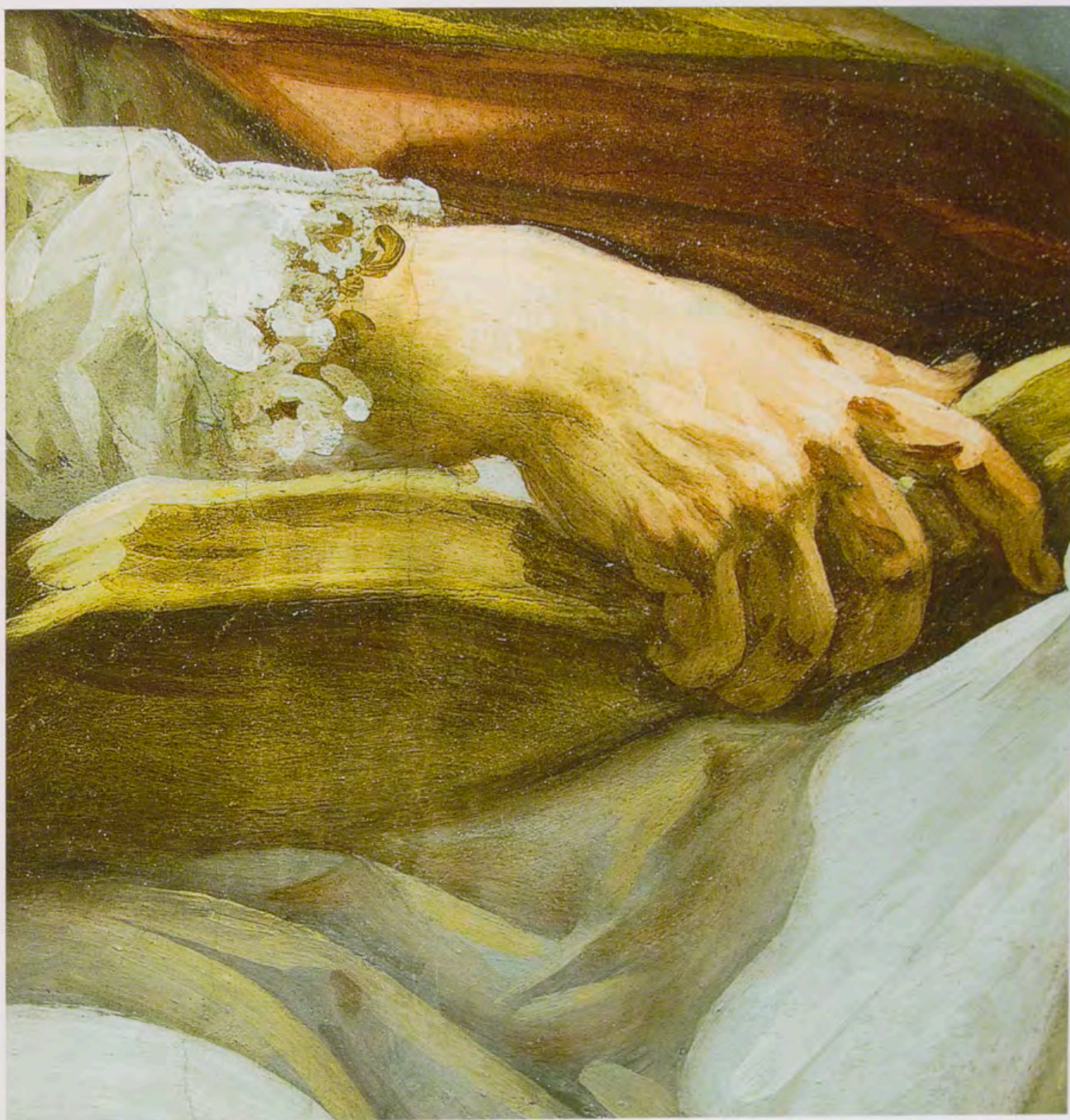
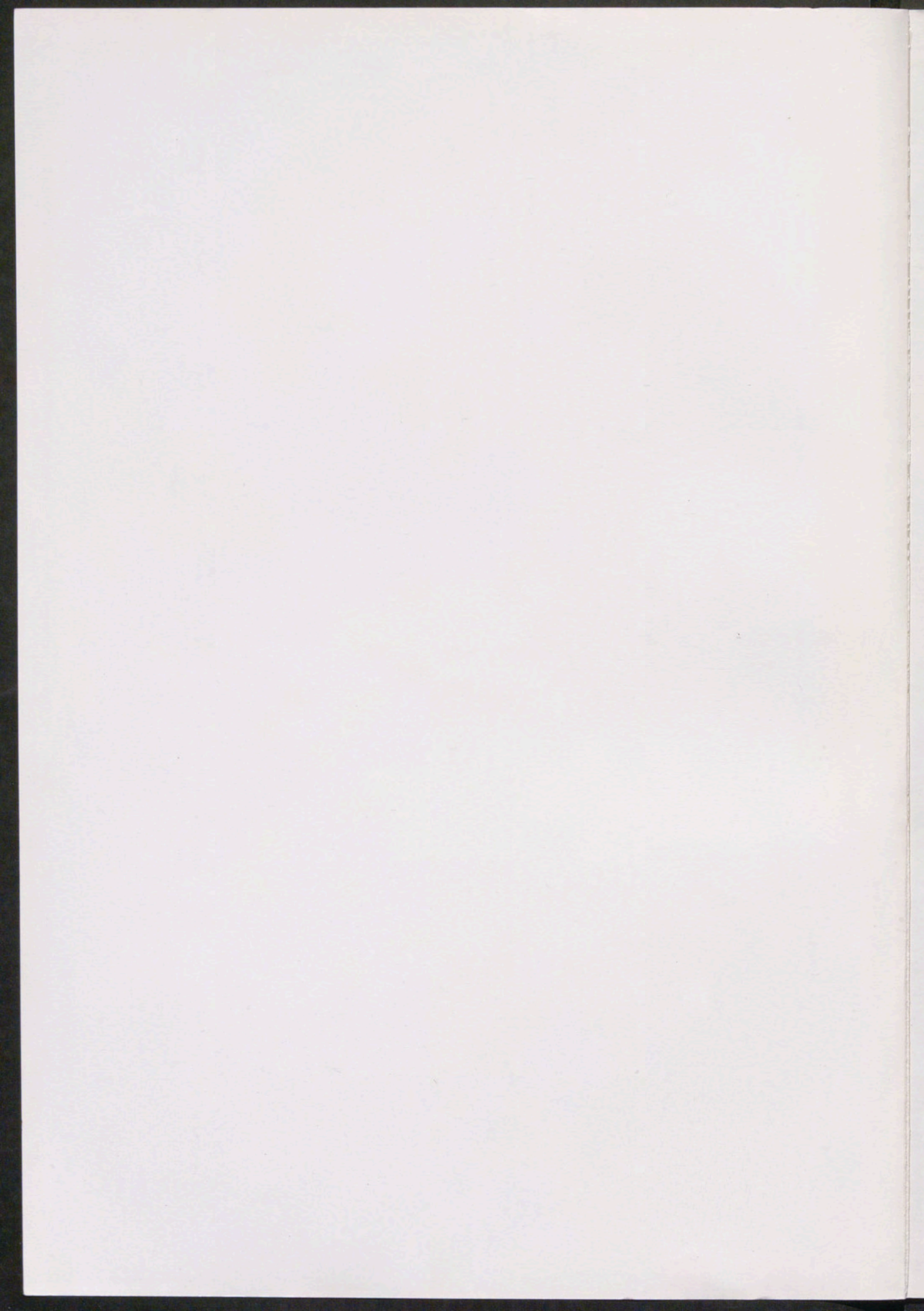


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX N° 192 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2012 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





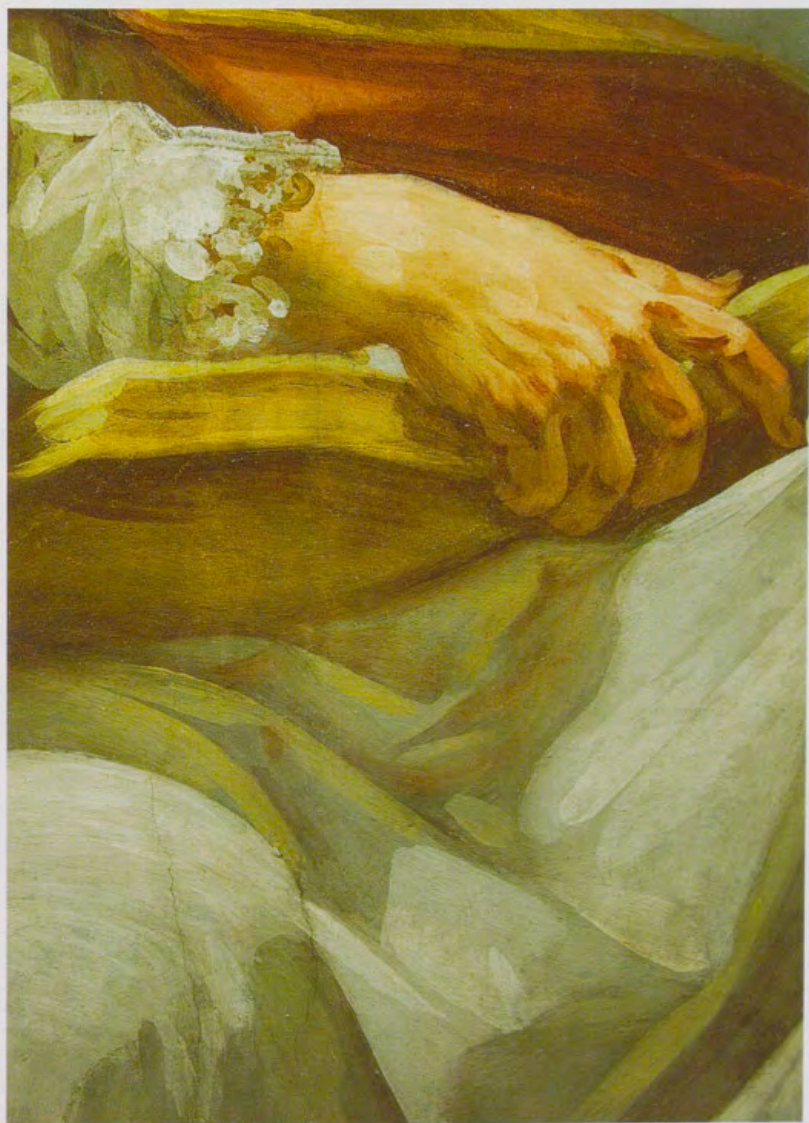
R. 42167

XII/A

RS

Reales Sitios

AÑO XLIX N° 192 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2012



Corrado Giaquinto, detalle de la pechina que representa a San Leandro, Capilla del Palacio Real de Madrid.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

Gerente

Alicia Pastor Mor

Vocales

María del Carmen Iglesias Cano

José Manuel Romero Moreno

Luis Reverter Gelabert

Mateo Isern Estela

María Rosario Pablos López

José María Lassalle Ruiz

Jaime Pérez Renovales

Carlos San Basilio Pardo

Ana María Botella Serrano

José Luis Fernández-Quejo del Pozo

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

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX Nº 192 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2012

4

JOSÉ LUIS SANCHO

*El Gabinete Dorado o Cenador
de Mármoles de La Granja
de San Ildefonso*

Recientemente restaurado, el Cenador es uno de los elementos más destacados de los jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. El autor estudia este magnífico ejemplo del arte francés de la *Régence*, presenta datos históricos sobre su construcción e intervenciones posteriores y analiza su planeamiento y su decoración exterior e interior.



28

CARLOS SANZ DE MIGUEL

*El Gabinete del Óvalo de María
Luisa de Parma en el Escorial:
José del Castillo y sus imágenes
inspiradas en la Antigüedad clásica*

El Gabinete del Óvalo es actualmente la única sala que conserva los tapices que se crearon *ex profeso* para las estancias de la joven princesa María Luisa de Parma en el palacio de El Escorial. En este artículo se analizan con detenimiento los cartones para esos tapices, creados por José del Castillo, y las fuentes visuales, de inspiración clásica, en que se basó el artista.

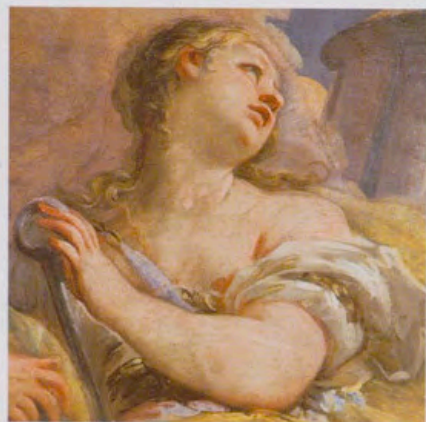


48

ESPERANZA RODRÍGUEZ-
ARANA

*La técnica mural de Corrado
Giaquinto tras la restauración
de los frescos de la Capilla Real*

La restauración de la Capilla Real que ha llevado a cabo recientemente Patrimonio Nacional ha permitido apreciar en toda su belleza los frescos de Corrado Giaquinto y ha sido una magnífica oportunidad para estudiar la técnica del artista napolitano. La autora analiza los materiales y la forma y el ritmo en que trabajaba el fresco y aplicaba los pigmentos.



71

Exposiciones Temporales

77

Crónica Cultural

79

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

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

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

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 Téllez Videras

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
María Dolores López Marín
Tel.: 91 547 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.patrimonionacional.es

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

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
PREIMPRESIÓN E IMPRESIÓN: Agencia Estatal
Boletín Oficial del Estado

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

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

NIPO: 006-12-004-6
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.

EL GABINETE DORADO O CENADOR DE MÁRMOLES DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

José Luis Sancho

Patrimonio Nacional

El Cenador, llamado en el siglo XVIII Gabinete Dorado o Cenador de Mármoles, constituye uno de los elementos más destacados en el planteamiento de los reales jardines de La Granja (figuras 1-3, A y B*). Este pabellón, magnífico ejemplo del arte francés de la *Régence*, había llegado hasta nuestros días íntegramente en su estado original (salvo la simplificación del adorno exterior de su cubierta en el siglo XIX), pero la humedad por capilaridad causaba graves problemas de conservación nada fáciles de resolver. Por ese motivo Patrimonio Nacional ha llevado a cabo una restauración integral en dos campañas: una respectiva a la arquitectura en 2006-2007, y otra a la decoración interior en 2009-2010. En este artículo presentamos por tanto datos históricos sobre su construcción e intervenciones posteriores, un análisis de su planteamiento exterior e interior y diversas consideraciones sobre su importancia en el conjunto de San Ildefonso. Al resolverse los citados problemas en la reciente restauración, el público puede admirar hoy en su pleno esplendor este edificio, verdadero compendio de la influencia del arte de Versalles en el retiro de Felipe V.

El conjunto de la Cascada y el Gabinete o Cenador fue diseñado por René Carlier para ser visto, como escenografía principal del jardín, al fondo del parterre principal que se extiende delante del palacio. Los movimientos de tierras y la obra de mampostería de la cascada se realizaron en vida del arquitecto; no así el Cenador, cuya construcción fue dirigida por Frémin y Thierry. No obstante, lo más probable, por no decir seguro, es que los escultores se limitaran a llevar a cabo los diseños de Carlier.

Este elegante pabellón, absolutamente nada español, es característico de la arquitectura clasicista francesa de principios del XVIII, asemejándose mucho a otros ejemplares de pequeños edificios con la misma función en jardines, tales como *les dômes* que daban nombre a un bosque de Versalles, o, ya más tardíos, los de Sceaux o del Petit Trianon. El de La Granja no desmerece en absoluto dentro de esta serie por la gracia de sus proporciones y de su decoración, por fuera de orden jónico e interiormente de un compuesto muy bien adornado (figura C). Todo es gallo en este pabellón: la textura caliza de la piedra, las formas de «ornato» —que debieron ser labradas por Frémin y su taller—

*. Las figuras A, B, C... se encuentran en el CD que se incluye en este número de la Revista [●].

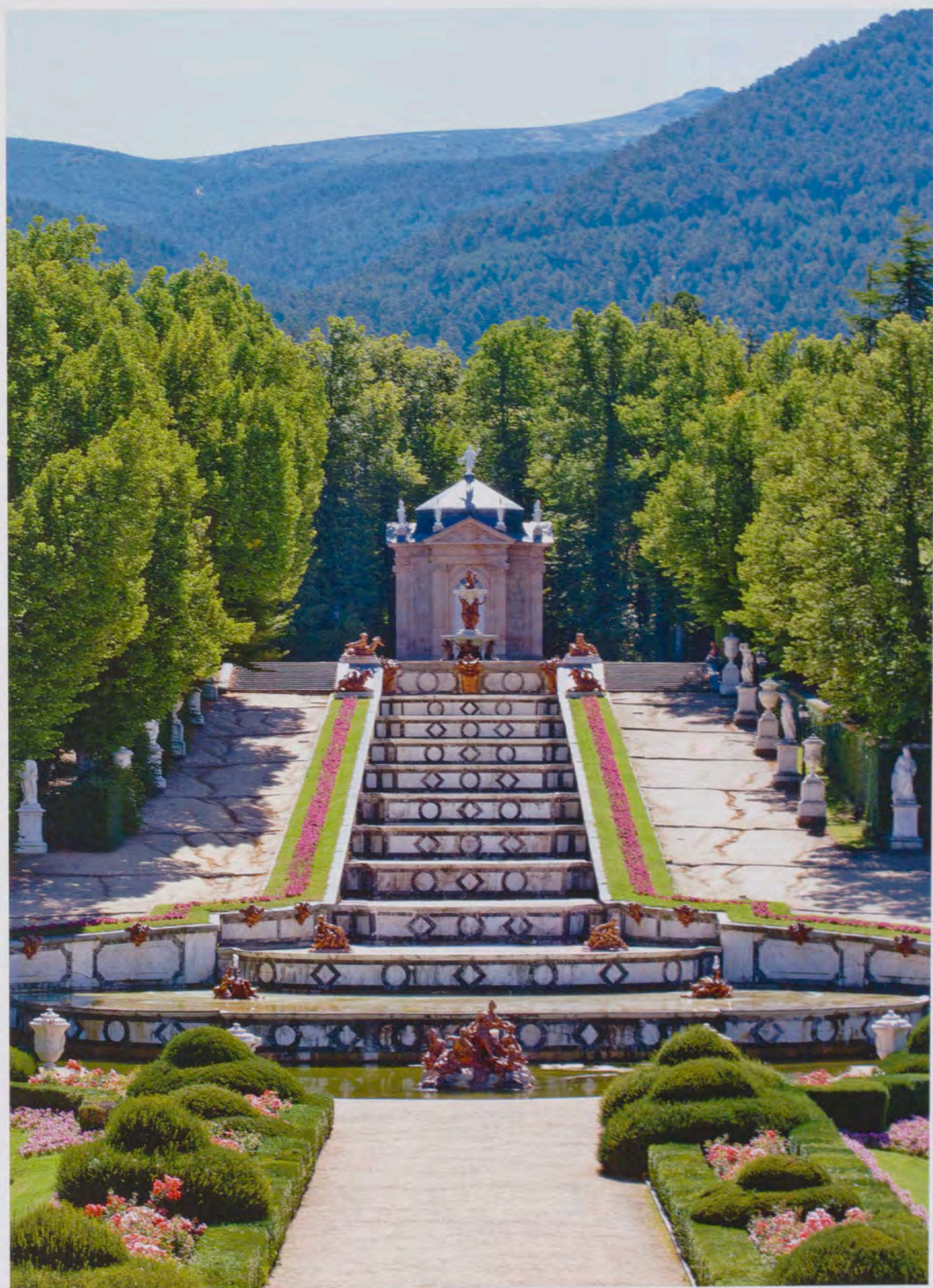


Fig. 1. Vista del Cenador desde el parterre de la Cascada.

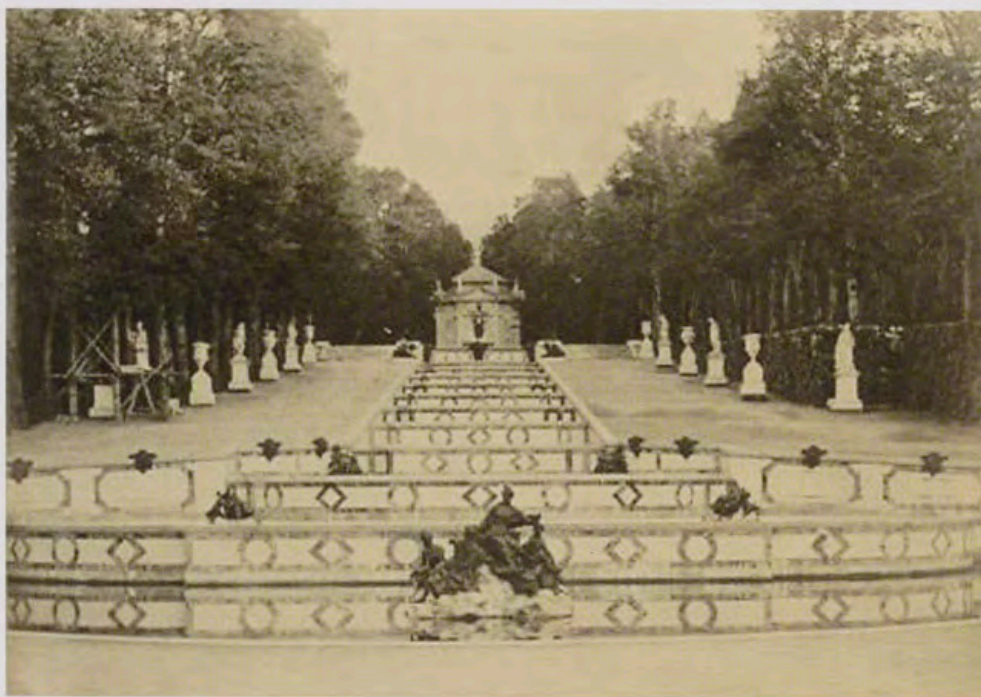


Fig. 2. M. Suárez y Lapada, Vista de la Cascada y Cenador, 1893. AGP, fotografía histórica, Inv. n° 10207776, Madrid, Patrimonio Nacional.

y, desde luego, el diseño de la arquitectura, que ha de vincularse plenamente al estilo de Robert de Cotte¹ (figura 4).

El Cenador fue concebido para que Felipe V e Isabel de Farnesio gozasen en su jardín de un pequeño salón cuya posición dominante, además de resultar emblemática, era óptima para dominar las perspectivas: sobre todo las dos del eje central, la que tiene como telón de fondo la fachada del palacio, y la opuesta, que sube hacia el Mar tras haber descendido hasta el parterre de Andrómeda. Tanto su función y su posición clave como lo esencial de su aspecto fueron eficazmente resumidos por Ponz:

A todo este espectáculo, que verdaderamente lo es, en particular quando corren las fuentes, sirve como de punto de vista una especie de cenador, ó gabinete de quatro fachadas iguales, de piedra rosada de Sepúlveda, adornado en lo exterior con pilastras jónicas, y su cornisamiento: sobre las quatro puertas se ven colocadas las Armas Reales con varios adornos, y sobre la techumbre, que es de pizarra, un cupido dorado en actitud de disparar flechas².

Nótese de paso el énfasis en la pizarra de la cubierta, y que el angelito estaba dorado.

El Cenador era así una pieza central y destinada a estancia de los reyes, por tanto muy rica, porque constituía el epítome, la síntesis o resumen de un palacio. Su magnificencia era descrita por los nombres con los que se conocía en el siglo XVIII: Cenador de Mármoles o Gabinete Dorado. El primero de ellos alude a los que forman su ornato interior con pilastras de orden compuesto. El segundo, al dorado que abundaba tanto en su interior —donde en su

1. Toda la bibliografía anterior sobre este edificio se encuentra en J. L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995. Existe un estudio iconográfico: I. Gómez Muñoz y M. J. Herrero Sanz, «La iconología de Cesare Ripa en el Cenador de los jardines de San Ildefonso», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 4, n° 7 (1991), pp. 305-311.

2. A. Ponz, *Viaje de España*, tomo X, Madrid, 1787, carta sexta, n° 20, pp. 164-165 [6].

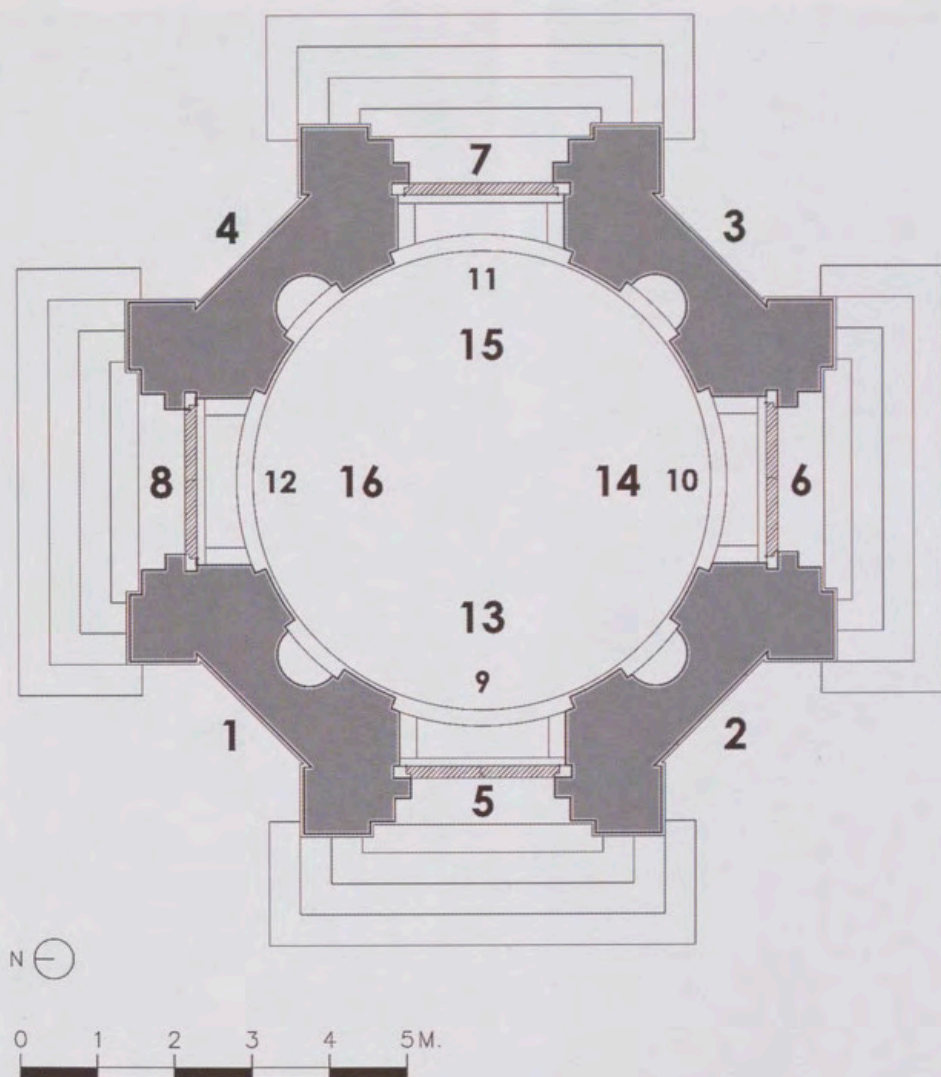


Fig. 3. Planta del Cenador con indicación de las alegorías representadas; en el exterior, las partes del mundo en los relieves de los chaflanes (1 a 4) y las estaciones del año en los mascarones de las claves (5 a 8); en el interior, los elementos en bajorrelieve sobre las puertas (9 a 12) y los grupos escultóricos de las Virtudes Cardinales sobre la cornisa (13 a 16). Por tanto, las diversas alegorías se agrupan del siguiente modo: en el norte, Invierno-Fortaleza-Agua; en el sur, Verano-Prudencia-Fuego; en el este, Otoño-Justicia-Aire, y en el oeste, Primavera-Templanza-Tierra. © Patrimonio Nacional

1 Europa	5 Primavera	9 Tierra	13 Templanza y Fe
2 Asia	6 Verano	10 Fuego	14 Prudencia
3 África	7 Otoño	11 Aire	15 Justicia
4 América	8 Invierno	12 Agua	16 Fortaleza

mayor parte se conserva— como en su exterior, donde se fue perdiendo en el siglo xx y conviene recuperar ahora en lo posible.

En el exterior, de caliza rosada de Sepúlveda, articulado mediante pilastras de orden caprichoso pero cercano al jónico, los chaflanes están adornados con alegorías de las Cuatro Partes del Mundo (figuras 5, 6, D y E), y las claves de los cuatro arcos con mascarones alusivos a las estaciones del año (figuras 7, 8, F y G); el Amor corona la cubierta. En el interior cuatro figuras femeninas aluden a la música, tan importante en la corte que contrató al famoso castrato Farinelli e hizo arraigar en España la ópera italiana. Tanto en el exterior como en el interior hay signos de identidad de los regios esposos, constructores del Real Sitio y de este pabellón: fuera, sus armas en los tímpanos de los frontones;



Fig. 5. Alegoría de Europa en uno de los chaflanes del exterior.



Fig. 6. Alegoría de Asia en uno de los chaflanes del exterior.

dentro, sus cifras en las tarjetas encima de las hornacinas. De la misma manera, campean también en las barandillas de la Ría, en las fuentes de las Ocho Calles y en los jarrones del parterre de la Fama, para manifestar cuál es el soberano cuyo poder se expresa y se encuadra con tanta magnificencia.

El discurso iconográfico de este pequeño templo está perfectamente desarrollado a partir de un programa sin duda trazado con la intención de identificar al soberano con Apolo-Helios, en la línea de las primeras fases del jardín de Versalles, sobre todo en el proyecto para el Parterre d'Eau, y presente también en el resto del Jardín de la Granja, como ya apuntó Miguel Morán Turina en su conocido estudio sobre la imagen de Felipe V en el arte. A buen seguro sirvió de inspiración a todo el proyecto la morada del dios Sol descrita por Virgilio en el comienzo del libro II de la *Eneida*. Se trata pues de un ciclo solar muy completo: una lámpara de 24 luces representando al sol en el cenit del Jardín como dador de armonía y rector de los destinos del mundo;

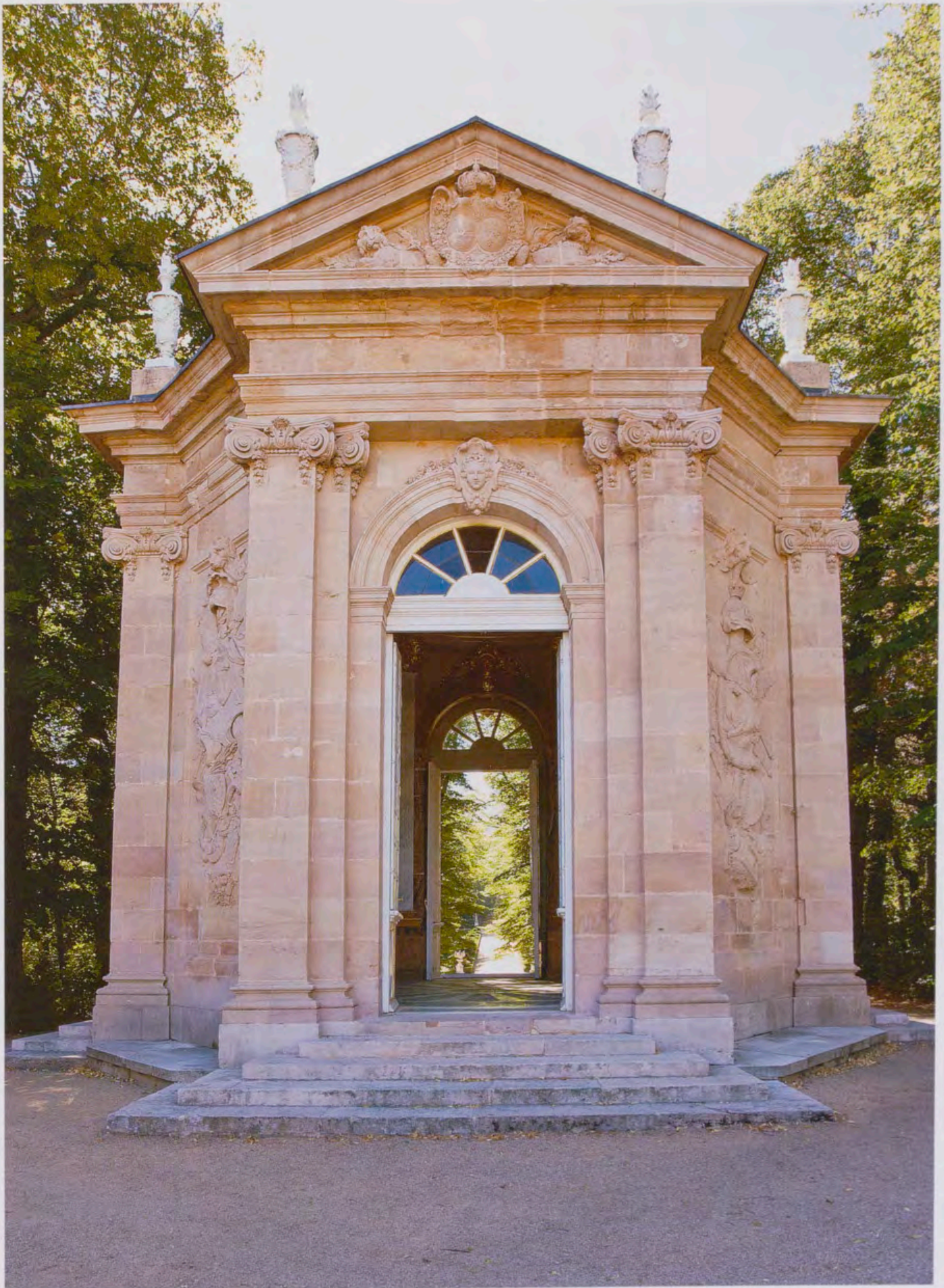


Fig. 4. Fachada frente a la fuente de las Tres Gracias.

los consabidos Continentes, Estaciones, Elementos y Virtudes girando en torno a él, y completando el conjunto, cuatro ninfas o musas tocando sus instrumentos, como símbolo de esa armonía debida al Sol, símbolo antiguo representado generalmente por el Apolo Musagetes, plantado, aunque sin lira, al comienzo de la Calle Larga y seguido por sus musas. Las imágenes de los «cuaterniones» se deben sobre todo a las enseñanzas de Ripa, si bien con abundantes e interesantes excepciones e innovaciones que no podemos tratar aquí. La colocación de Estaciones y Continentes sigue criterios lógicos, como la orientación según los puntos cardinales para las primeras o el grado de civilización para los segundos, al ser relegados América y África al lado opuesto al palacio. También tiene un fundamento programático la asociación entre las Virtudes, los Elementos y las Estaciones en cada una de las series, lo que subraya lo concienzudo del programa. La presencia de Cupido arrojando sus flechas sin embargo debe relacionarse con el Amor Divino, en la línea del interesante discurso mitológico-cristiano desarrollado en la Psique de las Ocho Calles y en otras partes del Jardín, y profundamente estudiado por Morán en su estudio antes citado, y que estaría también relacionado con las Gracias de la fuente contigua. En este sentido, es de destacar la presencia de símbolos cristianos en el interior, imbricados en la representación de las Virtudes Cardinales, como el cáliz de la Fe que acompaña a la Templanza o el triángulo trinitario con el ojo omnisciente insertado entre los atributos de la Justicia³ (figuras 18 y 19).

Una tardía y cursi tradición decimonónica, sobre todo alfonsina, se empeñó en denominar a este pabellón «el costurero de la reina». Jamás aparece así llamado en el XVIII, y aunque la Farnesio hacía labor, ningún testimonio contemporáneo permite atribuirle ese uso. En cuanto a Isabel II su principal actividad en los jardines de La Granja, documentada incluso en un periódico tan ultramonárquico como *La Época*, era bailar en el Laberinto; y la única vez que se la describe cosiendo en el jardín, y en una situación inverosímil con un tufo propagandístico que echa para atrás, se la presenta «en un banco rústico cerca del parterre de Palacio», no en el Cenador. Es preferible dar tanto a esa imagen increíble como al cursi nombre del «costurero» el nulo valor que tienen, y atenerse al nombre documentado e histórico de *Cenador*, o al no menos correcto de *Gabinete Dorado*⁴.

CONSTRUCCIÓN E INTERVENCIONES POSTERIORES

La construcción del Cenador aparece mencionada por vez primera en diciembre de 1722: «una cepa que se ha hecho para la muralla del gabinete». No vuelve a citarse hasta agosto de 1723, nuevamente a propósito de sus cimientos, pero esta vez la obra iba ya en serio, encargándose la realización de la primorosa labor de sillería en piedra de Sepúlveda al contratista Andrés Collado⁵, quien la concluyó en 1725, pues desde enero de 1726 y durante todo

3. Todas estas precisiones sobre la iconografía se las debo a Joaquín Riaza, a quien agradezco su valiosa aportación. J. M. Morán, «El Rapto de Psique. Felipe V y los jardines de la Granja», *Fragmentos*, n.º 6, 1985, pp. 39-44, p. 46, e ídem, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, 1990, pp. 68-69.

4. *La Época*, 13 de julio de 1863: «Por la mañana se pasea por los jardines, donde es muy frecuente encontrar a SS.MM. y AA. confundidos con el público y en trajes por demás sencillos. El jueves se veía a la Reina sentada en un banco rústico cerca del parterre de Palacio, ocupada en bordar, mientras el Rey leía y el príncipe de Asturias y los Infantes jugaban en aquellos frondosos jardines».

5. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), San Ildefonso, Contaduría, leg. 24, noviembre de 1723. Andrés Collado trabaja durante 1723 en el «gabinete, escalera, Casa de los Naranjos y muralla del gran depósito...». Véanse sus cuentas de 22 de diciembre de 1723 en el legajo 23; de 1 de febrero de 1725 —y otra sin fecha— en el legajo 29, y de 19 de diciembre de 1726 en el legajo 31.



Fig. 7. Mascarón alegórico de la Primavera en la clave del arco de la fachada oeste.

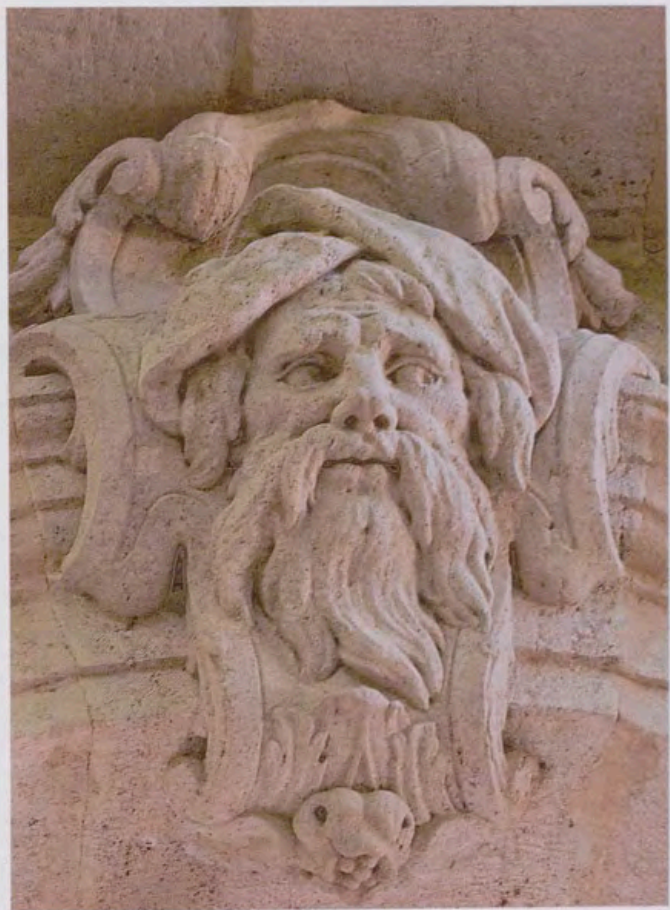


Fig. 8. Mascarón alegórico del Invierno en la clave del arco de la fachada norte.

aquel año estaban trabajando todos los canteros a las órdenes de Frémin y Thierry «en la labra, raspa y asiento de la piedra mármol y jaspe para el gabinete que esta por encima de la cascada principal del jardín». En la primavera de 1726 debió de quedar levantada ya la cubierta, aunque no se pagase hasta julio⁶; pero en junio del mismo año Luis Vidal ya estaba dando el dorado y colores a la decoración en estuco del interior. Como el solado de mármol no se emprendió hasta seis años más tarde, justo en vísperas de que los reyes volvieran de su viaje por Andalucía, es preciso suponer que provisionalmente sirvió otro de material más modesto, pero que cuando ya pensaban en volver del Lustró Real avisaran de que les importaba mucho encontrar impecablemente terminado en todos sus detalles tan preciosa edificación, cuyo interior es como una reducción –en círculo– del sintagma albertiano que aparece en la Galería de los Espejos de Versalles. En 1733 el dorador Francisco Gutiérrez pintó y doró las puertas⁷. El mármol del suelo, baldosas blancas y amarillas de Espejón, estaba aserrado y dispuesto para su colocación en julio de 1733, pero el desgaste sufrido aconsejó en 1751 su sustitución por pizarra negra «jugando con el mármol blanco».

Tras haber revisado en el Archivo de Palacio toda la documentación del siglo XVIII y la mayor parte de la producida en el XIX no hemos encontrado noticias de reforma alguna en el Cenador hasta 1896. No obstante, es muy

6. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 31, julio de 1726. Antonio Fernández, empizarrados y emplomados realizados en el cenador.

7. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 46, junio de 1733, dorado y blanqueo que está haciendo en el cenador; leg. 47, julio de 1733, cobra el resto de los 1.350 rs. «que importa la obra del aparejado y dorado que tiene ejecutado en las puertas del cenador».



probable que la cubierta de plomo sufriese alguna remodelación entre los reinados de Carlos IV y Fernando VII. La intervención isabelina en 1847, muy apresurada porque la reina quería utilizarlo en la jornada siguiente, parece haberse limitado a una mera puesta a punto de su interior, de modo que en la Restauración ya parecía necesaria una restauración, que se planteó en 1879 pero sin que se llevara entonces a cabo⁸. Menos de dos decenios más tarde, la techumbre amenazaba ruina y hubo de ser completamente reedificada, siendo esta la única intervención importante que ha experimentado este edículo en toda su historia⁹. La armadura actual de cubierta, efectivamente, corresponde a esa época según la huella que la sierra radial –la de vapor de la fábrica de Valsáin– dejó en los maderos, cuya estructura seguramente reproduce la antigua, más que nada porque parte de dos pies forzados: los apoyos en los frontones, y la necesidad de salvar –y, en parte, sustentar– la cúpula encamionada por abajo, y sujetar el complicado remate con el Amor. El fuego cruzado durante la última guerra, que destruyó una de las esculturas del parterre, no dañó por fortuna este delicioso edificio.

EL ORNATO EXTERIOR

Las cifras y armas de Borbón y Farnesio que campean en el Cenador proclaman a quienes debemos reconocer las virtudes y agradecer la armonía que este templete expresa; el orden que lo articula es el jónico propio de las matronas, y está coronado por la figura del Amor. Así se remata el discurso femenino, concebido para adular a la reina Farnesio, que anima el eje de la cascada.

La decoración exterior esculpida en piedra consiste en el ornato del orden, cuatro grandes trofeos en bajorrelieve, las claves de los arcos y los escudos en los frontones. En los chaflanes, los bajorrelieves ofrecen grandes concomitancias, ya señaladas por Digard, con los trofeos –aquellos de tema sacro– desplegados en los pilares de la capilla real de Versalles, en alguno de los cuales intervinieron Frémin y Bousseau. Su asunto son las Cuatro Partes del Mundo, con los atributos que Ripa les adjudicó: Europa (norte), con armas europeas, y un caballo fogoso (figura 5); Asia (oeste), con camello, incensario y media luna (figura 6); África (sur), mediante un hombre con arco montado sobre un león, ostenta un cuerno de la abundancia, antorchas y cadenas alrededor (figura D); y América (este), muy cuidada en su iconografía, se identifica por un indio –vestido a la romana– con turbante de plumas y un gran arco, con perlas, y cuernos de la abundancia (figura E).

En los frontones triangulares sobre las puertas al este y al oeste campean escudos de Borbón y de Farnesio, coronados y flanqueados por leones; y al norte y sur, las cifras de Felipe V e Isabel de Farnesio, con una corona y un cuerno de la abundancia, monedas y frutos.

Parece que este conjunto se debe sobre todo a Jean Thierry, aunque también firmó las cuentas René Frémin. Aquel o ambos realizaron los modelos y dirigie-

8. AGP, C^o 13836, 25 de agosto de 1879: el arquitecto propone obras en el Cenador, la Selva y la Escalinata de Neptuno.

9. AGP, C^o 13780, 3 de agosto de 1847, limpieza de la sillería exterior, repaso de la pintura interior y arreglo de la cornisa y las arquivoltas de los arcos de entrada, «habiéndose puesto el número de operarios que exige la premura con que S.M. quiere que se hagan...». C^o 13946, 1896: se sustituyó la armadura haciendo nuevo todo el plomo.

ron la ejecución por sus ayudantes: «la escultura que hacen ejecutar en el gabinete, en que se emplea mucha gente por la suma dureza de la piedra», como decían en el memorial que elevaron a Felipe V en 1725 cuando programaban terminar las fuentes concebidas en el inicial jardín y pedían dinero para ello¹⁰. El estilo, bien estudiado por Digard y Bottineau¹¹, y las cuentas¹² confirman que todo fue ejecutado directamente bajo la supervisión de ambos escultores y con mayor protagonismo de Thierry en la ornamentación propiamente dicha. De ningún modo puede pensarse que interviniesen otros escultores ajenos a este equipo, como se ha supuesto sin fundamento ni atención alguna al estilo¹³.

El Gabinete Dorado merecía ese nombre no solo por su esplendor interior, sino por el exterior también, pues el dorado incluía con seguridad varias partes de los elementos de plomo y muy probablemente algunas de las puertas; y existen indicios algo sospechosos de que también llegaron a dorarse zonas de piedra, aunque esto resulta por ahora muy dudoso. Vamos de lo más seguro a lo más incierto.

Por lo que al plomo se refiere, varios documentos del siglo XVIII mencionan específicamente el Cenador cuando tratan del color de las esculturas en las fuentes del jardín. Cuando en 1743 se encargó al embajador de España en París una remesa de barniz y algo de dorado, especificándose por primera vez con detalle todo lo tocante a este asunto, se dejó claro que el principal destino del barniz dorado era el Cenador¹⁴. En cuanto a qué partes del plomo estaban así tratadas, la más indudable es la figura del Amor. Ponz lo describe como «un cupido dorado en actitud de disparar flechas»¹⁵. Confirma así el dato que ofrece Lavalle sobre el inicial dorado de este angelote. No es el color el único cambio que esta escultura ha sufrido: las descripciones dieciochescas son unánimes en afirmar que lleva un arco —de exageradas curvas, por lo que lo denominan también ballesta¹⁶—, y así lo muestra el dibujo de 1778, que además lo representa en cabriola, apoyado solo en un pie, en posición mucho más adecuada a la sugerencia de vuelo y ligereza que debería producir (figuras 9 y 10). La desaparición de ese atributo data por tanto del siglo XIX, de cuyo primer tercio parece datar la pesadísima escultura actual, sin que haya sido posible hasta ahora documentar tal sustitución.

Como ya hemos señalado, la descripción de Ponz limita el plomo dorado al Cupido. No solo desprecia así los jarrones, sino que sugiere que toda la techumbre era de pizarra. Consta que en efecto esa cubierta de pizarra —con 300 pies cuadrados de superficie— fue realizada en 1726 por Juan Fernández¹⁷. Pero en la misma cuenta se detalla que el tejado incluía también nada menos que 115 arrobas de plomo, lo que indica que su papel era mucho mayor que el de los discretos remates llegados hasta nuestros días. Es preciso por tanto tomar a Ponz con unos granos de sal por lo que se refiere a ese interesado silencio sobre el despliegue barroco del plomo en esa cubierta, y complementarlo con otras referencias dieciochescas, y sobre todo la ofrecida por la *Descripción* de 1743: «en lo alto de el Gabinete está un Cupido con su arco, puesto sobre nubes; y más abajo están unos flecos con grandes flores de lis, y otros adornos; a los cuatro ángulos hay corchetes, que mantienen ocho vasos, o antorchas sobre los frontones muy rica-

10. AGP, C^o 13545: [6].

11. J. Digard, *Les jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives*, París, 1934, e Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986.

12. J. L. Sancho y M. Medina Muro, «Los jardines del Real Sitio de La Granja», en D. Rodríguez (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, Cat. Expo., Madrid, 2000, pp. 139-151, y J. L. Sancho, *Los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso* (en preparación).

13. T. Lavalle-Cobo Uriburu, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, reina de España*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1994, p. 296 (n. 22, remitiéndose a AGP, C^o 13546) [6].

14. AGP, C^o 13567, 2 de febrero de 1743, Villarias al príncipe de Campoflorido transmitiéndole la orden real para que remita 50 [6].

15. A. Ponz, 1787, pp. 164-165 [*op. cit.* n. 2]: «A todo este espectáculo, que verdaderamente lo es, en particular quando corren las fuentes, sirve como de punto de vista una especie de cenador, ó gabinete de quatro fachadas iguales, de piedra rosada de Sepúlveda, adornado en lo exterior con pilastras jónicas, y su cornisamento: sobre las quatro puertas se ven colocadas las Armas Reales con varios adornos, y sobre la techumbre, que es de pizarra, un cupido dorado en actitud de disparar flechas». La cursiva es nuestra.

16. T. Lavalle-Cobo Uriburu, 1994 [*op. cit.* n. 13], citando AGP, C^o 13572: «se aseó el cenador, encargándose el dorador Antonio de la Vega de dorar la ballesta del Cupido que corona el templete».

17. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 31, 5 de julio de 1726. Juan Fernández mide el empizarrado hecho por el maestro madrileño Antonio Fernández: 300 pies superficiales «en el gabinete que está por encima de la cascada principal que a once cuartos cada pie, 388. Ciento quince arrobas de plomo que fundió y sentó en dicho Gabinete, que a nueve rs. y medio, 1.092». Total, 1.480, con el visto bueno —firmas autógrafas— de Frémin y Thierry.

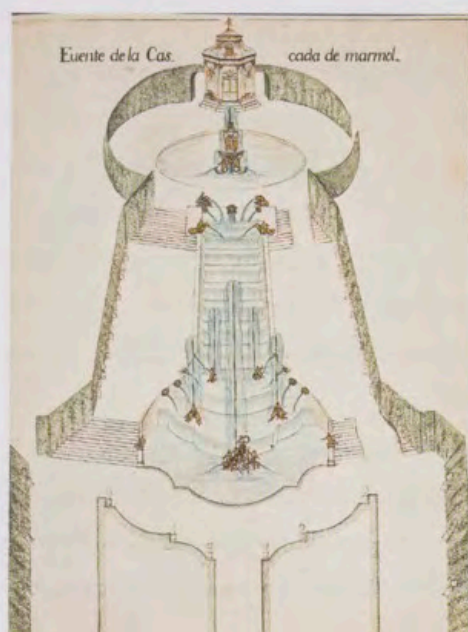


Fig. 9. Ilustración de la Descripción de 1778 (manuscrito, colección particular) que muestra la Cascada y el Cenador.



Fig. 10. Detalle de la figura 9.

mente adornados, y parte de él dorado hecho por Don Juan Tieri»¹⁸. Si leemos atentamente este párrafo, corrigiendo la puntuación tan mal puesta en todo el documento, reparamos en que el pedestal del Cupido era también de plomo y figurativo: una nube esculpida; que los faldones de la cubierta —no podemos saber sino solo interpretar en cuántos, ni en cuáles— había más adornos de plomo, sin duda también dorados: «más abajo están unos flecos con grandes flores de lis, y otros adornos». Lo «ricamente adornados, y parte de él dorado[s]» entendemos que son los «vasos, o antorchas». Por tanto, estos jarrones debían de estar pintados imitando mármol, y sus adornos, y las llamas, dorados.

Cabe pensar que Ponz simplificó la verdad —quizá para dar una impresión menos barroca y licenciosa del jardín real en su académico viaje— al describir la techumbre. El único dibujo conocido del siglo XVIII que «retrata» el pabellón, en la *Descripción* iluminada de 1778, muestra otros elementos dorados en la cubierta (figuras 9 y 10). Aunque esos ingenuos diseños no pueden ser considerados como un testimonio fiable dados su escaso nivel y las evidentes licencias que se tomaron en multitud de aspectos que sin duda no eran como se pintan, sospechamos sin embargo que reflejan, aunque mal, una impresión de conjunto, y que posiblemente parte de las limas de plomo eran doradas, como las mansardas de la *Cour de marbre* en Versalles. En este mismo sentido apunta la citada *Descripción* de 1743, y todas las demás. La más explícita, datada ya a fines del reinado de Carlos III, es la de Chaves: «La techumbre exterior es de pizarra y está tejada de diferentes dibujos y en su cerramiento corona sus cuatro limas tesas un Cupido dorado sobre un grupo de nubes, este está sostenido sobre un pie en ademán de disparar flechas sobre el tendido o vertical de dicho empizarrado. Cuelgan unos flecos grandes de plomo dorados sembrados de flores de lis y otros mantienen unos vasos o antor-

18. Anónimo, *Descripción general de los diámetros, y figuras, que hacen los estanques de las fuentes; como también de las obras de escultura; y el número de los Surtidores, con sus diámetros, y alturas de agua, que hay en ser en los Jardines de este Real Sitio de S. Ildefonso*, manuscrito, h. 1743-1746, Madrid, Real Biblioteca, II-631 [6].

chas sobre los festones ricamente adornados». Nótese la alusión a los dibujos que hace la pizarra, al grupo de nubes, y la cuidadosa atención a los paños fingidos bordados con lises, como si se tratasen de reposteros que cubrieran, a modo de tienda en el Monte Tabor, este pabellón donde la Majestad se cobija¹⁹. Más explícito aún es el Anónimo de 1793, que en gran parte sigue a la *Descripción* recién citada, pero con mayor detalle: «Sobre el tendido del empizarrado cuelgan unos flecos grandes de plomo dorado con flores de lis, y sobre los festones hay elevados varios vasos también dorados del mismo material...»²⁰.

A la luz de estas referencias, es preciso leer entre líneas el escueto documento de cobro que presentó Luis Vidal, «maestro dorador y estofador vecino de Madrid», cuando a finales de 1726 terminó «el dorado de dentro y fuera del gabinete que está por encima de la cascada principal, puertas y fingidos de jaspe que ha hecho en él según tasa hecha por José Bermejo, maestro de dicho arte vecino de Segovia [...] y así consta de su tasa de 19 de este presente mes...»²¹. La inequívoca indicación del dorado exterior no parece que deba referirse tanto a los elementos de plomo, que serían tratados por los escultores franceses y su colaborador Lacoste, cuanto a las puertas y, quizá, a otras partes como los capiteles y bajorrelieves. Estos, que en la actualidad nos parece impensable que se concibieran ni estuvieran nunca de otra manera que como ahora, es decir, con la piedra en su color, según unos pocos indicios nos parece ahora casi seguro que a fines del XVIII estaban estucados imitando mármol; y antes, quizá, dorados. Dorados aparecen en las ilustraciones, tan ingenuas, de la *Descripción* de 1778²². Y blanquecinos en la foto de Laurent, donde también aparecen en ese tono —como imitando mármol— los capiteles. A medio camino en el tiempo entre esos dos testimonios, el Anónimo de 1793 afirma que esos trofeos en los chaflanes están «esculpidos de relieve imitados de mármol»²³.

El entorno del Cenador era la zona donde más dominaba en las fuentes el color dorado, según la más antigua de las descripciones del jardín, y en ese sentido se diferencia del resto. Por lo tanto, en la reciente restauración se ha tenido buen cuidado de no introducir dorado en otros parajes que no sean este área y la de las Ocho Calles, porque podría suponer el riesgo de estar volviendo a una imagen más propia de Carlos III que de Felipe V y, lo que es peor, de incurrir en arbitrariedades al decidir qué perfiles estaban dorados y qué otros bronceados²⁴.

EL ORNATO INTERIOR

Las descripciones antiguas son unánimes, incluso las de tono telegráfico que es preciso entender entre líneas, en maravillarse ante la suntuosidad de este interior, el más legítimamente «Luis XIV» —tanto se parece a la Galería de Espejos su articulación— o Regencia de cuantos conservan los palacios reales españoles. Es, de hecho, la única sala verdaderamente áulica que en todos sus detalles se conserva tal como Felipe V no solo la vivió, sino que la deseó (figuras 11-13, H e I). Y esto en todos sus detalles, incluso sus puertas pintadas,

19. D. de Chaves, *Paseo y Descripción General de los Jardines y Fuentes del Real Sitio de San Ildefonso que S.M. Católica tiene para su recreo y de su Real Familia*, 1782, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 771. Véase el Apéndice documental [6].

20. Anónimo, *Descripción histórica de los Reales jardines de San Ildefonso, bulgo La Granja con la significación de fuentes, estatuas, grupos, jarrones, basos, animales, fábulas y todo género de esculptura*, Madrid, Biblioteca de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 1793-1808, pp. 63-64v., «Cupido de plomo dorado puesto sobre un grupo de nubes».

21. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 31, 20 de diciembre de 1726; Vidal, «vecino de Madrid ha de haber 9000 reales de resto de 36.000 que ha importado...». Con el visto bueno de Frémin y Thierry. Es lástima que no conste la tasación de Bermejo.

22. Segovia, colección particular. Edición facsímil, ed. J.F. Sáez, Librería Filatelia Doblón, Segovia, 2006.

23. Anónimo, 1793-1808, p. 63 [op. cit. n. 20].

24. J. L. Sancho, 2002 [op. cit. n. 14]. Aunque el estado «Felipe V» permite restringir el dorado a puntos muy concretos como son este Cenador y los arcos de las Ocho Calles, se plantea el problema de su extensión durante la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque consta que se decidió no usar la errónea remesa dorada de 1743, no es imposible que hubiese comenzado a ser empleada en los años inmediatamente anteriores a 1760, que es cuando, según la documentación, el dorado se empieza a pedir *ex profeso* en 1760 [6].

únicas –por increíble que pueda parecer– en Patrimonio Nacional, puesto que son las únicas de ese reinado que, concebidas en armonía con todo un conjunto donde las artes se someten a un criterio creativo integrado, mantienen su policromía original. Las puertas alcanzan así un interés máximo, no solo por su rareza y su valor intrínseco, sino por el valor ejemplar que cabe suponerles (figura 14).

Tanto la *Descripción* de 1782 como la de 1793 subrayan cómo «En lo interior de dicho gabinete se admira una maravillosa y grandiosa fábrica...»²⁵. Todos los elementos que describen se conservan *in situ*, excepto «una hermosa y bien exquisita araña de cristal de roca con abundancia de mecheros para iluminarla»²⁶. Esta pieza singular desapareció sin dejar rastro en el siglo XIX, siendo Madoz en 1844 el que mejor la describe²⁷, y Castellarnau el último en 1884²⁸. Pero su aparición en las descripciones del reinado de Carlos III, a quien no imaginamos pasando veladas en el Cenador, obliga a concluir que era de la época de su padre; y que por tanto ese rey neurasténico que había invertido sus horarios pasaba parte de la noche en su jaula dorada, iluminado por las veinticuatro velas de su araña y arrullado por el rumor de las fuentes en el silencio de la noche, o por la música en veladas de verano. El número de veinticuatro brazos de la lámpara es digno de ser notado, pues en tiempos de Carlos III algunas salas grandes del Palacio Real de Madrid, y nada menos que dentro del Cuarto del Rey o del Príncipe, se iluminaban con arañas de solo doce luces: el énfasis en conseguir un espacio dorado y refulgente es obvio, destacando también con este empeño la iconografía solar de la que hablamos antes. Este regio camarín que Felipe V se había fabricado en medio de su artificioso paraíso parecía concebido tanto para impresionar a los espectadores como para albergar la majestad del rey.

Por dentro dicho Gabinete está todo guarnecido de Jaspe, y adornado de ocho pilastras de Mármol de la orden compuesta; y los Capiteles, Vasas, y Cornisa están enriquecidos de escultura; y encima de dicha Cornisa están cuatro Grupos de Niños, que tienen los atributos de las Virtudes Teologales [*sic*], y en medio de el Cielo de el Gabinete está un gran florón: y todo es de Don Juan Tieri. Entre las Pilastras hay cuatro nichos, que tienen cuatro figuras con sus instrumentos de música: son de Don Renato Fremin. Encima de dichos nichos están puestas Cartelas con las Cifras de Sus Majestades: sobre los centros está de mosaico también con Cartelas donde están las divisas de las cuatro Partes de el Mundo; todo muy bien dorado. Es de Don Juan Tieri²⁹.

Más o menos este tenor de la *Descripción* de 1743 siguen las posteriores durante la segunda mitad del siglo, atribuyendo siempre todo el conjunto a Thierry, salvo las esculturas, y en ello aciertan desde luego, porque son sin duda de Frémin. Ponz también atribuye a Thierry todo excepto las cuatro figuras³⁰.

El mármol amarillo y morado de Espejón (San Jerónimo de Espeja, Soria) que daba nombre al Cenador y reviste el friso y jambas en su interior se suministró en 1725 y principios del año siguiente³¹. Los marmolistas trabajaron muy intensamente en esta obra durante 1726³². Desde enero se expresa en las cuentas cómo todos los escultores y canteros en la nómina de Frémin y Thierry se aplican

25. D. de Chaves, 1782 [*op. cit.* n. 19]. Anónimo, 1793-1808, pp. 63-65 [*op. cit.* n. 20].

26. D. de Chaves, 1782 [*op. cit.* n. 19].

27. P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Histórico de España y de sus posesiones de Ultramar*, 16 vols., Madrid 1845-1850, vol. IX, p. 409. Araña de cristal de roca de 24 brazos «y hechura bastante particular».

28. R. Breñosa y J.M. de Castellarnau, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884, pp. 214-215.

29. Anónimo, 1743-1746 [*op. cit.* n. 18].

30. Ponz, 1787, pp. 164-165 [*op. cit.* n. 2].

31. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 30, enero de 1726: [6].

32. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 31, julio de 1726: marmolistas, Gabinete. En otro pago del mismo mes a los mismos se llama Cenador.

«en la labra, raspa y asiento de la piedra mármol y jaspe para el gabinete que está por encima de la cascada principal del jardín»³³, y prosiguen durante todo el año hasta el otoño³⁴. Como indicamos antes, el solado de mármol no se acometió hasta 1733 y quedó terminado solo inmediatamente antes de la vuelta de los reyes³⁵. Era en origen de baldosas blancas y amarillas de Espejón; esta última clase de piedra se estropeó muy pronto a causa de la humedad, y por tanto en 1751 se decidió sustituirla por pizarra. Por lo tanto, si fuese necesario levantar el solado actual, que es bueno pero del siglo XX, podría volverse a una solución en damero con piezas de las mismas dimensiones que las traídas de Génova para las habitaciones reales en el palacio de La Granja, y cuyo color fuese preferentemente el original, espejón amarillo –no amarillo y morado, que es otra variedad–.

Las cuatro ninfas con instrumentos musicales que ocupan las hornacinas (figuras 15, 16, U y V) fueron ejecutadas ya posteriormente en mármol, seguramente por Dumandre, pero siguiendo fielmente los modelos que había dejado Frémin, quien dejó instalados aquí sus vaciados en plomo. La atribución a Frémin está documentada en la cuenta de las obras que realizó desde la marcha de Thierry en 1728 hasta 1734³⁶:

En los cuatro nichos del mencionado cenador se han puesto cuatro Ninfas jóvenes de plomo y estaño de seis pies de proporción imitándose al mármol blanco, unas tocando, otras templando varios instrumentos de música y en postura de danzar con sus pies de mármol blanco que constan cada uno de pie y cuarto de alto y tres pies de fachada, adornados de molduras y filetes y tímpanos de arquitectura y en lo más alto de dichos nichos por la parte interior cuatro conchas en plomo y estaño también pintadas en color de mármol blanco y decoradas con acanaladuras, florones en rodillo, colgantes, compartimentos y otros adornos de escultura que constan cada una de tres pies y tres cuartos de alto por dos pies y tres octavos de ancho.

La primera de estas figuras representa una Ninfa tocando un instrumento antiguo de hierro en forma triangular con anillos tocada y vestida con ligero aderezo [...] La segunda templá un violín con el arco en la otra mano diferenciándose en la postura, vestido y tocado [...] La tercera Ninfa parece querer [*sic*: ¿acompañar?], un laúd con otro instrumento antiguo hecho a manera de fuelle con cinco agujeros que pisa con el pie, tocada de flores y de distinto adorno en el vestido [...] La cuarta y última de dichas Ninfas preparada a tocar una trompeta que tiene en la mano también con diferente tocado y vestido.

El hacer en plomo estas esculturas como sustituto provisional de las definitivas en mármol es coherente con la práctica versallesca, donde los *marmousets* que sostienen las fuentes de la *allée d'eau* fueron plúmbeos hasta que se fundieron los de bronce. En La Granja hay otro caso contemporáneo de estas cuatro ninfas: el Poema satírico en la plaza de Andrómeda, que sigue siendo de plomo blanqueado frente a todos sus compañeros de mármol. De Thierry son, sin duda, los demás elementos que siempre han estado *in situ*: las cifras reales, las alegorías de los Cuatro Elementos y las de las Virtudes (figuras 17-20 y K-Q); éstas, por cierto, son las Cardinales, pero a los atributos de la Templanza se añade un cáliz, símbolo habitual de la Fe, y esta licencia debió de ser lo que confundió a los autores de descripciones dieciochescas, Ponz incluido, que dicen son las Teológicas. Con cuatro grupos se alude, en suma, a cinco virtudes.



33. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 30, enero de 1726, y otros dos pagos a los escultores.

34. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 31, agosto de 1726.

35. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 47, julio de 1733: mármol aserrado para el suelo del Cenador.

36. Véase Apéndice documental [6]. Yerra por tanto Digard al atribuir las a Thierry, mientras que Bottineau acierta al apuntar cómo «El inventario de 1746 muestra que antes de estas cuatro estatuas hubo unos modelos, probablemente de plomo, de Frémin» (Bottineau, 1986, p. 633 y n. 153 en p. 661 [op. cit. n. 11]) [6].



Fig. 11. Vista del interior: pilastras de orden compuesto, ninfas místicas en las hornacinas, los Cuatro Elementos sobre los arcos, las Virtudes Cardinales sobre la cornisa y las cifras y armas de Felipe V e Isabel de Farnesio en las medallas sobre las hornacinas.

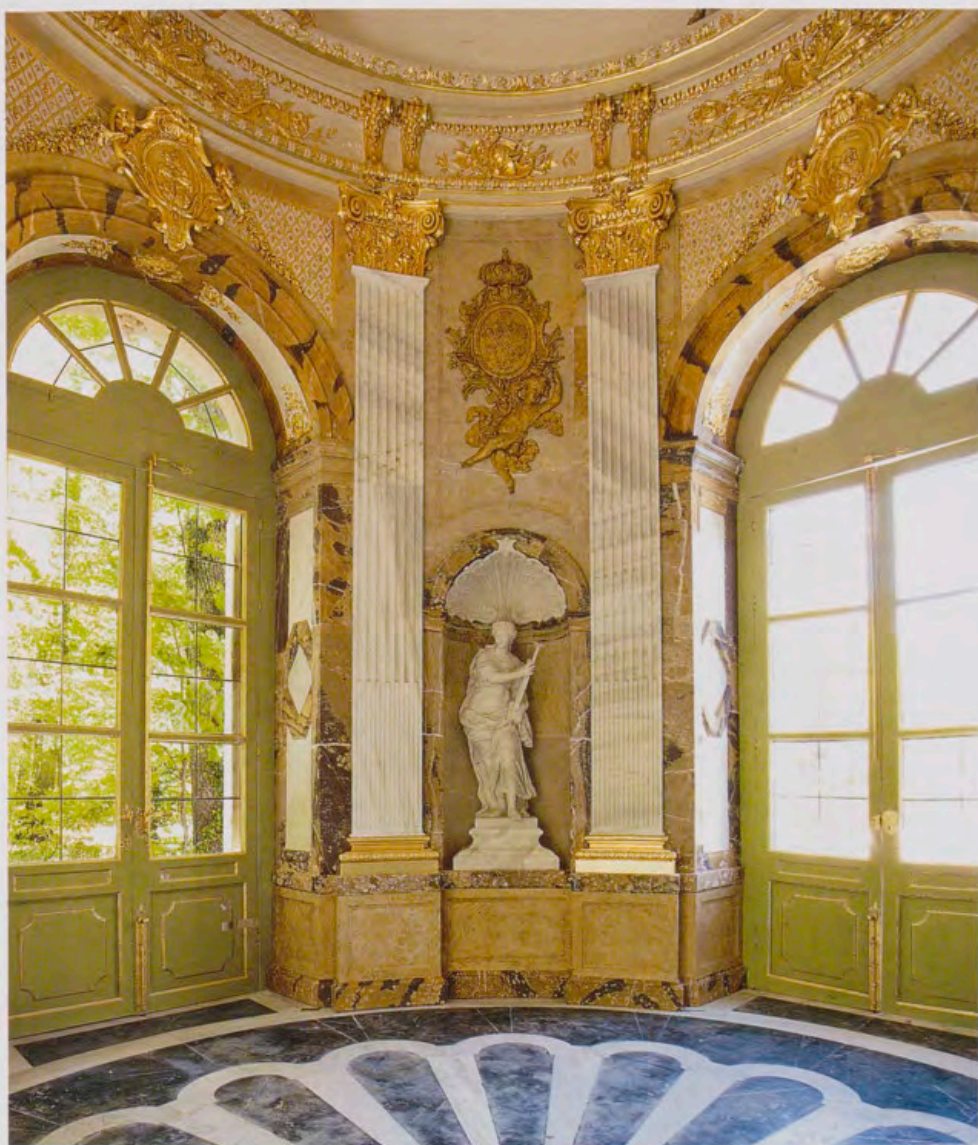


Fig. 12. Otra vista del interior.

Un conjunto tan preciosista fue objeto de un mantenimiento extraordinario desde su misma concepción y durante todo el siglo XVIII. Al principio parece que se pensó otorgar permanentemente su cuidado a un pulidor de mármoles; al menos, uno pretendió la plaza³⁷, pero por último se encomendó esta tarea al encargado de mantener pintadas las estatuas de plomo, Jean La Coste, que continuó al frente de esta responsabilidad y de la reparación del color de las fuentes durante casi cincuenta años. El interés por mantener el Cenador refulgente, tan marcado bajo Felipe V, se mantuvo lo mejor que pudo en los reinados subsiguientes³⁸.

Lo que no es mármol en el interior del Cenador, sobre todo las partes altas del interior, donde el mármol de Espejón es sustituido por su imitación, y todo el dorado de sus adornos, fue realizado por Luis Vidal, «maestro dorador y estofador vecino de Madrid», quien terminó a finales de 1726 «el dorado de dentro y fuera del gabinete que está por encima de la cascada principal, puertas

37. AGP, C^o 13549, memorial de «Juan González oficial de pulidor asistente en el mármol de taller de Lam [...] en esta Rl. Granja dice que habiendo V.M. de poner persona que cuide de la limpieza y asco del cenador de los jardines y siendo necesario que esta sea del ejercicio de pulidor porque será preciso para limpiarle y pulirle y componerle alguna pieza que se descomponga llamar a un oficial pulidor y siéndolo el suplicante sabrá el modo de componerlo no siendo necesario llamar otro por lo que suplica a V.M. se sirva honrarle con dicha plaza...». Resumen, y resuelto, en esquila: «Está resuelto a instancia de los escultores que de este gabinete o cenador cuide el sobrestante Juan la Costa, sin aumentarle por esto más sueldo; «Está dada providencia».

38. AGP, C^o 13712, limpieza del Cenador en 1815.



Fig. 14. Una de las puertas vidrieras. El color verde original (de 1733) ha sido recuperado en la restauración; en la cata realizada en la parte inferior derecha se aprecia la estratificación de las intervenciones posteriores.

39. AGP, San Ildefonso, Contaduría, leg. 31, septiembre de 1726: se documenta que ya trabajaba en ello entonces, cuando cobra un adelanto; leg. 31, 20 de diciembre de 1726: «ha de haber 9000 reales de resto de 36.000 que ha importado [...] según tasa hecha por José Bernejo, maestro de dicho arte vecino de Segovia [...] y así consta de su tasa de 19 de este presente mes».

y fingidos de jaspe que ha hecho en él...»³⁹. La repristinación isabelina no parece haber cambiado nada sustancial aquí, salvo quizá el tratamiento original de la «labor mosaica» en las tarjetas donde se figuran los Cuatro Elementos, pues ese apelativo quizá se refiere a un tratamiento rayado del fondo. En este aspecto, como en otros, es preciso realizar catas muy cuidadosas, pues no hay en España otro salón como este, y como suele ocurrir el primer documento es el propio monumento.



Fig. 13. Vista de la bóveda desde el pavimento, con la disposición de las alegorías en el interior.

EL CENADOR, PIEZA CLAVE EN EL CONJUNTO DE LOS JARDINES DE SAN ILDEFONSO

Toda la documentación y el análisis del monumento revelan hasta qué punto es certero Ponz cuando afirma que este templete era una de las piezas a las que más atención dedicó Felipe V desde que empezó a crear su personal paraíso en 1723, cuando se desplazaba todos los días desde Valsaín para ver cómo avanzaban las obras en las que tantas personas trabajaban: «La obra de los jardines y fuentes seguía con gran prisa, en particular la Cascada, que el rey quería ver concluida, sentadas sus fuentes y cenador, por ser el principal objeto enfrente de su Real habitación...»⁴⁰. Recordemos que Felipe V deseaba que la cascada corriese continuamente cuando él estaba en palacio –despierto–, lo que ocasionaba no poca desesperación a sus fontaneros mayores.

Sin embargo, frente a la fastuosidad de este palacio abreviado que es el Cenador, tan obvia en sí misma, muy poco o nada nos consta sobre las fiestas que pudieron encontrar su marco en tan espléndido teatro; se diría que no existieron, aunque el lugar estaba ideado para ellas: todo, incluyendo las cuatro esculturas alusivas a la música en el interior, hace de él un lugar idóneo para que los reyes se entretuviesen con el canto de Farinelli, presente en la corte española desde 1737⁴¹. Un concierto celebrado en 2005, en el día del aniversario de la boda de Boccherini, demostró la buena acústica del pabellón, que los promotores de ese evento veníamos auspiciando desde hacía años⁴². Esa idoneidad se debe en gran parte a que la bóveda no es de rosca de ladrillo, sino encamonada de madera, lo cual quizá se debiese no solo a la voluntad de abaratar el coste –muy fácil y barato hubiera sido hacerla tabicada– sino también a la de evitar una superficie causante de cualquier refracción sonora desagradable.

Además del interés que pudiera tener su función musical y nocturna en tiempos de Felipe V, el Cenador, y sobre su intrínseco valor artístico, parece pensado como un símbolo del Sitio todo, un palacio abreviado que culmina el jardín: «una agradable villa asentada sobre las más áridas las rocas, transformadas mediante el despliegue de todo el oro de Méjico»⁴³: no en vano lo mira con gesto orgulloso, desde el Parterre, la figura de América.

Como tal símbolo de La Granja el Cenador fue representado por Subisati en la gran «máquina de fuego» que montó en 1750 para festejar la boda de la infanta María Antonia Fernanda con el rey de Cerdeña: «un cenador en medio de un pensil fundado sobre peñascos, aludiendo con estos al dominio de los Alpes de este Real Príncipe, y las flores y jardín al Sitio que ha servido de estancia algún tiempo a esta Real Infanta»⁴⁴.

El Cenador era en el siglo XVIII una de las piezas más destacadas siempre en el Jardín, y como tal se enseñaba a los visitantes de importancia y se enfatizaba en las relaciones. Por ejemplo, cuando en 1746 estuvo allí el mariscal duque de Noailles, el Cenador y la Cascada fue lo único que contempló más de una vez⁴⁵. No menos se subraya en la visita del embajador marroquí en

40. Ponz, 1787, p. 115 [op. cit. n. 2]. La cursiva es nuestra.

41. J. L. Sancho, «Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini», en M. Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 175-196, p. 176.

42. Quien escribe esto animó a Valentín Quevedo, desde el año 2000, a promover la ejecución de música de cámara en el Cenador, y el tesón de ese gran enamorado de La Granja consiguió realizarlo pese a todas las rémoras.

43. J. T. Dillon, *Travels through Spain*, Londres, 1780, letter X, 3/40906, pp. 108-113: [●].

44. AGP, C^o 13581, 18 de febrero de 1750, Galiano a Cascos: «Paso a manos de V.S. el plan del artificio de fuego que me ha entregado D. Sempronio, con el papel adjunto; y si la idea fuere del Rl. gusto de S.M., aprobándola, se me hace indispensable que se pongan los medios más pronto para su ejecución» [●].

45. Adrien-Maurice de Noailles, conde de Ayen a principios del siglo cuando vino con Felipe V a España en 1701, volvió como embajador de Luis XV casi medio siglo después. Véase Bottineau, 1962 [1993], pp. 156, 161-163, 242, 248-253 y –sobre 1746– 252-273 [op. cit. n. 11] [●].



Fig. 15. Ninfa música, según modelo de René Frémin, tallada luego en mármol por su equipo (¿Hubert Dumandre?).



Fig. 16. Ninfa música, según modelo de René Frémin, tallada luego en mármol por su equipo (¿Hubert Dumandre?).

1780⁴⁶. Y cuando Carlos III acudió por primera vez, en 1760, tanto la Cascada como el Cenador fueron espléndidamente iluminados⁴⁷. Si las fiestas dieciochescas no están documentadas, las del XIX no faltaron, especialmente a fines del reinado de Fernando VII. En 1831 se celebró la publicación del segundo embarazo de la reina —pero no fue un varón quien nació, sino la infanta Luisa Fernanda—⁴⁸. Tanto el montaje escénico para la iluminación de ese año como el realizado al siguiente se apoyaron en el Cenador, y puede que a ello obedeciera, al cabo, alguna intervención en su cubierta, obra que le privaría de los adornos de plomo dorado y le daría el aspecto, ya muy cercano al actual, con el que aparece en la fotografía de Laurent⁴⁹. Bajo Isabel II aún se hicieron celebraciones semejantes, y de ellas existe alguna representación pictórica que también podría corresponder a la única fiesta que celebró aquí Amadeo, la noche del 9 de agosto de 1871, con fuegos artificiales e iluminación⁵⁰.

En suma, el Cenador de San Ildefonso es el punto donde mayor énfasis alcanza el discurso imaginario que a lo largo del palacio y del jardín de La Granja canta la magnificencia del rey: es un palacio abreviado sobre el centro del jardín, y se adorna con una profusión tal que sobrepasa la funcionalidad —aunque es obvio que muy a gusto podía sentirse aquí Felipe V— para adquirir un carácter netamente simbólico. Recuperarlo de la manera más prístina resultaba esencial para la imagen del Sitio.

46. AGP, Patrimonios, San Ildefonso, C^o 13635, 25 de abril de 1780, Caballero a Floridablanca: [●].

47. Lavalle, 1994, p. 389 [op. cit. n. 13]: [●].

48. S. Martín Sedeño, *Compendio histórico, topográfico y mitológico de los jardines y fuentes del Real Sitio de S. Ildefonso, su fundación, la del Real Palacio, Colegiata y Fábricas, y la de los Reales Sitios de Valsain y Riofrio...*, Madrid, 1825; eds. aumentadas por A. Gómez de Somorrostro, 1845, 1852, 1854, 1861 y 1867; ed. 1861, p. 174: [●].

49. Madoz, 1845-1850, vol. IX, p. 408 [op. cit. n. 27]: [●].

50. Se conoce muy mal este evento, salvo comentarios generales de cronistas periodísticos. *La Época*, 11 de agosto de 1871: [●].

LA RESTAURACIÓN DE 2006-2010

Aunque en conjunto el edificio no había sufrido daños graves, presentaba una serie de patologías de difícil resolución, derivadas de la humedad que, por capilaridad, sube del terreno. La construcción no incluyó una bóveda o sótano que sin duda hubiera evitado tales problemas, y esta omisión se debe, evidentemente, al deseo de concluir la obra con la mayor rapidez y menos coste, según el mismo principio que dictó la ejecución de las fuentes en plomo y no en bronce.

Las intervenciones, por tanto, debían plantearse en dos fases: primero la de arquitectura, que debía atajar la humedad por capilaridad, reparar la cubierta –tanto su estructura como sus faldones de pizarra y elementos de plomo–, sanear y tratar los paramentos exteriores y las carpinterías de las puertas-ventanas. Toda esta intervención fue dirigida por la arquitecta de Patrimonio Nacional encargada de las obras en este Real Sitio, María Luisa Bujarrabal, y se llevó a cabo entre el verano de 2006 y diciembre de 2007⁵¹. El tratamiento contra las humedades por capilaridad obligó a levantar el pavimento de mármoles y a volver a asentarlos. Dentro de esta intervención quedó incluido un importante aspecto del interior como es la recuperación del color original de las puertas-ventanas, un verde claro cuyo tono fue factible identificar perfectamente mediante catas, con las molduras doradas (figura J); todo había llegado a nuestros días pintado de blanco desde el siglo XIX. El primer documento a este respecto fueron las propias piezas, objeto de un tratamiento sumamente cuidadoso. En una de las hojas se ha dejado la cata a la vista, permitiendo ver los estratos sucesivos de pintura. Se desechó, sin embargo, recuperar el diseño original del pavimento marmóreo en damero blanco de Granada y amarillo pajizo de Espejón, cuya armonía originaria con los paramentos hubiera sido, evidentemente, mayor; pero aunque cabe suponer que las baldosas fueron de tamaño igual o similar a las empleadas en la planta principal del palacio bajo Felipe V, ciertamente no contábamos con una certeza absoluta sobre sus dimensiones. Se optó, pues, por reponer el solado marmóreo del siglo XX, ya parte de la imagen consolidada del monumento.

Por similares razones de prudencia, en la cubierta (cuya armadura de madera decimonónica no presentaba problemas estructurales) no era posible rehacer ni las formas dieciochescas del empizarrado –tal como se conservan, por ejemplo, en los pórticos laterales de la Real Colegiata– ni los adornos de la cubierta con flores de lis y festones; una reproducción de este género hubiera podido plantearse a imitación de modelos franceses como las mansardas del patio de mármol en Versalles, pero a falta de documentos gráficos fiables, y dada la ingenuidad del dibujo de 1778, hubiera resultado más que aventurada; se imponía, por tanto, respetar la imagen consolidada decimonónica. En armonía con ello, así pues, se optó por dejar enteramente en blanco tanto los jarrones como el Cupido que corona la cubierta; esta escultura no es ya la original del siglo XVIII, sino de la primera mitad del XIX, y por tanto nunca debió de

51. El proyecto está fechado en mayo de 2006 y supervisado el 13 de julio. La memoria histórica, cuyos datos esenciales se resumen aquí, se debe al autor de este artículo. La empresa adjudicataria de la contrata fue Kalam. Las obras quedaron terminadas el 13 de diciembre de 2007, cuando se solicitó la recepción de las mismas.



Fig. 17. Alegorías de la Fortaleza sobre la cornisa y del Agua en la tarjeta del lado norte.



Fig. 18. Alegorías de la Templanza (con el cáliz alusivo a la Fe) sobre la cornisa y de la Tierra en la tarjeta del lado oeste.



Fig. 19. Alegorías de la Justicia sobre la cornisa y del Aire en la tarjeta del lado este.

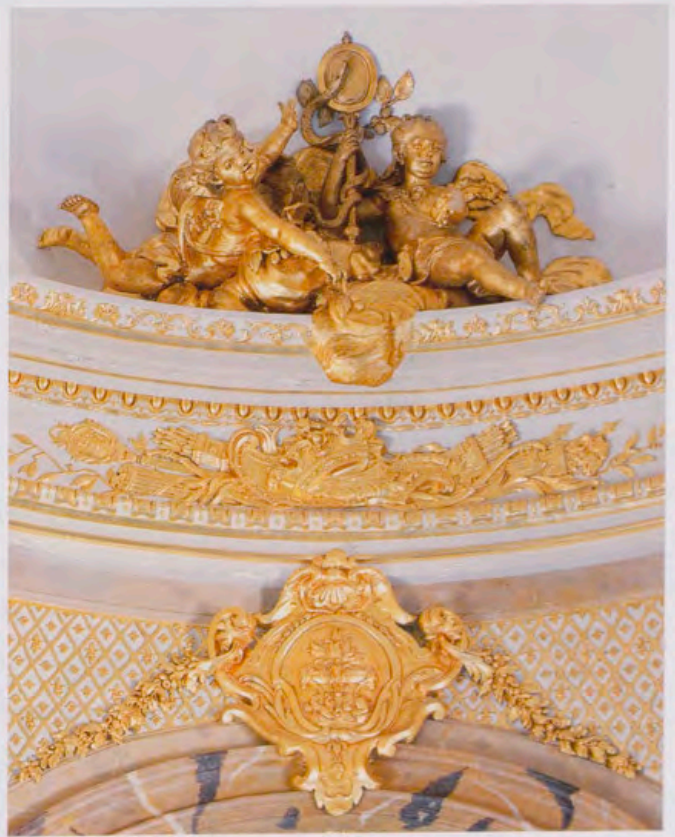


Fig. 20. Alegorías de la Prudencia sobre la cornisa y del Fuego en la tarjeta del lado sur.



Fig. 21. Detalle del orden interior y bajorrelieve con la cifra de Felipe V e Isabel de Farnesio.

52. En cuanto a la posibilidad de imitar a mármol los bajorrelieves de los chaflanes y los capiteles como parece que originalmente estuvieron, y de modo que su erosión se retrase, esta decisión difícil competía no solo a la entonces Dirección de Arquitectura, que optó por atenerse al estado de cosas existente con la piedra vista.

53. La empresa adjudicataria fue AOR, Artes y Oficios de Restauración.

54. No obstante, en aquellas zonas donde se conservaba menos oro original el que se usó fue de 22 quilates, pues luego había de ser patinado para igualar con el antiguo. Una vez aplicado en las lagunas se protegió el oro con goma laca, y se procedió al mateado y al patinado en las zonas que lo precisaban por aproximación al oro original.

estar dorada. A la vez que el Departamento de Arquitectura intervenía en la cubierta, el de Restauración intervino en todos estos elementos escultóricos de plomo⁵².

Acabada la obra de arquitectura, el Departamento de Restauración acometió la del interior que, bajo la supervisión de Ángel Balao y Lourdes de Luis, fue llevada a cabo entre noviembre de 2009 y abril de 2010 de una manera integral y de acuerdo con criterios de estabilidad, reversibilidad y respeto al aspecto original⁵³. En las superficies de la bóveda –blanca– y en las de los paramentos –donde el mármol efectivo se yuxtapone a espacios pintados imitando semejantes vetas– se eliminaron los repintes y se cubrieron las lagunas; a similar eliminación de antiguas intervenciones y restauración de los efectos originales se procedió en las superficies doradas, para lo que se empleó oro de 23 quilates aplicado al mixtión⁵⁴. Las pérdidas de volumen en las esculturas de estuco sobre la cornisa (pero en general no faltaban sino dedos y extremos), y en los adornos de la cornisa misma (de los que se realizaron moldes), fueron suplidas con el

mayor respeto⁵⁵. Los elementos decorativos en plomo presentaban menos problemas en general: los escudos con los anagramas reales conservaban bien el dorado, y las veneras de los nichos hubieron de ser repintadas como estaban, a imitación de mármol blanco; pero las basas de las pilastras, también de plomo, y que habían sido objeto de diversas intervenciones superpuestas, hubieron de ser redoradas enteramente; cabe señalar que en ellas se encontraron restos del «barniz» dieciochesco original empleado para dar color a las fuentes, el barniz dorado en este caso, y gracias a su análisis conocemos mejor su composición a base de polvos de cobre y cinc en un barniz de resina diterpénica con aceite de linaza. La parte más difícil de toda esta intervención fue el tratamiento del zócalo de mármol bajo las pilastras, completamente echado a perder por las eflorescencias salinas y la disgregación causadas por la humedad ascendente desde el terreno: se impuso, por tanto, integrar y respetar al máximo los elementos originales, pero cubriéndolos con unas placas de estuco marmóreo que reproducen las superficies originales en mármol pajizo de Espejón, y amarillo y morado de la misma cantera soriana, y que recubren así las piezas originales dejando una mínima cámara de ventilación⁵⁶.

En suma, nos es posible ahora dar un paso decisivo para la recuperación de la única sala de los palacios de Felipe V que se conserva, con su decoración fija, tal como la conoció el nieto del Rey Sol: decoración fija que es el más brillante ejemplo de esa especialidad de la cultura francesa del *Grand Siècle* en la integración de las artes al servicio de la imagen del poder, y que entona plenamente con la elaborada y triunfal armonía de su exterior.

55. Las Virtudes de la sobrecornisa presentaban mayor deterioro de los soportes, por efecto de humedad y cambios de temperatura. Se procedió a la limpieza, saneado y consolidación del soporte, reconstrucción volumétrica y estucado, con o sin varillas, y estucado de pequeñas faltas. Cabe destacar la sustitución de los platillos originales de la balanza de la Justicia debido a su desintegración.

56. Para que pueda apreciarse el penoso estado previo se han dejado dos testigos que lo muestran, uno bajo Euterpe y otro en la embocadura junto a la puerta de entrada. Las planchas de estuco están fijadas al zócalo de mármol mediante puntos de escayola que permiten la circulación del aire.

EL GABINETE DEL ÓVALO DE MARÍA LUISA DE PARMA EN EL ESCORIAL: JOSÉ DEL CASTILLO Y SUS IMÁGENES INSPIRADAS EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Carlos Sanz de Miguel

Universidad Autónoma de Madrid

La llegada al trono de España de la dinastía de los Borbones tuvo un impacto significativo en El Escorial, planteando una relación artística que difiere de la época de los Habsburgo. La historiografía escorialense ha señalado la disposición general del Monasterio durante el siglo XVIII¹, pero no se ha detenido a estudiar detalladamente la distribución arquitectónica y decoración artística de los cuartos de la familia real, especialmente en época de Carlos III, en la residencia cortesana durante el Siglo de las Luces².

En este artículo abordamos el estudio de uno de los espacios escorialenses dieciochescos más singulares, el llamado Gabinete del Óvalo, la única sala que conserva en la actualidad los tapices y otros elementos decorativos que se crearon *ex profeso* en época carolina (figuras 1a, 1b y 2). El análisis de esta pieza nos permite aproximarnos en detalle a su decoración y a las fuentes visuales de las que partió el autor de los cartones para tapices, José del Castillo, tales como *Le Antichità di Ercolano Esposte, Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris Sculpturae vestigi*, obra de Giovanni Pietro Bellori y Pietro Santi Bartoli, y la *Iconologia* de Cesare Ripa. Sin embargo, lejos de limitarse a copiarlas, el pintor manipuló algunos de estos modelos para adaptarlos a este espacio concreto, ofreciéndonos así otra muestra del «consumo activo» de la Antigüedad clásica llevado a cabo en la España de finales del siglo XVIII.

El Gabinete del Óvalo formaba parte del Cuarto de los Príncipes de Asturias en El Escorial, y era una sala reservada a la joven esposa del heredero, María Luisa de Parma. Los gabinetes son un tipo de pieza que, por influencia del mundo francés, se introdujo desde época de Felipe V en las residencias aristocráticas españolas. Sus dimensiones reducidas eran idóneas para estancias íntimas o de retiro, a diferencia de las aparatosas piezas públicas o de recepción, destinándose normalmente a despacho, tocador o, como en este caso, sala de conversación para la joven princesa de Asturias³.

La creación de esta pieza debió de realizarse a principios de la década de 1770. La estancia surge al suprimirse una escalera secundaria, destinando la

1. J.J. Junquera y Mato, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pp. 104-112; [●].

2. Hasta ahora no hay un estudio detallado o monografía acerca de este tema, en el que se centrará la tesis doctoral que realizo en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la dirección de la Dra. Aurora María Rabanal Yus. Una primera aproximación, dedicada al palacio escorialense de Carlos IV, fue presentada para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados.

3. Sobre la creación de gabinetes en el siglo XVIII véase el reciente artículo de S. Rodríguez Bernis, «Damas en estuches, damas en tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII», en *El arte del siglo de las Luces*, Madrid, 2010, pp. 431-458.



Fig. 1a. Vista noroccidental del Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma.



Fig. 1b. Vista suroccidental del Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma.



Fig. 2. Vista oriental del Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma.

caja de la escalera al Gabinete del Óvalo. Desconocemos quién fue el responsable de tal intervención, pero todo hace pensar en la figura de Juan Esteban, encargado de las obras en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial en época carolina, aunque esta empresa arquitectónica tuvo que estar supervisada por el omnipresente primer arquitecto de Carlos III, Francisco Sabatini.

La estructura decorativa de esta sala sigue los parámetros característicos de las demás residencias regias. En primer lugar, aparece un basamento inferior a modo de zócalo que ocupa un tercio del paramento, pintado en un color denominado en la época «blanco porcelana», cuarteado y con decoraciones y molduras talladas y doradas en su interior. En segundo lugar, aparecen una

4. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Carlos III, leg. 88².

5. Los tapices que representan a las *Danzantes Borghese* y a *Apolo y Diana* están realizados en alto lizo; los demás tapices se tejieron en bajo lizo.

6. Sobre la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, véanse las investigaciones de Concha Herrero Carretero, especialmente su brillante tesis doctoral: *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

7. Sobre el Gabinete del Óvalo, los principales investigadores que han señalado esta serie de cartones para tapices en la obra de José del Castillo han sido V. de Sambricio, *José del Castillo*, Madrid, 1958, pp. 16-18, y J. L. Morales y Marín, *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, 1994, p. 227.

8. Para la investigación del Gabinete del Óvalo ha sido clave el estudio de las fuentes documentales del Archivo General de Palacio de Madrid, especialmente de los legajos de las signaturas: AGP, Reinados, Carlos III, legs. 88² y 280²; AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 21³, y AGP, Registro, núms. 262 y 4807-8. La información más destacada de estos documentos aparece trascribida en el Apéndice documental [6].

9. Actualmente conservamos los seis lienzos principales que constituyeron los cartones a partir de los que se realizaron los tapices, habiendo desaparecido los tres suplementos o entrecalles de las esquinas. Son propiedad del Museo Nacional del Prado, aunque estuvieron cedidos en depósito al Museo Nacional de Artes Decorativas desde 1946 hasta 2009. Sus números de inventario son P-5057, P-5064, P-5065, P-5066, P-5067 y P-5068.

10. Las figuras A, B, C... se encuentran en el CD que se incluye en este número de la Revista.

11. *Le Antichità di Ercolano Esposte*, 8 vols., Nápoles, 1757-1792.

12. AGP, Reinados, Carlos III, legs. 280² y 88².

serie de «molduras de guarnecer» doradas, que enmarcan los paneles de paños de tapices, ocupando dos tercios de los paramentos. Y por último, los textiles, en este caso tapices, que se acomodan a la retícula formada por el friso, las molduras y la cornisa, dividiéndose en «pañós», «entrecalles de las esquinas» o «suplementos», «sobrepuestas» y un «sobrebalcón».

Las cuentas del Archivo General de Palacio nos informan de la «talla de bastante obra»⁴ en los elementos en madera de la estancia por parte de José Ramos del Manzano, además de los trabajos de la doradora María Mónica Sánchez, del cerrajero Alfonso Gómez de Ortega y del vidriero Sebastián Zerrado en 1774 y 1775.

Toda la serie textil fue creada a partir de los cartones para tapices del pintor José del Castillo, que posteriormente se tejieron en alto y bajo lizo⁵ por los tejedores-liceros de la Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid y fueron colocados en El Escorial por el Real Oficio de la Tapicería⁶. Podemos datar todo el conjunto textil entre 1776 y 1777, fechas que nos indican las cuentas de la entrega de nueve obras por parte de este artista a la manufactura real⁷.

Había también otro tipo de colgaduras en la sala: tres cortinas de damasco carmesí con ribetes y cordones con borlas en dorado, a juego con los colores de los tapices y las molduras de guarnecer de la estancia (figura 2). Sin embargo, ciertos elementos han desaparecido en la actualidad, como por ejemplo la alfombra neoclásica con adornos azules, blancos y amarillos; la consola de un tablero de mármol sobre pilastras y columnas, que debió de estar en el lado occidental de la sala, y las diez sillas que este gabinete principesco llegó a albergar⁸.

JOSÉ DEL CASTILLO Y LA ICONOGRAFÍA DE LOS TAPICES

La pieza escurialense está constituida por nueve elementos textiles: tres paños, dos sobrepuestas, un sobrebalcón y tres suplementos o entrecalles de las esquinas⁹ (figura A¹⁰). Para la creación de los cartones para tapices de esta sala, José del Castillo se inspiró en diferentes fuentes artísticas, dando lugar a un repertorio iconográfico de variada naturaleza. La temática de los tapices muestra composiciones con ménades y *putti* alegóricos, que aluden a diferentes variedades y manifestaciones del amor.

Entre las publicaciones que este artista debió de manejar para la creación de las imágenes del Gabinete, tenemos la certeza de que *Le Antichità di Ercolano Esposte* fue la principal obra utilizada¹¹. Esta obra está constituida por una serie de volúmenes patrocinados por los reyes de Nápoles Carlos VII y su hijo Fernando IV, donde daban a conocer las pinturas, bronce y demás objetos arqueológicos hallados en Herculano desde 1738 a partir de imágenes y descripciones. Las fuentes documentales señalan cómo las pinturas para esta sala se realizaron siguiendo «el estilo de las pinturas antiguas de Ercolano» y «el modo de algún fragmento de las Pinturas de Herculano»¹². En efecto, Castillo



Fig. 3. José del Castillo, Apolo y Diana bajo un óvalo, rodeados de decoración pompeyana, 1776, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º P-5066, Madrid.

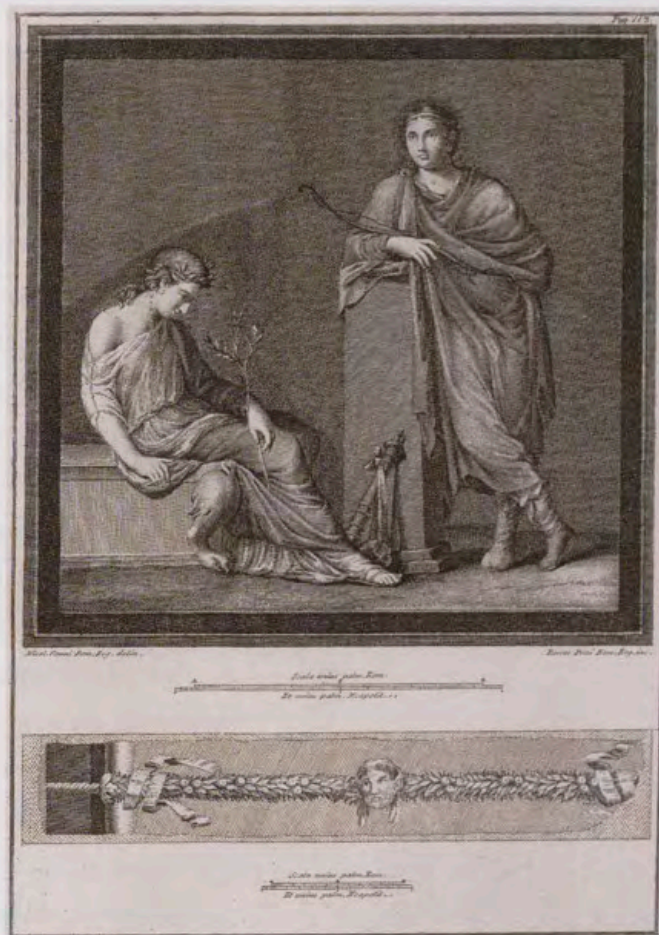


Fig. 4. Le Antichità di Ercolano Esposte, Regia Stamperia, Nápoles, 1757-1792, t. II [1760], lám. XVII, Real Biblioteca, Sign. XVIII/30, p. 113, Madrid, Patrimonio Nacional.

manejó los cuatro primeros volúmenes para las representaciones y motivos decorativos de los cartones para tapices.

Otra fuente iconográfica de gran importancia fue *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris Sculpturae vestigi*, obra de Giovanni Pietro Bellori y Pietro Santi Bartoli¹³. Este último fue uno de los pintores, editores y grabadores más importantes de la segunda mitad del siglo XVII romano, cuyas imágenes de la Antigüedad romana se difundieron por todos los ambientes académicos del siglo XVIII. Los grabados de esta obra muestran restos arqueológicos clásicos, con una breve leyenda de Bellori que indica la representación y procedencia de los diferentes elementos expuestos. Quizá Castillo pudo ver los fragmentos clásicos que ilustran esta publicación *in situ* durante sus estancias en Roma, pero todo hace pensar que también manejó esta obra para la creación de los dos grandes paños del conjunto escurialense.

Por último, la *Iconologia* de Cesare Ripa fue la tercera publicación que José del Castillo debió de consultar¹⁴. El artista, sin embargo, no se limitó a la mera copia de las alegorías presentes en *Iconologia*. Seleccionó aquellas cuyo significado mejor se pudiera acomodar al programa iconográfico a representar en El Escorial, adaptándolas en representaciones personificadas en pequeños

13. G. P. Bellori y P. S. Bartoli, *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris Sculpturae vestigi*, Roma, 1693.

14. La *Iconologia* fue publicada en Roma en 1593, pero a partir de su tercera edición, seis años más tarde, empezó a ilustrarse. La edición que debió consultar José del Castillo fue la publicada en el siglo XVIII: C. Ripa, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall' Abate Cesare Orlandi*, Perugia, 1767.



putti o amorcitos alados y desnudos, que portan los símbolos alegóricos. En este sentido, haciendo un uso selectivo de la obra de Ripa, el artista adaptó su contenido y no tanto su forma.

Antes de describir y analizar todas las imágenes figurativas que aparecen en los tapices de la sala, detengámonos en las cenefas que rematan las composiciones de la tapicería. José del Castillo no creó cenefas independientes para superponer a los tapices, como era lo habitual en el siglo XVIII, sino que delimitó las composiciones con dos tipos de cenefas. En las sobrepuestas crea un esquema compositivo a partir de festones de hojas y flores, y en las zonas superiores de los paños insertó «sobre fondo morado un colgante de flores»¹⁵, es decir, una guirnalda de flores, de gusto más recargado, que se introduce en las representaciones.

El otro diseño de las cenefas de los demás paños se basa en un doble festón de hojas y flores «sobre fondo encarnado»¹⁶, acompañados de formas geométricas (rectángulos, círculos o rombos), representaciones de símbolos clásicos (vasos antiguos, coronas de laurel, liras, arcos y flechas) y animales (aves, gallos, leones, elefantes, lobos, águilas o incluso caballos alados).

Todos los motivos representados por Castillo fueron tomados de *Le Antichità di Ercolano Esposte*¹⁷, adaptándose las representaciones al marco establecido en los cartones para tapices. Sin embargo, algunos testimonios señalan cómo fueron estos «adornos sacados de las Lochas de Rafael»¹⁸, es decir, de las Logias del Vaticano pintadas por Rafael y su taller en el siglo XVI.

El paño occidental de la sala (figura 3) representa a los hermanos gemelos Apolo y Diana, acompañados de los símbolos del amor: el arco, las flechas y el carcaj, y un pilar o ara. La imagen está miméticamente tomada de *Le Antichità di Ercolano Esposte*¹⁹ (figura 4), siguiendo el pintor los mismos colores que se observan en la descripción de la imagen grabada. Hay que señalar cómo este ciclo puede ser interpretado también como Apolo y Casandra, donde la figura femenina aparece en actitud de frustración y dolor, al ser maldita por el dios con el don de la profecía, por haberse negado a tener un encuentro carnal con él. Por tanto, la escena representada puede ser entendida en un doble sentido, por un lado, el de «Amor de hermanos», y por otro el de «Amor maldito».

En este paño también aparecen otros elementos como son las molduras que delimitan las cenefas y las escenas, al estilo de las molduras de guarnecer en madera dorada de los tapices, y nuevamente festones de flores y hojas. Estos elementos también están presentes en los dos grandes paños laterales del Gabinete, al igual que la presencia del óvalo. El cartón para el paño occidental aparece coronado con una decoración rococó basada en «flores y ojas y una zinta enredada de bastante adorno»²⁰, pero curiosamente, aunque aparece en el diseño de Castillo para los tapices y Ramos del Manzano llegó a realizarla en madera, parece que nunca se insertó en la sala como demuestran las fotografías antiguas de la sala (figura B). Este elemento ovalado es el causante del nombre de esta pieza escurialense. El que se evitase una pintura alegórica, incluyéndose en su lugar una ventana ovalada, se debe a una sencilla razón: dar

15. AGP, Registro, n.º 262.

16. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 88².

17. Normalmente los motivos decorativos aparecen en la publicación italiana en los dibujos secundarios de las explicaciones de los hallazgos y no en las imágenes finales de cada descripción; véase *Le Antichità di Ercolano Esposte*, 1757-1792, t. I [1757], lám. VII; t. II [1760], lám. XXIV; t. III [1762], láms. XII, XIII, XLII y XLIII, y t. IV [1765], lám. IX.

18. AGP, Registro, n.º 262.

19. *Le Antichità di Ercolano Esposte*, 1757-1792, t. II [1760], lám. XVII.

20. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 88².

luz a una escalera interior (figura C), que permitía al servicio de la corte desplazarse a las estancias regias por los corredores del monasterio²¹.

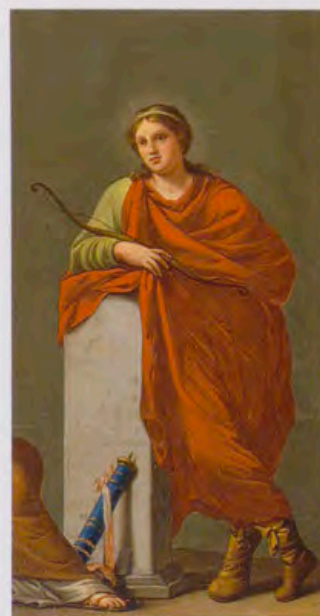
El cartón para tapiz del sector oriental de la sala (figura 5) se diseñó para ubicarlo en el sobrealcán de la estancia. José del Castillo volvió a valerse de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, en este caso de una imagen de un angelito que conduce un carrocín tirado por dos delfines²² (figura 6). El tema iconográfico representado es el de «Eros delphinos» y, al igual que en otras escenas infantiles que aparecen en la publicación italiana, se parodia una de las actividades de los adultos, en este caso la pesca. El fresco original se ubicaba en el criptopórtico de la Casa de los Ciervos de Herculano, aunque actualmente se conserva en el Museo del Louvre²³.

Las dos sobrepuestas del Gabinete muestran a dos ninfas o ménades que portan elementos. La ubicada en el sector septentrional (figura 7) presenta a una figura femenina coronada, enseñándonos un pecho y portando una cesta de mimbre y un plato en forma de disco. Sin embargo, en la sobrepuesta meridional (figura 8) aparece otra fémina, representada con otros dos elementos: un cetro y un ramo de olivo. Ambas imágenes también están tomadas de la publicación herculanense²⁴ (figuras 9 y 10). Su elección quizás se deba a la alabanza de estas representaciones en las descripciones, donde aparecen calificativos referentes a su extremada belleza y perfección.

Hasta este momento hemos observado cómo José del Castillo se basa en *Le Antichità di Ercolano Esposte* como única fuente iconográfica, pero al enfrentarse a los cartones destinados a los grandes paños septentrional y meridional (figuras 11 y 12), recurrirá también a otro tipo de publicaciones. Cada uno de estos dos tapices se estructura en dos grandes sectores: en el inferior aparece una gran escena a modo de friso rectangular con temática de ritos báquicos, y en el superior dos óvalos entre un vaso clásico del que surgen festones de pámpanos y flores. Para las representaciones rectangulares, José del Castillo se inspiró en dos imágenes de Pietro Santi Bartoli. En las estampas de este artista italiano aparecen dos relieves o fragmentos de frisos que se encontraban en el *Hortus Borghesis*, es decir, en el jardín de la Villa Borghese, conocidos actualmente con el nombre de las *Sacrificantes Borghese* y las *Danzantes Borghese*.

En el primer diseño, inspirado en las *Sacrificantes* y destinado al muro septentrional, aparecen dos figuras centrales en torno a un candelabro, a modo de pira o ara, que soporta un vaso clásico. Muestra una escena que podemos interpretar no como un sacrificio, sino como un ritual de libación al dios Dioniso. Las ménades de ambos lados acompañan a las dos figuras femeninas centrales, participando así del acto religioso y portando elementos característicos de estas personificaciones en este tipo de representaciones, como por ejemplo, el bastón *thyrsu* de la bacante de la derecha.

En el cartón para el tapiz meridional aparece una escena de baile, donde también danzan a modo de locura ritual y frenesí extático, como se representaban las dos figuras de los extremos del friso anterior, pero en este caso todas las ninfas se unen por las manos, creando una armonía escenográfica.



21. Actualmente en este óvalo no hay una ventana; así aparece cubierto el espacio por un listón de madera. La desaparición de la escalera de caracol se debe a las intervenciones llevadas a cabo por el arquitecto Ramón Andrada en las décadas de 1960 y 1970.

22. *Le Antichità di Ercolano Esposte*, 1757-1792, t. I [1757], lám. XXXVII.

23. Como indica la cartela explicativa de la obra original en el Museo del Louvre, el rey Francisco I de las Dos Sicilias donó en 1825 el fresco a Francia.

24. *Le Antichità di Ercolano Esposte*, 1757-1792, t. I [1757], láms. XXIII-XXIV.



Fig. 5. José del Castillo, Un amorcillo alado elevado por delfines, rodeados de decoración pompeyana, 1776, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-5065, Madrid.

En su origen, ambos relieves decoraban los paramentos exteriores de un edificio de época del emperador Adriano en Roma, pero durante la Edad Moderna formaron parte de la colección de arte de la aristocrática familia Borghese, aunque actualmente se encuentran en el Museo del Louvre²⁵. A pesar de los vaivenes de ambos relieves, es posible que José del Castillo pudiera haberlos visto *in situ* o haberlos conocido durante su estancia de estudiante de la Academia en la ciudad eterna, pero a la hora de recrearlos y pintarlos para el encargo regio, no los copió fielmente, sino que se aproximó más a las imágenes de la publicación de Bartoli ¿Qué diferencias se observan entre los relieves romanos, las estampas de Bartoli y la obra de Castillo?

En primer lugar, las imágenes de Castillo muestran a cuatro ménades, en vez de cinco personajes como aparecen en el relieve y la estampa (figuras 13 y 14) de las *Danzantes Borghese*, equilibrando así las composiciones de ambos paños. En segundo lugar, el colorido de las túnicas y mantos de las mujeres representadas por Castillo está completamente inventado; intenta armonizar sus ropajes con unas tonalidades similares a aquellas que aparecen en los personajes de los demás paños del Gabinete. Además, a diferencia de los relieves y las estampas, las acciones de las bacantes aparecen en un marco específico o un escenario concreto. La zona cubierta presenta un potente punto de fuga central, que es enfatizado por el geometrismo del suelo y su juego bicromático entre las grandes losas de mármol blanco y el ladrillo en espiga. Este espacio delimita, a partir de un pórtico, la zona cubierta y el paisaje del fondo de la escena. La arquería se compone de seis columnas dóricas con el fuste acanalado en cada paño, muy diferente de la estampa de las *Sacrificantes* (figura 16), donde aparecen pilastras corintias sin apoyar directamente en el suelo, o de los relieves (figura 15), donde llega a insertarse un templo romano porticado que rompe la unidad compositiva.

25. *Sacrificantes Borghese*, relieve, mármol, Museo del Louvre, París, inv. n° MR 822 (n° usual Ma 1641), y *Danzantes Borghese*, relieve, mármol, Museo del Louvre, París, inv. n° MR 747 (n° usual Ma 1612). Ambos relieves fueron trasladados en 1808 por orden de Napoleón I, al ser comprada la Colección Borghese un año antes a su cuñado, el príncipe Camille Borghese, para la creación del Museo Napoleónico en el Louvre; véase M. L. Fabrèga-Dubert, *La collection Borghese au musée Napoléon*, 2 vols., Paris, 2009.

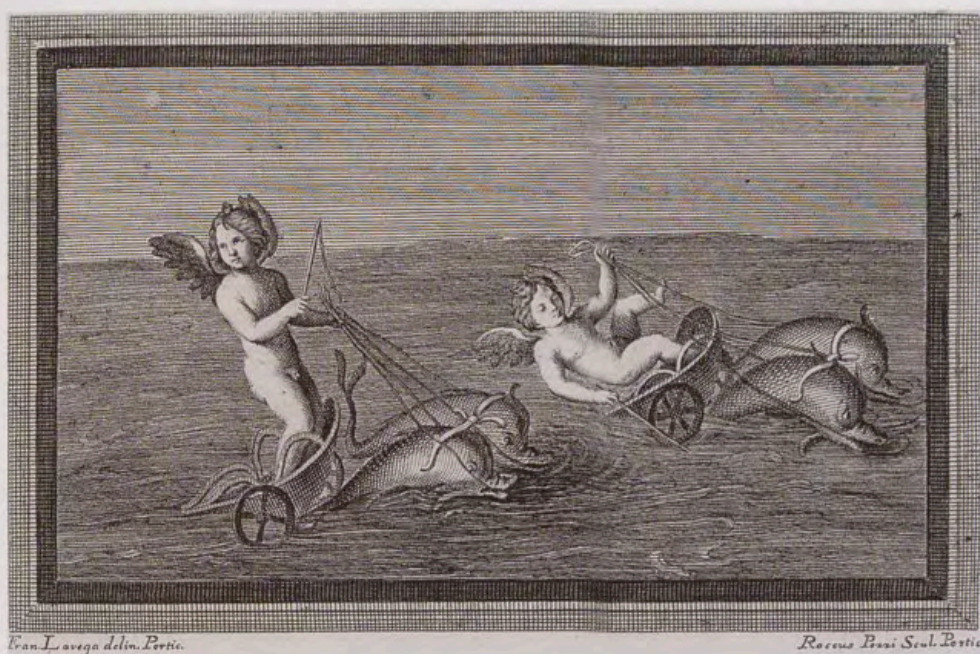


Fig. 6. Le Antichità di Ercolano Esposte, Regia Stamperia, Nápoles, 1757-1792, t. I [1757], lám. XXXVII, Real Biblioteca, Sign. XVIII/29, p. 197, Madrid, Patrimonio Nacional.

La inserción de un paisaje en el fondo de la escena ya se observaba en las estampas de la obra de Bartoli, a diferencia de los relieves, en los que no se intuye ningún elemento vegetal. Castillo decide ir un paso más allá e intenta representar un paisaje idílico de estética academicista, donde se introducen elementos arquitectónicos del gusto neoclásico, como, en la escena de libación, una pirámide similar a la de Cayo Cestio en Roma, y un templo cupulado en la imagen de la danza, en alusión al famoso Panteón de Roma.

Por último, hay que destacar cómo en la búsqueda de unidad y armonía de las composiciones, José del Castillo introdujo y eliminó algunos elementos de los relieves romanos y las estampas de Bartoli. En las *Sacrificantes Borghese* decidió suprimir el templo clásico que aparecía en el relieve, ampliando la arquería. Por el contrario, en la estampa de Bartoli se sustituye el animal muerto a sacrificar de la danzante de la derecha por una corona de laurel, más acorde con el decoro de la escena. Además, en su idea de interrelación de los personajes, decidió introducir en el candelabro central que hace de pira o altar ritual una tercera guirnalda que une a los dos personajes centrales de la composición. También en las *Danzantes Borghese* se producen algunos cambios en el cartón para tapiz; así, se suprime una bacante de la derecha de la composición y se incluyen dos elementos que portan las mujeres de los extremos: un rollo y un plato circular.

En el sector superior de los dos tapices aparece un vaso clásico del que parten flores y hojas de vid. Estos elementos vegetales bordean dos óvalos en cada paño, cuyo ornamento del marco es idéntico al del tapiz occidental de la sala. Si en aquel el óvalo enmarcaba la ventana de la escalera de caracol posterior, en estos dos paños aparecen representaciones de *putti* con diferentes ele-



Fig. 7. José del Castillo, Ninfa o ménade portando una cesta de mimbre y un plato en forma de disco, rodeada de decoración pompeyana y guirnalda, 1776, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º P-5057, Madrid.



Fig. 8. José del Castillo, Ninfa o ménade portando un cetro y un ramo de olivo, rodeada de decoración pompeyana y guirnalda, 1776, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-5064, Madrid.



Fig. 9. Le Antichità di Ercolano Esposte, Regia Stamperia, Nápoles, 1757-1792, t. I [1757], lám. XXIII, Real Biblioteca, Sign. XVIII/29, p. 123, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 10. Le Antichità di Ercolano Esposte, Regia Stamperia, Nápoles, 1757-1792, t. I [1757], lám. XXIV, Real Biblioteca, Sign. XVIII/29, p. 129, Madrid, Patrimonio Nacional.

mentos. Estos medallones ovalados son monocromos, imitando la textura del estuco marmorizado o, como se señala en las cuentas, «sobre fondo de Agata»²⁶. En los querubines quizás sea donde mejor se aprecie su formación junto a Corrado Giaquinto, pues son similares a los angelitos rococó que aparecen en las composiciones de este, muy diferentes a los *puttini alati* que ilustran *Le Antichità di Ercolano Esposte*.

A diferencia del paño oriental, que mostraba un angelito con delfines extraído de la magna obra herculana, al igual que la representación del vaso y la hojarasca²⁷, para las imágenes que se inscriben dentro de los óvalos Castillo se basó en otra publicación, la ya citada *Iconologia* de Cesare Ripa.

En el paño meridional aparece dentro del óvalo de la izquierda un querubín alado, coronado y portando tres coronas de laurel, dos de ellas en una misma mano (figura D). En la obra de Ripa (figura E) aparece esta representación simbolizando el «Amor por la Virtud», es decir, el amor que supera a todos los restantes en nobleza. Además este autor indica el significado de las coronas de laurel que representan las Virtudes Cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza²⁸.

En el mismo paño, esta vez en el óvalo de la derecha (figura F), Castillo representa otro *putto* inspirado en las imágenes de la obra de Ripa (figura G).

26. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 88².

27. *Le Antichità di Ercolano Esposte*, 1757-1792, t. II [1760], láms. X, XL y XLIX, t. III [1762], lám. XLIV.

28. C. Ripa, *Iconologia*, pról. A. Allo Manero, Madrid, 1987, p. 88.

Esta vez nuestro artista eligió para adaptarlo al marco ovalado el «Amor Domado», donde a diferencia de la representación de la obra italiana, Castillo incluyó solo tres elementos: el haz de lictores, en alusión a la justa sujeción y sumisión de las personas; el reloj, indicando el paso del tiempo como moderador de todo afecto humano, belleza y pensamiento; y el ave, en relación con el concepto *tempus fugit*, donde hay que evitar dejar escapar el amor por el paso del tiempo²⁹.

Desconocemos el modelo iconográfico del que partió Castillo para los *putti* del paño septentrional del Gabinete. Ambos aparecen alados, pero no coronados y solamente con un elemento simbólico. En el óvalo de la izquierda aparece un querubín con un carcaj con flechas a sus pies, frente al *putto* de la derecha, que sostiene en alto una estrella con una cruz inscrita. Parece que ambos *putti* miran a este último elemento, pudiéndose ajustar a la definición de Ripa del «Amor a Dios», donde se eleva el rostro del personaje al cielo y al símbolo estrellado-cruciforme.

En suma, José del Castillo podría intentar representar un conjunto de alegorías del amor en este gabinete para la princesa María Luisa. En los dos últimos óvalos descritos se presenta la dialéctica del efímero «Amor Carnal» frente al verdadero «Amor a Dios»; por el contrario, en el paño enfrentado a este aparecen el «Amor Domado» y el «Amor por la Virtud». Cuatro alegorías del amor que se complementan con todas las demás representaciones de la sala, de las que por ejemplo se llega a decir, en el inventario realizado a la muerte de Fernando VII, cómo en la escena de sacrificio aparecen «cuatro ninfas guardando de flores la columna del amor»³⁰.

CONCOMITANCIAS ENTRE EL GABINETE DEL ÓVALO Y OTRAS SERIES DE TAPICES DE JOSÉ DEL CASTILLO

El diseño de cartones para tapices *all'antica* para el Gabinete del Óvalo escorialense no fue la única intervención en la que participó José del Castillo en los cuartos regios. Desde la llegada al trono de Carlos III se amueblaron con tapices todas las residencias de los Reales Sitios, especialmente aquellas cuya real jornada abarcaba los meses invernales. Tenemos documentada su primera participación en este tipo de decoración, en el dormitorio del nuevo monarca, a principios de la década de 1770, obra que había comenzado el pintor Guillermo de Anglois hacia 1762 y que había culminado en torno a 1775 con la participación de José del Castillo, ambos discípulos de Giaquinto³¹.

Anglois diseñó un programa artístico para los paños, sobrepuestas, sobrealcones, suplementos y demás mobiliario de la estancia³² (figura H). La temática seleccionada giraba en torno a las siete Virtudes, además de la Castidad, la Abundancia, los Cuatro Elementos y las Cuatro Estaciones, simbolizando el papel y características del buen gobernante y de la monarquía hispánica. Su composición se centra en un medallón ovalado monocromo a modo de grisa-

29. *Ibidem*, p. 95.

30. AGP, Registro, nº 4807-8.

31. V. de Sambricio, 1958, p. 16 [*op. cit.* n. 7]; J. L. Morales y Marín, 1994, pp. 226 y 232 [*op. cit.* n. 7].

32. Este espacio carolino ha sido investigado por José Luis Sancho Gaspar—historiador de Patrimonio Nacional, especialista en la arquitectura y decoración de los Reales Sitios— en J. L. Sancho, «Carlos III y los tapices para el Palacio Real de Madrid: la serie del Real Dormitorio», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 44, Madrid, 2004, pp. 359-390; *idem*, «El ornato del "Real dormitorio" en el Palacio de Madrid. Anton R. Mengs y Francesco Sabatini al servicio de Carlos III», *Decat. Rivista di arti decorative*, nº 2, Florencia, 2004, pp. 34-55.



Fig. 11. José del Castillo, Cuatro ninfas o ménades como las Sacrificantes Borghese y dos amorcillos en óvalos, rodeados de decoración pompeyana, 1776-1777, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-5067, Madrid.



Fig. 12. José del Castillo, Cuatro ninfas o ménades como las Danzantes Borghese y dos amorcillos en óvalos, rodeados de decoración pompeyana, 1776-1777, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-5068, Madrid.



Fig. 13. Danzantes Borghese, hacia s. I-II, Museo del Louvre, Inv. n° MR 747 (n° usual Ma 1612), París.



Fig. 14. Pietro Santi Bartoli, Nuptiales Choreae, en Giovanni Pietro Bellori (ed.), Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris Sculpturae vestigi, Roma, 1693, p. 63, Biblioteca Nacional de España, Sign. ER/1911, Madrid.

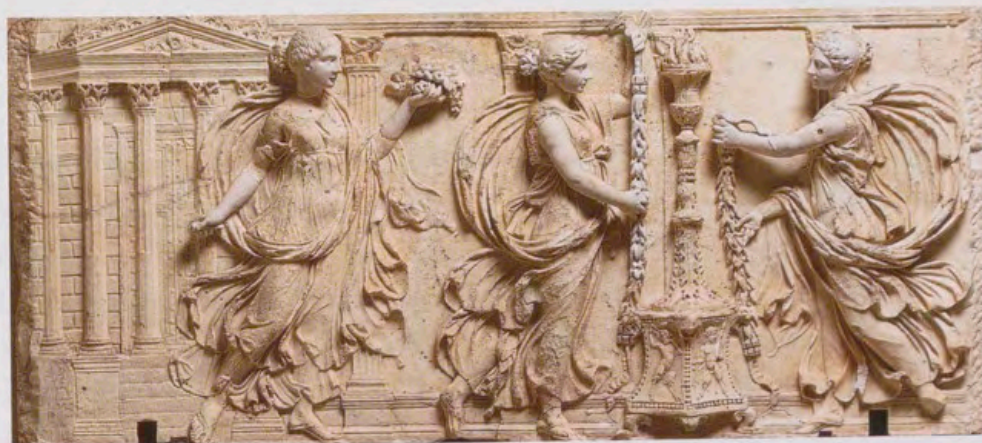


Fig. 15. Sacrificantes Borghese, hacia s. I-II, Museo del Louvre, Inv. n° MR 822 (n° usual Ma 1641), París.



Fig. 16. Pietro Santi Bartoli, Nuptiale Festum, en Giovanni Pietro Bellori (ed.), Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris Sculpturae vestigi, Roma, 1693, p. 64, Biblioteca Nacional de España, Sign. ER/1911, Madrid.



lla, que representa la alegoría correspondiente, alrededor de la cual se distribuyen diferentes roleos vegetales acompañados de guirnaldas florales y animales de todo tipo, como loros o monos.

Posteriormente, tras terminar en 1773 los cartones para el dormitorio de Carlos III en Madrid, José del Castillo realizó una nueva serie de cartones para tapices en 1775, esta vez destinada al palacio de El Pardo. Consistía en la decoración textil del Gabinete de la princesa de Asturias (figura I), y para ello volvió a valerse del mismo repertorio ornamental que Anglois había diseñado en Madrid, aunque con una factura menos barroca. La utilización de este diseño decorativo se debe al éxito que alcanzó con la culminación de la colgadura madrileña; en este sentido es lógico pensar en el encargo de estos cartones para tapices solo a este artista, aunque necesitara la colaboración de ayudantes³³. Para El Pardo realizó dieciséis piezas inspiradas en la Antigüedad clásica, donde aparecen sobre un fondo azul grutescos a modo de *candelieri*, aves, guirnaldas, flores y *putti* con símbolos alegóricos: la Fama, la Geografía, la Poesía, la Música, la Arquitectura y la Pintura³⁴.

Hay que señalar la presencia de ciertos elementos que nos permiten observar concomitancias entre estas dos series de tapices y la escurialense: el gusto por un repertorio con motivos clásicos, aunque no extraídos de las reproducciones de las Logias del Vaticano, sino de las imágenes de *Le Antichità di Ercolano Esposte* principalmente. Los grutescos que aparecen solo en las tapicerías de Madrid y El Pardo muestran el impacto que tuvieron en los artistas las reproducciones de las Logias vaticanas. Los motivos decorativos, especialmente los llamados grutescos o *candelieri*, se basaban en las pinturas de las estancias de la Domus Aurea, conocidas desde el Renacimiento como las grutas de las Termas de Tito. Estas imágenes tuvieron un resurgimiento en el siglo XVIII, inspirándose en ellas artistas como José del Castillo y publicándose en obras como *Le Loggie di Raffaele nel Vaticano*, de Pietro Camporese, Gaetano Savorelli y Giovanni Ottaviani en 1772, y *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne Pitture*, de Ludovico Mirri en 1776³⁵.

En relación con esta obra renacentista y las decoraciones textiles, se observan curiosamente paralelismos entre los animales representados en las primeras tapicerías en las que participa Castillo y la serie escurialense. Aunque en ambas se representan diversos animales, las representaciones de aves son idénticas. Quizás Castillo pudo inspirarse más en los motivos de las Logias del Vaticano que en las imágenes de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, si bien todas las representaciones beben del mismo imaginario: las pinturas romanas de época imperial.

El último elemento común a las tres series de tapices son las representaciones alegóricas que se inscriben entre los motivos clásicos. En las imágenes de Madrid se observa cómo las figuras creadas por Anglois y Castillo, en este caso féminas, aparecen portando elementos distintivos que las representan. Son monocromas, al estilo de las grisallas, y se insertan en óvalos a modo de camafeos. Por el contrario, al enfrentarse a la serie de El Pardo, Castillo decidió no

33. V. de Sambricio, 1958, pp. 16-17 [op. cit. n. 7]; J. L. Morales y Marín, 1994, p. 226 [op. cit. n. 7].

34. J. L. Sancho Gaspar, *El Palacio de Carlos III en El Pardo*, Madrid, 2002, pp. 180-183. Las cuentas de Castillo se encuentran en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 88².

35. N. Dacos, *Rafael. Las logias del Vaticano*, Madrid, 2008, pp. 305-329.

incluir óvalos con representaciones femeninas alegóricas, sino *putti* independientes entre los *candelieri*.

Castillo creó en El Escorial un patrón compositivo en el que se fusionaban ambas serie de tapices. De El Pardo tomó la idea de representar querubines con símbolos alegóricos, pero no insertándolos entre los *candelieri* clásicos, sino en óvalos a modo de relieves, cuyo marco escenográfico es similar al que observamos en la serie madrileña.

La evolución estilística en esta década y el proceso de depuración de las formas de José del Castillo desde sus obras para Madrid, pasando por el conjunto de El Pardo y culminado en El Escorial, nos informan del cambio que se vive en la España de Carlos III. En el ambiente artístico se pasa de conceptos de raigambre tardobarroca o rococó, ligados a la pintura de Giaquinto, a postulados neoclásicos, cuyo mayor exponente fue Mengs.

EL PROCESO CREATIVO DEL GABINETE DEL ÓVALO

Las series de tapices de José del Castillo para Madrid y El Pardo, y las concomitancias que se observan con la decoración escurialense, nos deben llevar a una reflexión: ¿cuál es el proceso artístico que llevó a la creación de estos tapices inspirados en la Antigüedad clásica?

En primer lugar, debemos atribuir el encargo de toda la serie textil del Gabinete del Óvalo a la propia comitente regia. Las decoraciones de las obras de María Luisa muestran su deseo de acercarse al mundo grecolatino, buscando recuperar en las artes la grandeza que se observaba en los vestigios del pasado. En este sentido, podemos pensar cómo la idea de encargar un gabinete con decoración *all'antica* partió de la princesa de Asturias, siguiendo la estela de su gabinete en El Pardo.

En segundo lugar, el encargo debió de estar supervisado y coordinado por las dos principales figuras que estaban al frente de las obras artísticas de la Corona en este período carolino: Francisco Sabatini y Anton Raphael Mengs. El primero fue el principal arquitecto de Carlos III y un verdadero director de todas las decoraciones interiores de los palacios reales. Dirigió a todos los artistas que intervinieron en todos los proyectos y obras, desde pintores hasta tallistas, sometiéndoles a un criterio único en busca de la ansiada unidad artística de las salas, supervisando hasta los más mínimos detalles de todas las estancias palatinas³⁶. Aparentemente, la obra de Castillo en el Gabinete resultó de su agrado, pues el pintor, quizá porque como señaló Andrés de la Calleja «a desempeñado su encargo, y atendiendo a la mucha, menuda y delicada obra, que contiene, y que en su construcción, obra imbertido mucho tiempo»³⁷, cobró la misma cantidad que solicitó en su cuenta, con el beneplácito de otros pintores como Mariano Salvador Maella y del propio Sabatini.

En este proceso artístico también debemos hacer hincapié en la figura de Anton Raphael Mengs, primer pintor de cámara del rey. Ambos artistas com-



36. J. L. Sancho, «Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior de los palacios reales», en *Francisco Sabatini 1721-1797*, 1993, pp. 143-165 [op. cit. n. 1].

37. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 88⁷.

partían similares gustos artísticos, dando lugar a una completa colaboración y coordinación entre ellos. Esta unión artística permitía la búsqueda de una máxima para la decoración de las piezas de las residencias regias: la armonía en su ornato.

¿Qué papel jugaron Sabatini y Mengs en el Gabinete del Óvalo de El Escorial? Probablemente Sabatini se limitó a actuar como mero administrador o gerente de todas las obras que se realizaron en la década de los años setenta del siglo XVIII en el Cuarto de los Príncipes en El Escorial, coordinando las obras de Castillo con las de los demás artistas que trabajaron en el Gabinete, mientras que Mengs debió de ser el verdadero supervisor artístico de todo el conjunto escurialense. Tras su vuelta de Italia, pudo proponer el encargo a José del Castillo, por su éxito en las series de tapices de Madrid y El Pardo, sugiriéndole la representación de alegorías del amor y posiblemente indicándole como fuente iconográfica las pinturas de Herculano y no las Logias vaticanas. Además, y teniendo en cuenta la iconografía que hemos analizado en el Gabinete del Óvalo, centrada en el amor, conviene recordar aquí que Mengs realizó, durante su última estancia española, una *Alegoría del amor a la Virtud*³⁸. Todo hace pensar que los temas iconográficos de las alegorías fueron inspirados por Mengs, máxime cuando trataba estos temas durante este mismo período. El cuidado y estudiado dibujo, la equilibrada composición general, el uso de un nuevo bagaje iconográfico extraído de las pinturas antiguas romanas y la *Iconología* de Ripa, además de la importancia del decoro, nos muestran una influencia directa de Anton Raphael Mengs en la obra de José del Castillo³⁹.

Por último, el tercer factor y el más importante para la creación del Gabinete del Óvalo es el propio artista, quien diseña y materializa todo lo anterior en una serie de lienzos. Como hemos visto, las tres series que Castillo realizó para las decoraciones de los palacios reales nos muestran una transición estética en su imaginario artístico desde los conceptos del barroco tardío al neoclasicismo temprano. Ponen de manifiesto un recorrido estilístico que va a la par de las ideas que se exponían e implantaban en la todopoderosa Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sin duda, sus viajes a Italia, primero formándose junto a Giaquinto y posteriormente como pensionado de la institución artística madrileña, le permitieron acercarse a la Antigüedad clásica. Su bagaje iconográfico, adquirido por medio del estudio *in situ* de los monumentos, como por ejemplo su visita a Nápoles en 1764 para ver las pinturas de Herculano, da testimonio de su aprendizaje en el campo de las artes⁴⁰. Si este periplo italiano fue clave para el redescubrimiento del pasado, su conocimiento de las obras clásicas a través de estampas y dibujos le permitió crear un repertorio iconográfico más completo y complejo.

Las imágenes que plasmó José del Castillo en el Gabinete del Óvalo eran obras de gran importancia en su contexto histórico. Pudo verlas en Italia o en las publicaciones de la época, y eran frecuentes en los diseños de los artistas españoles y europeos del momento. Un ejemplo es su presencia en otra serie

38. Existe una copia de la obra de Mengs por Felipe López; véase J. Jordán de Urríes y de la Colina, «Felipe López, *Alegoría del Amor a la Virtud*», en *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*, 2009, pp. 234-236 [op. cit. n. 1].

39. J. Brown, «La pintura en la Corte española 1746-1808: entre el Barroco y el Neoclasicismo», en *El arte de los Bayeu*, Cat. Expo., J. L. Morales y Marín (com.), Zaragoza, 1991, p. 5.

40. Agradezco a José Manuel Matilla Rodríguez, conservador y jefe del Departamento de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado, el acceso a los cuadernos italianos de José del Castillo.

para tapices, esta vez realizada a partir de los cartones de los hermanos Juan y Agustín Navarro para una de las piezas del Cuarto de las Infantas en El Pardo, donde al igual que Castillo, se recurre a *Le Antichità di Ercolano Esposte* para extraer un repertorio iconográfico de bacantes y demás figuras *all'antica*⁴¹ (figura J).

Para concluir, solo citar cómo la historiografía dieciochesca casi ha olvidado a los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente el papel que José del Castillo desempeñó para la corte. Podemos afirmar que, si comparamos las imágenes de José del Castillo para el Gabinete del Óvalo de El Escorial con otras obras del mismo período de artistas coetáneos, nuestro pintor demuestra una superioridad artística en cuanto a talento y versatilidad compositiva, gracias a la cual combina elementos tan dispares como las imágenes de las obras de Cesare Ripa, Pietro Santi Bartoli y *Le Antichità di Ercolano Esposte*. Una creatividad dieciochesca y un correcto manejo del dibujo y colorido que nos anticipan la exaltación por el gusto antiguo que se difundirá en todos los elementos decorativos durante el reinado de Carlos IV.

41. Curiosamente esta serie se trasladará en tiempos de Fernando VII de El Pardo a El Escorial, ubicándose en la actual Sala Pompeyana; véase J. L. Sancho Gaspar, 2002, pp. 201-202 [*op. cit.* n. 34].

* En el momento de abordar este artículo, aparte del esfuerzo personal, siempre es preciso reconocer la ayuda prestada, por lo que deseo expresar mi agradecimiento especialmente al personal de Patrimonio Nacional, el Museo del Prado, la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España, el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los profesores del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, principalmente aquellos que se dedican a la Edad Moderna, a mis amigos y a mi familia.

LA TÉCNICA MURAL DE CORRADO GIAQUINTO TRAS LA RESTAURACIÓN DE LOS FRESCOS DE LA CAPILLA REAL

Esperanza Rodríguez-Arana

Patrimonio Nacional

La restauración de la Capilla Real que ha llevado a cabo recientemente Patrimonio Nacional ha sacado a la luz la gran belleza de los frescos de Corrado Giaquinto y ha significado una magnífica oportunidad para conocer la técnica pictórica del gran artista napolitano¹ (figura 1).

Corrado Giaquinto pasó en España nueve años de su carrera, de 1753 a 1762, y fue en Madrid donde dejó una parte importante de su producción más madura y una huella no menos profunda en sus discípulos y contemporáneos. Tenía cincuenta años cuando llegó a la capital española, llamado por Fernando VI para decorar al fresco las principales bóvedas del Palacio Real de Madrid: la Capilla Real y la Escalera Principal. Tras la muerte del monarca, en 1759, su sucesor Carlos III le encargó el fresco del Salón de Columnas.

Su técnica pictórica y su inconfundible estilo le convirtieron pronto en uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo XVIII y en el que mejor encarnaba en España el gusto rococó. Uno de sus primeros encargos en la corte española fue la decoración de la Capilla, espacio del palacio destinada al culto y donde se guardan las reliquias de San Félix.

Para la decoración de la Capilla el rey decidió crear una junta especial de gobierno, en la que Corrado Giaquinto desempeñó un importante papel en las decisiones sobre el diseño del altar, los estucos y los capiteles, la colocación del órgano, el diseño de estucos y capiteles y la elección de jaspes y mármoles, entre otros cometidos. Toda la decoración pictórica corrió a cargo del artista napolitano, y todos los ornamentos que hay en la Capilla, de cornisa para arriba (arcos, pechinas, anillo, ático, claraboyas, etc.) están cubiertos de relieves y ornatos de estuco según diseños del propio artista, casi todo ello dorado.

Con mucho retraso, debido a la lentitud de las obras, Giaquinto comenzó a pintar los frescos en torno a 1756, después de la finalización de los estucos, obra de Andreoli según diseños del maestro. Parece que en marzo de 1758 ya se habían terminado las pinturas si se parte de la premisa de que en esta fecha se empezaron a dorar las molduras. Hay que señalar que la cadencia normal del trabajo era el de estuco-pintura-dorado².

1. Patrimonio Nacional adjudicó la restauración integral de la Capilla Real mediante concurso público a la UTE formada por las empresas de restauración Cambium y Aor. Los trabajos se iniciaron en 2008 y concluyeron en 2011. El informe técnico se encuentra depositado en el Departamento de Restauración con el nº 08INT014.

2. I. Cioffi, *Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753-1762. The Fresco Cycles at the New Royal Palace in Madrid*, tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 2 vols., 1992, pp. 135-136.



Fig. 1. Vista general de los frescos de la Capilla del Palacio Real de Madrid.

En la Capilla Real, Giaquinto desarrolló una compleja iconografía repleta de símbolos, personajes históricos, mitológicos o alegóricos, todos ellos relacionados con la monarquía española, que muestran así su antigüedad, potencia militar y preeminencia entre las casas reales europeas.

Sobre la bóveda elíptica de ingreso a la Capilla, y abriendo el programa de la unión histórica entre la religión católica y la monarquía española, se representa al apóstol Santiago socorriendo al ejército cristiano en la batalla de Clavijo. En la bóveda del presbiterio está pintada la Trinidad con Cristo muerto, y en la bóveda del coro figuran las tres Virtudes Teologales. En las pechinas están representados cuatro santos españoles, señalando la tradición católica desde tiempos remotos: los madrileños Isidro Labrador y María de la Cabeza y los sevillanos Leandro y Hermenegildo, que nos retrotraen a los lejanos tiempos de la monarquía visigoda.

El fresco de la bóveda está inspirado en la tradición barroca. Finge un gran espacio celeste lleno de ángeles, mártires y santos que asisten al acontecimiento excepcional de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad. La composición pictórica de la bóveda se realza mucho más por la inteligente iluminación mediante unos óculos realizados en el tambor. A pesar de estar concebida según el genio barroco, no se olvida en la bóveda la época de su ejecución, marcada por el triunfo del preciosismo francés y el rococó. Impresionan, en una primera visión, el afán de profundidad y los colores suaves, que a pesar de ser pálidos tienen una gran potencia cromática: los rosas, verdes, azules y ocre se hacen transparentes y ligeros, creando un ambiente del todo propicio para representar la gloria.

BOCETOS PARA LOS FRESCOS DE LA CAPILLA

No se conservan muchos bocetos para estos frescos. En el Museo Nacional del Prado existe una pintura (óleo sobre lienzo, 99 x 138 cm) atribuida a Giaquinto que representa a la Santísima Trinidad. Sin duda se trata de un fragmento de la *Coronación de la Virgen* de la Capilla, aunque existen pequeñas diferencias en las figuras situadas debajo de San Juan Bautista. También la Virgen del boceto está seguida de una serie de santos, que en la bóveda del palacio aparecen a mayor distancia. Del mismo modo varían el grupo de ángeles y los fondos de nubes, que aparecen representados de una manera más simplificada y dramática en la pintura del Prado (figuras 2a-b).

El Prado guarda otro cuadro (óleo sobre lienzo, 97 x 137 cm) que es un boceto para la parte opuesta a la *Coronación*, la *Gloria con santos y patriarcas*. La única diferencia en este caso se halla en la ubicación de San Lorenzo. Es una obra muy bella de color y bien entonada por medio del claroscuro.

También en el Prado se encuentra otro boceto de la *Gloria con santos* (óleo sobre lienzo, 90 x 180 cm) que representa a Santo Tomás, Santo Domin-



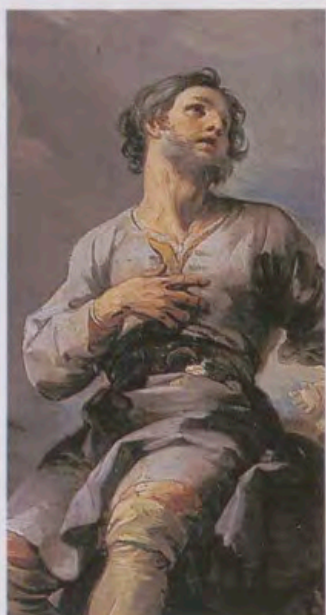
Fig. 2a. Boceto para un fragmento de La Coronación de la Virgen, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-5441, Madrid.



Fig. 2b. Detalle del fresco, en la bóveda.

go, Santa Cecilia, Santa Inés y, en una nube superior, Santa María Magdalena. Es un ensayo para la parte de la bóveda comprendida entre el Padre Eterno y Moisés, y no presenta diferencias con el fresco que sean dignas de mención. Este boceto fue enviado al Museo de Burgos en 1882 y más tarde pasó al Prado.

De los frescos de las pechinas se conserva cuatro bocetos (óleos sobre lienzo, 83,6 x 55 cm) en la Sala del Barquillo de la Casita del Príncipe de El Escorial. Al igual que en la pechina de *San Hermenegildo*, abundan en su boceto los tonos rojos, rosas, verdes, azules y amarillos. El boceto para *San*



Leandro presenta pequeñas variaciones con respecto al fresco, pues el santo mira hacia abajo, y los ángeles que quedan tras él están dispuestos en fila. Hay que mencionar asimismo que el color del manto resalta menos dentro del conjunto. También en el boceto para *San Isidro Labrador* varía la entonación general, que resulta más cálida que en el fresco. El ángel con el arado, que en la pechina tiene la mirada baja, aquí la dirige al cielo, y el que está de espaldas a la izquierda sosteniendo una gavilla y tiene más movimiento. No figura en el boceto el grupo de ángeles que ocupa en la pechina la parte superior izquierda, conjunto verdaderamente armonioso y simplificado en cuanto al color. Por último, en el fresco el paisaje situado bajo el santo es más claro y está más definido (figuras 3a-b). Tanto en el boceto como en la pechina de *Santa María de la Cabeza* se distingue especialmente el manto azul de la santa. Sobresale también la calidad pictórica de los ángeles que están a su izquierda.

Para el fresco de la bóveda del ábside, *La batalla de Clavijo*, se han identificado varios bocetos preparatorios. Uno de ellos se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York (27,9 x 63,6 cm). Otro, hoy en el Museo del Prado (77 x 136 cm), figura en el inventario de las pinturas del Palacio Real de 1772, y como otros bocetos de la Capilla estaba en la sacristía³. Se aprecian en él pequeñas diferencias con respecto al fresco de la bóveda, concretamente en el ángel del estandarte, y además los contrastes de luz están más marcados que en el fresco (figuras 4a-b). Un tercer boceto para esta composición, de menor tamaño, se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; es muy semejante al anterior, aunque el claroscuro no es tan acusado.

Finalmente, para el fresco del presbiterio, *La Trinidad*, Giaquinto pintó un boceto ovalado (óleo sobre lienzo, 80 x 68 cm) que también se conserva en el Museo del Prado.

EL ESTILO PICTÓRICO DE CORRADO GIAQUINTO

Corrado Giaquinto nace en Molfetta en 1703. Comienza a estudiar pintura con los maestros locales, y por sus grandes progresos el joven aprendiz se marcha a Nápoles a trabajar en la *bottega* de Nicola Maria Rossi. Es en esta ciudad y en este momento cuando se empapa de las audacias de Luca Giordano y de Francesco Solimena. El contacto con las obras de estos dos maestros napolitanos, entonces ya de éxito consolidado, marcarán los años de su formación.

Ya formada su personalidad artística, Giaquinto cultiva un estilo propio que se deriva más de la aparente inmediatez en la pincelada y la eficaz composición luminosa de Luca Giordano que del tenebrismo de Solimena. A diferencia de Conca, no se obstina en seguir las indicaciones de este último en cuanto al perfeccionamiento de la práctica del dibujo, y se guía por la medida

3. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Bellas Artes, 1772, leg. I.



Fig. 3a. Boceto para San Isidro Labrador, Casita del Príncipe, El Escorial.



Fig. 3b. El fresco, en una pechina.

académica de Carlo Maratta. Es avanzados los años treinta cuando Giaquinto, ya instalado en Roma, adquiere una «fórmula» estilística que, rápidamente y sin cambios sustanciales, se revelará de enorme y rotundo éxito. Esa «fórmula» o estilo personal se caracterizará por la abundancia de su obra compositiva, por los rebuscados refinamientos formales y por los preciosismos de las luces y las materias cromáticas. En pocos años se acredita en el ambiente culto y refinado de la corte de los Saboya en Turín como uno de los mayores y más sensibles intérpretes de las modernas aspiraciones del buen gusto, de la moderación expresiva, de las amenidades pictóricas y de la belleza visual.

Giaquinto plantea una peculiar lectura del rococó, en la que la apariencia espontánea de sus pinceladas esconde un detenido estudio de la composición. Su facilidad y fresca colorista y su magnífico control de las dimensiones le hacen triunfar en las bóvedas al fresco que decora. De la influencia, en sus inicios, de los luminosos modelos al fresco de Luca Giordano surge un estilo decorativo claro, brillante y esponjoso, que reflejará con gran acierto sobre todo en sus años de madurez.

Giaquinto conoce el poder de la luz, y en sus composiciones pictóricas la introduce como dato clave, midiendo y ajustando su intensidad de tal forma que los personajes y el colorido de la composición se entrelazan armónica-



Fig. 4a. Boceto para La batalla de Clavijo, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-106, Madrid.



Fig. 4b. El fresco, en el ábside.

4. M. Volpi, «Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 a Roma», en *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, Bolonia, 2005, p. 41. Para Marisa Volpi, gran estudiosa del maestro, las interferencias entre la luz y el color están entre las habilidades de Giaquinto. A través de sus figuras al fresco, en los bocetos e incluso en los cuadros de altar se pueden apreciar los elementos característicos del artista: la suave luz, el tono agradecido, la blanda luminosidad y una temática coral.

mente en el espacio arquitectónico⁴. Lleva su paleta hacia tonos más luminosos y ligeros, y sobre todo su pincelada se hace con los años más suelta y fluida, con perfiles menos nítidos.

Con todas estas cualidades, Giaquinto consigue ser genial a la hora de orquestar cúpulas y bóvedas rebosantes de coros teatrales, siempre tratados con un colorido exquisito. Aporta a la escena un aire teatral y delicado a la vez, con personajes elegantes, con ropas ampulosas, iluminadas con un virtuosismo que hacen vibrar sus pliegues. Las formas y actitudes aparecen en sus composiciones llenas de encanto, en elegantes, frágiles y delicadas figuras de hombres y mujeres. Con su gran maestría en la composición, su elegancia de acuerdo con los ideales del rococó, una fantasía inagotable, una bellísima espiritualidad y una gran sensibilidad pictórica, se le considera uno de los grandes maestros del Settecento.

Quizás sea primero en la corte de Turín y posteriormente en la de Madrid donde Giaquinto encuentre una manera bien definida de pintar, brillante, suave en los tonos y en los acordes cromáticos, con gran soltura en la representación escenográfica y donde expresa una tipología personal. Las figuras de los protagonistas, muy vivas de color, son iluminadas completamente por un reflector escondido, mientras que las figuras del segundo plano son casi monocromas, en sus fondos, en virtud de un artificio típicamente suyo. Las carnes femeninas son siempre cándidas, mientras los desnudos viriles, también los de los querubines, se encienden de tonos marrones rosáceos. La construcción de la escena se dispone con eficacia bajo un repertorio de *inquadrature*, en donde se contraponen las masas para equilibrar los claros y los oscuros.

La técnica es muy vivaz, con rapidez de retoques, en donde los grumos de blanco dan brillantez a los cabellos y reflejos a las armas, y modelan los dedos. Las pinceladas de toques luminosos contrastan con las sombras de los paños, curvándose sobre las extremidades, y enfriando los tonos bajo los pliegues (figura 5).

Giaquinto tiene un amplio glosario de recursos técnicos y compositivos que le convierten en un pintor admirable. Los bocetos los hace con trazos rápidos y «manchas» luminosas. Con una pincelada sugestiva distribuye la luz y la sombra, mientras que utiliza un bellissimo y vibrante colorido. La luz nos permite reconocer y valorar las texturas, los colores, las formas y los espacios de las grandes escenas, con resultados de una gran claridad espacial y brillo formal.

Sus figuras están resueltas y ejecutadas con mucha fluidez, hecho determinado no solo por la maestría del pintor, sino también porque así lo requiere la técnica al fresco, que no permite dudas ni rectificaciones. Su presteza radicó también en la reutilización de modelos propios, que transformaba y aglutinaba a través de una serie de personajes secundarios, asimismo recurrentes.

Los grupos principales, vigorosamente modelados, se recortan en cierta medida contra el fondo, en un fuerte contraste que es amortiguado por las figuras presentes en los segundos y terceros planos, en las que descubrimos al Giaquinto más personal. Parecen primeras ideas, o esbozos, cuya factura recuerda a la de los dibujos preparatorios y bocetos que hacía el maestro para sus frescos (figura 6).

El estilo de Giaquinto es libre y suelto, y para ello se vale de pinceladas de trazo largo y ancho, muy empastadas, así como de enlucidos rugosos, como bien se han podido apreciar durante la restauración de los frescos de la Capilla Real. Para García Sáseta, historiadora del maestro de Molfetta, son el *capo-lavoro* de Corrado Giaquinto⁵.

Su estancia en España consolidó un verdadero estilo que creó escuela y seguidores reconocidos. Gracias a su facilidad y rapidez de mano, obtuvo la admiración de sus contemporáneos. Ejerció una profunda influencia sobre la generación de los pintores de mediados de siglo que integraron nuestro rococó, y aportó la nota más alegre y desenfadada a nuestra pintura. Su huella

5. M. C. García Sáseta, *Corrado Giaquinto*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1962, pp. 79-80. Esta autora añade textualmente: «no han sido baldíos los largos preparativos para ella, también lo aprendido en Nápoles y lo ejercitado en Roma, después de tantos años ha dado el fruto aquí en la corte, en Madrid, entre el aplauso de las gentes y el reconocimiento del Rey».

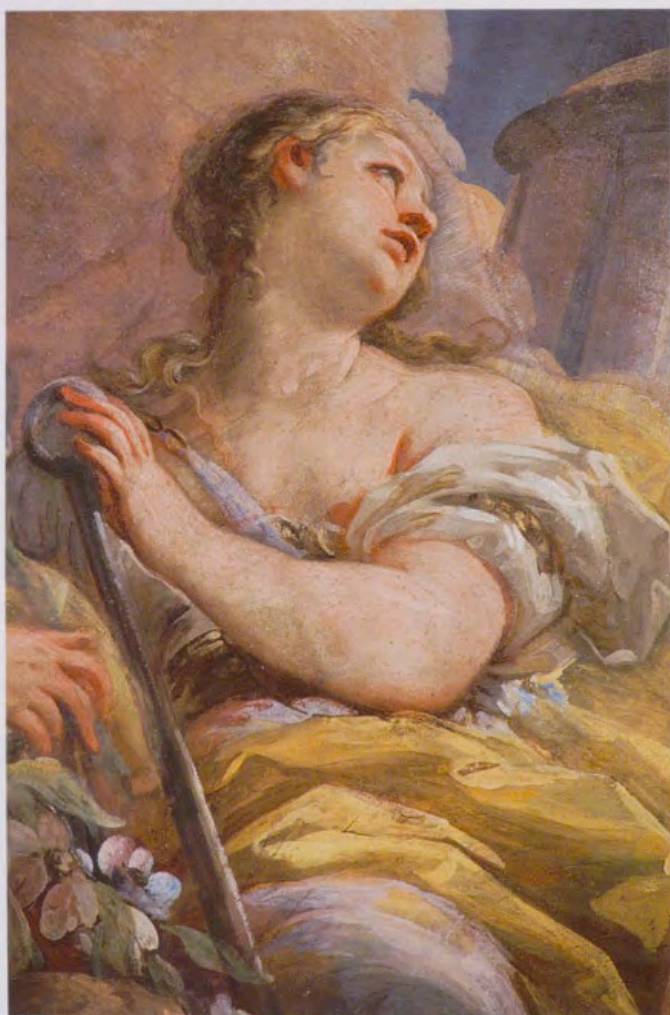


Fig. 6. Fragmento de La Coronación de la Virgen, en la bóveda. Las figuras 1 y 3 están pintadas al fresco, y la figura 2 está pintada al fresco y terminada a secco con temple de huevo.

Fig. 5. Terminaciones a secco en ojos, nariz, boca, pelo y toques de luz en una figura de Las Virtudes Teologales, en la tribuna del órgano.

puede seguirse a través de los pintores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII como una corriente subterránea que llega hasta Goya y Vicente López.

Para Pérez Sánchez, las bóvedas decoradas del Palacio Real gustan por su gracia rococó, la delicadeza de los tonos y por aquellos toques de rara y virtuosa seguridad. Y recoge estas palabras de Ceán Bermúdez⁶: «Giaquinto componía con novedad, y no se puede regular por incorrecto: tenía buen ojo, y conocía la índole de los colores, que contemplaba y acordaba con mucha gracia, en lo que seguramente fue original. Sus obras manifiestan un genio creador, un espíritu extraordinario, y un gusto nuevo y admirable en el fresco. Son apreciables sus bocetos, que procuró imitar su discípulo D. Antonio González Velázquez, y que muy pocos pudieron copiar con exactitud».

LA TÉCNICA AL FRESCO DE CORRADO GIAQUINTO

Como es lógico, haber comenzado tan precozmente su carrera hizo que Giaquinto conociera desde muy pronto todas las técnicas artísticas, la fabricación de colores y aglutinantes, la práctica del dibujo y la forma en que distintas técnicas podían aprovecharse para conseguir determinados efectos. La técnica

6. A. Pérez Sánchez (dir.), *Corrado Giaquinto y España*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Madrid, 2006, p. 16.

al fresco que adopta el pintor demuestra un gran conocimiento profesional, consolidado en el respeto a la más antigua y noble tradición legitimada por la tratadística. Andrea Pozzo publicó en 1692 un tratado en donde queda reflejada la técnica mural del barroco italiano. Es casi seguro que Giaquinto lo conociese, o que llegase hasta él a través de los conocimientos de sus maestros, primero de Solimena y luego de Sebastiano Conca.

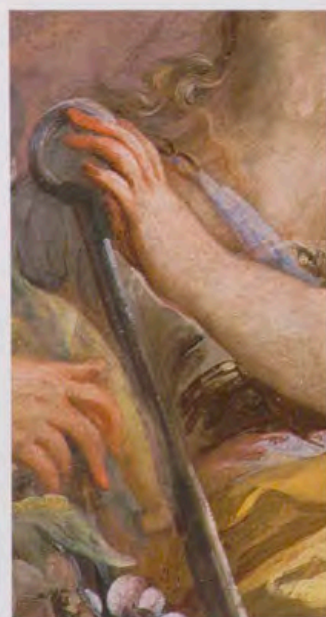
La técnica pictórica que utiliza Giaquinto para decorar las bóvedas es el fresco. A diferencia de otras técnicas, en el fresco el aglutinante y los pigmentos se aplican por separado a la superficie a cubrir; primero se aplica el aglutinante, y después los pigmentos. Es decir, el pigmento se aplica sobre el revoque fresco (húmedo), de forma que durante el proceso lento y uniforme de secado (eliminación del agua) el hidróxido cálcico del revoque discurre hacia el exterior atravesando la película pictórica. Se combina en la superficie con el anhídrido carbónico contenido en el aire, transformándose en carbonato cálcico y desprendiendo agua, la cual básicamente se elimina por evaporación, aunque parte de ella es absorbida por el soporte, dependiendo del grado de porosidad del mismo. El resultado de este proceso es la fijación de los pigmentos, siendo estos incorporados como un todo a la superficie, que queda totalmente compacta y con una consistencia de gran dureza, comparable a la del mármol.

La capa de aglutinante se seca pasado un tiempo, de forma que los pigmentos solo pueden aplicarse mientras la capa de cal está fresca, porque si se deja secar no aglutinará los pigmentos. De esta circunstancia se deriva el nombre de la técnica, de influencia italiana. Además, como los pintores saben que la cal se seca aproximadamente en un día, el método de trabajo normal es cubrir cada mañana la superficie que el artista calcula que podrá pintar ese día. Esa superficie que ha de ser pintada mientras está húmeda se llama *jornada* o *tarea*, en italiano *giornata*.

La técnica de las jornadas, de medidas variables, a veces grandes, a veces grandísimas, dependiendo de las líneas de la composición marcadas por los cartones para no cortar las figuras en las partes esenciales, la encontramos en todos los frescos de Giaquinto. Ha sido posible determinar las jornadas de trabajo y su sucesión, porque las uniones de las pinturas hechas cada día permanecen ligeramente visibles aunque la superposición de la parte hecha con la anterior es casi inapreciable (figuras 7a, b y c). En los frescos de Giaquinto, las jornadas se ordenan de arriba abajo, y de izquierda a derecha, siguiendo el método establecido por los fresquistas reconocidos.

Por la documentación encontrada en el Archivo General del Palacio se sabe que Giaquinto contó con la ayuda de dos ayudantes, Vicente García y Lucas Noguera⁷. Estos se limitaron a tareas auxiliares: preparaban los morteros y los tendían siguiendo las jornadas marcadas por el artista, transferían el dibujo preparatorio, molían los colores y preparaban los tonos de base.

Los ayudantes realizaban las tareas de un albañil, mezclaban la cal apagada con la arena, gracias a la cual se reforzaba el conjunto y se reducían los efectos



7. AGP, Obras de Palacio, leg. 355. Instrucción de S. M. de 17 de agosto de 1760.

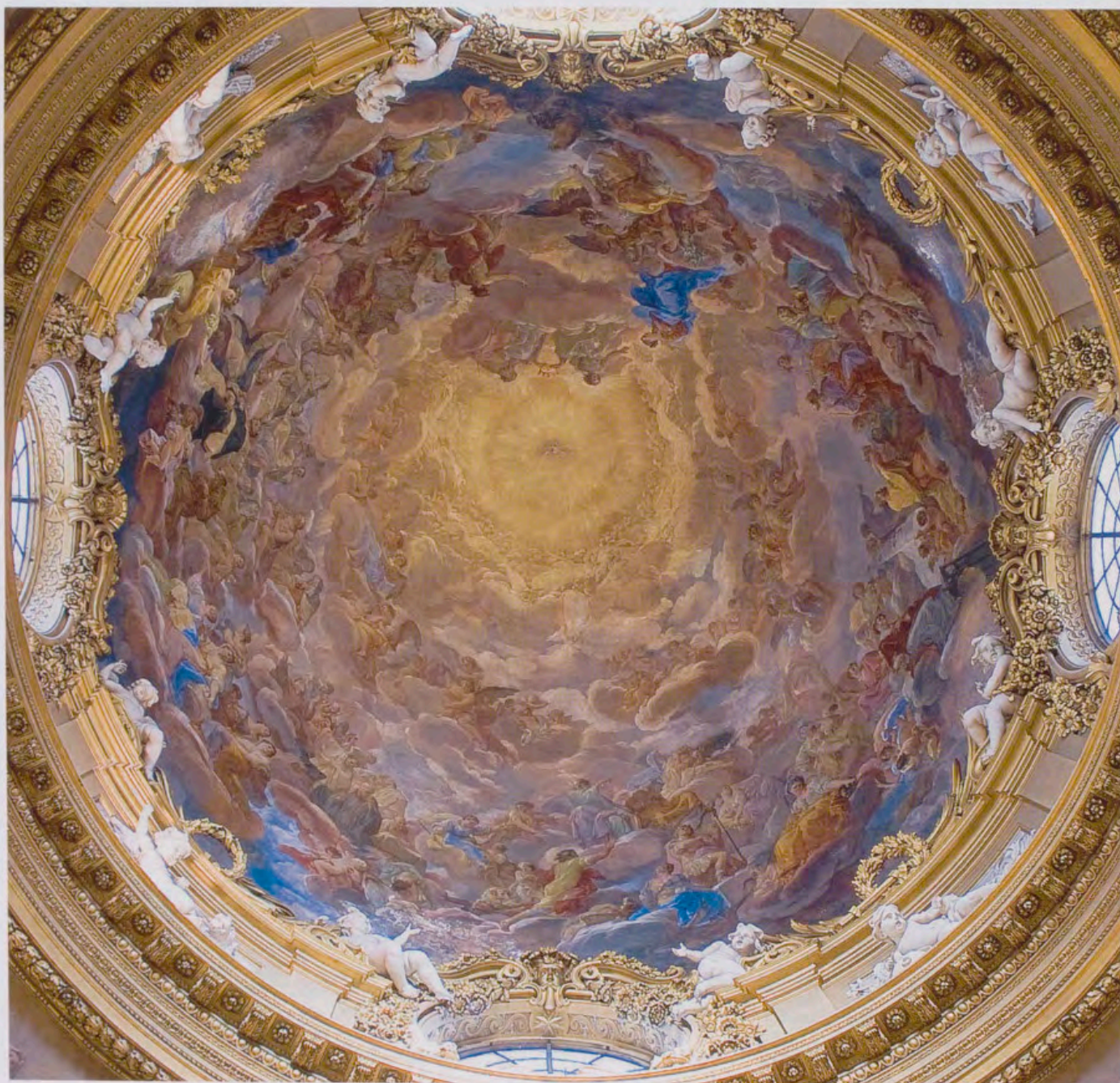


Fig. 7a. Vista general de la bóveda antes de la restauración.

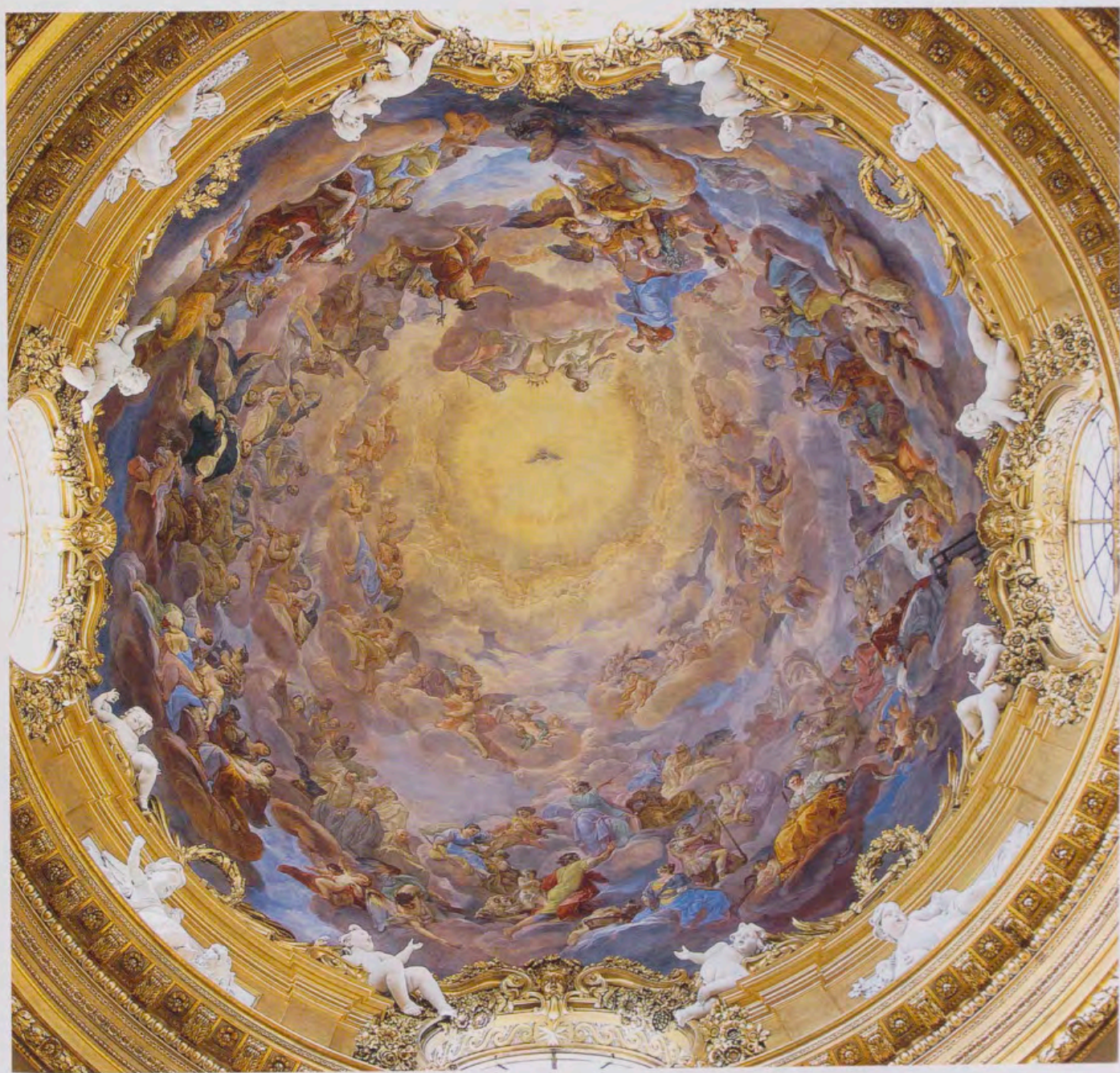


Fig. 7b. Vista general de la bóveda después de la restauración.



Fig. 7c. Jornadas de ejecución del fresco.

del encogimiento de la masa durante el secado. Las proporciones entre cal y arena normalmente variaban según fuese la capa aplicada, bien como estrato de preparación del muro o bien como capa final. En los frescos de Giaquinto, como en la mayoría de ellos, la proporción de arena aumenta conforme la capa se va aproximando al muro, siendo las internas más gruesas y bastas. Estas se denominan, por sus nombres italianos, *arriccio* e *intonaco*.

La cal se apagaba y se conservaba en toneles con agua que diariamente se batían para eliminar la costra que se formaba en la superficie. Esta cal apagada se mezclaba con arena y se le añadía el yeso llamado «de espejuelo» de la siguiente manera: se humedecía en una proporción a voluntad para formar una pella (bola húmeda de yeso) y, antes de que se secara, se molía en la moleta y se conservaba en una vasija de agua⁸. De esta manera se obtenía, más que un acelerador del fraguado, una carga más para absorber mejor las tintas, de modo que se podía alisar mejor en el muro la mezcla de la cal con la arena⁹.

Giaquinto comenzó su trabajo una vez instalados los andamios de madera. Estos generalmente no ocupaban toda la construcción para evitar costes altos y se realizaban a medida que avanzaba el trabajo.

Sobre el muro de ladrillo, el ayudante tendió el *arriccio*, un mortero de acabado bastardo con un espesor de 3-3,5 cm, compuesto de calcita, cuarzo,

8. A. Palomino, *El museo pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1947, p. 547.

9. *Ibidem*, p. 577.

arcillas y unas trazas de yeso en la matriz aglomerante, en proporciones aproximadas 10:1 con marmolina y cuarzo en el árido¹⁰. Generalmente estaba constituida por tres espuertas de cal apagada y dos de arena.

Sobre el *arriccio* se dio una segunda capa de mortero, el *intonaco*, de hasta 1 cm, que serviría para igualar los pandeados y desfases del mortero anterior, compuesto por una parte de cal y dos partes de arena de río, como carga inerte (figura 8).

Para que la aplicación de morteros se pudiese completar con buenos resultados, el secado del fresco y la eliminación del agua debían de realizarse de manera lenta y uniforme. También había que tener en cuenta que la precisa medida de agua en relación con el hidróxido cálcico empleado en el mortero determinaba una buena carbonatación tanto en el interior del estrato como en la superficie externa, y la consecuente fijación del pigmento empleado en la elaboración de la pintura.

El cambio de gusto en el barroco, que requería la decoración de grandes espacios como bóvedas y cúpulas, llevó consigo la tendencia a eliminar del fresco esa compactibilidad que tenía la materia de la superficie y, por el contrario, a tratar de conseguir un resultado más vibrante y pastoso. Para ello se modificó el uso del *intonaco*, que dejó de alisarse y de apretarse para obtener superficies llanas y compactas, ejecutándose lo más irregular y granuloso posible¹¹. Esta es la razón por la cual los ayudantes de Giaquinto «lavaban» el revoque recién dado con un paño bien empapado en agua para eliminar el pulido de la llana y abrir la arena para que absorbiese mejor las tintas¹², técnica que en Italia recibía el nombre de *granire* y que describe Pozzo en su tratado *Prospettiva de' Pittori, ed Architetti*¹³ (figura 9).

La superficie final, al quedar menos lisa y más granulosa, y al estar realizada con enlucidos de arena más gruesa, acentuaba el efecto de vibración de la pintura y evocaba la pintura en tela. Por eso Giaquinto utilizaba ex profeso una superficie rugosa, que evitaba brillos y producía una mayor luminosidad desde lejos. Corrado pintó todas las superficies al fresco sobre un revoque firme pero levemente arenoso, para poder conseguir una delicada refracción de la luz.

El maestro concibió la obra, elaboró los cartones y dio las directrices para que los ayudantes efectuaran la transposición del dibujo al muro. No se aprecia la mano de colaboradores, lo cual probablemente significa que él mismo llevó a cabo la totalidad de los frescos hasta sus más mínimos detalles. Así se desprende de la unidad de estilo en sus frescos y de la altísima calidad de ejecución.

Pintar al fresco requiere una gran habilidad técnica y pictórica, ya que la pintura se ha de ejecutar y concluir en un espacio de tiempo relativamente corto, dependiendo de la jornada. Giaquinto contaba con una buena formación fresquista y por eso conocía la importancia de la elaboración previa de un minucioso boceto de la composición; también dibujaba y definía cada una de sus partes, ya que esta técnica no permitía correcciones ni improvisaciones.

10. Don Enrique Parra, doctor en Ciencias Químicas, ha realizado los análisis químicos de los frescos de la Capilla Real. Estos análisis han revelado las etapas de ejecución de la obra, y han identificado las técnicas empleadas y también la exacta composición de ellas.

11. G. Colalucci, «El fresco en sus variantes técnicas, desde la época romana hasta el s. xviii», en P. Roig e I. Bosch (eds.), *Restauración de la pintura mural aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, 1999-2000*, Valencia, 1999, p. 178.

12. A. Palomino, 1947, p. 585 [op. cit. n. 8].

13. A. Pozzo, *Prospettiva de' Pittori, ed Architetti*, 2 vols., Roma, 1723. Brevi istruzione per dipingere affresco, sezione quarta.

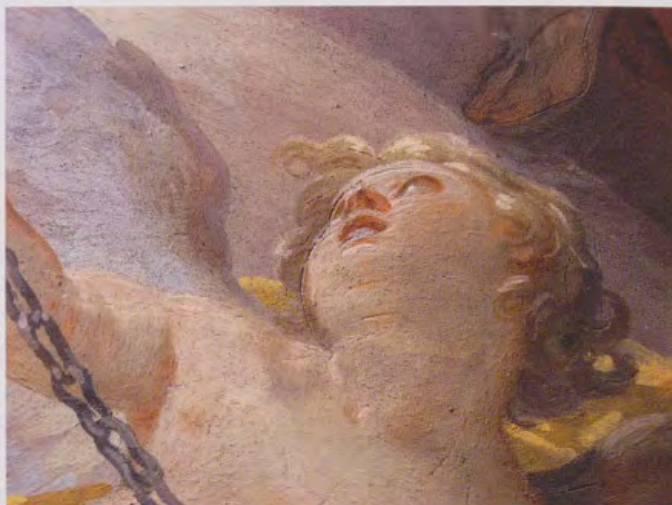


Fig. 9. Superficie rugosa del mortero, detalle del fresco de la bóveda.

Fig. 8. Estructura del mortero del fresco de la bóveda: arriccio: 3-3,5 cm; intonaco: máximo 1 cm.

Para Giaquinto y para cualquier fresquista que se preciase, la ejecución pictórica tenía que partir de un dibujo de base. Cuando la composición plástica ganaba en complejidad, el boceto se tenía que trabajar a escala, aunque los detalles se dibujasen en el calco a tamaño natural. Además, para trabajar más rápidamente, se multiplicaban los estudios de los detalles más difíciles, debido al análisis más complejo de la temática y la preocupación por la perspectiva.

Giaquinto realizaba estudios previos que preparaba antes de iniciar los frescos y que le permitían trabajar más deprisa. Un ayudante transfería el dibujo preparatorio por incisión sobre el mortero fresco a través de los cartones y con estarcido.

Cuando el soporte estaba situado en zonas difíciles, como las bóvedas, se utilizaban los cartones con incisión indirecta y la ampliación por cuadrícula¹⁴. Sobre el boceto y sobre el cartón trazaba un número igual de cuadros de tamaño proporcional. Las líneas compositivas contenidas en cada cuadrado del boceto las llevaba fácilmente de forma proporcional al cuadro correspondiente del cartón, constituyendo una trama clara para repetir la composición en la nueva y mayor escala.

El dibujo preparatorio se ejecutaba sobre papel grueso, por lo que se habla de «cartones». Estaban constituidos por varios papeles encolados con engrudo, según la descripción de Vasari y Armenini. Una vez secos se reproducía en ellos el motivo con una larga caña con un carboncillo en su extremo, to-

14. P. Mora, *Conservation of wall paintings*, Londres, 1984, p. 168.

mando como guía la cuadrícula del boceto. Pacheco distingue dos tipos de cartones: los ejecutados con simples perfiles y los más acabados, con sombreado y realces sobre papel oscuro. Cada día se recortaba el trozo del cartón a realizar en esa jornada y se calcaba sobre el enlucido recién tendido¹⁵.

El cartón se clavaba al *intonaco* fresco, y los trazos del dibujo se repasaban con un puntero de marfil, de hueso o de madera. Eliminado el cartón, sobre el mortero blando quedaba inciso todo el dibujo. Este tipo de surcos se aprecia fácilmente en la totalidad de los frescos de Giaquinto al iluminarse la superficie con luz rasante¹⁶ (figuras 10a-b).

Para trazar líneas o dibujos de arquitectura el maestro realizaba incisiones directas, es decir, incisiones realizadas directamente sobre el *intonaco* fresco con la ayuda de reglas, escuadras y compases. También utilizaba hilos impregnados de pigmento, cuerdas finas o líneas de puntos ejecutadas con rodillo dentado impresas en el mortero. En la jerga de los pintores se hablaba de «tirar con cuerda», lo que significaba marcar en el muro las líneas horizontales y verticales en las que tenía que basarse la composición realizada en otro lugar o preparada directamente sobre el revoque¹⁷.

Para los perfiles más precisos, como pliegues o detalles anatómicos, usaba con preferencia el estarcido por ser más delicado y preciso. Por estarcido se entiende aquella operación realizada apoyando sobre el *intonaco* fresco el dibujo en papel fino, cuyo trazo debía estar agujereado con un punzón muy fino; entonces se espolvoreaba con polvo de carbón contenido en un saquito de tela. El polvo pasaba a través de los orificios del dibujo al mortero, y una vez eliminado el papel, quedaban las marcas del punteado negro que servía como guía a la ejecución pictórica¹⁸. El estarcido generalmente estaba oculto por la pintura al fresco. Sin embargo, se puede apreciar de forma puntual, especialmente en las figuras cuyo cartón era colocado montando en anteriores jornadas y, por lo tanto, no estaba cubierto por la pintura posterior (figura 11).

Para utilizar este método era necesario que el dibujo fuese muy detallado, mientras que en el método de transferencia por incisión indirecta el dibujo podía ser más esquemático.

En el siglo XVIII se difunde el empleo del cartón respecto al estarcido. El bosquejo sobre el enlucido se realiza más por calco que por punteado, y normalmente sobre el cartón ya se habían estudiado, si no los colores, sí los contrastes de clarooscuro.

Lo propio del artista era la invención, la «idea», y era lo que se plasmaba en el cartón. Su trasposición podía encomendarse en gran parte a los ayudantes, que debían tener un boceto lo más detallado posible. Giaquinto utilizaba cartones, como todos los fresquistas de la época, aunque desafortunadamente no se conserva ninguno. En sus frescos se pueden apreciar pequeños orificios correspondientes a los clavos con los que se sujetaba al revoque el boceto de la pintura, o los llamados cartones, aunque también hay que mencionar que la mayoría de ellos se han cubierto con repintes en anteriores intervenciones (figura 12).

15. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t. II, pp. 2-14.

16. C. Maltese, *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1980, p. 292.

17. C. Cennini, *El libro del arte*, Madrid, 1988, p. 114.

18. A. Palomino, 1947, p. 271 [op. cit. n. 8]. Según apunta el propio Palomino, el traslado del boceto correspondiente a la jornada prevista se realizaba utilizando el sistema de estarcido con pigmento de negro de carbón. Preparada la parte diaria de enlucido, se recortaba la parte correspondiente del estarcido (si las dimensiones eran grandes) y, colocada esta sobre el enlucido, se pasaba por encima un saquito de polvo de carbón finísimo, de forma que a través de los poros marcarse sobre el enlucido las líneas de la composición, que acto seguido se repasaban con un pincel.

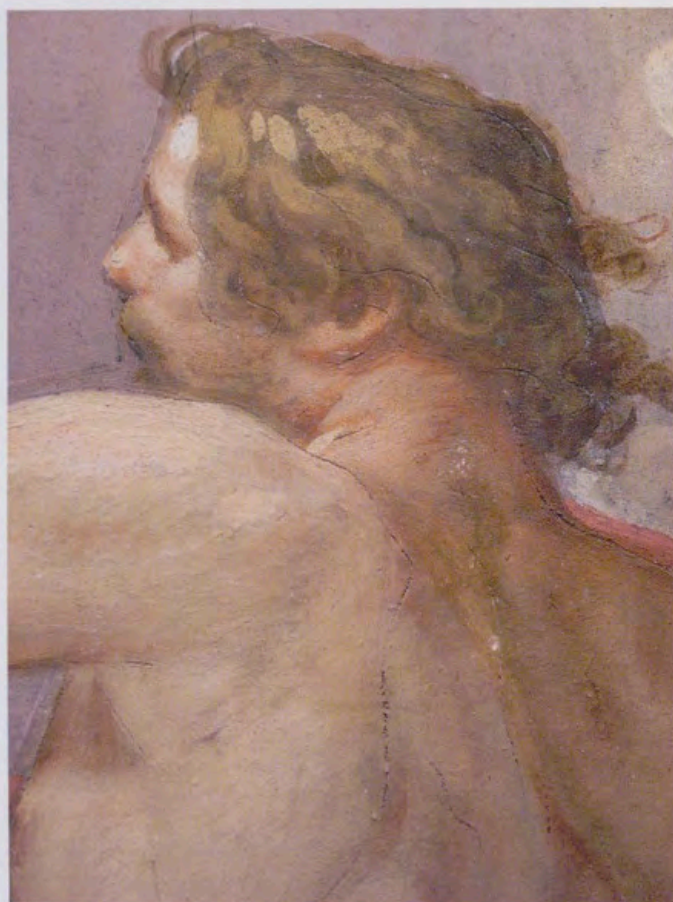


Fig. 10b. *Incisiones directas realizadas con compás; ambos son detalles del fresco de la bóveda.*

Fig. 10a. *Incisiones indirectas del dibujo preparatorio a través del cartón.*

Además del boceto dibujado, Giaquinto preparaba otros dibujos, como eran los bocetos a color y otros estudios preparatorios, realizados según el uso común de esa época y a petición del rey Fernando VI. Eran pruebas sucesivas y siempre más próximas al resultado definitivo, pues al cubrir espacios cada vez más articulados con las estructuras arquitectónicas (arcos, bóvedas, cúpulas) estos exigían una exacta experimentación previa también desde el punto de vista colorístico.

Para la ejecución pictórica, los ayudantes del maestro preparaban y mezclaban los colores en cantidades suficientes para que nunca faltara el material, ya que el tono de la segunda mezcla raramente coincidía con el de la primera. Era esencial preparar siempre por adelantado la cantidad de mezcla de color necesaria para cada tono. Había que tener en cuenta que la cal de los colores aclaraba los tonos al secarse, y de esta manera Giaquinto aseguraba la unidad de un tono para las diferentes partes de una obra de grandes dimensiones.

Los pigmentos que se han identificado en los análisis químicos realizados sobre los frescos de la Capilla se reducen al blanco (blanco de cal y sulfato de bario), amarillo (tierra amarilla y amarillo de Nápoles), negro (negro carbón), rojo (tierra roja), azul (esmalte de cobalto y lapislázuli), verde (tierra verde) y pardo (tierras ocres y siena). Esta paleta de siete colores es notablemente simple, pero cubre totalmente el espectro cromático.

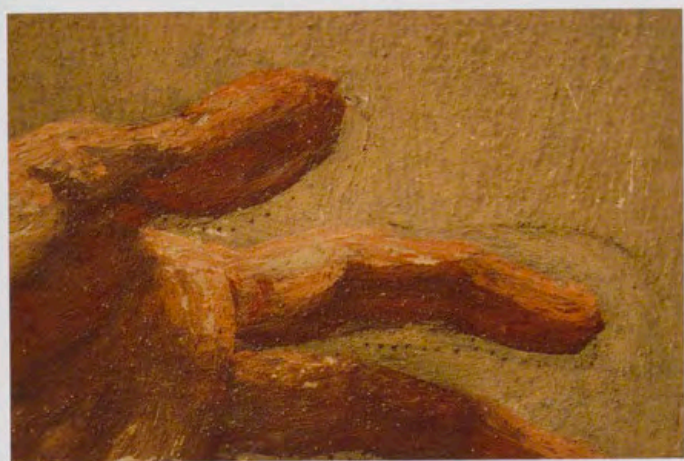


Fig. 11. Estarcido del dibujo preparatorio, en un detalle del fresco de la bóveda.



Fig. 12. Orificio de uno de los clavos que sujetaban los cartones con el dibujo preparatorio, detalle del fresco de la bóveda.

Previamente, el ayudante molía los colores en agua durante mucho tiempo y, dadas las características de la ejecución al fresco y la rapidez necesaria, normalmente tenía preparadas de antemano las gradaciones de tono y las mezclas de mayor uso, para que Giaquinto se sirviese de ellas cuando era preciso. Los colores molidos con el aglutinante se guardaban en lebrillos, escudillas y frascos de barro vidriado o metal.

Para cubrir las extensas superficies murales pintadas al fresco, Giaquinto tenía que proveerse de grandes cantidades de pigmentos que además fueran de buena calidad y apropiados para esta técnica. Es a Italia, país que contaba con una larga experiencia y una arraigada tradición en la preparación de pigmentos, donde el artista va a acudir para conseguirlos con una cierta garantía, y más concretamente a Venecia y a Nápoles. De Italia venía toda clase de pigmentos, pero especialmente las tierras, los esmaltes y el azul ultramar¹⁹.

Cuando Giaquinto llegó a la corte española, trajo parte de su material, pero para ir más cómodo en el viaje solicitó autorización para remitir a España, a la dirección del propio ministro, varios cajones conteniendo «los precisos estudios y colores que contaba concernientes»²⁰. Desde que abandonó Nápoles, Giaquinto mantuvo con su familia y amigos una correspondencia muy fluida, e incluso fueron habituales los envíos de paquetes desde allí para satisfacer sus peticiones. Sabemos por ejemplo que en 1753 sus parientes le enviaron materiales para pintar²¹.

Para trabajar, el artista tenía que esperar el momento en el que el mortero húmedo estuviese suficientemente duro y firme para resistir la presión eventual del pincel, y terminar antes de que comenzase a formarse en la superficie la costra del carbonato. Si se aplicaba demasiado pronto y el *intonaco* estaba demasiado mojado, la fuerte componente básica de la cal podía afectar a los pigmentos, y además sobre un mortero demasiado blando se corría el riesgo de que el color se mezclara con el mortero y lo enturbiara. Si por el contrario se aplicaba demasiado tarde, se podía enfrentar a la costra del carbo-

19. AGP, Obras de Palacio, leg. 357. Desde Venecia le enviaban hasta ocho géneros de azul de esmalte para que eligiese. El azul ultramar se lo traían de Nápoles, en pequeñas cantidades por su elevado precio.

20. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), E, leg. 4.979. Roma, 1 de marzo de 1753, carta de De la Riva a Carvajal.

21. AGS, E, leg. 4.979. Roma, 27 y 29 de septiembre de 1753, carta de De la Riva a Carvajal.

nato, e igualmente se estropeaba y adhería mal. También tenía en cuenta que los pigmentos, al secarse, cambiaban de tono de manera sensible, y la carbonatación podía ser insuficiente.

Después de que la superficie a pintar fuese rociada con abundante agua se disponían las tintas generales²². Primero los colores de tonalidad media. Los pigmentos utilizados en esta primera fase eran por lo general los óxidos de hierro en todas sus variantes, rojos, verdes y ocre, el esmalte de cobalto y el amarillo de Nápoles, todos ellos típicos de la paleta del fresco del siglo XVIII.

Los más oscuros los aplicaba a continuación, con los que iba fijando y modelando las formas mediante la transparencia del fondo blanco, y por último, aún en húmedo, las luces, para lo cual utilizaba gruesas y plásticas pince-ladas de cal (a veces reforzada con polvo de mármol) para acentuar su pastosidad, casi de óleo, siempre tamizadas y atenuadas con un poco de ocre²³ (figura 13).

Para la aplicación de los colores, aplicaba cada tono con un mínimo de trabajo de pincel *in situ*, con el fin de no resentir y estropear la pintura ni debilitar la adherencia. Esto limitaba considerablemente las posibilidades del modelado, que debía ser reemplazado por un juego de yuxtaposiciones, ya que todo repaso perjudicaba su adherencia.

Giaquinto utilizaba pinceles de pelo de cerda, suaves para no raspar el enlucido y no manchar los colores, como era común en los fresquistas²⁴. El maestro pintó primero las grandes superficies, cielos y fondos. Trabajaba como se hacía normalmente, de arriba abajo, para no hacer peligrar lo ya pintado anteriormente con chorretones de pintura. Y gracias a sus conocimientos técnicos obtenía resultados similares a los alcanzados sobre la tela, con su variedad de matices.

Para las carnaciones, empleaba primero el *verdaccio* (ocre oscuro, negro, blanco de cal y tierra roja) y con el verde tierra comenzaba a dar sombras, repasando los contornos de nuevo con el *verdaccio*. Las carnaciones están resueltas con toques cortos y rápidos de color rojizo, unas veces a fresco y otras *a secco* sobre bases de color a fresco. Después de marcar la boca y los carrillos con blanco y tierra roja clara, preparaba la carnación con tres tonos; el más claro para los salientes de la cara, el intermedio para las zonas medias y el más oscuro para las partes más sombrías, sin dejar que el verde tierra fuese enmascarado totalmente (figura 14). Y finalmente volvía a trazar unas líneas muy marcadas con tierra roja o marrón para resaltar los ojos, la nariz y la boca. Con esta técnica Giaquinto conseguía un potente claroscuro con vivas gradaciones.

Otros recursos técnicos que utilizaba el artista en sus frescos eran los sombreados mediante líneas paralelas para reforzar las sombras y las líneas finas de contorno, que le servían para perfilar algunas figuras y destacar sus formas del contorno. Primero colocaba las masas de color que iban a conformar las figuras y después las repasaba o perfilaba para separarlas y diferenciarlas de una zona subyacente. Las líneas de contorno iban siempre en el tono de la carne o del vestido, pero más oscuro (figura 15).

22. A. Palomino, 1947, t. II, p. 273 [op. cit. n. 8]: «Para lo cual se ha de tener una vasija con agua limpia y su brochón, que no sirva para otra cosa, que para rociar».

23. *Ibidem*, p. 279. Palomino menciona que esta práctica era ajena a la tradición española y que fue precisamente Luca Giordano su introductor, y aseguraba que en toda Italia se practicaba lo mismo.

24. A. Pozzo, 1723, sezione dodicesima [op. cit. n. 13].



Fig. 13. Pinceladas de blanco de cal aplicadas a secco, detalle de San Leandro, en una pechina.

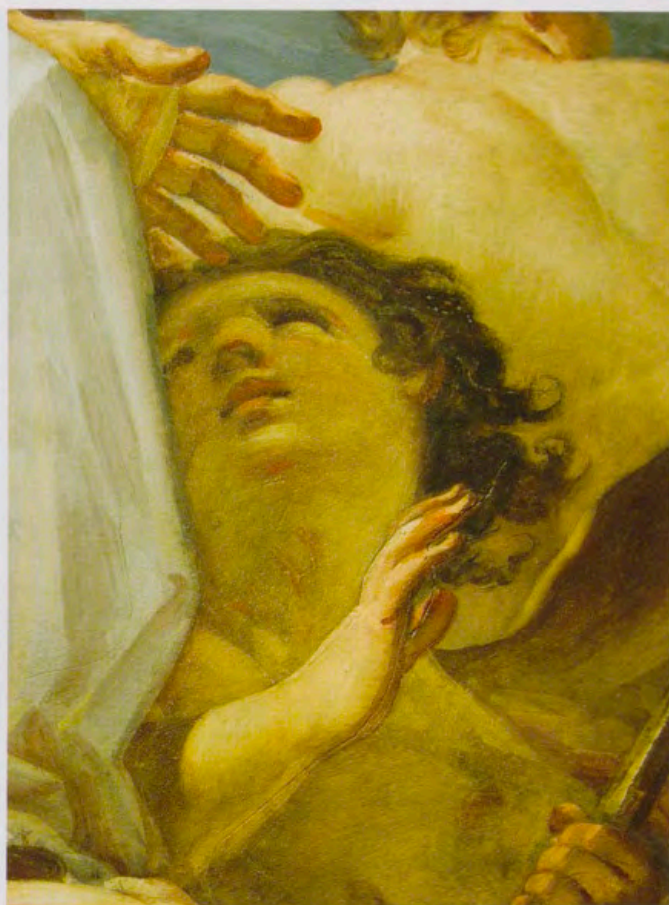


Fig. 14. Carnaciones construidas a partir del verdaccio, detalle de San Leandro, en una pechina.

Una vez acabado el fresco, Giaquinto dejaba que se secase antes de aplicar los retoques finales²⁵. Ya en seco, finalizaba la pintura, terminando de contrastar las formas modeladas previamente, y acentuaba en especial las sombras y los tonos más oscuros.

La analítica realizada en el laboratorio químico reveló el uso abundante de retoques con temple al huevo sobre el revoque ya seco. En determinadas zonas, sobre varias capas de color al fresco, se identificó un aglutinante de tipo proteico, que puso en evidencia la presencia de este material orgánico. Por medio de estas terminaciones *a secco* Giaquinto pudo dar el acabado con el nivel estético deseado.

El maestro utilizaba el temple cuando quería reproducir efectos y tonalidades determinados que no se podían conseguir con el fresco. Con el seco se ampliaba la gama del colorido y también el tiempo de ejecución, haciéndolo menos fatigoso. Los colores que retocaba Giaquinto eran los azules, los verdes y los amarillos. En las tonalidades claras trabajaba al fresco mezclando los pigmentos con la cal, pero si quería un tono de mayor fuerza, lo dejaba para el día siguiente y lo retocaba con temple. Las luces se empastaban con la cal, mientras que los oscuros se aplicaban en aguadas, porque de lo contrario se podían volver blanquecinos.

25. AGS, Hacienda, 7. Corrado Giaquinto escribe a Esquilache para disculparse por no pintar la bóveda del Salón de Guardias. Le informa también del estado en el que ha dejado las obras que le habían encargado; en cuanto a las pinturas de la escalera, está esperando a que se sequen para poder dar el último retoque.

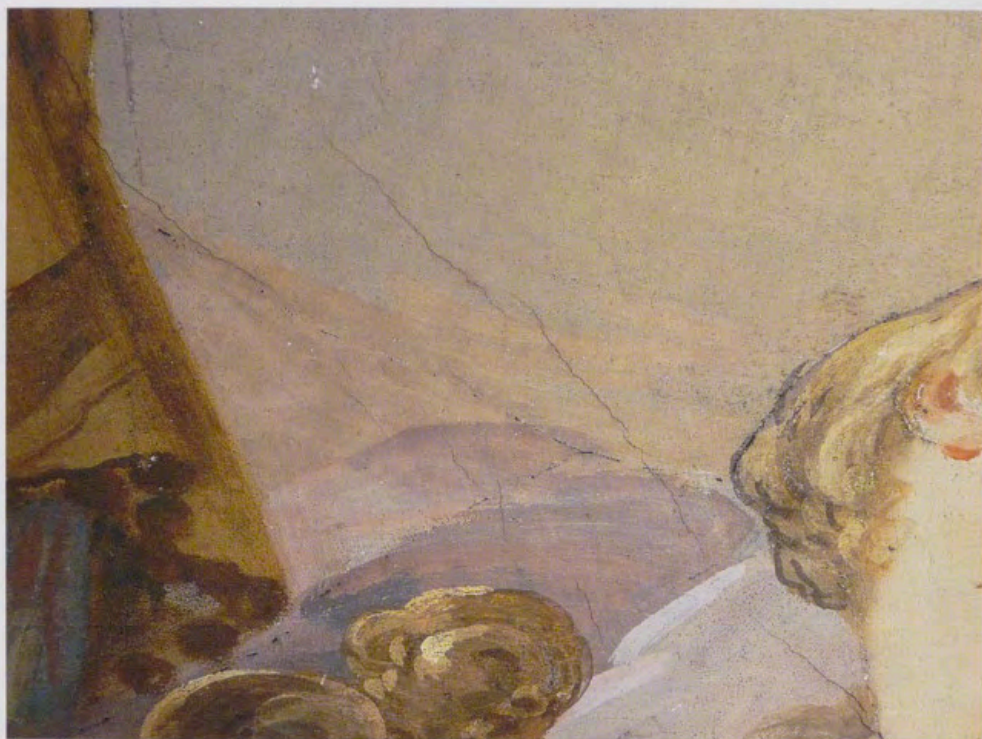


Fig. 15. Terminación a secco con temple de huevo en la unión de dos jornadas, detalle del fresco de la bóveda.

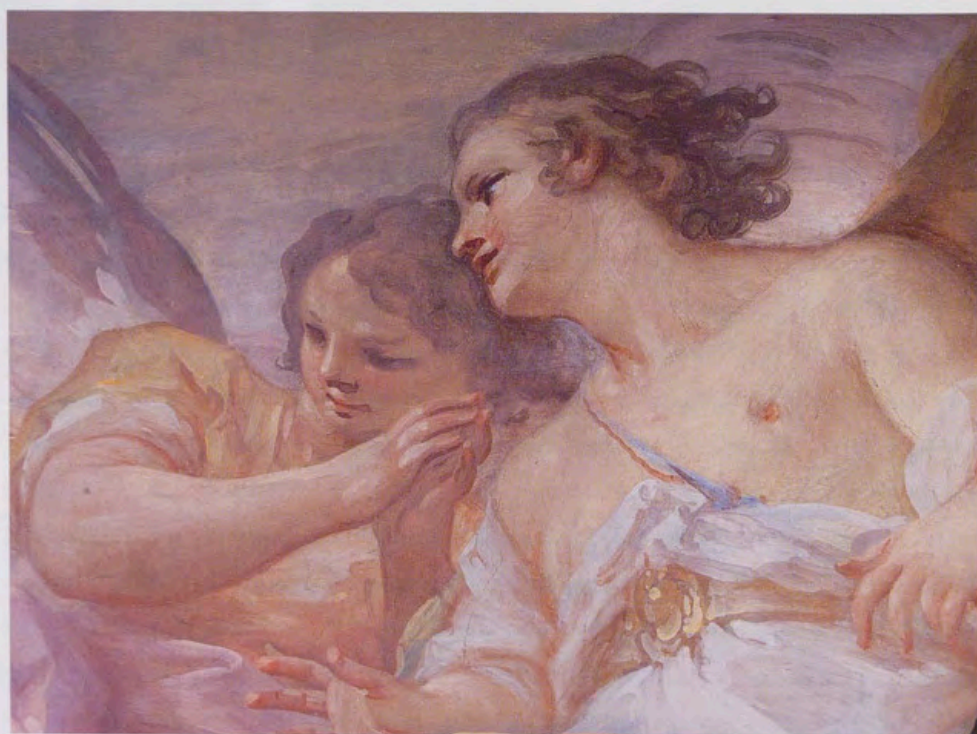


Fig. 16. Líneas de contorno en las figuras del fondo de Santa María de la Cabeza, en una pechina.

Giaquinto utilizaba el temple no solo para ciertos retoques o terminaciones *a secco*, como por ejemplo pliegues de vestidos, modelados, cabellos y otros elementos compositivos de las figuras, sino también para matizar ciertos tonos como el azul de esmalte, para dar más viveza a colores como el amarillo y para oscurecer los marrones de las sombras. Por eso la toma de muestras que se hizo durante la restauración y que hubo que analizar químicamente resultó tan importante.



Fig. 17. Terminaciones a secco en los tonos oscuros y los toques de luz, detalle de San Leandro, en una pechina.

También se han identificado retoques *a secco* en las uniones de jornadas, con el fin de disimular un cambio de color, en los toques finales, ya fuesen luces o líneas de contorno, y para conseguir mayor viveza en unos colores y más oscuridad en otros (figura 16).

Hay que tener en cuenta que la brillantez de los colores y la potencia del volumen y del modelado durante el tiempo en que la pintura al fresco se mantiene húmeda cambian con su secado. Es un proceso natural, en el que las sombras se vuelven más opacas y los colores más apagados y sombríos, es decir, la pintura pierde su fuerza original. Sin embargo, la costumbre de completar o corregir la pintura con colores a la cal, o con aglutinante como el temple, estaba bastante difundida en aquella época, a pesar de que todos los teóricos

insistían en que se debían de evitar al máximo los retoques *a secco*. En el siglo XVIII los pintores van a emplear este recurso con mucha frecuencia, y Giaquinto no será una excepción.

Como buen representante del fresco barroco, muestra en gran parte de sus pinturas cómo se pierde la transparencia tradicional, para hacerse más cubriente y empastado, con texturas densas parecidas al óleo. Para Paolo Bensi no se puede hablar tanto de la decadencia del fresco, sino del desarrollo o evolución del mismo²⁶ (figura 17). El motivo que tenía Giaquinto para esta elección no era su falta de conocimiento de la técnica al fresco, sino que el seco se adaptaba mejor a sus intereses, podía trabajar más rápido y con mayor seguridad de ejecución al permitir correcciones y también podía ampliar la gama cromática, la vivacidad y el brillo del color.

Para las figuras que están en un primer término sigue la misma manera labrada, empastada y unida que utiliza para el óleo, y es por eso por lo que no le perjudicaba el manejo del fresco, sino que, al contrario, su práctica con el óleo se lo facilitaba aún más. Por eso, usa la misma técnica y los mismos recursos tanto si pinta sobre un lienzo como si pinta sobre un muro. Los efectos de pastosidad más parecidos al óleo los conseguía mezclando los colores con la cal, especialmente los claros. La adición de cal proporcionaba un mayor poder cubriente, facilitando pinceladas más densas, toques de luz empastados, una mayor intensificación de los tonos y mayores contrastes de claroscuro. Permitía prolongar el tiempo de ejecución y, por tanto, fundir los tonos entre sí y retocar el fresco más fácilmente.

También utilizaba en sus frescos efectos asociados a la pintura al óleo, como veladuras y transparencias. Todas estas manifestaciones pictóricas definen su estilo, y, según Palomino, le servían para confundir deliberadamente la técnica del óleo con la del fresco²⁷. Es cierto que Giaquinto parece pintar al fresco como pinta al óleo, y en eso también se parece a Luca Giordano. Quizás aquí reside lo peculiar de sus pinturas, que a pesar del carácter decorativo de sus composiciones, y gracias a su habilidad como dibujante y su manera de representar el espacio que rodea a las figuras, consigue mediante su técnica pictórica la unidad del efecto final de la obra.

26. P. Bensi, *Le pitture murali*, Florencia, 1990, p. 86.

27. A. Palomino, 1947, p. 518 [op. cit. n. 8].

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2012

GRANDES ENCUADERNACIONES EN LAS BIBLIOTECAS REALES (SIGLOS XV-XXI)

La exposición fue inaugurada por S.M. la Reina Doña Sofía. Por primera vez se presenta el extraordinario tesoro de encuadernaciones que conservan la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid y las bibliotecas de los monasterios de El Escorial, las Huelgas, las Descalzas y la Encarnación y

que constituye uno de los mejores conjuntos mundiales de arte ligatorio.

Es también una muestra importante por la novedad de su planteamiento. Se entiende la encuadernación como un elemento más del lenguaje de la corte; al igual que otras disciplinas artísticas, representa e identifica a



Vista de la sala correspondiente a la sección Procedencias.



Vista de la sala correspondiente a la sección Cortes.

la persona o a la institución, e individualiza la propiedad como bien inconfundible.

Procedencias

Se inicia la exposición examinando las tres procedencias principales de las que se nutren las bibliotecas reales. En primer lugar, las colecciones

de las propias casas reales, españolas o extranjeras. El equilibrio, en ellas, entre las encuadernaciones lujosas y otras más comunes es uno de los principales temas sobre los que se reflexiona en la exposición. Así, junto a ejemplares excepcionales pueden verse libros infantiles de los hijos de Alfonso XIII y Victoria



Vista de la sala correspondiente a la sección Homologación.

Eugenia que son una magnífica muestra de encuadernación industrial. En segundo lugar figuran los volúmenes procedentes de colecciones de la nobleza: la del conde de Gondomar, embajador de Felipe III en Londres, por ejemplo, era una de las más importantes de la Alta Edad Moderna en manos privadas. Por último, eruditos y estudiosos reunieron asimismo importantes fondos bibliográficos que en muchos casos, por compra o por donación, acabaron formando parte de la colección real. Baste citar los casos de Hurtado de Mendoza y de Nicolás Azara, quien colaboró con el encuadernador real de Parma, Giambattista Bodoni. Todas esas colecciones adquirieron, tras servir a sus propios intereses, nuevos significados en la biblioteca privada del rey.

Lenguaje decorativo

Una función de las encuadernaciones es mostrar su correspondencia

con todo tipo de objetos presentes en la vida de la corte. Las tapas del libro, los muebles, los textiles o los relojes se interpretan conforme a una misma estética. Los materiales son también una opción artística que permite, como en el caso del terciopelo o la malaquita, integrar la superficie del libro en un contexto estético más amplio. Las obras que aquí se presentan permiten entender la coherencia y la profundidad de una colección real.

Retiros espirituales: los conventos reales

Los conventos femeninos reales, ligados a figuras fundacionales de la Casa de Austria como la princesa Juana, la reina Margarita de Austria o Leonor de Aquitania, fueron centros neurálgicos de la vida de la corte bajo la luz de la religión y de la devoción. Los libros personales de las emperatrices, infantas y princesas se unieron a los que tuvieron bajo sus



Ejemplos de encuadernación industrial inglesa de estilo art nouveau, principios del siglo XX: The British Girl's Annual, Peter Pan and Wendy y Robinson Crusoe.

nuevos nombres de religión. Margarita de la Cruz y Ana Dorotea de Jesús son dos ejemplos de este perfil de mujeres de la Edad Moderna que personalizaron dentro del convento sus libros de uso.

Ceremonias

Las funciones que los libros, al margen de sus contenidos y en su capacidad de poder transformarse en objetos excepcionales, desempeñan en la vida de la corte son otro eje vertebral de la biblioteca del rey. La intención de crear un mundo armónico entre la encuadernación y las otras artes puede ser una función en sí misma. Esta armonización también puede servir para interpretar funciones mayores como son las ceremoniales y las hegemónicas.

Lujo

Las encuadernaciones de talleres prestigiosos, hechas de encargo para los príncipes y los reyes y que apelan

tanto a la fruición mediante el tacto como al deleite visual, representan el lujo en el arte de encuadernar. Las colecciones reales muestran en este apartado su carácter internacional, fruto de la implantación europea de las casas reales.

Candor

Aunque en la biblioteca privada del rey es minoritaria, la encuadernación de pergamino es mayoritaria frente a la de lujo en las colecciones históricas. El interés de estas encuadernaciones es enorme: el estudio de su estructura revela diferencias geográficas, técnicas y económicas que permiten reconstruir el largo proceso de un impreso desde el taller de imprenta hasta la librería de su poseedor.

Técnicas decorativas

El empleo de técnicas concretas aplicadas a determinadas partes del libro es el recurso más indicado para obte-



Vista de la sala correspondiente a la sección Serial vs único.

ner superficies visuales homólogas y, a la vez, diferenciadas en las estanterías. Hierros, cortes y papeles o pastas marmolizadas son ejemplos de los procedimientos más habituales.

Serial vs único

El empleo masivo de técnicas decorativas lujosísimas y diferenciadas es, sin lugar a dudas, una de las características de la biblioteca del rey. En ella, y con el propósito de crear una unidad óptica perimetral perfecta, la encuadernación de cámara —la que se hizo en los talleres reales o llevaron a cabo encuadernadores de cámara concretos— se aplicó por igual a impresos valiosos y corrientes o a manuscritos contemporáneos o históricos. Determinados géneros bi-

bliográficos son un elemento idóneo para alentar estas colecciones homólogas que no renuncian a la diferencia e incitan al coleccionismo. Su contemplación en conjunto les devuelve su pleno sentido.

Cortes

Otro de los recursos del enriquecimiento de los libros son los cortes dorados, labrados y miniados. Además de su utilidad estética, sirven como protección contra la suciedad. Los cortes también ofrecen una superficie más para la función simbólica y la de homologación estilística.

Mármoles

Los materiales ligatorios más comunes —pergamino, pasta, piel, papel o



Ejemplo de encuadernación de estilo romántico heráldico, en malaquita y oro macizo: Uniformes del Ejército de Rusia, 1857. Detrás, mesa en chapeado de malaquita y con adornos de bronce dorado, Palacio Real de Aranjuez.

cartoné— se someten al principio de la homologación decorativa. Mediante este proceso, materiales modestos, como pueden ser la pasta o el papel, se tiñen como mármoles y se utilizan a veces de forma muy sofisticada, como elementos básicos de encuadernaciones de lujo.

Hegemonía

Organizado por reinados, este último apartado de la exposición muestra las encuadernaciones regias

evidenciando la pugna de sus artífices por alcanzar un ideal en el que se reúnan la eminencia técnica y el esplendor artístico. Su sentido reside en la función ceremonial y en la representativa. Desde Isabel I hasta Doña Sofía, algunos de los libros que han formado las colecciones reales de España muestran cómo se han ido interpretando sus cubiertas para identificarlos con sus propietarios y acomodarlos a un lenguaje estético preciso y siempre vanguardista.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2012

PREMIOS

XXI CONCURSO DE PINTURA INFANTIL Y JUVENIL DE PATRIMONIO NACIONAL

El 14 de junio, en el Palacio Real de El Pardo, Su Alteza Real la Infanta Doña

Elena hizo entrega de los premios de la XXI edición del Concurso de Pintura Infantil y Juvenil de Patrimonio Nacional. El Concurso está dirigido a alumnos de 5º y 6º de Educación Primaria y 1º de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) procedentes de centros públicos, concertados y privados. Los trabajos

plásticos han de versar sobre los monumentos y jardines históricos de los Reales Sitios. En esta ocasión se ha contado con 462 participantes de 43 colegios de toda España. Cerró el acto un breve concierto de piano y violín interpretado por el niño prodigio Eduard Kollert, de la República Checa.





MÚSICA

V CICLO DE ÓRGANO

El día 15 de abril, como Concierto de Resurrección y en el marco del V ciclo de órgano el conjunto francés Les Trompettes de Versailles, acompañó al organista Georg Bessonnet en un emotivo concierto de órgano y trompeta en la Capilla del Palacio Real de Madrid, con obras de Bach, Haendel y otros compositores.

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ARANJUEZ

A lo largo de los meses de mayo y junio se ha celebrado en el Palacio Real de Aranjuez con la colaboración de la Comunidad Autónoma de Madrid y el Ayuntamiento del Real Sitio de Aranjuez el XIX Festival de Música Antigua. El Festival se clausuró con el tradicional Paseo Musical por los jardines.

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA EN LAS HUELGAS

Dos conciertos celebrados en el Real Monasterio de las Huelgas abrieron la primavera musical en Burgos. Con la colaboración del Instituto Checo de Madrid, el chelista Jiri Barta interpretó, en la Basílica, piezas de Bach acompañado al piano por Jan Cech. Al día siguiente, el artista entusiasmó a los asistentes con un concierto en solitario en la emblemática Sala Capitular del Monasterio.

POESÍA

VELADA POÉTICA

Como colofón a los actos que se celebran con motivo del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, el 3 de mayo tuvo lugar la XXIV Velada Poética en Palacio en la voz de sus autores. Leyeron poemas María Victoria Atencia, Jeannette L. Clariond, Esperanza López Parada y José Adrián Vitier en representación de la última premiada, Fina García Marruz.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2012

REUNIÓN DE LA IX COMISIÓN DELEGADA DE LA FUNDACIÓN PRÍNCIPE DE GIRONA



SUS ALTEZAS REALES LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS y la Comisión Delegada de la Fundación en el Palacio de El Pardo.

CLAUSURA DEL CURSO 2011/2012 DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA



SU MAJESTAD LA REINA entrega a Menahem Pressler el Premio Yehudi Menuhin durante el acto.

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN «GRANDES ENCUADERNACIONES EN LAS BIBLIOTECAS REALES (SIGLOS XV-XXI)»



SU MAJESTAD LA REINA, junto a la comisaria de la exposición y el ministro de Educación, Cultura y Deporte.