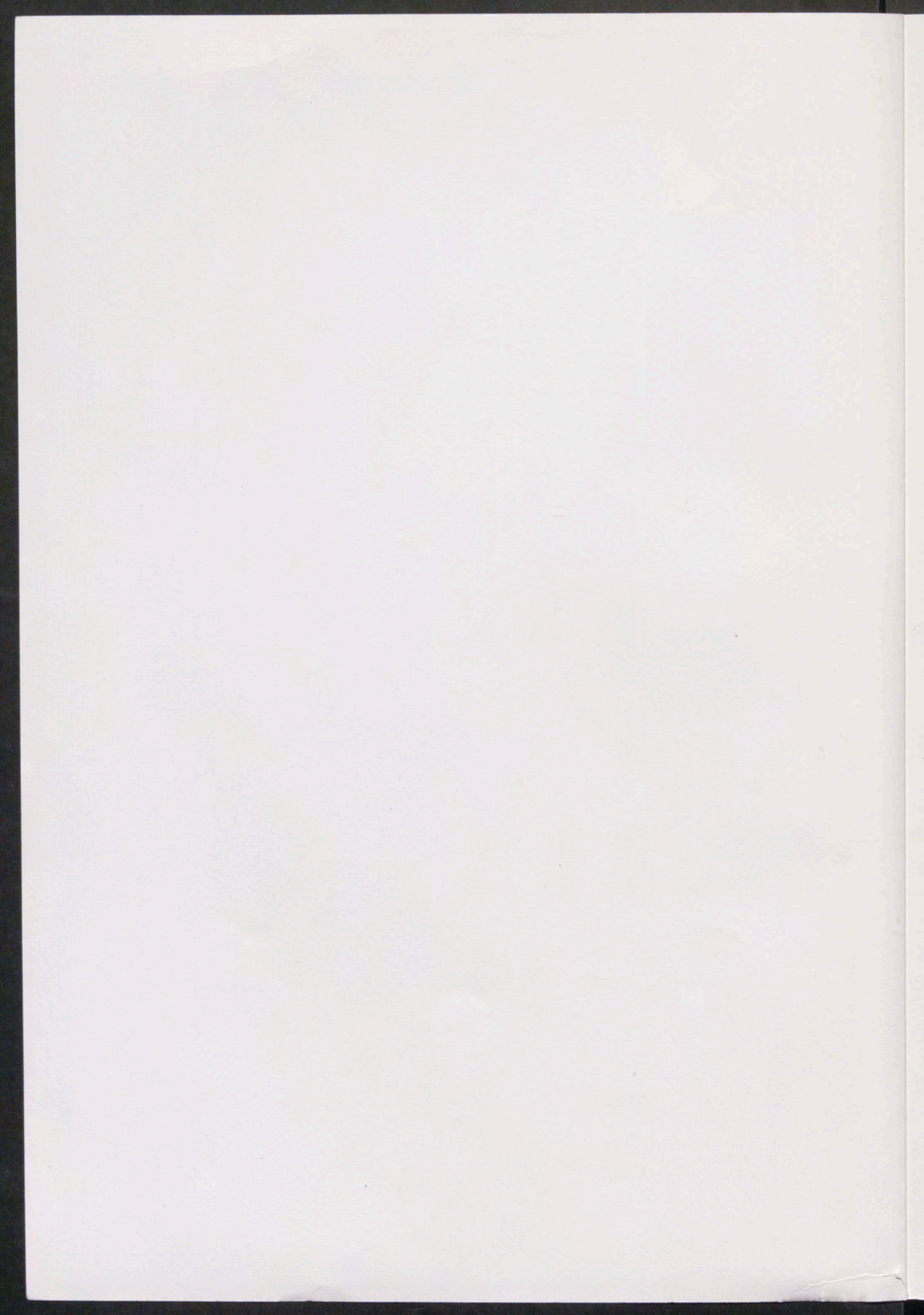


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX N° 193 TERCER TRIMESTRE DE 2012 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





R.42166 XII-7

RS

Reales Sitios

AÑO XLIX Nº 193 TERCER TRIMESTRE DE 2012



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



Francisco de Goya, Retrato de Ventura Rodríguez, detalle, 1784, Nationalmuseum, Estocolmo.

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIX N° 193 TERCER TRIMESTRE DE 2012

4

ANTONIO GÁMIZ GORDO
Y ANTONIO JESÚS GARCÍA
ORTEGA

*Vistas del Alcázar de los Reyes
Cristianos de Córdoba hasta
mediados del siglo XIX*

En este artículo se analiza el Alcázar de los Reyes Cristianos, destacado hito paisajístico de la ciudad de Córdoba, a través de las vistas realizadas por diversos autores hasta mediados del siglo XIX. Este rico legado gráfico permite constatar la continuidad de su uso y las transformaciones que fue experimentando a lo largo de los siglos.

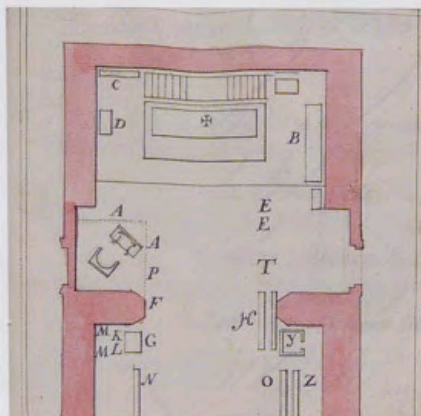


20

ENRIQUE CASTAÑO
PEREA

*La representación de la Capilla Real
del Alcázar de Madrid en el Libro
de Etiquetas de 1651*

La Capilla Real del Alcázar de Madrid tenía un papel central en la vida de la corte, y como tal era uno de los escenarios principales del ceremonial áulico. Partiendo de sus antecedentes de siglos anteriores, se estudia en este artículo el Libro de Etiquetas que ordenó componer Felipe IV y que es la primera normativa general del protocolo real.



34

MARÍA DEL MAR MAIRAL
DOMÍNGUEZ

*Nuevos documentos sobre el Modelo
de Palacio de Filippo Juvarra*

La autora se basa en las cuentas que conservan el Archivo General de Simancas y el Archivo General de Palacio para estudiar el diseño y la ejecución del Modelo del Palacio Real de Madrid ideado por el arquitecto Filippo Juvarra. Otras fuentes documentales testimonian las vicisitudes que sufrió esta singular maqueta hasta su desaparición a finales del siglo XIX.



54

EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO,
MARÍA ANTÓN BARCO
Y PILAR TEJELA ALONSO

*Huertas y jardines de las fundaciones
conventuales reales madrileñas.*

El caso del Monasterio de la Encarnación

A través del estudio de los planos históricos y de su estado actual, las autoras reconstruyen la evolución de la Huerta-Jardín del Monasterio de la Encarnación desde su fundación. Se constata así cómo diversos espacios abiertos han sido sustituidos por plazas, jardines o edificaciones. Se describen también las especies vegetales presentes en los espacios que hoy se conservan.



71

Notas y Documentos

El infante don Luis de Borbón

*Figura controvertida
y refinado mecenas*

74

Crónica Cultural

75

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.patrimoniomnacional.es

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

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
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.

VISTAS DEL ALCÁZAR DE LOS REYES CRISTIANOS DE CÓRDOBA HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Antonio Gámiz Gordo
Antonio Jesús García Ortega

Universidad de Sevilla

En 1328 el rey Alfonso XI promovía la construcción de su nuevo Alcázar en la ciudad de Córdoba¹, hoy conocido como Alcázar de los Reyes Cristianos, en una singular posición estratégica en la que existen vestigios de murallas romanas e islámicas. No solo era un edificio militar que reforzaba el ángulo suroccidental de la muralla, sino también un conjunto palaciego que alojaba su corte itinerante. Los lienzos amurallados añadidos después, desde finales del siglo XIV, conformaron un conjunto militar y arquitectónico que ha tenido múltiples usos y transformaciones, resultando hoy de difícil comprensión unitaria. Isabel la Católica pasó allí largas temporadas hasta la conquista de Granada, y después el edificio fue cedido para sede cordobesa de la Inquisición, abriéndose un largo período que se extinguió con dicha institución en las primeras décadas del siglo XIX². Entre 1822 y 1931 fue cárcel, y en 1955 pasó a ser propiedad municipal, iniciándose otra etapa de intensas intervenciones encaminadas a su uso turístico y para actos oficiales.

Hasta nuestros días solo existen algunos estudios histórico-artísticos sobre el Alcázar³ y escasas excavaciones arqueológicas⁴ que conforman un corpus heterogéneo, abierto a nuevas aportaciones. En este sentido, la presente investigación se plantea como una inédita aproximación a su conjunto arquitectónico, urbano y paisajístico a través de sus imágenes, desde sus primeras vistas en la segunda mitad del siglo XVI hasta la aparición de la fotografía como registro documental a mediados del XIX. Para ello se reúne y analiza una colección de testimonios gráficos de distinta datación y autoría, algunos poco conocidos o deficientemente publicados pese a su interés documental.

Con el presente trabajo se pretende valorar este legado gráfico, atendiendo a destacados episodios arquitectónicos, urbanos y paisajísticos en la dilatada historia del conjunto monumental. Las distintas vistas permiten apreciar su entorno y especialmente la fachada sur de la ciudad, junto al río Guadalquivir, en las inmediaciones del Puente Romano y la gran Mezquita-Catedral. Dicho

1. M. Nieto, *Corpus Mediaevale Cordubense II (1256-1277)*, Córdoba, 1980, p. 18.

2. G. Dufour, «¿Cuándo fue abolida la Inquisición en España?», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 13, 2005, pp. 93-107.

3. V. Escribano Ucelay, *Datos arquitectónicos e históricos sobre el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba*, Córdoba, 1955; ídem, *Estudio histórico artístico del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba*, Córdoba, 1972 [●].

4. Las primeras excavaciones las realizó Escribano hacia 1955 en el sector occidental: V. Escribano Ucelay, 1955 [*op. cit.* n. 3]; ídem, 1972 [*op. cit.* n. 3]. Sobre las excavaciones del sector oriental: A. J. Montejo Córdoba y J. A. Garriguet Mata, «El ángulo suroccidental de la muralla de Córdoba», *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 5, 1994, Universidad de Córdoba, pp. 243-276.

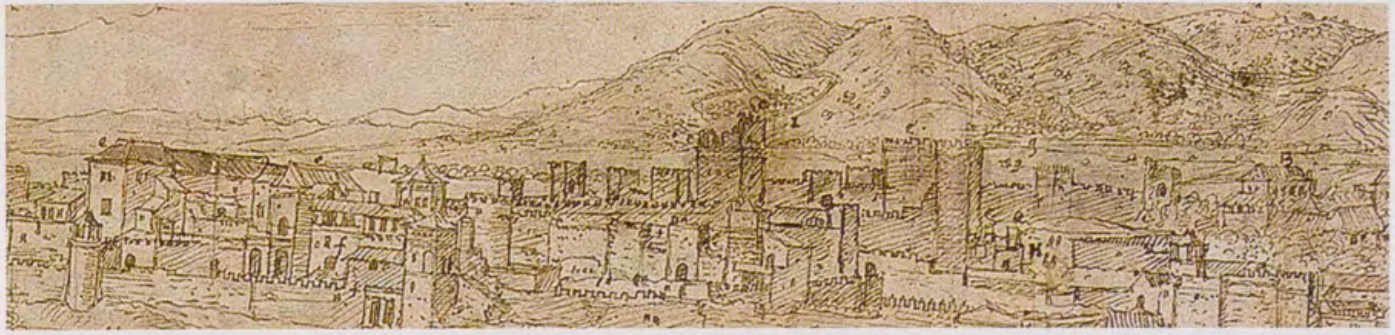


Fig. 1. Anton van den Wyngaerde, Vista de Córdoba, detalle, 1567, Victoria & Albert Museum, Inv. n.º 8455:6, Londres.

conjunto conforma un singular perfil urbano plasmado e inmortalizado, según vamos a ver, por muy distintos dibujantes a lo largo de siglos.

PRIMERAS GRANDES VISTAS URBANAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Aunque se conocen algunas imágenes de la ciudad de Córdoba anteriores a la segunda mitad del siglo XVI, aportan escasa información urbana o arquitectónica. Fue en 1567 cuando Anton van den Wyngaerde, dibujante al servicio de Felipe II y del famoso impresor Cristóbal Plantino o Plantin, realizó una primera y excepcional panorámica de Córdoba, hoy conservada en el Victoria & Albert Museum de Londres⁵. Cuenta con un enorme valor documental debido a la gran precisión de sus detalles⁶, e incluye la primera vista conocida del Alcázar de Córdoba, elaborada siglos después de su fundación, cuando ya alojaba el Tribunal de la Santa Inquisición (figura 1).

Dicha vista ilustra en gran medida el aspecto que tendría el Alcázar en sus primeros tiempos. La residencia palaciega se esconde tras importantes muros almenados, asomando solo un cuerpo edificado con supuesta orientación este-oeste, cuya ubicación en planta es difícil determinar en planos actuales. Pudo estar adosado al costado norte, junto a la plaza de Armas, o quizás dividir en dos la mitad oriental del recinto. De la mitad occidental, sabemos por la arqueología que constituía un ámbito áulico, con un espléndido palacio de tradición andalusí⁷, del que posiblemente aún sobrevivían salas según sugieren los datos históricos⁸. En la vista también resulta evidente la ausencia de los grandes volúmenes que, apoyados en la muralla perimetral, conformarían su posterior imagen decimonónica.

En las cuatro esquinas de este recinto cuadrado se distinguen sendas torres: la de los Leones (noroeste), tal y como hoy se conoce; la octogonal del Homenaje (noreste), sin el pequeño pabellón superior añadido por la Inquisición; la desaparecida y hoy reconstruida de la Paloma (sureste), con un remate a cuatro aguas, y la de la Inquisición (suroeste), que a mediados del siglo XV se renovó con planta circular⁹.

5. Londres, Victoria & Albert Museum: «Museum number: 8455:6. Gallery location: Prints & Drawings Study Room, level F, case 95, shelf H, box 54». La primera página del álbum incluye la nota manuscrita: «The following drawings were executed at the expense of famous printer, Plantin of Antwerp...», o sea, las vistas se ejecutarían a expensas del famoso impresor Cristóbal Plantino o Plantin, de Amberes, que mantuvo constantes relaciones con Felipe II.

6. A. Gámiz Gordo y A. J. García Ortega, «Las iglesias cordobesas en tres imágenes de la ciudad entre los siglos XVI y XIX», *Revista EGA*, n.º 14, 2009, pp. 158-165.

7. M. A. Jordano Barbudo, *El mudéjar en Córdoba*, Córdoba, 2003, pp. 242-245. El aspecto del patio excavado puede verse en V. Escribano Ucelay, 1955, p. 25 [op. cit. n. 3]; V. Escribano Ucelay, 1972, p. 79 [op. cit. n. 3].

8. Hacia 1578 aún existía una sala descrita por Hernán Ruiz III como una de las mejores del Alcázar por sus decoraciones de pinturas, yeserías y azulejos. Archivo Histórico Nacional (desde ahora AHN), Inquisición, leg. 4723, caja 1, fols. 32r-36v. R. Gracia Boix, 1982, pp. 120-127 [op. cit. n. 3].

9. D. Vaquerizo Gil (dir.), *Guía arqueológica de Córdoba*, Córdoba, 2003, pp. 210-211.



Fig. 2. Anónimo, Vista de Corduba, detalle, en *Præcipuarum totius mundi urbium, Liber sextus* (1617), colección E. Pérez.

10. Se localizó arqueológicamente en el «patio de Mujeres» en 1993. A. J. Montejo Córdoba y J. A. Garriguet Mata, 1994, pp. 243-276 [op. cit. n. 4].

11. Estas murallas se levantaron entre 1369 y 1386 por orden del alcalde mayor Lope Gutiérrez. J. M. Escobar Camacho, *Córdoba en la Baja Edad Media*, Córdoba, 1989, p. 207.

12. Esquema similar a otras residencias de la Corona de Castilla coetáneas, como Guadalajara (finales del siglo XIII). J. Navarro Palazón, «El Alcázar Real de Guadalajara».

13. A. J. Montejo Córdoba, «El Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba. Un ejemplo de intervención arqueológica aplicado a la restauración», ponencia inédita, *Primeras Jornadas de Arqueología Cordobesa*, Córdoba, 1997.

14. Existen alusiones a una gran puerta flanqueada por dos torres, similar a la fachada sur dibujada por Wyngaerde. AHN, Inquisición, leg. 4723, caja 1, fols. 32r-36v. R. Gracia Boix, 1982, pp. 120-127 [op. cit. n. 3].

La vista detalla un aspecto de especial interés, el encuentro de la muralla sur de la ciudad con el lienzo oriental del Alcázar¹⁰. En este punto sobresalía una torrecita cuadrada, hoy desaparecida, de la que aún existen indicios arqueológicos. La puerta dibujada en la muralla debió de abrirse después de finales del siglo XIV, cuando se añadió el nuevo lienzo defensivo que circundó el Alcázar y el ángulo suroccidental de la ciudad¹¹. Su aspecto es el de un simple hueco de paso, sin los elementos defensivos propios de tiempos medievales (acceso en recodo, o entre dos torres...).

La fachada sur del Alcázar aparece fraccionada en sectores, provenientes de actuaciones inconexas. En la mitad de este lienzo se aprecia la única imagen conocida de una torre cuadrada¹² cuya existencia fue arqueológicamente constatada a finales del siglo XX¹³. Algunos documentos históricos amparan la hipótesis de que pudo demolerse hacia 1570¹⁴. Correspondería en su interior con una crujía norte-sur, de la que aún quedan restos, que dividía el recinto cuadrado en dos sectores casi iguales. En el dibujo también se aprecia una gran puerta al sur, abierta en un volumen prismático, todavía sin la posterior portada barroca que ha llegado a nuestros días. Este acceso debió de abrirse tras la construcción de los lienzos de refuerzo perimetrales, para comunicar el Alcázar con una amplia explanada intramuros.

La fachada principal del Alcázar la constituía el lienzo norte, abierta a un gran vacío a modo de plaza de Armas o explanada, cuya ejecución requirió un gran aporte de tierras para sobreelevar el nivel original del Alcázar islámico unos cuatro metros, dejando enterrados los antiguos baños califales promovidos por al-Hakam II. Y al sur y al oeste del primitivo Alcázar de Alfonso XI se vislumbra un gran recinto amurallado que engloba dos zonas: una oriental con arboledas, posiblemente huertas, y otra con edificaciones, algunas citadas en la leyenda del dibujo: «e. El alcaçar de la Villa», un alto volumen de tres plantas, y «f. el Santo officio», dependencias de dicha institución. Estas tenían ante sí una gran explanada, presidida por la fachada sur del Alcázar. Y al pie de la torre octogonal o del Home-naje, se señala el lugar donde se celebraban los autos de fe: «H. aquí solian tener los autos»¹⁵.

El Alcázar fue representado en otra importante vista titulada «Corduba», publicada en 1617 dentro del tomo VI del llamado *Civitates Orbis Terrarum*¹⁶ (figura 2). Dicha obra, cuyos seis tomos aparecieron entre 1572 y 1617, incluye 546 vistas de ciudades del mundo. En 29 de sus láminas aparecen unas 43 vistas de ciudades de España, casi todas basadas en dibujos de Joris Hoefnagel, que recorrió nuestro país entre 1563 y 1567¹⁷. Córdoba y El Escorial son las únicas vistas españolas del tardío tomo VI. Hasta ahora, dicha visión panorámica de Córdoba, con el Alcázar integrado en la ciudad amurallada junto a huertas y arboledas, se había atribuido a Hoefnagel¹⁸, a pesar de no estar firmada. Podría sospecharse que fue parcialmente plagiada de la vista de Wyngaerde, por el parecido en sus primeros planos, con similar punto de vista sobreelevado, aunque sin los personajes que Hoefnagel solía incluir con mayor protagonismo. Pero algunos detalles son claramente distintos en ambas vistas, como el dibujo de la llamada calle de la Feria, un viario que dividía la ciudad en dos mitades, y que no se distingue en la imagen de Wyngaerde. Aunque la vista del *Civitates* aporta muchos menos detalles, en ella se destaca un importante volumen edificado en el recinto del Alcázar, que Wyngaerde identificó como «e. El alcaçar de la Villa» y ahora es rotulado en la cartela como «L. Stabulum Regium». Se trata de las Caballerizas Reales, fundadas en 1570 por orden de Felipe II¹⁹. Según dicho dato el dibujo del *Civitates* no pudo ser realizado por Hoefnagel²⁰ ni por Wyngaerde, cuyas rutas por España concluyeron en 1567. La vista sería realizada por un autor desconocido, después de 1570.

Al contrario que las vistas españolas de Wyngaerde, que no llegaron a publicarse, el *Civitates* tuvo un gran éxito editorial: hacia 1624 había cerca de 47 ediciones, en latín, alemán y francés²¹. Además fue objeto de diversos plagios, en distintas ediciones de las obras de Daniel Meisner (1623-1626, 1637...), Francesco Valegio (1575-1579, 1626...), Martin Zeiller ([1635], 1656)²² u otras después citadas.

15. En el plano posterior de 1662 (véase la nota 23) se le rotula como *x. cadahalso*.

16. G. Braun y F. Hogenberg (eds.), *Civitates Orbis Terrarum*, 6 vols., Colonia y Amberes, 1572, 1575, 1581, 1588, 1598 y 1617 [●].

17. A. Gámiz Gordo, *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*, Granada, 2008, pp. 59-65.

18. F. Cosano Moyano, *Iconografía de Córdoba*, Córdoba, 1999, p. 46.

19. A. Villar Movellán, «Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista», *Laboratorio de Arte*, n.º 10, 1996, pp. 101-120.

20. Sobre Hoefnagel tras su viaje por España: T. Dacosta Kaufmann, «La Praga de Rodolfo II», *Historia Universal de la Pintura. Summa Pictorica*, t. V, *El manierismo y la expansión del Renacimiento*, 1999, pp. 68-72.

21. Del tomo VI hubo ediciones en latín (1617 y 1618), alemán (1618) y francés (1618) [●].

22. D. Meisner, *Tractatus Philo-Politicus*, t. II, Francfort, 1623-1626; F. Valegio, *Raccolta delle più illustri et famose città di tutto il mondo*, Venecia, [1575-1579], hacia 1625. M. Zeiller, *Hispaniae et Lusitaniae Itinerarium. Nova et accurata descriptione...*, Ámsterdam, [1635] 1656.



Fig. 3. Anónimo, Vista de Córdoba, detalle, 1752, Archivo de la Catedral de Córdoba, colección Vázquez Venegas, vol. 260/1-2, p. 1.^a.

Como complemento de dichas vistas, y para comprender mejor el intrincado conjunto de edificaciones del Alcázar en el siglo XVII, existe un interesante plano en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, publicado en *Reales Sitios* en 2004²³. Se trata de una planta general fechada en 1662 que evidencia cómo el palacio del Alcázar, en la mitad occidental, había sido arrasado. En su lugar se edificaron numerosas celdas alrededor de un patio. Similar destino sufrió el sector oriental, donde se articulan estancias y pequeños patios con poco orden. Y en la zona cerrada por la muralla bajomedieval aparecen otros edificios citados en la leyenda del plano.

En la Biblioteca Laurenziana de Florencia se conserva una importante vista de Córdoba tomada en 1668 por Pier Maria Baldi, arquitecto que formaba parte del cortejo de Cosme de Médicis en su viaje por España²⁴. La posición de su punto de vista, en el extremo oriental de la ciudad, es distinta de las de anteriores panorámicas. El Alcázar se aprecia en la lejanía. Sus cubiertas y torres sobresalen detrás del puente, y se distingue vagamente un pequeño volumen que correspondería con un pabellón cubierto a cuatro aguas que aún hoy remata la torre del Homenaje. Este pabellón no aparece en vistas anteriores, ni siquiera en la más detallada de Wyngaerde, por lo que puede datarse entre 1567 y 1668²⁵.

VISTAS DEL ALCÁZAR EN EL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII apenas hubo documentos gráficos con aportaciones novedosas sobre el Alcázar. Destacadas publicaciones se limitaron a realizar nuevas

23. AHN, Inquisición, mpd, n.º 426, leg. 2425. A. C. Cuadro García, 2004 [op. cit. n. 3].

24. *El Viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Cat. Expo., Santiago de Compostela, 2004. A. Sánchez Rivero y A. Mariutti de Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933.

25. Ello desmentiría la habitual adscripción de este elemento al siglo XVIII, asumida por trabajos como: D. Vaquerizo Gil (dir.), 2003, p. 104 [op. cit. n. 9].

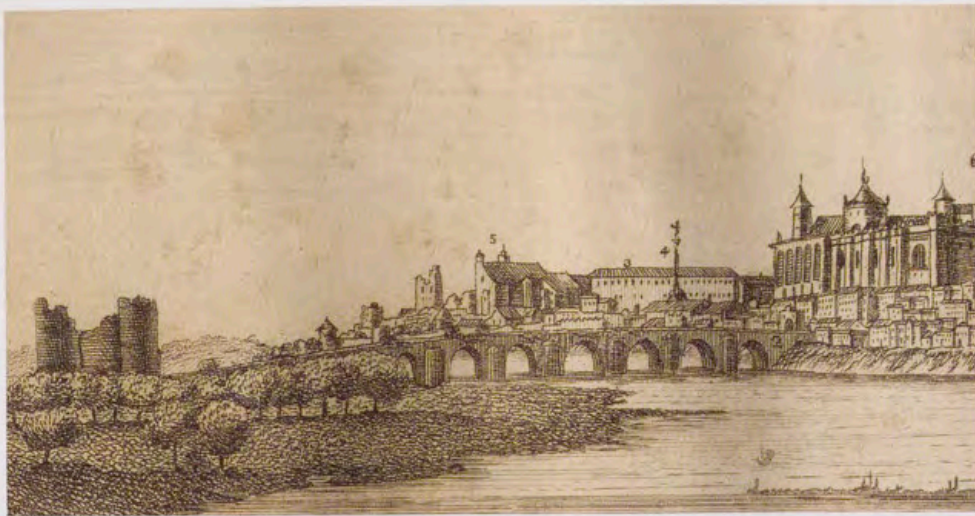


Fig. 4. Vista de «Cordova», detalle, en Henry Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (1779), colección C. Sánchez.

copias o plagios del *Civitates*, como Vincenzo Maria Coronelli (1706), Pieter van der Aa (1707, 1715...) o Juan Fernández Palomino (h. 1779-1787)²⁶, sin aportar datos nuevos, aunque difundieron de forma notable la imagen de Córdoba y su Alcázar en la cultura europea del momento. En dicho contexto pueden destacarse dos vistas, comentadas seguidamente, en las que se vislumbra cierto interés paisajístico, acentuado en posteriores imágenes del siglo XIX.

En un dibujo anónimo de 1752 que forma parte de la colección documental Vázquez Venegas del Archivo de la Catedral de Córdoba (figura 3)²⁷, el conjunto urbano cordobés se representa de forma esquemática, omitiendo el caserío y dibujando solo sus iglesias parroquiales y la muralla con sus puertas. Salvo el puente sobre el río y su fortaleza de la Calahorra, el único edificio civil que aparece es el Alcázar, evidenciando su importancia urbana en aquel tiempo. Este se dibuja como un anárquico conjunto en el que se adivinan sus torres y una zona de arboleda, destacando su carácter de gran vacío ajardinado y huertas. También debe señalarse el nítido grafiado de una gran puerta hacia el río, que marca la importancia de este acceso sur, abierto en momento indeterminado en el primitivo recinto. Según el plano de 1662, el acceso a través de la torre de los Leones había sido cegado, quedando en la fachada norte del Alcázar, originariamente la principal, tan solo pequeños portillos, lo que debió de suponer un significativo cambio en el funcionamiento del edificio.

La imagen de Swinburne, «Cordova», publicada en 1779 (figura 4)²⁸, fue tomada unos años antes con un punto de vista cercano a la citada versión de Baldi, en el meandro del río, mostrando el frente sur de la ciudad desde la lejanía. El Alcázar se señala con el rótulo «5. Inquisition», pero tan solo se distingue una alta crujía edificada, exagerada en altura, y dos torres, posiblemente la de los Leones y la de la Inquisición. Parece que hay cierta

26. V. M. Coronelli, *Teatro della guerra, Gran Bretagna, Spagna, Portogallo*, vol. II, Venecia, 1706; P. van der Aa, *Beschryving van Spanjen en Portugal*, Leiden, 1707; J. Álvarez de Colmenar (ed.), *Les Delices de L'Espagne & du Portugal*, 6 vols., Leiden, 1715; B. Espinalt y García y J. Fernández Palomino (dib.), *Atlante Español*, tomos X y XI, Madrid, hacia 1779-1787.

27. A. J. García Ortega y A. Gámiz Gordo, «La ciudad de Córdoba en su primer plano: un dibujo esquemático de 1752», *Archivo Español de Arte*, vol. 83, n.º 329, 2010, pp. 23-40.

28. H. Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, Londres, 1779.



Fig. 5. Barón de Karwinski y Joaquín Rillo, Plano de Córdoba, detalle, 1811, copia de Ortí Belmonte, 1930, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

intención de acentuar la singularidad de dicho conjunto como cierre oeste de la fachada de la ciudad hacia el río.

NUEVAS VISTAS HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XIX

La abolición de la Inquisición a principios del siglo XIX abrió una nueva etapa en la historia del Alcázar, que desde entonces alojó la cárcel de la ciudad. En el primer plano a escala de Córdoba, realizado por el barón de Karwinski y Joaquín Rillo (1811), y conocido como «plano de los franceses», aún se rotula «Inquisición» (figura 5). En él se aprecia la forma cuadrangular del primer Alcázar e incluso el aditamento en la cara norte de la torre del Homenaje, que en el plano de 1662 se citaba como «cadahalso». También se delinean la muralla de refuerzo junto al río y el recinto del «Alcázar Viejo». En su interior

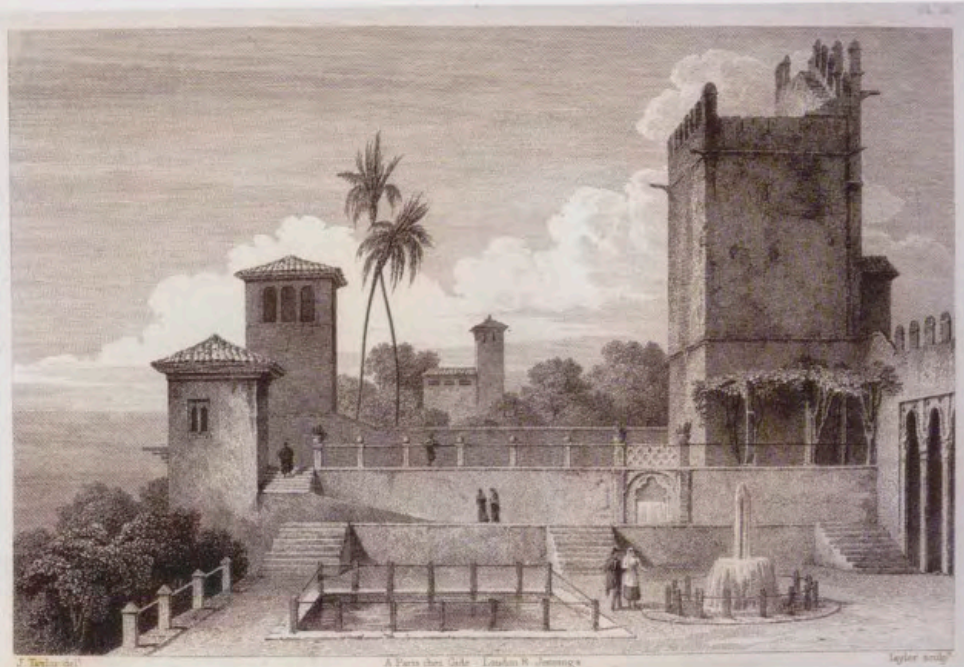


Fig. 6. Isidore J. Taylor, Ruines de l'Alcazar de Cordoue / Ruins of the Alcazar of Cordova, h. 1826, en *Voyage pittoresque en Espagne, et Portugal, et sur la cote d'Afrique (1826-1860)*, colección C. Sánchez.

existen grandes vacíos con huertas, que parecen llegar hasta los límites del Alcázar de Alfonso XI, sustituyendo construcciones del siglo xvii vinculadas a la Inquisición. Además se aprecian muros de contención del terreno y terrazas que también fueron dibujadas por Taylor en la franja oriental, contigua al primitivo Alcázar.

Dicha vista de Isidore J. Taylor, titulada «Ruines de l'Alcazar de Cordoue / Ruins of the Alcazar of Cordova» y publicada hacia 1826²⁹, es la primera conocida de su interior (figura 6). Pese al citado uso del Alcázar como cárcel desde 1822, parte de los terrenos circundantes se transformó en jardines, principalmente los contiguos al lienzo oeste del primitivo edificio. En el resto del gran vacío interior persistieron las huertas, según atestiguan sucesivos planos de la ciudad. A la izquierda de la imagen se dibuja una alineación inexistente de torres, y un gran paisaje abierto que es irreal y no corresponde con la huerta del Alcázar. Aunque las vistas de este dibujante no siempre se ajustan a la realidad, la torre de los Leones se representa correctamente, según hoy existe. En ella destaca el tabicado de la puerta sur, disimulado por el enlucido general de la fábrica de sillería. Esta reforma debe de provenir de la etapa inquisitorial, en la que, según el plano de 1662, también se cegaron la puerta norte y muchos otros huecos para formalizar celdas. El interés de esta vista resulta mayor si se considera que posteriores dibujantes no acometieron vistas de este lugar, sino que prefirieron encuadrar el Alcázar en su paisaje urbano y fluvial.

David Roberts fue un viajero pintor de paisajes y arquitecturas que pasó por Córdoba en enero de 1833 y elaboró bastantes vistas en el entorno del

29. I. J. S. Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, et Portugal, et sur la cote d'Afrique*, 3 vols., París, hacia 1826-1860.



Fig. 7. David Roberts, *The Alcazar or Palace of the Moorish Kings at Cordova*, 1833, *Dudley Museum and Art Gallery, Dudley*.

río, algunas centradas en el Alcázar. Entre ellas destaca un exquisito dibujo a lápiz y acuarela, apenas conocido, pues no llegó a publicarse, que se conserva en el Museum and Art Gallery de Dudley (Reino Unido). Incluye el título «The Alcazar or Palace of the Moorish Kings at Cordova» y la fecha, «Jan 19th 1833» (figura 7)³⁰. En primer plano aparece la Albolafia, y atrás emerge, imponente, el Alcázar, mostrando los grandes cambios acaecidos desde la vista de Wyngaerde (1567). Ha desaparecido en gran medida el aspecto de fortificación bajomedieval, y los distintos cuerpos edificados ya no se esconden tras la muralla, sino que se apoyan y sobresalen sobre ella³¹. A la izquierda aparece la torre circular de la Inquisición, con un recrecido poligonal de ladrillo del que aún quedan restos; también la torre de los Leones, en posición central, como hoy existe; y la torre octogonal del Homenaje a la derecha. La torre sureste, de la Paloma, está embutida entre distintos volúmenes, y contigua a ella se sitúa la portada barroca, actual acceso sur al primitivo recinto. Entre la muralla sobresale la larga nave de la iglesia construida por la Inquisición sobre los baños reales, con tejado a dos aguas y linterna, hoy conocida como Salón de los Mosaicos, principal espacio representativo del actual Ayuntamiento cordobés. Del conjunto meridional, en la mitad izquierda del dibujo, no se

30. Abajo incluye un rótulo erróneo, «David Roberts. 1832». Por sus cartas se sabe que llegó a Córdoba en enero de 1833. A. Gámiz Gordo, «Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833», *Revista EGA*, n.º 15, 2010, pp. 54-65.

31. Se trata de dos largas naves de celdas construidas tras su adaptación a cárcel en 1822. V. Escribano Ucelay, 1972, p. 106 [op. cit. n. 3].



Fig. 8. David Roberts (dib.) y J. C. Armytage (grab.), Prison of the Inquisition, Cordova, en *The tourist in Spain. Andalusia* (1836), t. III, colección A. Gámiz.

han conservado los altos edificios con galería porticada, ni la estatua elevada sobre columna. Los detalles de esta vista, bastante fiel a la realidad, concuerdan con los planos de la ciudad de Karwinski (1811) y Montis (1851).

Roberts acometió otra importante vista del Alcázar desde el río, con un punto de vista aún más cercano, titulada «Prison of the Inquisition, Cordova» (figura 8) grabada por J. C. Armytage y publicada en 1836³²; es una anacrónica denominación, pues dicha institución ya había abandonado aquel lugar. Los elementos dibujados concuerdan con su vista antes comentada, pero ahora el artista transmite una intensa sensación de dramatismo, acentuando el contraste de luces. Parece evocarse el terrible pasado del Alcázar, prisión y lugar de ajusticiamiento de los reos del Santo Oficio. Paradójicamente, en primer plano, junto al molino de la Albolafia, transcurren escenas cotidianas: vacas en el río, personajes que parecen charlar, o pescadores en sus tareas cotidianas. Entre las incontables copias o plagios de las vistas de Roberts deben destacarse las del excelente y poco conocido pintor alemán Eduard Gerhardt, claramente inspiradas en este grabado, con pequeñas diferencias en sus detalles³³.

32. D. Roberts (dib.) y T. Roscoe. *The tourist in Spain, Andalusia*, t. III, Londres, 1836. El dibujo base de este grabado, conservado en la Whitworth Art Gallery de la University of Manchester, no aporta novedades.

33. A. Gebauer, *Spanien. Reiseland deutscher Maler*, Petersberg, 2000, pp. 90-91.

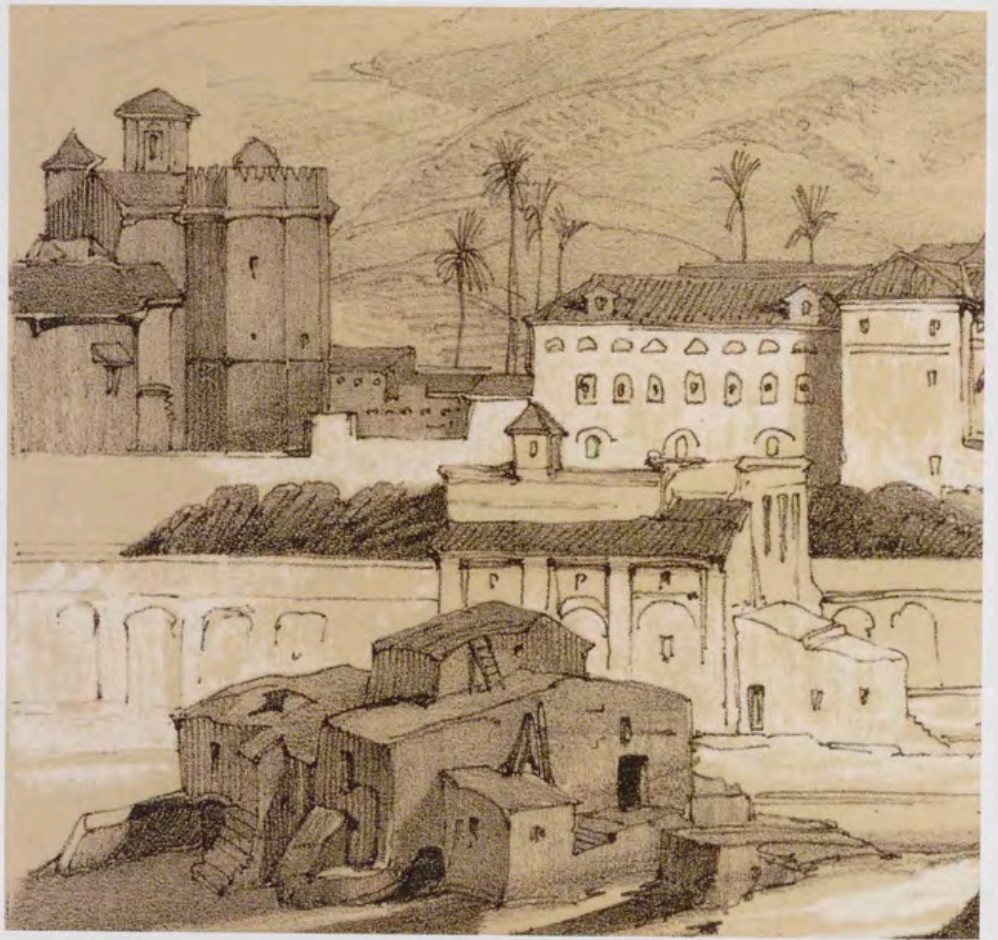


Fig. 9. David Roberts (dib.) y T. S. Boys (lit.), Great Mosque and Palace of the Archbishop, Cordova, detalle, en Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832-1833 (1837), colección E. Páez.

Roberts elaboró más vistas del entorno del Alcázar. En «Great Mosque and Palace of the Archbishop, Cordova» (figura 9), litografiada por T. S. Boys y publicada en 1837³⁴, la zona monumental de la ciudad se dibuja desde la otra orilla del río. A la izquierda se detalla el ángulo noreste del Alcázar, con la torre del Homenaje rematada por el pequeño pabellón ya citado. El perfil urbano del Alcázar también aparece en otra vista, «Cordova. Looking down the Guadalquivir» (figura 10), grabada por J. Causen y publicada en 1836 y tomada desde la orilla norte del río, aguas arriba del puente. De izquierda a derecha se dibujan la torre de la Calahorra, el puente y su puerta, el Alcázar, el Triunfo de San Rafael y la Mezquita-Catedral. La distante silueta del Alcázar incluye detalles similares a otras vistas, destacándose su visión en el paisaje fluvial y urbano, hoy menoscabada por el gran desarrollo de las arboledas del río.

En 1838 el dibujante George Vivian publicó una vista litografiada por L. Haghe con el título de «Cordova. Moorish Mill on the Guadalquivir. Oct. 1837» (figura 11)³⁵. Su primer plano lo ocupa la Albolafia, edificio o gran noria de origen islámico que abasteció de agua al Alcázar islámico, y luego al cristiano, hasta que Isabel la Católica la mandó desmontar³⁶. Su

34. D. Roberts, *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832-1833*, Londres, 1837.

35. G. Vivian, *Spanish Scenery*, Londres, 1838.

36. La construcción originaria de la noria de la Albolafia es islámica (1136-1137). D. Vaquerizo Gil (dir.), 2003, p. 181 [op. cit. n. 9].



Fig. 10. David Roberts (dib.) y J. Causen (grab.), Cordova. Looking down the Guadalquivir, detalle, en *The tourist in Spain. Andalusia (1836)*, t. III, colección A. Gámiz.



Fig. 11. George Vivian (dib.) y L. Haghe (lit.), Cordova. Moorish Mill on the Guadalquivir. Oct. 1837, detalle, en *Spanish Scenery (1838)*, colección C. Sánchez.

forma responde a las reedificaciones de los siglos XIV y XV, con tres pequeños arcos mudéjares, de herradura apuntada, que formaban parte del acueducto que conducía el agua. Al fondo se aprecia el ángulo suroeste del Alcázar, conformado por la torre de la Inquisición. A la izquierda, lindando con la arboleda, aparece un alto volumen, que según el plano de 1662 fue la «casilla del portero del tribunal», edificada sobre una torre de la muralla bajomedieval.

Hacia 1853-1855 el arquitecto y dibujante francés Alfred Guesdon³⁷ publicó una espectacular vista aérea de la ciudad de Córdoba, con el Alcázar y su entorno en primer plano (figura 13). Constituye un testimonio bastante fiable y de gran valor documental, elaborado con soporte fotográfico desde un globo aerostático³⁸. Muchos elementos que en imágenes anteriores se mezclaban o agrupaban confusamente, por el efecto de la perspectiva a nivel del

37. A. Guesdon, *L'Espagne a vol d'oiseau*, París hacia 1853-1855.

38. A. Gámiz Gordo, «Paisajes urbanos vistos desde globo: dibujos de Guesdon sobre fotos de Clifford hacia 1853-55», *Revista EGA*, n.º 9, 2004, p. 110-117.



Fig. 12. José María de Montis, Plano de Córdoba, detalle, 1851, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

suelo, se ubican e identifican con claridad. Se representa con fidelidad el primitivo recinto cuadrado con sus torres angulares y el recinto amurallado exterior, aunque por error se dibuja la torre de la Paloma con forma circular. Dicho conjunto resultaría afectado por traumáticas demoliciones hacia 1953, con la apertura del moderno viario rodado junto al río. También se aprecian las huertas y los jardines, que se formalizan en terrazas tan solo en el sector contiguo al Alcázar. Algunos edificios extramuros de la Inquisición, identificables en imágenes previas, han desaparecido, así como distintos espacios de servicio que figuran en el plano de 1662 (corrales, gallineros, horno...), posiblemente de construcción precaria.

La vista de Guesdon concuerda y se complementa con el coetáneo plano de la ciudad de José María de Montis (1851) (figura 12). El Alcázar aparece ya rotulado como «La Cárcel». A este se vinculan explanadas y edificios de anteriores dependencias inquisitoriales, algunos omitidos en la vista de Guesdon. Junto a la «Huerta del Alcázar» hay terrenos que parecen tener un uso agrícola y que Guesdon detalló con precisión, documentando la transformación del sector oriental de la huerta en jardines.



Fig. 13. Alfred Guesdon, Vista aérea de Córdoba, detalle, en *L'Espagne a vol d'oiseau* (h. 1853-1855), Anticuaria Ruiz Linares, Granada.

También deben mencionarse aquí otras dos vistas realizadas con soporte fotográfico³⁹. Una del arquitecto francés Nicolás Chapuy, que incluyó el Alcázar, desdibujado en la lejanía, en una de sus dos láminas sobre Córdoba publicadas hacia 1842-1844. Y otra de Parcerisa publicada en 1855, con el Alcázar representado fielmente, pero también lejano. En esta, tras el puente aparece la torre de la Inquisición con su recredido de ladrillo, también la desaparecida de la Paloma, y el lienzo de muralla que enlaza con esta, escalonado para adaptarse a la pendiente del lugar.

A mediados del siglo XIX se multiplicarían las vistas fotográficas sobre el Alcázar. Entre ellas, como colofón, aquí se aporta una inédita foto estereoscópica de Ferrier y Soulier datada en 1857 (figura 14) según su número de serie (n.º [6]440). Se trata de una de las primeras fotos del Alcázar, que muestra, igual que imágenes anteriores, su frente sur en el bello paisaje del río, con elementos citados en otras vistas y nuevos detalles de interés. La subida al lienzo norte del Alcázar tenía un pequeño volumen de desembarco, adosado a la torre de los Leones, hoy perdido. Pese a la lejanía del punto de vista, puede verse la desaparecida torre de la Paloma, representada confusamente en vistas previas, y se aprecia su volumen prismático, coherente con la planta cuadrada del plano de 1662. A la torre se adosaba un cuerpo edificado del que hoy solo queda la portada barroca ya citada. Y además se constata que había desaparecido la torre del costado oriental del primitivo Alcázar, que articulaba el enlace con la muralla de la ciudad.

39. N. Chapuy, *L'Espagne. Vues des principales villes de ce Royaume*, París, hacia 1842-1844; F. J. Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España*, Madrid, 1855.



Fig. 14. *Ferrier y Soulier (eds.), Vue de l'Alcazar de Cordoue ([6]440), 1857, colección A. Gámiz.*

EPÍLOGO

Alfonso XI tomó en el año 1328 la trascendental decisión de ubicar su Alcázar y residencia real en un destacado y estratégico lugar de Córdoba, reforzando el ángulo suroccidental del recinto amurallado de la ciudad. En la

presente investigación se han reunido, identificado y valorado distintas imágenes, desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX, como las vistas de Wyngaerde, Roberts o Guesdon, entre otras. A través de este singular legado gráfico se corrobora el destacado protagonismo paisajístico del Alcázar cristiano en la fachada sur de Córdoba, junto al río Guadalquivir, el puente Romano y la Mezquita-Catedral. Además se constata que el conjunto arquitectónico del Alcázar ha sido objeto de múltiples transformaciones con desigual fortuna. Sus edificios, huertas y jardines atravesaron distintos momentos de esplendor, y también de precariedad, pero siempre estuvieron en continuo uso, constituyendo un destacado patrimonio que hoy pervive para el disfrute de generaciones venideras⁴⁰.

40. Los autores de este artículo expresamos nuestro agradecimiento a don Julio Navarro Palazón (Escuela de Estudios Árabes de Granada, CSIC) por su apoyo a este trabajo en el marco del Proyecto de Investigación del VI Plan Nacional I+D+i 2008-2011 titulado «Los palacios en la Baja Edad Media peninsular: intercambios e influencias entre al-Ándalus y los Reinos Cristianos (HAR2008-01941)»; y muy especialmente a don Carlos Sánchez Gómez y a don Eduardo Páez López, por facilitar valiosas imágenes de sus respectivas colecciones particulares, siempre con generosas aportaciones y sugerencias.

LA REPRESENTACIÓN DE LA CAPILLA REAL DEL ALCÁZAR DE MADRID EN EL LIBRO DE ETIQUETAS DE 1651

Enrique Castaño Perea

Universidad de Alcalá

«Para su particular devoción pusieron la Real Capilla en el palacio de su residencia de la Villa de Madrid entre los dos patios principales que viene a ser en el Centro, y como en el corazón de tan majestuoso edificio. Tiene la Capilla, Puerta Principal en el Corredor del Patio Segundo por la qual entra S.M. los días de cortina: La otra de enfrente sale al Patio primero, y entre ellas corre un canzel de madera dividido en tres tribunas que miran al Altar, ala de en medio que sirve para las Personas Reales entra la Reina una Señora, desde su quarto por el Salón dorado, en la Derecha que corresponde al lado de la Epístola está el Mayordomo Mayor, las Damas y las Señoras de Honor, y en la siniestra que corresponde al Lado del Evangelio asiste la Camarera mayor, y algunas delas Señoras de Honor. Sobre delas tribunas hay tres ordenes de Corredores uno encima de otro, el primero sirve de choro de los Músicos, el segundo ocupan las Criadas dela Cámara, y el más alto es para las Criadas delas que sirven a S.M.»¹

Sirva este relato de Mateo Fraso de mediados del siglo XVII para situar la Capilla del Alcázar como centro de la vida áulica de la corte. La Capilla no sólo era el centro del ceremonial de la corte, sino que físicamente estaba situada en la crujía central del palacio que separaba los dos patios del Alcázar; el del Rey, situado en poniente, que era el original patio del Alcázar Trastámara; y el patio de la Reina, situado a oriente, que fue parte de la ampliación realizada por Luis de Vega y Alonso de Covarrubias en 1537, bajo el reinado de Carlos V² (figura 1).

La Capilla Real, por tanto, tenía un papel clave en la vida de la corte, y como tal era uno de los escenarios principales para el desarrollo del protocolo que marcaban sus etiquetas.

FIESTAS Y PROTOCOLOS EN LOS LIBROS DE ETIQUETAS

Existen numerosas referencias desde la Edad Media a las fiestas y el protocolo de la corte castellana. Olga Pérez³ relata cómo en las *Siete partidas*⁴ de Alfonso

1. 1685 Mateo Fraso, *Tratado de la Capilla Real de los seños. Reyes Católicos de España*, Real Academia de la Historia (borrador original), 9/454 bis, fols. 3 y 9/708 (copia completa por Joseph de la Fuente), fol. 5 (transcrito por el autor).

2. Sobre la historia del Alcázar de Madrid y sus representaciones, véanse J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992 [●].

3. Véase O. Pérez Monzón, «Ceremonias regias en la castilla medieval. A propósito del llamado libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón», *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, n.º 332, octubre-diciembre de 2010, pp. 317-318.

4. Alfonso X, *Las siete partidas del Sabio Rey don Alonso el nono*, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Majestad, Salamanca, 1555 (Madrid, 1985).

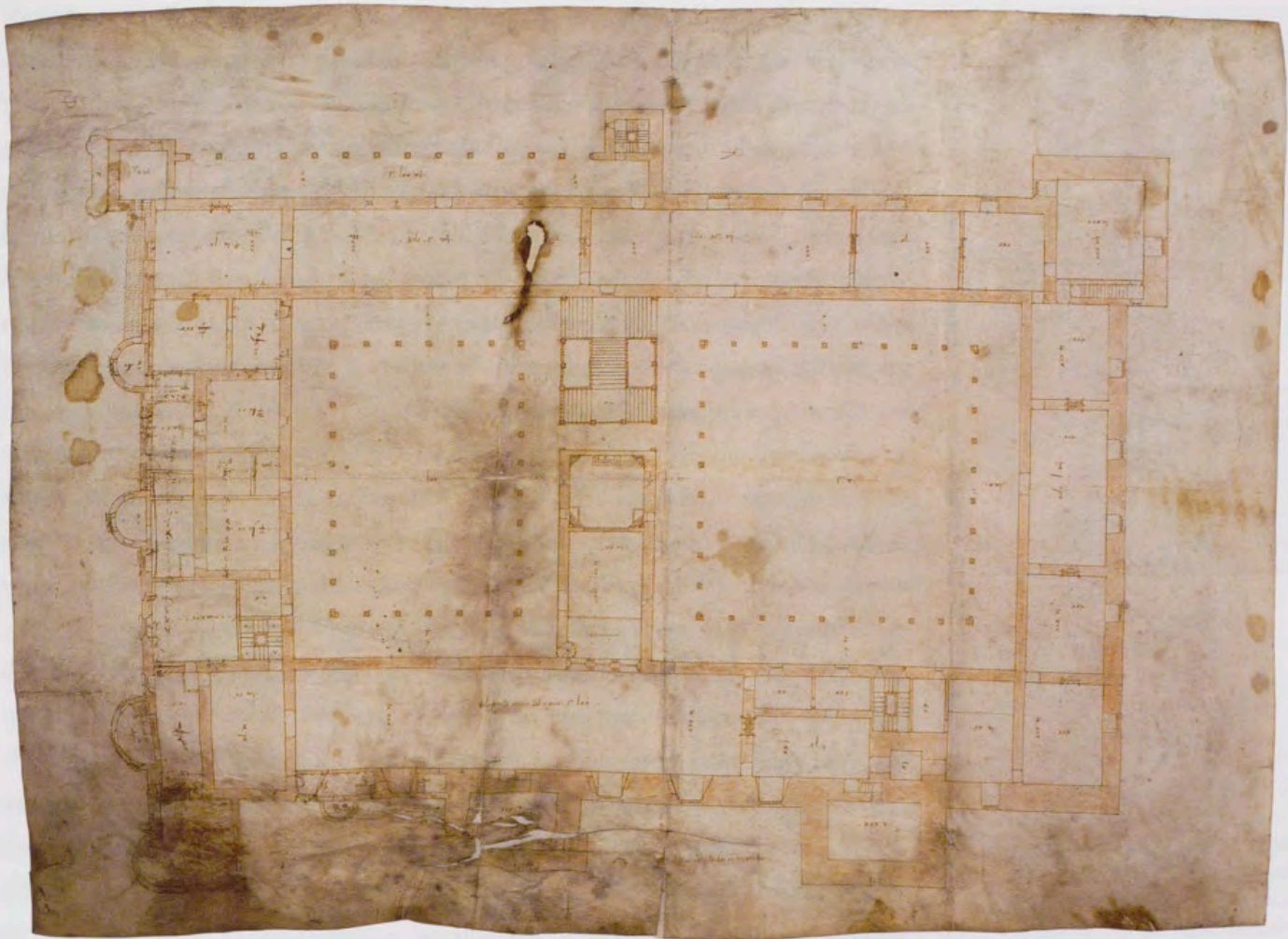


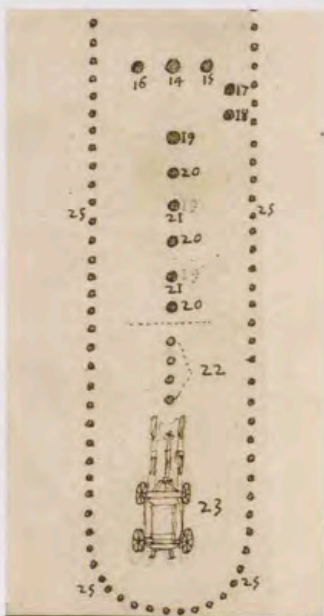
Fig. 1. Alonso de Covarrubias (atribuido a), Planta del Alcázar de Madrid, 1536-60, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

el Sabio se establecían tres tipos de fiestas: las mandadas por la Iglesia en honor de Dios y los santos; las llamadas ferias, que son «provecho comunal de los omnes», y por último, las señaladas a los emperadores y reyes «por honras de sí mismos», todas ellas para contribuir a la máxima exhibición del rey ante su pueblo.

Aunque tengamos constancia de estas celebraciones desde el medievo, podríamos considerar que las etiquetas de la corte española, como tal, fueron importadas desde el ducado de Borgoña a mediados del siglo xv.

Desde 1363, los duques de Borgoña, pertenecientes a la dinastía Valois, habían establecido unas etiquetas y usos que regulaban casi todos los aspectos de la vida cortesana. Estaba descrito cómo atender la capilla, cómo vestir y desvestir a los monarcas, cómo recibir visitas o hacer regalos y organizar cenas con invitados o supervisar las cocinas ducales; estas y otras actividades estaban regidas por el protocolo de obligado cumplimiento cuando la familia real participaba en ellas. Este ceremonial, combinado con una enorme riqueza, y un generoso mecenazgo artístico, ayudó a crear una viva y espléndida corte donde la autoridad del duque era realmente singular y su persona era considerada casi divina⁵.

5. Véase C. C. Noel, «La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n.º 22, 2004, p. 142.



6. En L. Robledo *et al.*, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, 2000, p. 335, se recoge: «que hasta ahora se han guardado en la Capilla Imperial y se han de observar en la R.^l Capilla de SM. Conforme al uso de Borgoña» [●].

7. Libro de 58 folios con numeración original, encuadernado en piel y rotulado con letras doradas «Casa de borgoña». El original se encuentra en el Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, leg. 26, n.º 8.

8. L. Robledo, «La estructuración de las Casas reales: Felipe II como punto de encuentro y punto de partida», en L. Robledo *et al.*, 2000, p. 31 [*op. cit.* n. 6].

9. *Ibidem*, p. 32; esta y las siguientes referencias se recogen en este espléndido trabajo de Luis Robledo.

10. La historiadora Virginia Tovar sitúa a Juan Gómez de Mora a cargo de la misma en 1632, aunque en 1638, cuando todavía continuaba la redacción, no queda demostrado que en esas fechas el maestro mayor continuara participando en la redacción de las mismas, ya que como se verá posteriormente en octubre de 1636 fue apartado del oficio [●].

11. En paralelo, el cronista Rodrigo Méndez de Silva estaba redactando otras etiquetas donde restaba importancia a la figura del mayordomo mayor. La Junta de Etiquetas requirió y consiguió del monarca la prohibición de esta publicación.

Cuando los franceses tomaron Borgoña en 1477, María, la única hija de Carlos el Temerario, consiguió preservar para su descendencia la tradición borgoñona. Posteriormente, con su matrimonio con el futuro emperador Maximiliano de Austria, vinculó aquellas etiquetas a la nueva Casa de Austria, y a la Corona española por el matrimonio de su hijo el archiduque Felipe con Juana de Castilla. Fue éste, Felipe el Hermoso, el que introdujo en España el estilo borgoñón, que se desarrolló en nuestro país junto con las tradiciones ya existentes de las casas de Castilla y de Aragón, y que supuso un nuevo estilo protocolario que ejerció un fuerte control en la vida cortesana y que influyó notablemente en generaciones posteriores⁶.

Los antecedentes escritos más fiables de libros de etiquetas de la corte española corresponden a los que Juan Sigoney redactó para Felipe II, y que tituló *Relación de la forma de servir que se tenía en la casa del Emperador Don Carlos nuestro señor, que haya gloria, el año 1545, y se había tenido algunos años antes, y del partido que se daba a cada uno de los criados de su M.^d que se contaba por los libros de bureo...* Se trata de la primera recopilación de actos protocolarios editada en forma de libro, probablemente en 1580⁷.

Las siguientes disposiciones recogidas en forma de libro datan de 1611, cuando se redactan una serie de normas sobre las ceremonias de la corte, algunas de ellas para delimitar las funciones entre el limosnero mayor y el mayordomo mayor, atribuyéndole las funciones de carácter más eclesiástico a la responsabilidad del primero, y las correspondientes al gobierno de la casa al segundo⁸.

Años después, en 1615, se llevó a cabo una nueva recopilación de diversas fuentes relativas a gastos e ingresos, entre las que se incluyó una descripción de las ceremonias y la Orden de Asientos en la Capilla. Al año siguiente, en 1616, se reordenó el material recopilado para publicar otra edición parcial de dichos ceremoniales, y se hizo una copia de estas primeras etiquetas que serviría como trabajo previo al proyecto de reforma de las Casas Reales que se iba a llevar a cabo entre 1617 y 1618⁹.

EL LIBRO DE ETIQUETAS DE FELIPE IV

Con la llegada al trono de Felipe IV (1621), se promulgó una primera normativa general sobre el funcionamiento y el ceremonial de la casa real. A cargo de la realización de la misma se sitúa en 1632 a Juan Gómez de Mora¹⁰.

Es el 22 de mayo de 1647 cuando Felipe IV crea una Junta de Etiquetas con el fin concreto de recoger las normas utilizadas en la corte y crear una normativa específica que rigiera la vida tanto de su casa como de la del príncipe. Dicha Junta de Etiquetas estaba integrada por el erudito Lorenzo Ramírez de Prado y el marqués de Palacios, con la participación como secretario del greffier Sebastián Gutiérrez de Párraga.

Para la redacción de dichas etiquetas oficiales¹¹ se solicitó información, sobre los distintos actos protocolarios, a los jefes de las distintas secciones de la corte,

cámara y caballeriza de las dos casas, y al contador de la Casa de Castilla. A todos ellos se les requirió que remitieran sus relaciones a la Junta para proceder a su unificación en el nuevo libro. Dichas relaciones no se entregaron nunca como tales, aunque sí fueron llegando determinadas descripciones sobre ceremonias que se fueron recogiendo para configurar el Libro de Etiquetas, tal y como certifican el acuse de recibo de Gutiérrez Párraga a la relación remitida por el marqués de Castel Rodrigo sobre la venida a la corte de Hamet Aga¹², y la descripción del recibimiento del «estoque y capelo» por parte del príncipe Felipe en 1595¹³. Con todas estas relaciones se fue redactando el nuevo Libro de Etiquetas durante los dos años siguientes. En febrero de 1649, Lorenzo Ramírez de Prado informaba al secretario Juan de Otalor que ya se estaba concluyendo la dificultosa redacción de las Etiquetas: «Señor mío: a toda priesa vamos acabando estas etiquetas que nos tienen éthicos y consumidos [...] con esto tendremos las últimas líneas desta nuestra pintura que se enviará a los ojos y censura de Su Mg^d»¹⁴.

Aunque en realidad en esa fecha no se había acabado la redacción de dichas Etiquetas, sino solamente los apartados de «casa» y de algunos «oficios», más una recopilación de ceremonias diversas y actos públicos. La redacción definitiva tardó dos años más en completarse, quizás por la llegada de la nueva reina Mariana de Austria y por la repercusión que su venida pudo tener en la vida cortesana y en la definición de nuevos actos protocolarios.

Finalmente, el 11 de febrero de 1651 se dan por terminadas las Etiquetas, quedando redactadas bajo el título de *Etiquetas generales que han de obserbar los criados de la casa de S. Magd. En el uso y ejercicio de sus oficios*. Cuatro días después, el 15 de febrero, le fueron presentadas al rey: «Señor la junta [de etiquetas] pone en manos de V. Mg.d (como lo mandó) las etiquetas que se han formado para el gobierno y buena administración de los oficios de la casa real de V. Mg.d y sus funciones domésticas y públicas...»¹⁵.

Este libro nació con el propósito de recopilar las numerosas instrucciones de la corte y facilitar su difusión entre los participantes en los distintos actos, por lo que en años sucesivos se realizaron muchas copias del mismo para distribuirlos por las diferentes casas y fundaciones reales y así garantizar su seguimiento¹⁶. El libro fue una referencia en la vida palatina para todos los monarcas Habsburgo, e incluso para el primer Borbón, Felipe V, que encargó una de las copias más completas que se conservan a su greffier Joseph Espina y Navarra¹⁷. De ambos libros se hicieron copias en los siglos sucesivos, hasta finales del XIX.

Posteriormente hubo una segunda redacción de las Etiquetas, que debió de realizarse después de la muerte de Felipe IV, en 1665, y que serviría para organizar la casa de Carlos II. El título de esta segunda redacción era *Etiqueta de Palacio, estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella en el uso del ejercicio de sus oficios [...] y funciones de la misma Casa R.l ordenadas año 1562 y reformadas por la de 1647*¹⁸. En cualquier caso, esta redacción es independiente de la anterior aunque tengan elementos comunes, y tuvo su propia serie de copias con sus variantes que llegaron asimismo hasta el siglo XIX.

12. Archivo General de Palacio (desde ahora AGP), Sección Histórica, caja 53.

13. L. Robledo, 2000, p. 32, n. 93 [op. cit. n. 6]. La copia conservada en AGP, Sección Histórica, caja 11, podría haber servido de base para su inclusión en las Etiquetas Generales.

14. AGP, Sección Histórica, caja 53 [●].

15. AGP, Sección Histórica, caja 51, t. 1, *Etiquetas generales que han de obserbar los criados de la casa de S. Magd. En el uso y ejercicio de sus oficios*, original redactado en 11 de febrero de 1651 según decreto de 22 de mayo de 1647 y rubricado por Sebastián Gutiérrez de Párraga.

16. En L. Robledo *et al.*, 2000, pp. 295-296 [op. cit. n. 6], figura la relación de las 47 copias documentadas de la misma, las primeras de 1662 [●].

17. Biblioteca Nacional de España (desde ahora BNE), Ms. 9147 fols. 246r-247r, 281r, 287r y 306r. *Etiquetas Generales copiadas por Joseph Espina y Navarra, secretario y greffier de Felipe V, en palacio, 19 de noviembre de 1731*.

18. L. Robledo, 2000, p. 33 [op. cit. n. 6], justifica las fechas de esta segunda redacción considerando la referencia a 1652 como el año del asentamiento de la corte en Madrid, más 1617 como el año del proyecto de Casas Reales de Felipe III y finalmente 1647 como el año del comienzo de la primera redacción.

LA FUNCIÓN DESCRIPTIVA DE LOS LIBROS DE ETIQUETAS

Los libros de etiquetas tenían la función de registrar las prácticas protocolarias y establecer las pautas para el seguimiento de las mismas por parte de la corte. Para la sociedad española del siglo xvii las cuestiones de protocolo eran de suma importancia, ya que cada estamento era muy celoso en cuanto a la posición que debía ocupar con respecto a los demás y sobre su prevalencia sobre otro particular u organización en cada acto de la corte.

Dos ejemplos pueden ilustrar dichas disputas. El primero se produjo el 4 de julio de 1632, cuando los franciscanos se retiraron de la procesión de la Cruz Verde que se realizaba antes del auto de fe, ya que querían desfilar junto con los dominicos, compartiendo con esta orden el derecho de figurar en el último lugar de la comitiva. El Consejo no les concedió dicho privilegio, por lo que se retiraron airadamente a su convento; el hecho provocó que fueran sancionados por la Inquisición¹⁹.

Otro tipo de incidentes por obtener el favor del rey es el que se refiere a las disputas entre los grandes por ocupar determinados lugares en las celebraciones, o, una vez que se participaba en ellos, por establecer quiénes tenían derecho a situarse en el banco cubierto o en silla rasa. Los casos de mayor repercusión fueron los que generó Fernando de Valenzuela por su fulgurante ascenso desde caballerizo de la reina hasta valido de Carlos II, y el rechazo que provocó en la aristocracia. Esta disputa tuvo su culminación el 6 de noviembre de 1676, cumpleaños del rey, cuando solo cinco grandes intervinieron en la ceremonia del besamanos, que continuaba al día siguiente con la salida pública del rey a capilla y la celebración posterior. Los grandes dejaron absolutamente solo al valido en el banco cubierto, circunstancia que supuso un gran desaire hacia el rey²⁰; no quedándose ahí, al día siguiente adoptaron la misma actitud en la celebración del patrocinio de Nuestra Señora, en el que exclusivamente acompañaron a Valenzuela el marqués de Velada y el mayordomo mayor, aunque ninguno de los dos acompañó al rey en su salida a la capilla desde sus aposentos. Contravenían así las instrucciones de las etiqueta para demostrar su disconformidad con las decisiones del monarca.

Para evitar estas disputas, una de las características principales de los libros de etiquetas era su función descriptiva, que definía con precisión los diversos lugares, posiciones, recorridos y tiempos de todos los personajes y estamentos, además de que fueran públicos y conocidos por todos los participantes de una manera rigurosa²¹. Tal es la razón de las profusas descripciones de los diferentes actos, así como de la necesidad de acompañarlos de dibujos explicativos de los espacios de las celebraciones, donde se representaran gráficamente los diferentes protagonistas situados en sus correspondientes posiciones.

En este sentido, dos de los capítulos más representativos son los que hacen referencia a la participación del rey en actos celebrados en la Capilla de palacio, recogidos en dos diferentes capítulos con sus correspondientes dibujos. Por un lado estaba la salida de Su Majestad a Capilla, que regía la salida

19. Véase J. M. Barbeito, «Manuscrito sobre protocolo y disposición en los actos públicos de la Biblioteca de Palacio», *Reales Sitios*, n.º 163, 2005, p. 40.

20. Véase A. Álvarez-Osorio, «Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la Corte de Carlos II», en J. J. Carreras y B. García García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*, Madrid, 2001, pp. 386-388.

21. En el Archivo de Palacio existen consultas y relaciones que dirimían las disputas sobre el protocolo en caso de duda. *Informe sobre informes referidos a diferentes ceremonias del xvii*, AGP, Real Capilla, 93-3.

del rey desde sus aposentos y el recorrido que debía hacer hasta la Capilla, y por otro la Orden de Asientos en la propia Capilla, donde se indicaba la ubicación de cada participante en las ceremonias.

Los reyes solían oír misa a diario en sus oratorios privados, utilizándose la Capilla para la celebración de determinadas fiestas litúrgicas. También se empleaba excepcionalmente para algunas ceremonias privadas de damas y cortesanos, tales como matrimonios o el bautismo de moros convertidos a la fe cristiana²².

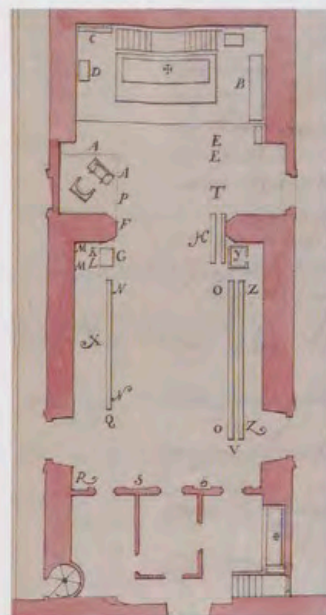
«QUANDO EL REY SALE A CAPILLA»

Cuando el rey salía a Capilla, debía seguir el ceremonial borgoñón que establecía un acompañamiento específico que le obligaba a ir desde sus aposentos hasta la Capilla atravesando diversas estancias y recorriendo las galerías superiores del patio para entrar, en primer lugar, a la Sala Grande de la Emperatriz y de ahí a la Capilla. Durante las procesiones también se utilizaba la puerta de la sala que daba al patio de la Reina.

Toda esta disposición se recoge pormenorizadamente en el capítulo correspondiente de las Etiquetas Generales de 1651²³, donde se establece en primer lugar que era el mayordomo mayor el responsable el día anterior de avisar a los participantes, embajadores y grandes, así como a las dos guardias, la alemana y la castellana, ya que cada una tenía su papel en la misma —cuando el mayordomo mayor no estaba le sustituía el semanero—. El mismo día, los participantes debían esperar al monarca, cada uno en la sala correspondiente: los embajadores en la Antecamarilla (n.º 7 en figura 2), en la Antecámara (n.º 6 en figura 2) los gentilhombres, y en la Saleta los acroes y costilleres: «los embajadores esperan en la antecamarilla, y en la antecámara los gentileshombres de la boca, títulos, y los de Italia, a quien SM a hecho merced de Preeminencias de Castilla, y los del Sacro Imperio que estan debajo de la firma de SM, Cavalleriços, Paxes, Su Ayo, y los Alcaldes de la casa y corte».

Si participaba el cardenal, estaría en la Cámara (n.º 8), donde se le ubicaría con silla de brazos y alfombra. Se ha de indicar que la Cámara era la estancia principal de Cuarto del Rey, aunque no fuera donde dormía ya que para dormir utilizaba estancias al interior tales como la llamada Pieza Oscura (n.º 12). El mejor documento gráfico para conocer las diferentes estancias del Alcázar es el plano que Juan Gómez de Mora realizó en 1626 para el cardenal Barberini²⁴, junto con las descripciones realizadas por el mismo arquitecto, que nos permite (con los números originales) situar todas las salas descritas en el Libro de Etiquetas (figura 2).

La descripción sigue indicando cuál es la guardia que debe acompañar a la comitiva y dónde deben esperar, teniendo en cuenta la duplicidad de la guardia alemana y castellana. En la consideración de la guardia también está establecido quién debe guardar cada una de las puertas de las diferentes cá-



22. En ocasiones Su Majestad permitía que fuera en la Capilla de Palacio donde se bautizara a algún *moro* convertido a la fe cristiana para enfatizar el triunfo de la religión cristiana. Estos conversos solían estar apadrinados por un mayordomo de la reina y por una dueña de honor. Véase A. Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, 1913, p. 149.

23. BNE, *Etiquetas Generales*, Ms 1064, fols. 174v-176v. Transcrito literalmente en A. Álvarez-Ossorio, 2001, p. 370 [op. cit. n. 20] y por A. Rodríguez Villa 1913, p. 89 [op. cit. n. 22], aunque con ligeras variaciones en la edición debidas a no ser una transcripción literal sino una relectura adaptada al castellano de 1800. Véase el documento A del Apéndice documental [6].

24. En la Biblioteca Vaticana se encuentra un códice que contiene los dibujos y el relato que Juan Gómez de Mora hizo de las Casas Reales de la Corte de Madrid, tras recorrer la gran mayoría de ellas acompañando al cardenal Barberini durante su estancia en Madrid para el bautizo de un hijo de los monarcas.

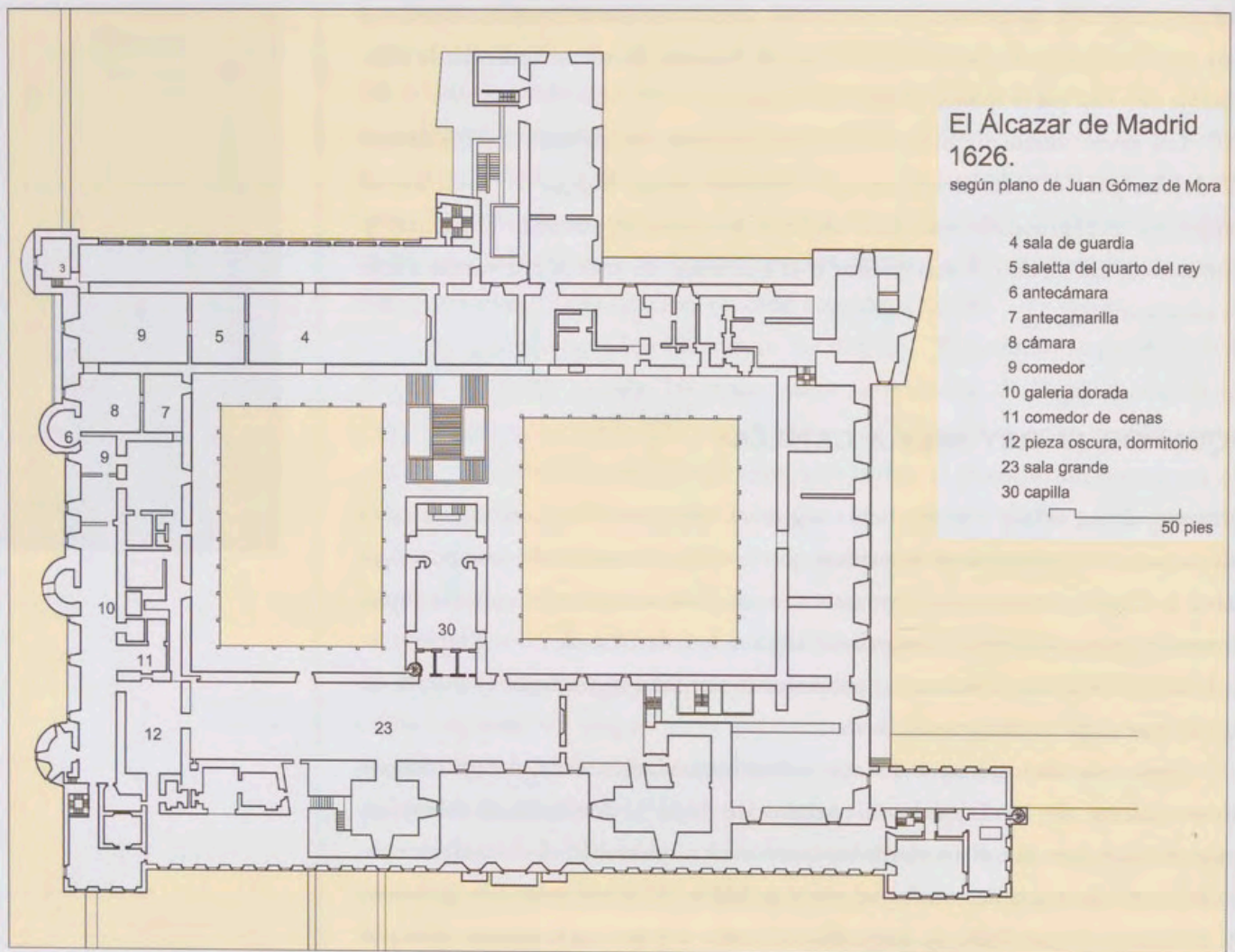


Fig. 2. Planta del Alcázar de Madrid en 1626, según la realizada por Juan Gómez de Mora (Biblioteca Apostólica Vaticana). Dibujo del autor.

maras; en la Antecamarilla estará un ujier de cámara, en la Saleta un portero de sala y en la puerta de la Sala un portero de cámara. En la Saleta, que es de donde parte la comitiva del Cuarto del Rey, deberán estar dispuestos dos guardias: «dentro de esta Pieça están dos soldados de cada naçion, y los demás en el corredor en orden, los españoles a la mano derecha y a la yzquierda los Alemanes».

La disposición de los diferentes participantes en la procesión a lo largo del palacio sigue las mismas pautas establecidas para el «acompañamiento del rey después de heredados» aunque no se produzca por las calles de la Villa. Para esta entrada real existe un dibujo explicativo (figura 3) en el que se indican cada uno de los estamentos y su ubicación, por lo que nos servirá para ilustrar el ejemplo que nos atañe, evidentemente no considerando carromatos y caballos: «En el acompañamiento van delante los Sargentos y Alferçes de las dos Guardas, luego dos Alcaldes, Paxes, y Su Ayo, Capitanes ordinarios, Cavalleriços, Costilleres, Acroes, Gentileshombres de la boca, y títulos mezclados, los Maçeros arrimados a las Guardas, Mayordomos y Grandes, y si ay

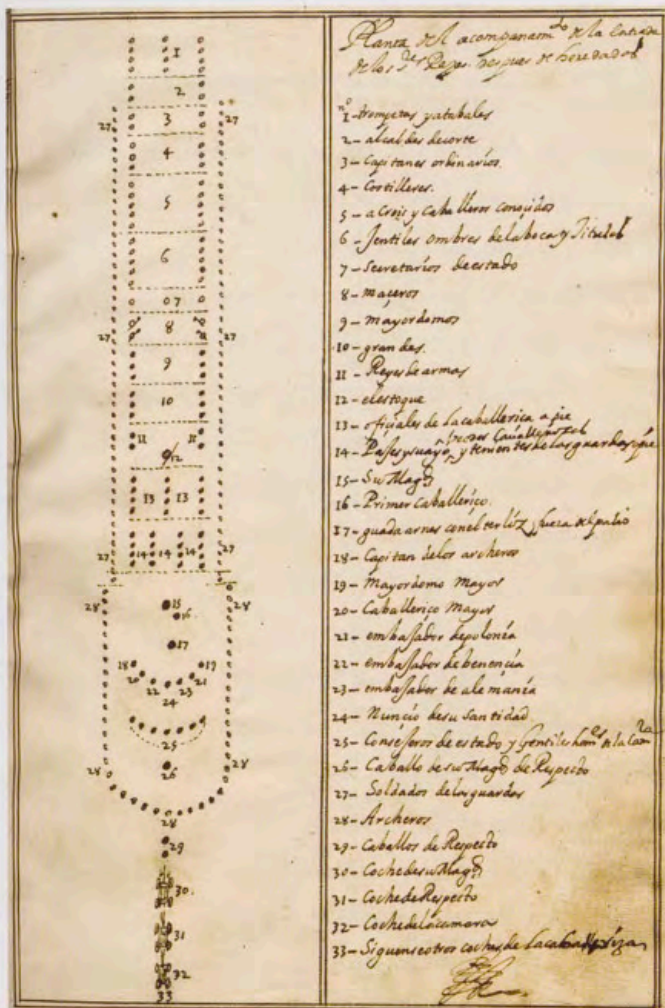


Fig. 3. Planta del acompañamiento de la entrada de Reyes después de heredados, 1651, Archivo General de Palacio, plano n.º 4096, Madrid, Patrimonio Nacional.

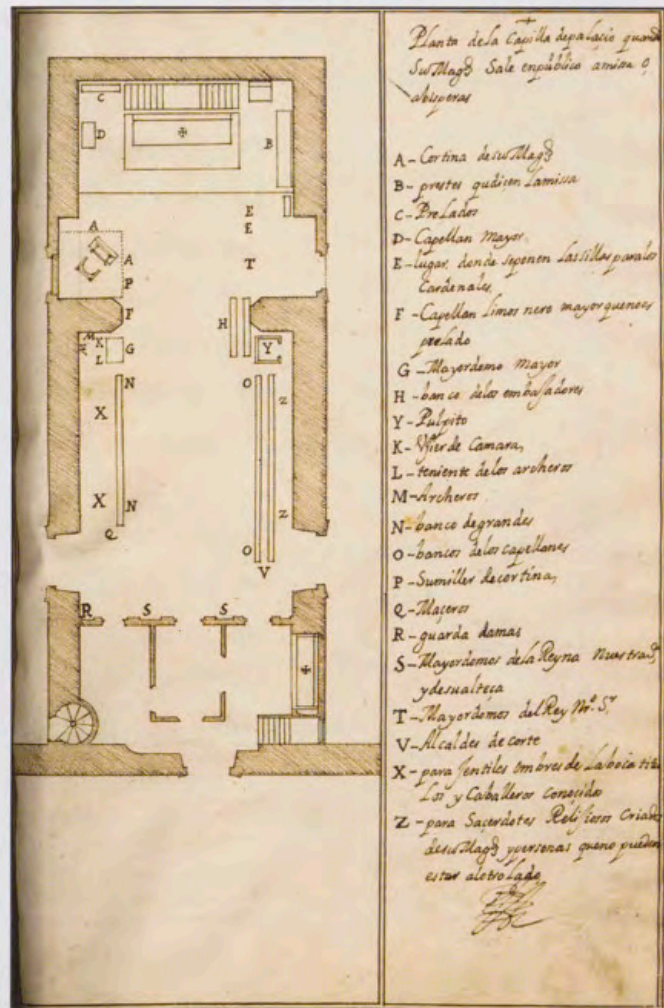


Fig. 4. Planta de la Capilla de palacio cuando Su Magestad sale en publico a missa o vísperas, 1651, Archivo General de Palacio, plano n.º 410, Madrid, Patrimonio Nacional.

Príncipe ba al lado yzquierdo de Su Magestad (no habiendo Cardenal) porque haviéndole toma el derecho y el cardenal el yzquierdo, con algún reconocimiento atrás».

Los días que participasen los infantes debían ir delante del rey, y detrás de él los embajadores en función de su categoría, y el mayordomo mayor al lado derecho y el capitán de arqueros en el izquierdo. Cerraban la comitiva los arqueros con sus tenientes, y entre ellos los gentileshombres de la Cámara y consejeros de Estado: «Los Archeros con sus Thenientes zierran el acompañamiento, admitiendo dentro Gentileshombres de la Cámara y Consejeros de Estado».

Una vez que la comitiva llegaba a la Capilla, los sargentos, alféreces y tenientes de las dos guardias, española y alemana, se situaban en la puerta de la misma hasta que Su Majestad entrase, para posteriormente recogerse la guardia, quedando cuatro soldados de ambas naciones custodiando las puertas desde el exterior, dos en la puerta junto a la cortina, y dos junto al Postigo de Mayordomos, «para que no lleguen ni hagan ruydo».

LA ORDEN DE ASIENTOS

Una vez el rey y su séquito se encontraban en la Capilla, era entonces la Orden de Asientos la que recogía la disposición de los participantes dentro de la misma: el rey bajo palio y recogido por una cortina, la posición de los grandes en banco cubierto, y la del resto de los participantes.

A este respecto, complementa la Orden de Asientos del Libro de Etiquetas de la Capilla Real²⁵ la *Breve disposición de la Real Capilla de Madrid y de las ceremonias que en ella se exerçen por el discurso del anno*²⁶, escrita en 1640 por Manuel Rivero, capellán de honor y maestro de ceremonias de la Capilla Real.

La Capilla era una estancia no muy grande y de una sola nave, tal y como la describe Manuel Rivero: «no muy sumptuosa, ny de grandes architaturas y archos, porque aquel grande Héroe y invictíssimo Emperador Señor Carlos V que la mandó hazer, sabía muy bien que Dios no habita en templos altos y muy sumptuosos, sino en coraçones humildes. En la Capilla Real ninguno se cubre sino es grande, obispo, embajador de Rey Coronado y Venecia, y capellanes de honor con sobrepellizes [...]» (figura 4).

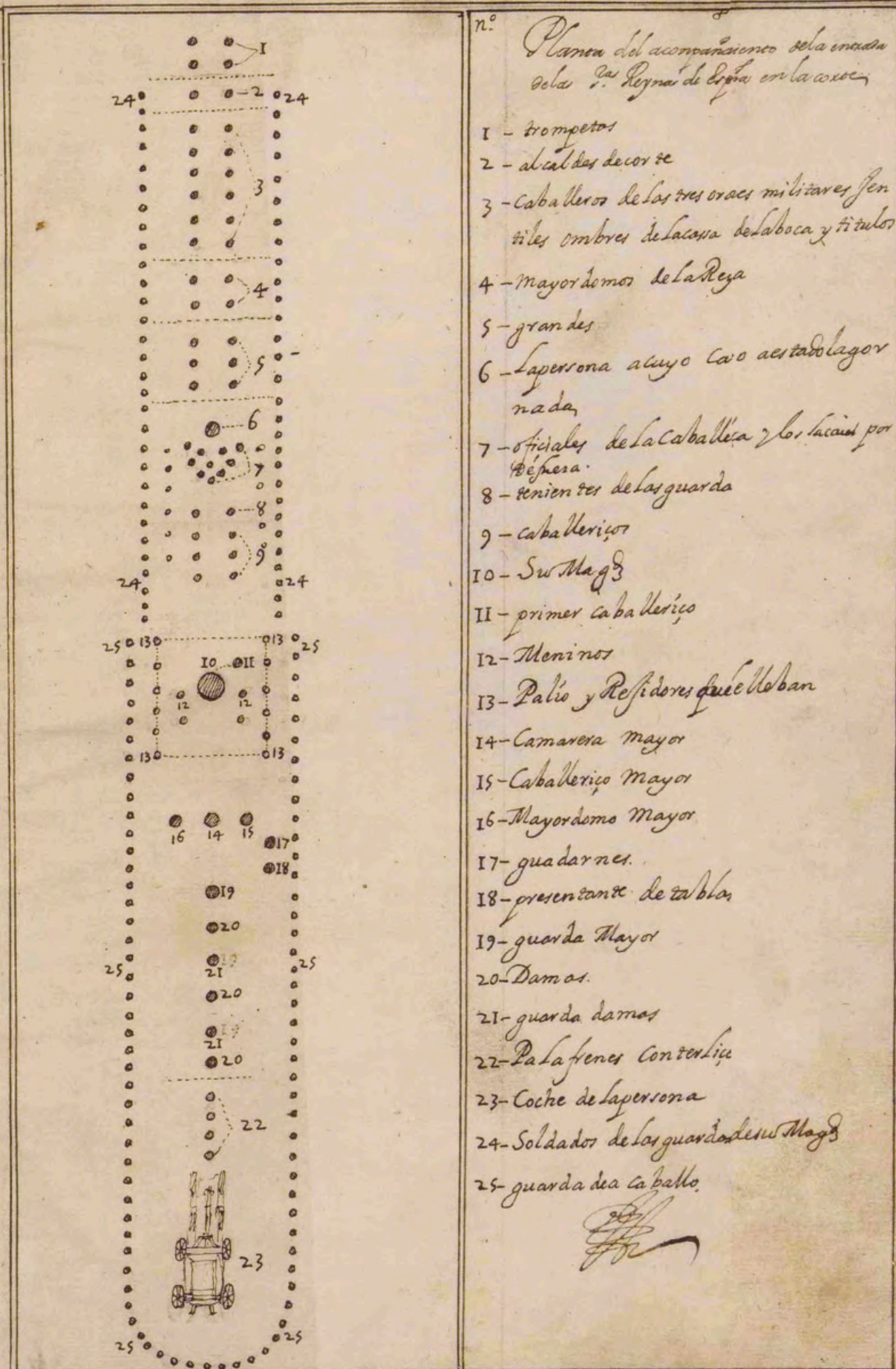
Dentro del presbiterio, a la izquierda, se situará el monarca en un asiento con brazos y con cortinas que le oculten del pueblo. Dichas cortinas serán de diferente color según la celebración y serán manejadas por dos sumilleres de cortina que permanecerán de pie junto con los maestros de ceremonias: «Luego al pie de la grada del altar Mayor está el sitial con dosel, cortinas y alfombras y silla para su Magestad y almoadas para las rodillas y braços que son siempre de conçierto con el frontal del altar salbo si tiene luto su Magestad».

Detrás del monarca y fuera del arco toral, se sentarán los grandes en un banco cubierto con un tapiz, a cuya cabecera se situará el mayordomo en una silla rasa de terciopelo: «avisan a la dignidad que se halla en la Yglesia para que lleve a vessar el Evangelio y la paz a su Magestad, y los sumilleres coren la cortina de delante y la del lado, y los quatro Mayordomos van delante de la dignidad y buelben con él hasta la peana del altar y se buelben a su lugar que es detrás de los emvaxadores en pie y no habiendo dignidad lleba el misal y la paz uno de los capellanes. Al Gran Prior de San Juan da lugar su Magestad como a su sobrino para que entre en la cortina real y se ssiente en una silla de respaldo detrás de su Magestad».

En la parte de la Epístola, cerca del altar y junto al banco de los obispos se sitúan los ministros que offician la ceremonia de la Misa en dos bancos sin respaldo y descubiertos. Dentro del altar se colocará a la izquierda una silla obispal para el capellán mayor (D). «Avendo Cardenal presente servirá al Rey, y su asiento que es silla de respaldo sobre alhombra con almohada a los pies, banquillo de terciopelo sin almohada, y la color será la de que estuviere la cortina de su Magestad, y esta silla y asiento del Cardenal se pone en frente de la cortina la qual está un poco más abierta de lo acostumbrado de suerte que el Cardenal veyá al Rey» (E).

25. BNE, Ms 7423, fols. 207r-208r. Otra copia con ligerísimos cambios en alguna frase en BNE, Ms 2807, fols. 179v-181v. Véase el documento B del Apéndice documental [6].

26. AGP, Real Capilla, caja 72-5, Ms *Ceremonial de la Real Capilla...*, citado por A. Álvarez-Ossorio, 2001, pp. 346-347 [op. cit. n. 20]. Véase el documento C del Apéndice documental [6].



n.º *Planta del acompañamiento de la entrada de la Reyna de España en la corte*

- 1 - trompetos
- 2 - alcaides de corte
- 3 - Caballeros de los tres ordes militares y fenitiles ombres de la casa de la boca y titulos
- 4 - Mayor domos de la Reyna
- 5 - grandes
- 6 - la persona a cuyo caso a esta de la Reyna
- 7 - oficiales de la Caballeria y los lacayos por la persona
- 8 - tenientes de las guarda
- 9 - caballeros
- 10 - Su Mag^d
- 11 - primer caballero
- 12 - Meninos
- 13 - Palio y Refridores que el lleban
- 14 - Camarera mayor
- 15 - Caballero mayor
- 16 - Mayor domo mayor
- 17 - guardaneres
- 18 - presentante de tablas
- 19 - guarda mayor
- 20 - Damas
- 21 - guarda damas
- 22 - Palafrenes con tercio
- 23 - Coche de la persona
- 24 - Soldados de las guarda de Su Mag^d
- 25 - guarda dea caballo

[Handwritten signature]

Fig. 5. Planta del acompañamiento de la entrada de Reyes en las cortes, 1651, Archivo General de Palacio, plano n.º 4097, Madrid, Patrimonio Nacional.

Justo debajo del arco estará el banco de los embajadores, «cubierto con alhombra y delante tenen otro banco cubierto con panno de terciopelo de la color de que estuviere la cortina de su Magestad. Neste banco se sientan los Enbaxadores, primero el Nuncio de su Santidad, luego el Enbaxador del Imperio, después dél Francia y Venecia».

En la parte trasera de la Capilla se sitúan, de pie y descubiertos, todos los caballeros, particulares y los criados de los embajadores. Finalmente se sitúan los dos archeros de guardia (R). Enfrente del altar hay cuatro tribunas, «la primera es de sus Magestades y está nel andar del plano de la capilla». En la más baja, «que está al par de la igelesia oye misa la Reina, Príncipe y Ynfantes e infantas y está toda cerrada la tribuna y ansí no son vistos». En la segunda se sitúan el órgano y el coro de los cantores, y además «ay algunos vancos en que se sientan algunos Cavalleros y Títulos que allí van para oyr los officios sentados y cubiertos porque allí no se entiende capilla y es lícito cubrirse y sentarse cada uno». En las otras dos tribunas de arriba acuden las damas y criadas de la reina y otras señoras que van a las ceremonias²⁷.

LOS DIBUJOS PARA LA ETIQUETA

Los dibujos tienen a partir de este libro un especial protagonismo como documento complementario de los textos de etiqueta. La autoría y realización de los planos de protocolo correspondía a los maestros mayores de la Corte. En los archivos madrileños podemos encontrar muestras de los mismos realizados por Juan Gómez de Mora, Alonso de Covarrubias o Teodoro Ardemans, entre otros. Eran dibujos explicativos similares en cuanto a la información que aportaban pero con una ejecución muy diferente en cuanto a formatos²⁸ y técnicas.

Es a partir del Libro de Etiquetas de 1651 cuando encontramos una sistematización de la representación gráfica de los textos protocolarios. Este libro contiene planos que representan en planta los lugares principales de celebración, tales como la Capilla del palacio, la iglesia de San Jerónimo El Real o la iglesia de San Juan, así como esquemas de la ubicación de los distintos personajes en las diferentes comitivas o procesiones²⁹. Son planos todos con el mismo formato, realizados en papel, de 403 × 305 mm, con el dibujo principal a la izquierda, ocupando algo más de la mitad del papel, y ocupando la leyenda el resto del pliego. Ambos campos están recuadrados con una línea simple igual que el conjunto del plano.

El dibujo es a pluma con tinta color sepia realizado con la ayuda de regla y de compás en los elementos construidos y en los bancos o escaleras. La sección está realizada con un rayado a 45° a mano alzada, así como los pequeños elementos como la silla del rey o las carrozas en los planos de procesiones, también realizados a mano alzada. El dibujo no distingue por grosores de las líneas trazadas, sino por mayor intensidad del trazo, con líneas más intensas en los muros y secciones. Para representar la cortina del rey o la dirección de la

27. Véase el documento D del Apéndice documental [6].

28. Sobre representaciones de protocolo no existen demasiadas investigaciones que analicen específicamente los dibujos, por lo que sería interesante destacar uno de los trabajos recientes al respecto, el citado J. M. Barbeito, 2005 [op. cit. n. 19], donde se estudian diferentes plantas y secciones durante la celebración de determinados eventos: *Plantas originales que se han ejecutado en esta corte en procesiones del Corpus y auto general de la Fee en que Su Magestad assistió, y fiestas de toros y cañas que se han celebrado en la Plaza de Palacio, y en la Mayor de Madrid desde el año mil seiscientos y veinte y seis asta el de mill y seiscientos sesenta. / Mandadas recoger por el Excmo. señor D. Gaspar de Haro y Guzmán...*, Real Biblioteca, BP II/1606 bis.

29. Para un conocimiento más técnico de los dibujos, con estudio de los instrumentos, escalas, técnicas y soportes utilizados, remito a mi artículo «Dibujos en los libros de etiqueta en la corte de los Austrias: las representaciones gráficas al servicio del protocolo», *EGA. Expresión gráfica arquitectónica*, 2009, y a la comunicación a un congreso de expresión gráfica arquitectónica: E. Castaño, «El dibujo como instrumento de protocolo en la Corte de Madrid. Siglo XVII», en *Actas del XI congreso EGA*, Sevilla, 2006.

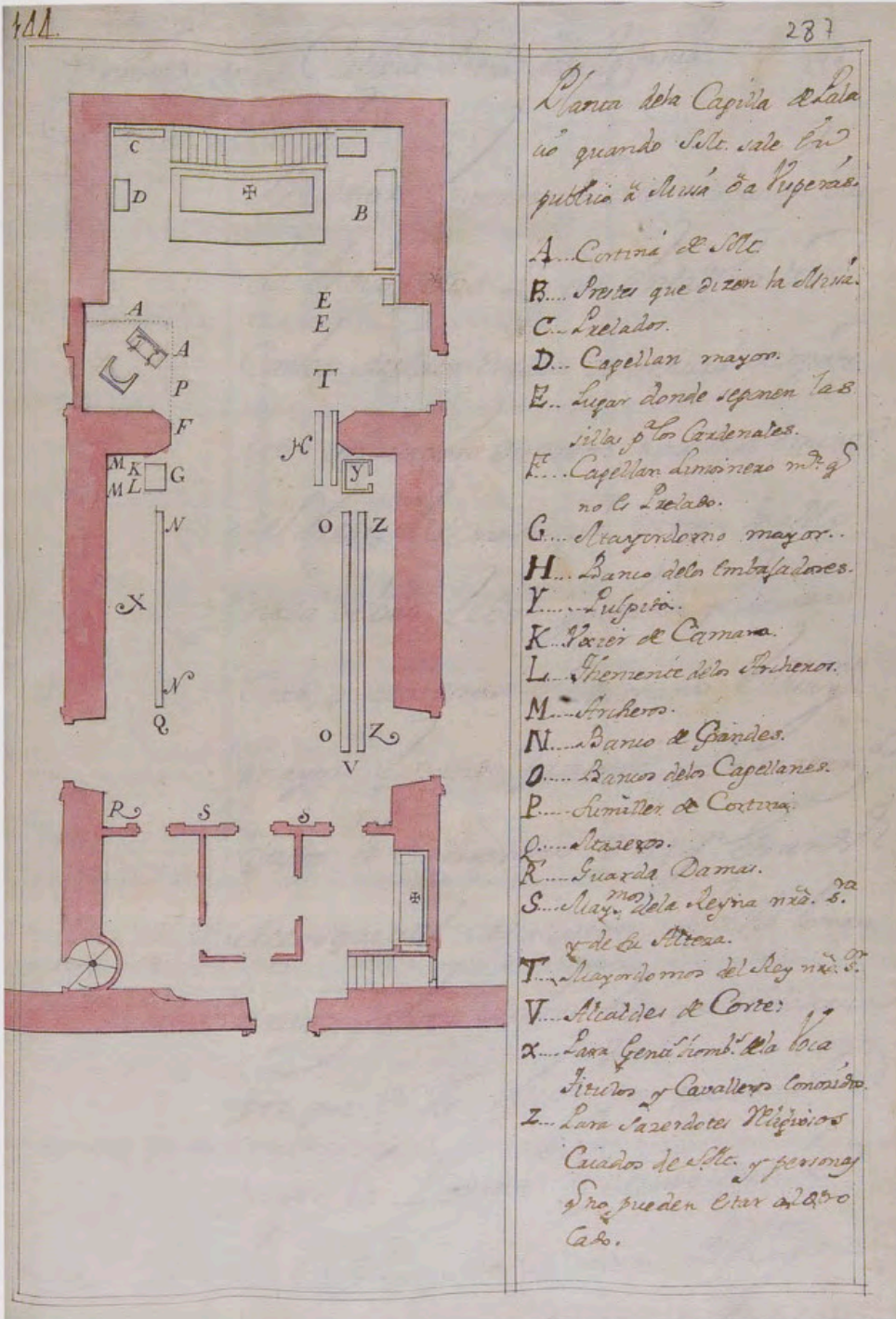


Fig. 6. Joseph Espina y Navarra, Planta de la Capilla de palacio quando Su magestad sale en publico a missa o vísperas, 1731, Biblioteca Nacional de España, ms 9.147, fol 287r, Madrid.

comitiva se utiliza la línea de puntos, y la línea de rayas para separar las distintas secciones de la comitiva.

Los dibujos no se acompañan por ninguna escala ni gráfica ni numérica, lo que hace incidir en el uso exclusivamente protocolario de los mismos, ya que la información que transmiten es únicamente de distribución de los elementos de la ceremonia. La leyenda es manuscrita y está encabezada por el título del plano, y se compone de una relación de números o de letras en orden alfabético, que hacen referencia en el plano a las distintas ubicaciones

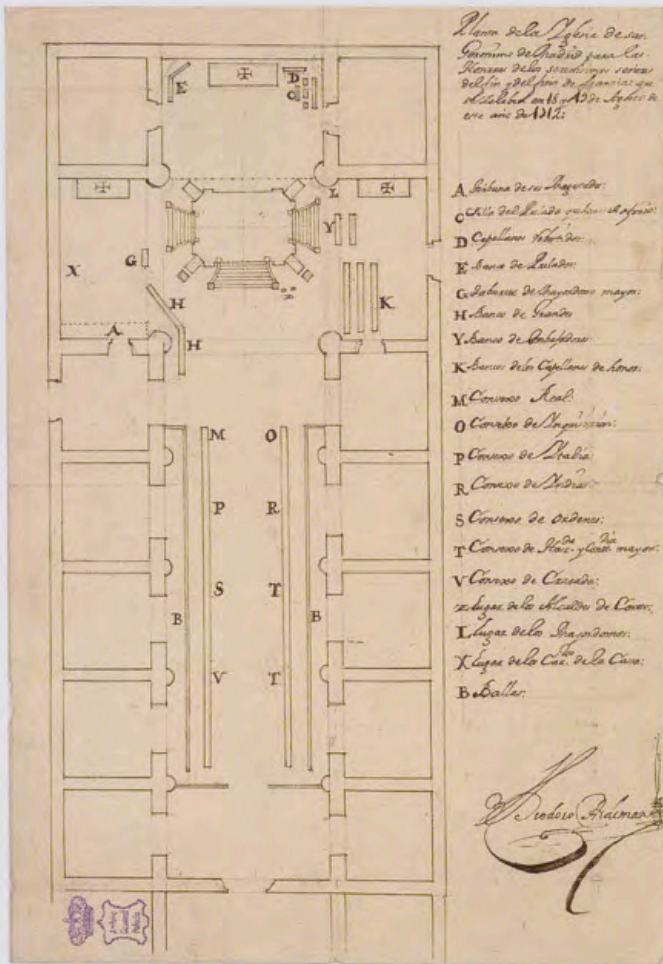


Fig. 7. Teodoro Ardemans, Plano para situar a los asistentes en las exequias de los delfines de Francia que se realiza en San Gerónimo de Madrid, 1712, Archivo General de Palacio, plano n.º 2662, Madrid, Patrimonio Nacional.

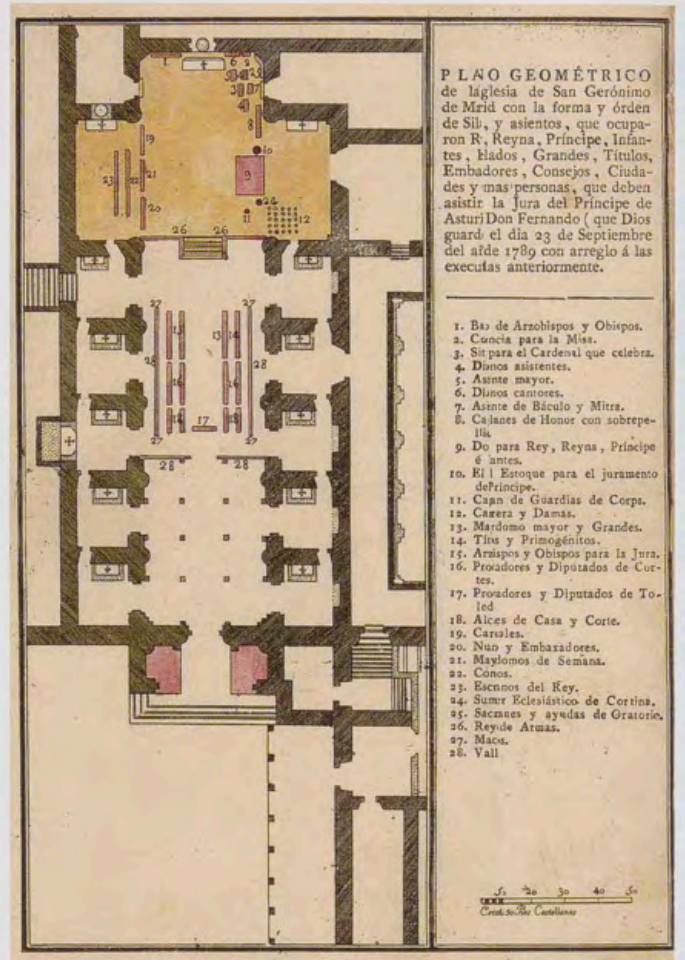


Fig. 8. Plano geométrico de la iglesia de los Gerónimos de Madrid con la forma y ordenes de Sillas [...] que deben asistir a la jura del Príncipe de Asturias Don Fernando [...]. 1789, Archivo General de Palacio, plano n.º 4101, Madrid, Patrimonio Nacional.

de los distintos participantes (figura 5). Todos estos planos llevan la firma del grefier Sebastián Gutiérrez de Párraga.

COPIAS Y PROSPECTIVA

Uno de los aspectos que se quieren destacar en esta investigación es la fuerte implicación que existía entre las etiquetas y el espacio arquitectónico que las albergaban y que quedan recogidas en los Libros de Etiquetas tanto en las descripciones escritas como en los planos estudiados. Las etiquetas de los diferentes actos protocolarios tienen siempre una referencia arquitectónica que queda definida mediante las diversas descripciones y los planos de la ubicación de los diferentes personajes que participaban, completando la información, en los casos que se consideraba pertinente, con planos ilustrativos donde quedaban perfectamente definidas las ubicaciones de los protagonistas y de los músicos³⁰.

Por esta misma razón, y dada la trascendencia de estos Libros de Etiquetas, fue preciso realizar numerosas copias, como ya hemos indicado (véase la nota 17). Pero las copias realizadas eran generalmente solo de los textos, des-

30. Todas estas circunstancias quedan recogidas en A. Álvarez-Ossorio, 2001, pp. 349-361 [op. cit. n. 20], donde se hace una pormenorizada explicación del dosel bajo el que el rey se recogía, del uso de la cortina para ocultarse de su pueblo —excepto de los cardenales en determinadas circunstancias—, o de si los asientos debían ser cubiertos con telas o no según fueran ocupados por los grandes o por el clero.

tacando la que hizo José Espina y Navarro para Felipe V y que acabó el 19 de noviembre de 1731, justo tres años antes del incendio del Alcázar. En esta ocasión el greffier de Felipe V realizó una nueva edición de los dibujos. Dichos planos eran totalmente fieles a los originales en cuanto a la disposición y a la técnica. Comparando los planos de la Capilla podemos observar que existían mínimas diferencias en cuanto a la ubicación de alguna numeración, o el estilo de los recuadros (figura 6). El cambio técnico más significativo está en la representación de los muros, con aguada en vez de rayado, y evidentemente en la caligrafía del escribiente, aunque la reproducción es muy precisa en todos los ejemplos comparados. Este rigor en las copias nos permite confirmar la vigencia del Libro de Etiquetas de Felipe IV un siglo después de su creación.

Esta configuración de los planos utilizados para representar las etiquetas se repitió a partir de estas de 1651. En años sucesivos los maestros mayores realizaron estos dibujos según este patrón, como se puede comprobar en el dibujo que realiza Teodoro Ardemans para situar a los asistentes a las exequias de los delfines de Francia (figura 7). Dicho acto se celebró en la iglesia de San Jerónimo de Madrid los días 18 y 19 de agosto de 1712. El dibujo de Ardemans es muy similar al del Libro de Etiquetas, aunque no tan estructurado en su formato. Otro ejemplo posterior es el dibujo realizado para el juramento del príncipe de Asturias, en 1789 (figura 8), caso en el que se mantiene la misma estructura del Libro de Etiquetas descrita anteriormente, pero con una evolución natural al utilizarse la imprenta para la realización de la leyenda.

NUEVOS DOCUMENTOS SOBRE EL MODELO DE PALACIO DE FILIPPO JUVARRA

María del Mar Mairal Domínguez

Patrimonio Nacional

Es bien conocido cómo, tras la destrucción del viejo Alcázar madrileño a consecuencia de un voraz incendio en la Nochebuena de 1734, Felipe V mandó llamar al arquitecto Filippo Juvarra (figura 1) para diseñar un nuevo palacio. Siciliano de nacimiento, formado en Mesina y Roma, desde 1715 se encontraba trabajando para la corte de los Saboya en Turín, donde había desarrollado la mayor parte de su obra.

El 31 de diciembre de 1734, solo una semana más tarde del incendio, el secretario de Estado José Patiño envió por orden del rey una carta al embajador de la corte española en Turín solicitando del monarca Emanuele III de Saboya el preceptivo permiso para que su arquitecto viajara a Madrid por algún tiempo con el fin de levantar los planos del nuevo palacio¹. La fama le precedía, pues sus diseños arquitectónicos y escenografías eran ya conocidos y admirados en la corte española.

Filippo Juvarra partió hacia Madrid a primeros de marzo de 1735, llegando a Aranjuez, donde se encontraba la corte, el 12 de abril. Tenía 57 años y nunca regresaría a Turín. Meses después, el 31 de enero de 1736, moría probablemente a consecuencia de una pulmonía, y el nuevo palacio sería proyectado finalmente por su discípulo Giovanni Battista Sacchetti. Sin embargo, durante el breve tiempo de su estancia en España, el arquitecto desplegó una intensa actividad. Trabajó en Aranjuez y en el palacio de La Granja de San Ildefonso, para el que trazó la fachada principal del jardín, y proyectó la decoración de algunas estancias. Después se trasladó a Madrid y diseñó un grandioso y ambicioso proyecto de palacio para ser emplazado en los altos de San Bernardino. Conocemos este proyecto gracias a varias series de planos que se conservan en el Archivo General de Palacio y en la Biblioteca Nacional². Pero sabemos también que se realizó una gran maqueta, el famoso Modelo hoy lamentablemente desaparecido.

TRABAJOS PREVIOS A LA CONSTRUCCIÓN DEL MODELO DEL NUEVO PALACIO³

Seis meses después de su llegada a España en octubre de 1735 y tras la jornada veraniega de San Ildefonso, Filippo Juvarra se trasladó a Madrid con el fin de

1. Archivo General de Palacio (desde ahora AGP), Administración General, Obras de Palacio, caja 1.305 exp. 1.

2. AGP, Planos, Mapas y Dibujos, núms. 75-76, 79-81, 93-94, 101, 2.202-2.205, 6.500-6.505, y Biblioteca Nacional de España (desde ahora BNE), Dib./14/53/3 y 4. Las referencias de todas las series de planos y un estudio comparativo de todos ellos se recogen en J. J. Alonso Martín y M. Mar Mairal Domínguez, «Planos inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio nuevo de Madrid», *Reales Sitios*, núm. 161, 2004, pp. 4-23.

3. La mayor parte de los textos que documentan los preparativos para la ejecución del Modelo proceden del Archivo General de Palacio, Archivo Histórico Nacional y Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Citados por varios autores, todos ellos se encuentran transcritos en Istituto Italiano di Cultura, *Filippo Juvarra a Madrid*. Madrid, 1978. Voy a referirme a ellos con el número de documento que aparece en esta publicación.



Fig. 1. Atribuido a Agostino Massucci, Retrato del arquitecto Filippo Juvarra, h. 1707, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n° 566, Madrid.

comenzar a trabajar en su idea para el nuevo palacio. A esta época deben pertenecer una serie de bocetos que se conservan en el Archivo General de Palacio⁴ (figura 2). Son los primeros esbozos conocidos de lo que iba a ser su gran proyecto. Mientras tanto, se buscaba una casa o almacén para trabajar en la maqueta. El 16 de noviembre en una carta dirigida al secretario de Estado José Patiño, el arquitecto afirmaba: «Dimattina vado alla casa destinata dal Signore Corregitore per el travaglio del disegno e Modello del Palazzo; prima meterò assieme il disegno e poscia Vostra Eccellenza darà li ordini come si debba eseguire il modello»⁵.

Pocos días después, el 10 de diciembre, el corregidor le comunicaba que las obras en el almacén inmediato a las casas donde habitaba habían concluido y ya podía trabajar en el Modelo. También le pedía una relación de las materias necesarias para conducir las de inmediato a dicho lugar y que no se atrasase la ejecución de la obra⁶. Mientras tanto, Filippo Juvarra hacía encargos a París de grandes cantidades de papel de marca para dibujar⁷. Finalmente, el 12 de enero de 1736 el arquitecto notificaba que ya se habían dado todas las disposiciones necesarias para comenzar la construcción del Modelo. Mencionaba la visita de Patiño al taller, expresando también su deseo de que las estatuas para las fachadas fueran hechas de cera y vaciadas en estaño o plomo en el taller de su hermano Francesco en Roma⁸. Días después, el ministro José Patiño le pedía, en una carta al cardenal Acquaviva, embajador en la Santa Sede, que ajustase con Francesco Juvarra, hermano del arquitecto, el precio de dichas estatuas⁹.

En resumen, durante los meses de octubre a diciembre, Filippo Juvarra concibió lo que había de ser su gran proyecto para el palacio de Madrid, objetivo para el que había venido desde la corte de Turín, y se llevaron a cabo todos los preparativos para la ejecución del Modelo, comenzado finalmente en enero de 1736. Pero Juvarra moría el 31 de este mes tras una breve y repentina enfermedad, a los pocos días de haber comenzado el trabajo. A pesar de ello el proyecto no se paralizó, puesto que debía estar bastante avanzado en su concepción y diseño, tanto que por real decreto de 3 de marzo fue habilitado su ayudante José Pérez para dirigir las obras de construcción de dicho Modelo siguiendo las trazas dadas por el mismo Juvarra¹⁰.

FUENTES DOCUMENTALES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL MODELO

A partir de este momento, la construcción de la maqueta se llevó a cabo en dos fases. La primera, comenzada en enero de 1736, todavía en vida de Juvarra, terminó en noviembre de dicho año, cuando, tras la llegada de Sacchetti, el nuevo arquitecto encargado de la construcción del palacio, se suspendieron los trabajos. La segunda dio comienzo casi dos años después, tras la real orden de 30 de julio de 1738, y concluyó en abril de 1739.

4. AGP, Planos, Mapas y Dibujos, núms. 6.151-6.154.

5. Istituto Italiano di Cultura, 1978, XI, p. 23 [op. cit. n. 3].

6. Istituto Italiano di Cultura, 1978, XVII, p. 28 [op. cit. n. 3].

7. Istituto Italiano di Cultura, 1978, XX, p.29-30 [op. cit. n. 3].

8. AGP, Administraciones Patrimoniales, Aranjuez, caja 14.152. Citado por M. T. Fernández Talaya, «Presencia documental de Filippo Juvarra en el Archivo del Palacio Real de Madrid», en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Cat. Expo., A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias (eds.), Patrimonio Nacional, Madrid, 1994, pp. 291-319.

9. Istituto Italiano di Cultura, 1978, XXIV, p. 32 [op. cit. n. 3].

10. AGP, Personal, caja 813 exp. 3.

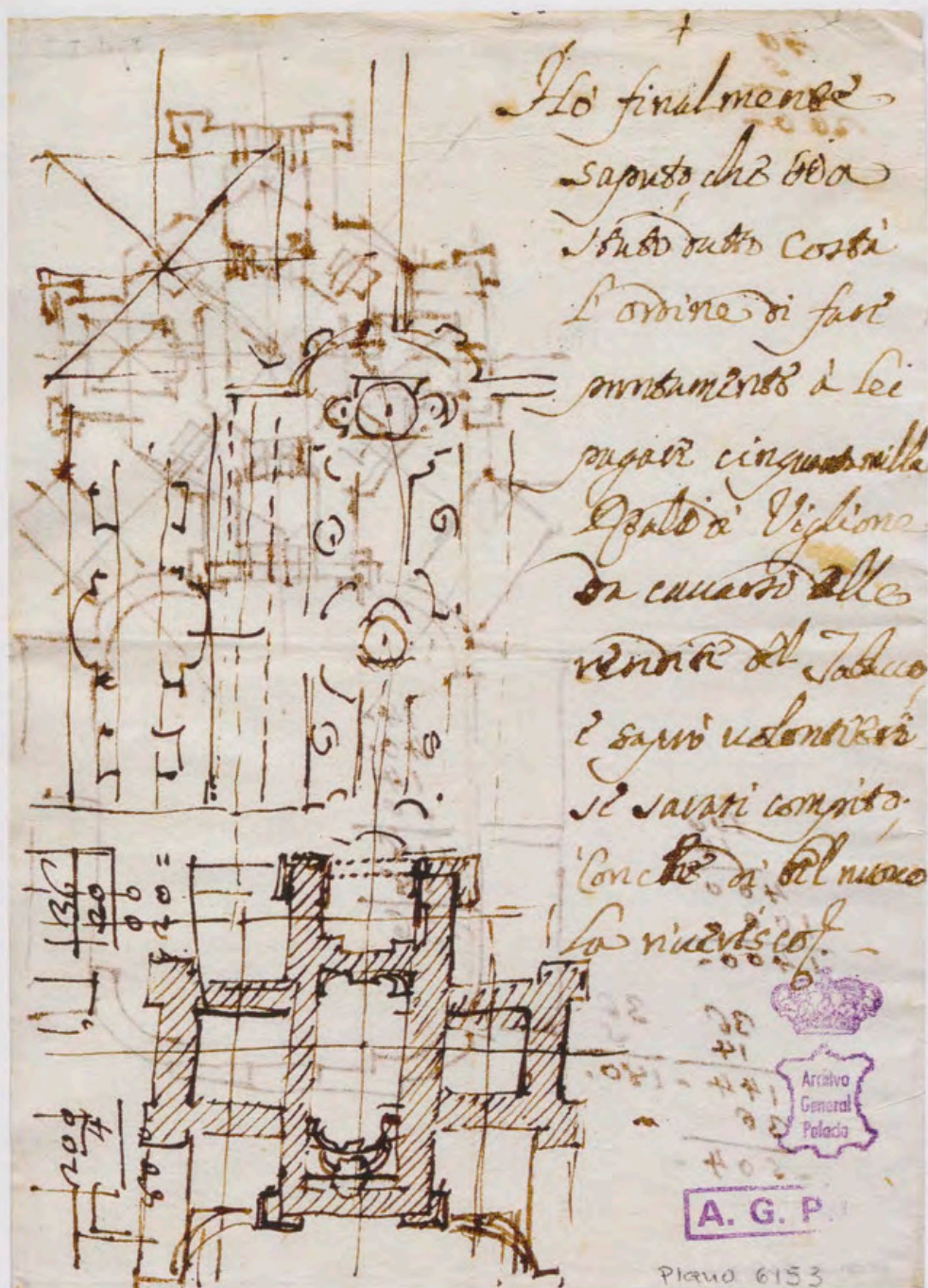


Fig. 2. Atribuido a Filippo Juvarra, Boceto preparatorio de la planta para el Palacio Real de Madrid, 1735, Archivo General de Palacio, plano n° 6.153, Madrid, Patrimonio Nacional.

La construcción de este Modelo está perfectamente documentada, pues se conserva toda su contabilidad. En el Archivo General de Simancas¹¹ se custodian las cuentas de la primera fase de su construcción. Estas cuentas fueron presentadas por Juan Dutari, que figura como «pagador de las obras del Modelo del nuevo Palacio ejecutado conforme al proyecto de Filippo Juvarra» desde el 31 de diciembre de 1735 hasta el 24 de noviembre de 1736, cuando, como hemos dicho, se suspendieron temporalmente los trabajos. Juan Dutari era el tesorero de la fábrica de paños de Guadalajara y tenía a su cargo la tesorería interina de los caudales asignados para el pago de utensilios y fá-

11. Archivo General de Simancas (desde ahora AGS), Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 859. Agradezco al personal del Archivo General de Simancas la valiosa ayuda prestada en la realización de este trabajo.

brica de los cuarteles de las Reales Guardias de Su Majestad, a cargo de los cuales se construyó el Modelo.

Las cuentas correspondientes a la segunda fase de la ejecución del Modelo se encuentran en el Archivo General de Palacio¹². Para entonces ya existían las oficinas de la Real Fábrica de Palacio, dependientes de la primera Secretaría de Estado, cuya documentación se conserva en este Archivo.

Gracias a estas dos series de cuentas podemos conocer no solo las circunstancias que rodearon a la construcción del Modelo, sino también los materiales utilizados y la composición del taller desde enero de 1736.

PRIMERA ETAPA DE CONSTRUCCIÓN

El 31 de diciembre de 1735 el tesorero Juan Dutari recibía 30.000 reales de vellón para pagar semanalmente el importe de las obras que estaban a cargo del arquitecto Juarra, quien sería el encargado de certificar las listas de jornales y materiales empleados en la realización de las mismas. El primer pago tuvo lugar poco más de dos meses después, el 3 de marzo de 1736, cuando se abonaron 4.501 reales y medio de vellón por el importe de los jornales y materiales consumidos en la ejecución del Modelo en las dos primeras semanas de su ejecución, desde el 8 hasta el 21 de enero de 1736. Sin embargo, dado que las certificaciones no las había podido firmar Juarra debido a su enfermedad, se ordenó que se pagasen sin documento justificativo alguno y que a partir de ese momento las certificaciones fueran firmadas por José Pérez, a quien se ordenó continuar el Modelo¹³.

La primera nómina conservada data del 17 de marzo de 1736 y corresponde al trabajo realizado en la semana que comenzó el 30 de enero, un día antes del fallecimiento de Filippo Juarra. La nómina refleja la composición exacta del taller en vida del arquitecto. En él figuraba en primer lugar el propio José Pérez, que, como director del proyecto en este momento tras la baja de Juarra, cobraba 30 reales al día. Por debajo de él, se situaban dos personas sobre las que iba a recaer la elaboración del Modelo y la traza de los planos del mismo en esta primera etapa. Se trata del carpintero italiano Francisco Balestrieri, que se encontraba en 1735 trabajando en Aranjuez, y del joven delineante Ventura Rodríguez. Ambos recibirían 15 reales al día. En el caso de Ventura Rodríguez, la nómina aporta más datos sobre su trabajo: «por el salario de Bentura Rodriguez de la primera semana que se dio principio al Modelo cinco dias que no se le puso en lista y anteriormente tenia travajados diez que a quince reales cada dia son 1.225»¹⁴ (figura 3).

Queda así probada documentalmente la presencia de Ventura Rodríguez en el taller de Juarra, que ya se conocía a través de fuentes indirectas. Completaban la composición del taller siete oficiales (Francisco Arroyo, Manuel Tejada, Simón Vicente, Manuel del Monte, Francisco Losada, Manuel Losada y Juan López), número que creció semana tras semana hasta llegar a los más

12. Borrador de la cuenta de la Tesorería de la Fábrica del nuevo Real Palacio de 1738 y 1739. Pliegos 29 y 31. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1119. Libramientos de 1738 y 1739, AGP, Administración General, Obras de Palacio, cajas 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53 y 55.

13. «No obstante la orden que Su Magestad dio a Vuestra Merced para que pagase los gastos que se causasen en hacer el Modelo del nuevo palacio en virtud de relaciones firmadas por el arquitecto Don Phelipe Jubara lo que no pudo executar por haberle sobrebenido luego la enfermedad de que murio, manda Su Magestad se abonen a Vmd en la cuenta de los caudales aplicados a la obra de dicho Modelo sin mas recado que esta orden, quatro mil quinientos y un reales y medio de vellon que importaron los gastos pagados por Vmd hasta el día en que fallecio dicho arquitecto, y ha resuelto Su Magestad que en adelante todos los gastos que causaren los pague Vmd en virtud de relacion firmada de D. Joseph Perez a quien Su Magestad ha mandado executar el expresado Modelo.» AGS, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 859.

14. AGS, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 859.

+ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS

Nómina de la semana que dió principio el día 30 de Enero del año del 1736. en el Modelo del Real Palacio en que hubo los Pagos siguientes =

Por el salario de D. Fran. Ballestero de dos días treinta Reales.	0030.
Por el salario de D. Joseph Lora los otros dos días sesenta Reales.	0060.
Por el salario de Ventura Rodríguez de la primera semana que se dió principio al Modelo cinco días q. no se le puso en lista y anteriormente tomá trabajados diez q. á quince r. cada día sin.	0225.
<i>Trabajos de oficiales.</i>	
Fran. Arroyo dos días á diez R. ^s	0020.
Manuel Feja de cinco d. ^s á diez R. ^s	0050.
Simon Viente dos días á diez R. ^s	0020.
Manuel del Monte dos días á diez R. ^s	0020.
Fran. Lorada los mismos dos días	0020.
Manuel Lorada lo mismo.	0020.
Juan Lopez cinco días á nueve Reales.	0045.
Los mismos que á pagados el Sr. D. Ju. de Dutarri	0050
(Hesores de la Real fab. ca de Lano de Guadalupe) á cada	

Fig. 3. Nómina de los trabajos realizados en la elaboración del Modelo del nuevo Palacio en la semana que comenzó el 30 de enero de 1736, Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 859.

de 60 que lo integraban en septiembre de 1736, época en que se trabajó con más intensidad, inmediatamente antes de la llegada de Sacchetti. Había además un variable número de torneros, aserradores y otros oficios que puntualmente colaboraron en la realización de la maqueta.

Ventura Rodríguez trabajó en la ejecución de los planos y dibujos del proyecto durante toda esta primera fase (figura 4). Aparece en las nóminas semanales hasta septiembre de este año, más de cien días de trabajo efectivo, por los que recibió 15 reales diarios. Bajo la dirección de Filippo Juvarra y de José Pérez después, será en esta primera etapa el principal delineante de los



15. AGP, Planos, Mapas y Dibujos, núms. 6.500-6.506.

16. «para que dexen veer al Architecto Don Juan Baptista Sachetti el Modelo del nuevo Palacio, los Planos y todos los dessiños echos para el difunto Abad Ibara, istruiendo el dicho Sachetti de todo lo que está echo y del modo, como de los que trabajan en dicho Modelo, y del gasto, Va acompañando dicho Sachetti Don Domingo Sani, que le servirá de intérprete.» Istituto Italiano di Cultura, 1978, XXXXI, p. 41 [op. cit. n. 3].

17. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1.305, exp. 16.

18. Academia de San Fernando, Armario I, leg. 43, reproducido por F. J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, p. 357.

planos del Modelo que se conservan en el Archivo General de Palacio¹⁵ (figuras 5 y 6), planos que, por otra parte, ya debían de haberse iniciado antes de la construcción del mismo.

Pero además de la composición del taller, hay otro aspecto reflejado en las relaciones. Se trata de listas pormenorizadas de los materiales empleados en la elaboración de la maqueta. Por ellas sabemos que se adquirió madera de aliso y de peral, que los balcones fueron realizados en estaño por el maestro Bartolomé de Fuentes y que las diferentes figuras que poblaban el edificio fueron realizadas por Francisco del Valle, Andrés de la Higuera y José de Bustos. En las últimas nóminas aparecen también los escultores Diego Galiano y Francisco Legro. Las cuentas semanales presentadas en la Tesorería por José Pérez se constituyen en un diario de la construcción del Modelo, donde aparecen cada uno de los pagos realizados al personal, cada uno de los materiales y herramientas empleados en su elaboración. Recogen también la compra de lápiz plomo para delinear y abundante cantidad de papel, papel fino de Francia, papel imperial, papel de marca mayor y papel de marquilla de Génova para la elaboración de planos y dibujos.

El cargo general de la cuenta del pagador Dutari apunta la existencia de 134.000 reales recibidos para el pago del Modelo en esta primera fase. De ellos pagó por jornales y materiales 132.021, del resto cobró 1.005 reales él mismo por su trabajo y 974 fueron devueltos a la Tesorería.

Mientras tanto, el nuevo arquitecto Giovanni Battista Sacchetti ya había llegado a España y, tras un periplo que le llevó por los Reales Sitios de San Ildefonso y San Lorenzo de El Escorial, donde estaban los reyes, el 8 de noviembre de este año de 1736 llegó por fin a Madrid, donde visitó el Modelo que se estaba construyendo¹⁶.

Precisamente la semana del 4 al 10 de noviembre fue la última que se trabajó en la maqueta. Pocos días después, el 20 de noviembre se comunicaba a José Pérez la decisión del rey de suspender su ejecución: «ha resuelto el Rey se suspenda en el trabajo del Modelo del nuevo Palacio por ahora y en el interin que el Architecto Sachetti informa a Su Magestad y suministra las noticias que se le han pedido...»¹⁷.

Según un memorial presentado por Sacchetti a Fernando VI años después, las órdenes del rey se ciñeron en este momento a dos puntos precisos: que el Palacio fuera construido en el mismo sitio que ocupaba el antiguo y que las cubiertas no tuvieran madera alguna para preservarlo del fuego. Debido a la primera condición impuesta a Sacchetti, el proyecto de Juarra, que había sido diseñado para ocupar los altos de San Bernardino debía ser desechado por sus grandes dimensiones, debiendo Sacchetti adaptarlo a un espacio más reducido y un terreno más irregular, lo cual conllevaba serios inconvenientes de construcción que no se le escapaban al arquitecto italiano: «Bien temía estos inconvenientes el citado arquitecto Don Felipe Ibarra, pues nunca quiso idear el Palacio sobre este propio sitio, expresando que su cortedad e irregularidad sería causa de que el mejor arquitecto perdiese su crédito»¹⁸.



Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, Retrato de Ventura Rodríguez, 1784, Nationalmuseum, Estocolmo.

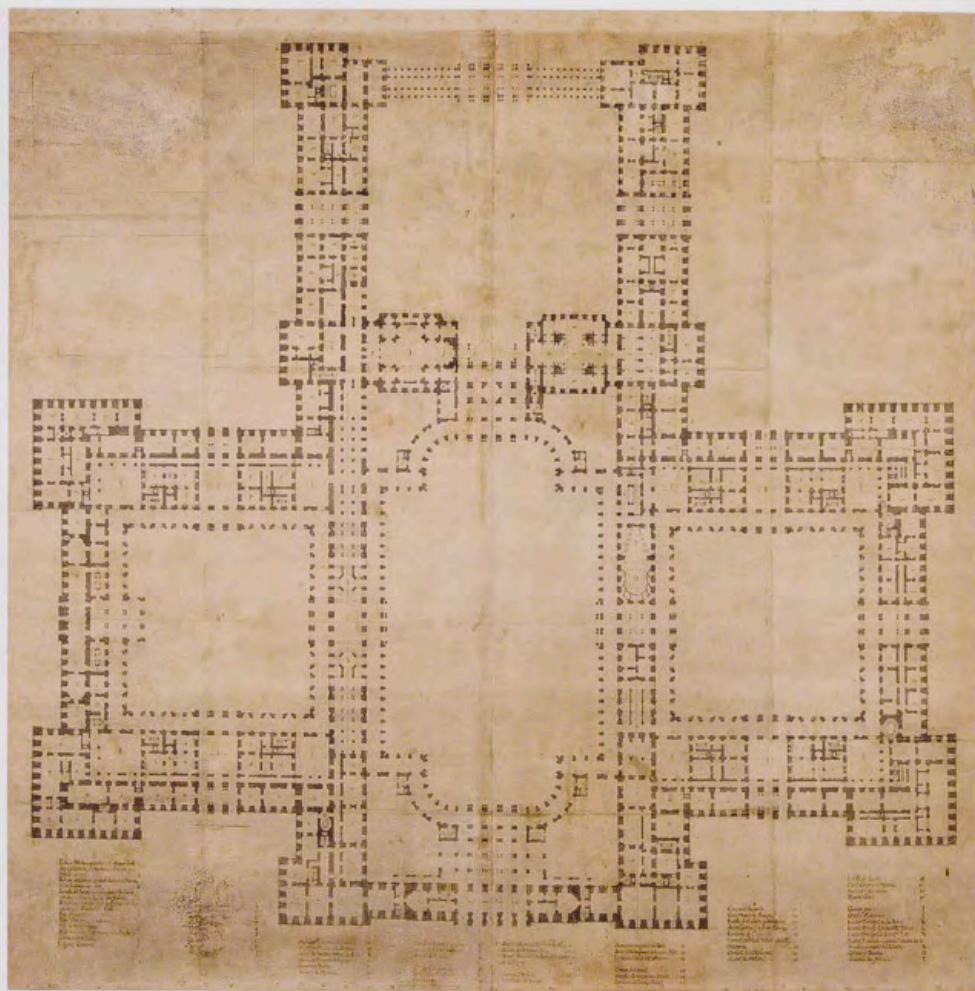


Fig. 5. Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid. Planta del piso bajo, 1735-1736, Archivo General de Palacio, plano n° 6.500, Madrid, Patrimonio Nacional.

SEGUNDA ETAPA DE CONSTRUCCIÓN

Casi dos años después, concretamente el 30 de julio de 1738, se retomaba la construcción del Modelo. En esos momentos Sacchetti ya había comenzado a levantar los planos del actual Palacio Real, habiéndose puesto la primera piedra del edificio el 6 de abril. Resulta sorprendente que, una vez desechado el proyecto, se continuara construyendo su maqueta. Por lo tanto, su ejecución no obedeció a la elaboración de un proyecto real, sino que quedaría como algo testimonial.

La maqueta había quedado durante este tiempo bajo el cuidado del arquitecto José Pérez, a quien se le libraron 12.396 reales y 25 maravedíes por los gastos causados en su construcción hasta el 25 de noviembre de 1736 cuando cesó el trabajo¹⁹. Inmediatamente, el 4 de agosto se reanudó la obra. José Pérez solicitó entonces que se volviera a habilitar la habitación que antes estaba destinada para este fin, ocupada en ese momento por el almacén de paja y cebada para el abastecimiento de las Caballerizas y del Cuartel de

19. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 39.

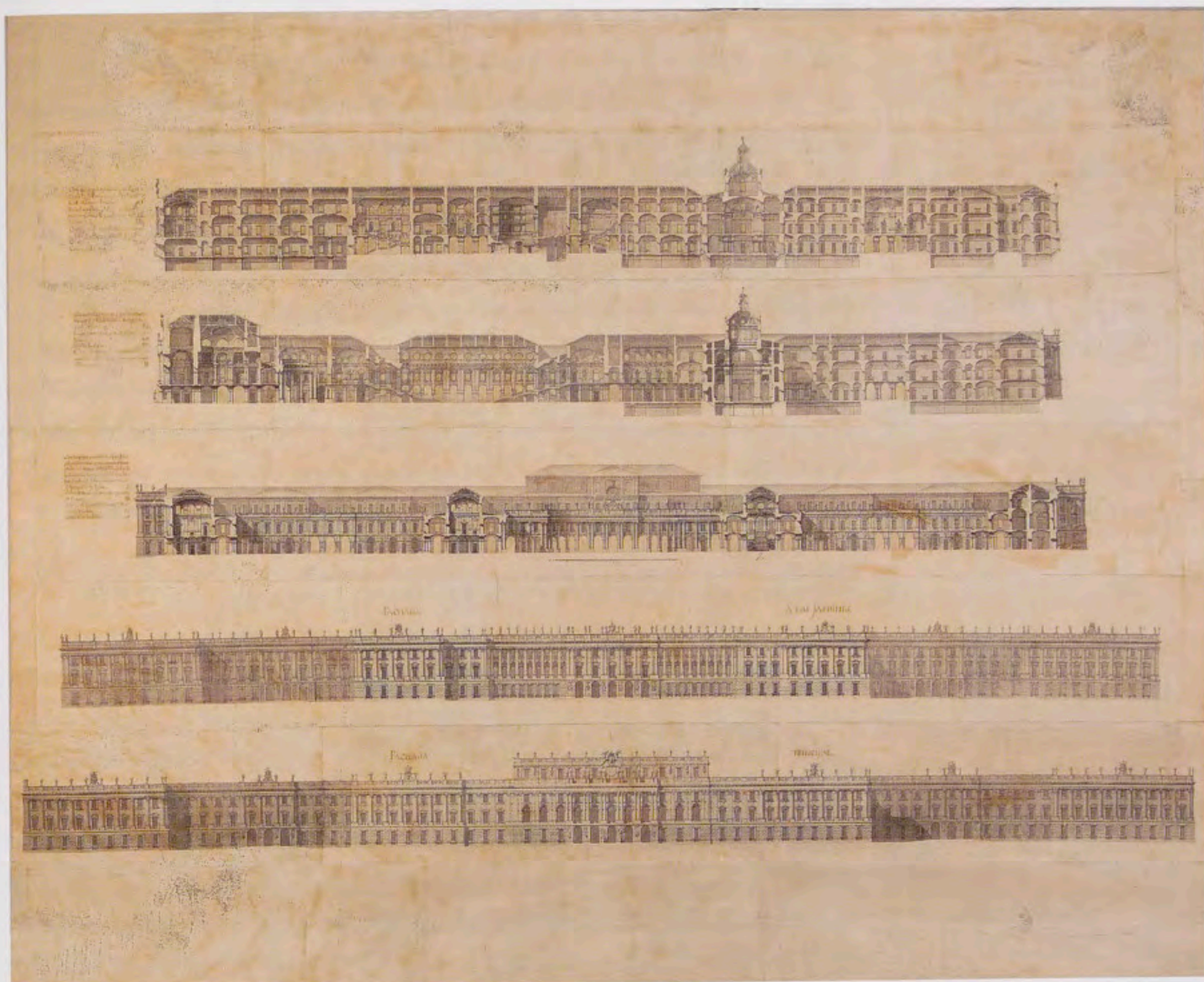


Fig. 6. Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid. Secciones y Alzados, 1736-1739, Archivo General de Palacio, planos núms. 6.501-6.505, Madrid, Patrimonio Nacional.

Guardias de Corps, ya que era necesario espacio suficiente para llevar las partes terminadas del Modelo, unir las y continuar el trabajo²⁰.

Toda la contabilidad de esta segunda fase de la construcción, como ya hemos dicho, se encuentra en el Archivo General de Palacio, debido a que el pago de los gastos corrió a cargo esta vez de la Tesorería de la Fábrica del Palacio Nuevo. De las relaciones de jornales se desprende la nueva composición del taller. En esta segunda fase ya no colaboraron ni el carpintero Balesrieri ni Ventura Rodríguez, bajo las órdenes en estos momentos de Sacchetti. El nuevo delineante de José Pérez fue Pedro Lázaro, quien, murciano como él, ya había trabajado como oficial en la primera etapa de construcción y a partir de este momento se convertiría en su más fiel colaborador²¹. Junto a un oficial de libros y un sobrestante, en algunos momentos llegaron a trabajar más de 80 oficiales. Sorprende también la aparición en las listas a finales de septiembre y hasta la conclusión del trabajo del joven Diego Villanueva, quien

20. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1.305, exp. 16.

21. Dos años después le veremos realizando en su ciudad natal las obras de reconstrucción de la iglesia de San Nicolás, enviado por el propio José Pérez, tras haber firmado este un contrato con el médico y filósofo Diego Mateo Zapata. En C. Belda Navarro y E. Hernández Albaladejo, *Arte en la región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, 2006, p. 326.



tendría entonces 23 años de edad. Sin embargo, ya desde el principio, recibió más asignación por su trabajo que el resto de los oficiales (figura 7).

En cuanto a los materiales es obvio que el Modelo se estaba concluyendo (figura 8). Junto con grandes cantidades de maderas de aliso y de peral, así como estaño para los balcones, ya en el segundo mes se compraron 2.415 baldosas para colocarlas en la base donde se había de armar el Modelo y varias esculturas que iban a poblar tan deliciosa maqueta. Entre estas, varios grupos de figuras, uno con la estatua del rey a caballo, encargado a Francisco del Valle, y más de cuarenta figuras pequeñas, figuras de medio cuerpo, figuras historiadas, jarrones, trofeos, medallas y toda clase de elementos decorativos destinados a coronar el edificio. Del detalle y minuciosidad con que se trabajó el Modelo nos da idea el encargo de «onze varas de alambre sutil para los vastidores de la librería y capilla Real...»²².

Finalmente, en la primera semana de marzo de 1739 se recoge el pago de 599 reales a los nada menos que 109 mozos que condujeron el Modelo ya concluido al Real Sitio del Buen Retiro, más 112 reales por el refresco que se dio a los dos soldados que les escoltaron. También se cuidaron los detalles para su exposición, con la adquisición de quince piezas de holandilla azul y galón de seda para cubrir el rodapié, y para su iluminación, con la compra de doscientas palmatorias de hojalata. Pero para ver el Modelo en toda su extensión fue preciso también realizar unos bancos y unas gradas que se cubrieron con damasco carmesí²³.

El coste de la obra en esta segunda fase fue de 190.629 reales, según se refleja en las cuentas de la Tesorería de la Fábrica correspondientes a 1738 y 1739²⁴. Por tanto, el coste total del Modelo, añadiendo lo gastado en la primera fase de su ejecución, ascendió a 323.724 reales.

Finalmente, el 4 de abril de 1739 se daba por terminado el Modelo y dispuesto para ser contemplado y admirado por toda la corte. Sin embargo, las formas que se vislumbraban en la maqueta del proyecto de Juvarrá no llegaron a plasmarse en la realidad. La muerte del arquitecto y las dificultades económicas contribuyeron a que fuera desechado y solo quedara en el imaginario de Madrid. Aún así, la grandiosidad y la elegancia de sus formas tardo-barrocas siguieron despertando admiración. Solo así se entiende el interés demostrado por Felipe V en la continuación del Modelo y de los sucesivos monarcas y arquitectos por su conservación.

DESTINO DEL PROYECTO

Su primera ubicación fue el Casón del Real Sitio del Buen Retiro. Las últimas relaciones de jornales y materiales aportan, como hemos visto, información al respecto. En cuanto a las vicisitudes que sufrió posteriormente la maqueta, hay que comenzar por un primer cambio de ubicación tan solo tres meses después de su colocación en el Casón, cuando se trasladó al jardín de San

22. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 53.

23. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 55.

24. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1.119.

De la relación de los jornales y materiales que se han consumido por
 construcción de el Modelo de el Palacio de S. M. (que Dios q.)
 en la semana que dio principio en veinte y seis de octubre, y condeuso
 hasta y uno del mismo mes de este año de mill e setezientos y setenta
 y ocho ambos días inclusive, que asaver. son en la forma siguiente

	Dias...	Valor...	Total.
Arquitecto Don Pedro Lazaro...	6	15	90
Oficial de libros Don Juan Garcia Barchala...	6	10	60
Oficial de cuentas Don Pedro Vicente Perez...	6	10	60
<u>Oficiales.</u>			
Don Diego Villanueva...	5	12	60
Pedro de Buitos...	5	10	50
Antonio Aguilar...	3 ⁴	10	35
Raafio Garce...	5	10	50
Antonio Sargueta...	1 ⁴	10	40
Simon Vicente...	5	10	50
Diego Carral...	5	10	50

Fig. 7. Fragmento de la nómina de los trabajos realizados en la elaboración de Modelo del nuevo Palacio en la semana de 26 a 31 de octubre de 1738, Archivo General de Palacio, Obras de Palacio, caja 45, Madrid, Patrimonio Nacional.

Pablo, en el mismo Real Sitio, lugar que se utilizaba hasta entonces como invernadero²⁵. Aunque este espacio era insuficiente para su completa exposición, allí permaneció hasta 1758, fecha en que el Modelo fue trasladado al Palacio Nuevo. El 22 de abril se comunicaba al Mayordomo Mayor la siguiente resolución:

El Modelo que hizo el arquitecto Don Joseph de Ibarra para un nuevo Real Palacio está en la pieza baja de la hermita de San Pablo de este Sitio. Y no siendo este parage apropiado para que se conserve, ni caver en el unidos los trozos de que se compone, ha resuelto el Rey que el veedor y contador que oi gobierna este Sitio le haga llevar a una de las piezas ya concluidas del nuevo Real Palacio, donde por ahora quede armado, y en su devida colocacion, la que Vuestra Excelencia. señalase por mas acomodada para ello²⁶.

En el palacio pudo contemplarlo Antonio Ponz, quien nos cuenta que en un primer momento se había colocado en una casilla pegada a la pared de la Armería, mirando al palacio, casilla hecha a propósito para guardar el Modelo, aunque cuando él escribía ya se había trasladado a un taller situado debajo del arco que se comunicaba con el jardín de la Real Botica. A pesar de los numerosos traslados, todavía conservaba toda su belleza y grandiosidad. Así lo describía Ponz:

La fachada principal, segun resulta de la escala, ó pitipie de este Modelo, tendría de largo mil y setecientos pies, y lo mismo las demás; la largura del patio principal setecientos pies, y la anchura quatrocientos: hay otros dos patios colaterales á este, algo menores, y á mas de los dichos se cuentan otros veinte de á ochenta pies en quadro cada uno: tendría treinta y quatro entradas en las quatro fachadas, y onze de

25. AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, caja 11.733, exp. 14.

26. AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, caja 11.747, exp. 16.

Materiales.

Setenta y ocho. Tallas de tallados & se han hecho por ventura a ocho a cada uno importan.....	D ^o 44.
Cinco tablas de Madera de Sillón a quarenta y dos a cada una.....	D ^o 26.
Cien y treinta y quatro de las de castaño amido a cada una.....	D ^o 67.
Veinte y cinco figuras, que se han hecho por ventura, para los Patios ántea de cada una importan.....	D ^o 50.
Una Arropa de Mela de Debe a treinta y cinco a cada una.....	D ^o 35. $\frac{1}{2}$
Seis Libras de Azúcar a ocho a cada una.....	D ^o 48.

Fig. 8. Fragmento de la lista de materiales utilizados en la elaboración del Modelo en la semana del 8 al 14 de febrero de 1739, Archivo General de Palacio, Obras de Palacio, caja 53, Madrid, Patrimonio Nacional.

ellas en la principal. La altura en general hasta el antepecho de la balaustrada que corre alrededor, hubiera sido de cien pies: el resalte, ó pavellon de la fachada principal, adornado de columnas aisladas, de lo mas magnífico, y su largura hasta ochocientos pies. Todavía es mayor la magnificencia de la galería, que debía corresponder á los Jardines, adornada de treinta y dos columnas aisladas. Se regula que las que habia de haber distribuidas en patios, pórticos, fachadas, escaleras, salones, galerías, Capilla, etc. se acercarian á dos mil. El número de las estatuas, que habian de ponerse en sitios convenientes, es increíble: la escalera principal de las mas cómodas, y magníficas: lo mismo la Capilla, Biblioteca, etc. Generalmente usó el Arquitecto del orden compuesto en toda la decoración exterior. Fué lástima que no se llevase al meditado efecto tan grande idea: acaso veríamos ya concluida la obra, mediante el grande ánimo de Su Magestad, y hubiera sido de lo mas regio, y singular del mundo en materia de edificios²⁷.

En estos momentos también el Modelo gozó del favor del nuevo arquitecto real Francesco Sabatini, quien encargó a Joaquín Aralí en 1775 que realizase 52 figuras, no sabemos si para enriquecerlo o bien por estar deterioradas las antiguas²⁸.

Tras la invasión francesa, en enero de 1812 los directores del Conservatorio de Artes solicitaron que el Modelo, que se encontraba todavía depositado en los edificios adyacentes al antiguo Jardín de la Priora, fuera trasladado

27. A. Ponz, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella...*, t. 6, Madrid, 1782, pp. 89-91.

28. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 465 exp. 3. Citado por F. J. de la Plaza Santiago, 1975, p. 36 [op. cit. n. 18].



Fig. 9. *María Josefa Carón*, Retrato de Diego de Villanueva, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, h. 1761, Inv. n° 0040, Madrid.

a otro lugar donde los facultativos y aficionados a las artes pudieran admirarlo con más comodidad. Concretamente pedían que fuera entregado al Conservatorio o a la Academia de Artes. El testimonio de los directores del Conservatorio de Artes corrobora que esta maqueta había sido muy apreciada por todos los estudiosos del arte. Sin embargo, el propio José I rechazó esta solicitud, ordenando que se conservase dentro de los muros de palacio, eso sí, cambiándolo de ubicación para que pudiera ser examinado más cómodamente. El lugar elegido fue la gruta del parque de palacio²⁹.

Tampoco permanecería mucho tiempo en este lugar. No sabemos en qué momento se trasladó, pero en 1829 se encontraba ya instalado en el Real Museo Militar, entre las colecciones de Ingenieros del Palacio de Buenavista³⁰. Allí lo vio Ceán Bermúdez, quien lo describió en parecidos términos a

29. AGP, Reinado José I, caja 30, exp. 2.

30. El Real Museo Militar fue creado por real orden de 29 de marzo de 1803, a instancias de Manuel Godoy, en el cuartel de Monteleón. En 1816, ante la ruina del edificio tras la invasión francesa, se trasladaron las colecciones al Palacio de Buenavista. Finalmente, en 1827 se separaron las colecciones de Artillería e Ingenieros.

Ponz³¹, aunque añadiendo que, de haberse construido, habría cambiado la fisonomía de Madrid, habiéndose extendido esta en otra dirección.

Pero tampoco las colecciones militares iban a albergar por mucho tiempo el famoso Modelo, que en 1832 se incorporó al recién creado Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro. Fue al ingeniero militar León Gil de Palacios, autor del famoso modelo de Madrid que se encuentra en el Museo Municipal, a quien se debió la iniciativa de formar un Real Gabinete de modelos topográficos que incluyera entre sus fondos los que él mismo había realizado de Valladolid, Madrid y el Monasterio de El Escorial y otros ya existentes³². En septiembre de 1832 comenzaron las obras de habilitación del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro para alojar el futuro Gabinete. Paralelamente se llevaron a cabo las gestiones pertinentes para reunir los modelos topográficos que iban a formar la colección, por lo que se solicitaron varios de ellos al Ministerio de la Guerra, entre ellos el Modelo del palacio de Felipe V, que, como hemos señalado, se encontraba entre las colecciones de Ingenieros del Real Museo Militar. Desde el Museo de Ingenieros no se pusieron pegas para su traslado: «siendo una propiedad del Rey Nuestro Señor el espresado Modelo de palacio, ningún reparo puede haber en que se lleve a donde Su Magestad tenga por conveniente disponer que sea colocado»³³.

Así que el 1 de octubre de 1832 se dio la orden de traslado de los modelos de Madrid, Valladolid y palacio de Felipe V. De esta etapa poseemos alguna información sobre su estado de conservación. En 1839, León Gil de Palacio, director del Real Gabinete, solicitó la reparación de algunos de estos modelos, entre los que se encontraba el del palacio proyectado por Felipe V. El presupuesto de las obras de recomposición de los modelos incluye la siguiente anotación: «Por recorrer el Modelo del Palacio de Don Felipe 5.º 20 jornales a 10 reales (200 reales de vellón). Por pintar todo el Modelo, 1.200 reales vellón. Por 20 baras vayeta verde apañada para el frontal a 26 reales bara, 520 reales vellón»³⁴.

No en vano había transcurrido ya un siglo desde su construcción. Pero durante los años que formó parte de las colecciones del Real Gabinete Topográfico todavía había de sufrir un nuevo traslado. En agosto de 1841 el Gabinete se trasladó del Salón de Reinos al edificio del Casón, precisamente la que había sido la primera ubicación del Modelo. Su disposición es descrita por Madoz en 1848: «Al frente de la entrada, y detrás de la hornacina en que estaba el Trono, cuando los Próceres se reunían en este edificio, hay una pequeña pieza que ocupa el célebre Modelo de madera fina, del palacio que delineó el abate D. Felipe Juarra, obra primorosa, que debía estar en un sitio más espacioso, para que se pudiera examinar con la necesaria comodidad»³⁵.

Sin embargo, allí permanecería hasta la supresión del Real Gabinete Topográfico el 27 de octubre de 1854. En este momento, los modelos que se encontraban en el Gabinete fueron repartidos entre varios establecimientos de Madrid. Y es precisamente en este punto donde la documentación nos ofrece más información acerca de la maqueta del palacio de Juarra, que en un pri-

31. «Contiene no solo las habitaciones principales y de ostentación para las personas reales, su servidumbre, oficinas, cuerpo de guardia, secretarías de estado, y teatro, sino tambien una magnífica iglesia y grandes piezas para los consejos, biblioteca y otros objetos de utilidad y conveniencia [●].»

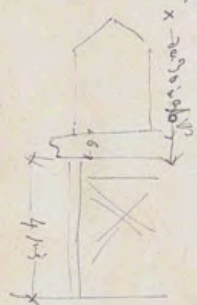
32. P. Moleón Gavilanes, «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)», *Reales Sitios*, n.º 140, 1999, pp. 35-47.

33. AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, caja 11.774, exp. 41.

34. AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, caja 11.783, exp. 30.

35. P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. X, Madrid, 1847, p. 845.

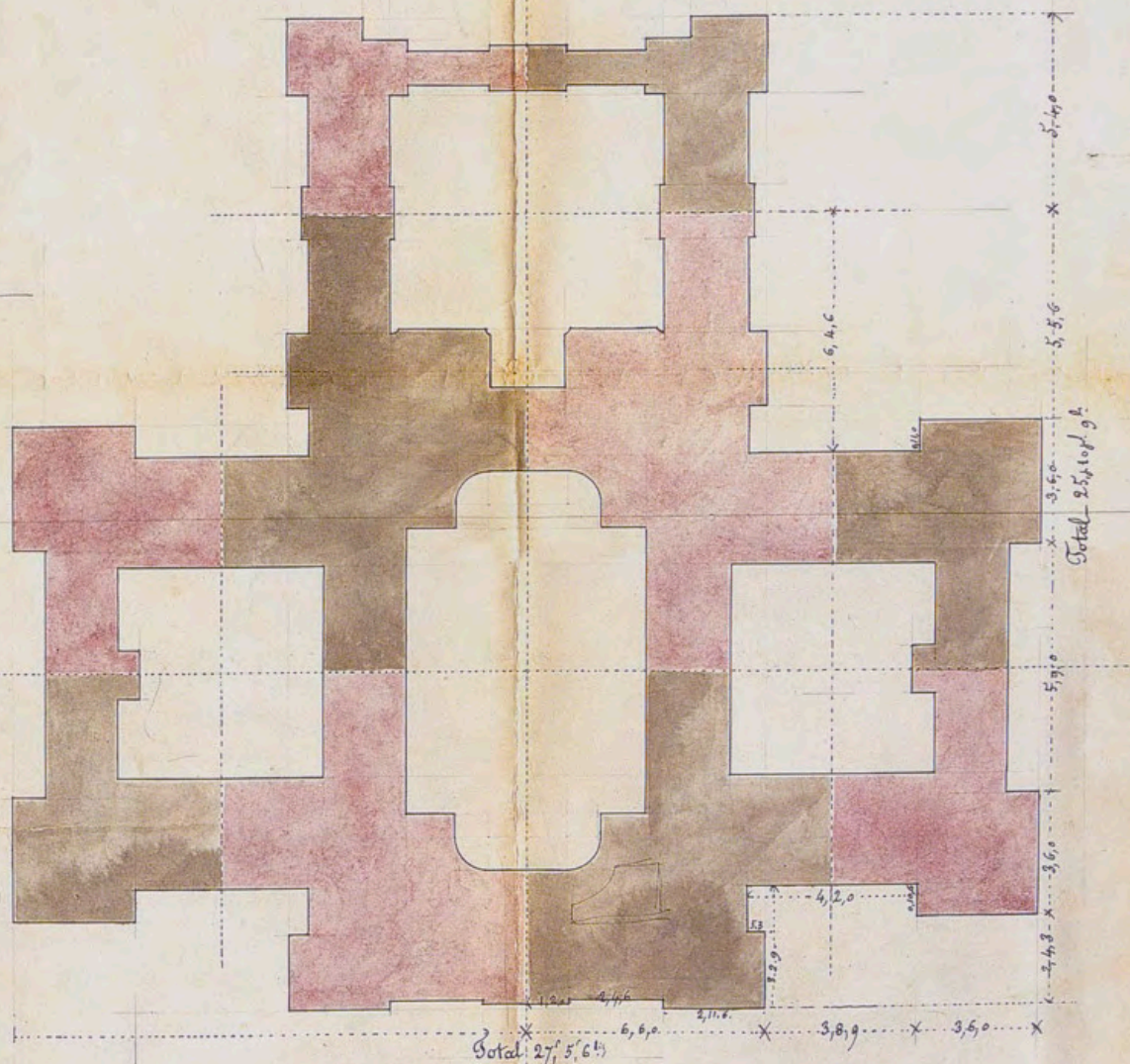
En el Museo las Salas altas del Museo Histórico
 tienen de anchura 32 p 8 pulg. En los demás el modelo y delargo sobre 149 pies -
 armado segund plano no colu por causa de las barandillas -
 - galeria española 32 p 7 1/2 - en barandillas quedara 25 p 3 1/2
 - galeria Italiana 34 p 7 1/2 - idem - 27 p 3 1/2 -



Las torres se demuestran
 la escalera p subir a las piezas altas tiene 8 pies -

Hay un guardillon sui rebours de 42 pies 4 pulg. sobre 33,9 p 5 1/2 -

96



Escala de 100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000 pies.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15.

Fig. 10. Domingo Gómez de la Fuente, Planta del Modelo de Palacio de Filippo Juarra, 1854, Archivo General de Palacio, plano n° 10.604, Madrid, Patrimonio Nacional.



mer momento sería destinada al Real Museo de Pinturas, donde ingresó el 28 de noviembre de dicho año de 1854, según consta en una relación firmada por el conserje Sergio García y por su director Madrazo. Según esta relación el Modelo se encontraba algo deteriorado. Y no es de extrañar debido a los continuos traslados sufridos desde su construcción. El intendente Martín de los Heros ordenó al arquitecto Domingo Gómez de la Fuente que dispusiera la colocación y ensamblaje de las piezas de los diferentes modelos trasladados al museo. La respuesta del arquitecto nos da abundante información acerca del Modelo del palacio y de su posible instalación en el museo:

[...] habiendo examinado y medido los 10 pedazos que componen el importante Modelo del Proyecto del Real Palacio que se halla hoy día en el Museo Topográfico del Retiro, resulta que armado en un solo pedazo presentaría en sus fachadas una línea de 26 a 27 pies, y dejando de lado una distancia de 4 pies par que el público pudiera juzgar de su buen efecto, sería necesario un espacio de 34 a 35 pies para su colocación. En todo el edificio del Real Museo de Pinturas no hay ninguna sala que de esta medida. Si bien la galería italiana, por ser la mayor, ofrece en su ancho 34 pies 7 pulgadas, se halla reducido este a 27 pies y 3 pulgadas por las barandillas que defienden los cuadros del contacto del público, siendo además imposible poner obstáculos a la vista y a la copia de los magníficos cuadros que ofrece esta galería [...].

Por todo ello, el arquitecto proponía colocarlo provisionalmente en una de las salas del «pabellón llamado de Flora que da al Jardín Botánico». Para ello era necesario dividirlo en dos pedazos y colocarlo a lo largo de dicha sala. El arquitecto daba cuenta también de la existencia de una buhardilla de dimensiones suficientes para su colocación armado en una sola pieza, pero necesitaba obras de acondicionamiento importantes que no pudieron llevarse a cabo³⁶. El presupuesto para habilitarlo ascendía a 26.031 reales y 17 maravedíes, y, dada la escasez de fondos, en la Intendencia se optó por preguntar a la Inspección de Oficios y Gastos de la Real Casa sobre la posible existencia de alguna sala en el Real Palacio donde pudiera colocarse hasta que se llevaran a cabo las obras. Pero todos los intentos resultaron infructuosos. A pesar de ello, el intendente Martín de los Heros seguiría insistiendo. El 12 de enero de 1855 decía: «no se haga novedad en cuanto al Modelo: pero discurrase por si en la Biblioteca, en la Armería o en cualquier otra parte no podrá colocarse al fin tan precioso Modelo»³⁷.

Pero sin duda lo más interesante del expediente del museo es que contiene dos planos del Modelo. En el primero de ellos³⁸ (figura 10), una planta coloreada en dos tonalidades para diferenciar las diez piezas que lo componían, están anotadas las medidas de cada una de ellas. La longitud total del Modelo era de 27 pies 5 pulgadas, 6 líneas en fachada y 25 pies, 10 pulgadas, 9 líneas de ancho, es decir, un total de 7,65 × 7,30 m. Es, por lo tanto, la información gráfica más completa que tenemos de dicho Modelo. El segundo plano³⁹ (figura 11) nos lo muestra tal como hubiera quedado ubicado en el «guardillón» propuesto por el arquitecto.

36. AGP, Administración General, caja 25.053, exp. 23.

37. AGP, Administración General, leg. 460.

38. AGP, Planos, Mapas y Dibujos, n.º 10.604.

39. AGP, Planos, Mapas y Dibujos, n.º 10.605.

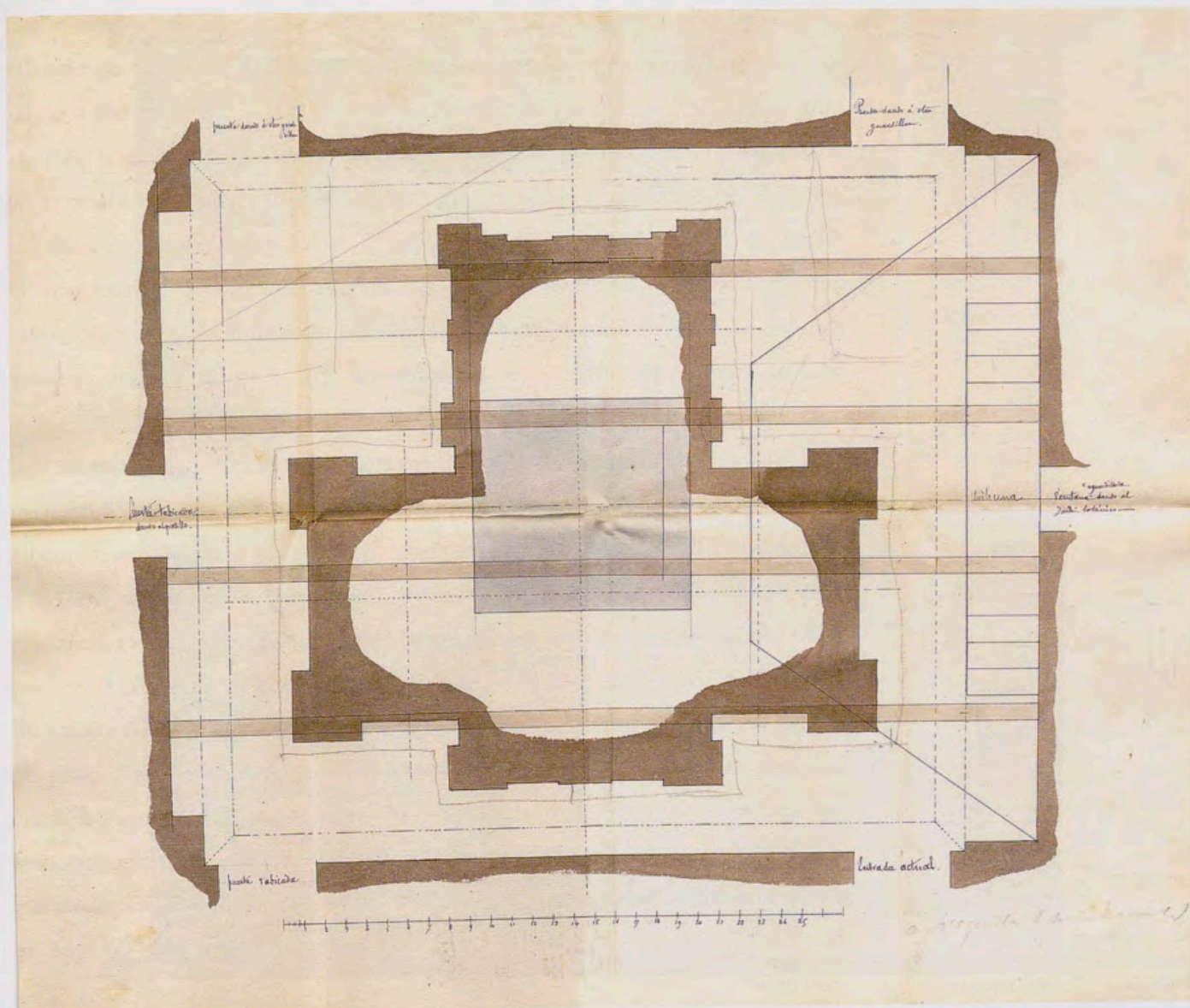


Fig. 11. Domingo Gómez de la Fuente, Planta del Modelo de Palacio de Filippo Juarra, 1854, Archivo General de Palacio, plano n° 10.605, Madrid, Patrimonio Nacional.

No sabemos qué fue del Modelo; posiblemente se guardó desmontado en alguna dependencia del museo, ya que dos años más tarde, el asunto todavía no estaba resuelto. En la sesión de la Junta Consultiva del Real Museo de 29 de agosto de 1857 se acordó proponer al arquitecto mayor que reconociera unas salas altas del edificio para colocar varios cuadros y en el centro el Modelo del palacio ideado por Juarra⁴⁰. Pero nuevamente el expediente se quedó en suspenso, esperando un momento más a propósito para emprender las obras.

No tenemos constancia de la exposición del Modelo en el Real Museo, ya que las obras necesarias nunca se llegaron a ejecutar. Este sería el principio de su fin. Años más tarde, en 1876, Fernández de los Ríos⁴¹ lo situaba nuevamente en el Museo de Ingenieros, que se encontraba en aquel momento en el Palacio de San Juan, adonde, según dice, había llegado «por efecto de varios cambios y traslaciones». Esta es la última noticia que poseemos del Modelo. Sin embargo, no aparece en ninguno de los catálogos de sus colecciones, por

40. AGP, Administración General, leg. 461. Citado por P. Moleón Gavilanes, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid, 1996, p. 184.

41. A. Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Madrid, 1876, p. 484.

lo que deducimos que se encontraba desmontado en alguno de los almacenes, sin que tuviera interés alguno para el Museo Militar. Además, por derribo del edificio en 1904, el Museo de Ingenieros pasó al Palacio de Industria y de las Artes, del que hubo de ser sacado por las malas condiciones del local para ser instalado en los almacenes de material de Ingenieros en la calle Mártires de Alcalá en 1905⁴². Fruto de estos traslados y de las malas condiciones de los depósitos sería su definitiva desaparición. Según Plaza⁴³, que se hace eco de rumores según dice no confirmados, el Modelo fue deshecho y vendido como madera vieja. Es algo que lógicamente no hemos podido probar documentalmente.

No ocurrió lo mismo con los planos realizados durante su construcción, que creemos corresponden a la serie recientemente descrita en el Archivo General de Palacio⁴⁴. Así son citados en los inventarios: «Dos planos de media caña del Modelo de Palacio, de Ibarra»⁴⁵. Concebidos por Filippo Juvarra y comenzados todavía en vida del arquitecto, serían delineados bajo su dirección y posteriormente la de José Pérez por el joven Ventura Rodríguez. Probablemente la planta ya estuviera terminada a la muerte de Juvarra. Así consta en una consulta de 1741 de la Junta de Obras y Bosques para cubrir la plaza de aparejador segundo de las Reales Obras: «Bentura Rodríguez, primer delinador de don Juan Baptista Saqueti [...] haviendose valido de su persona para este ministerio el Arquitecto Don Phelipe de Ybarra para la nueva planta del Alcazar de Vuestra Magestad y trabajado después en el Modelo que se executó»⁴⁶.

Por otra parte, el resto de los dibujos de las diferentes secciones y alzados que pertenecen a esta serie del proyecto parecen ser obra de diferentes manos, y los dos alzados tienen diferentes escalas, lo cual encajaría con la existencia de dos etapas de construcción y diferentes delineantes que, además de Ventura Rodríguez, se ocuparon posteriormente de plasmar en papel el famoso Modelo. Otro hecho que corrobora esta hipótesis es que los planos realizados cuando se trasladó al Real Museo (figuras 10 y 11) coinciden exactamente con la planta del piso bajo de la serie principal del Archivo, presentando ambos cuatro cuerpos cuadrados que sobresalen flanqueando las fachadas.

Estos planos fueron fijados con molduras, medias cañas y remates en rojo y dorado (figura 12). Desconocemos si permanecieron expuestos con el Modelo o si se quedaron en la oficina del arquitecto mayor. La cantidad de copias que se hicieron con posterioridad⁴⁷ y el hecho de que estuvieran en poder de los testamentarios de Juan de Villanueva tras su fallecimiento en 1813 avalan esta última hipótesis. En esta fecha fueron entregados para su custodia a la Mayordomía Mayor⁴⁸. Finalmente, en fecha indeterminada se trasladaron al Archivo General de Palacio.

42. «Historia de los museos. El Museo del Ejército», *Revista de Museología*, n.º 37, 2006. Número dedicado a los Museos del Ministerio de Defensa.

43. F. J. de la Plaza Santiago, 1975, p. 36 [*op. cit.* n. 18].

44. AGP, Mapas, Planos y Dibujos, n.º 6.500.6.505.

45. AGP, Reinado de Fernando VII, Caja 356 Exp. 7.

46. AGP, Personal, Caja 1.311 Exp. 16. Citado por J. J. Alonso y M. M. Mairal, 2004, [*op. cit.* n. 3].

47. A Sabatini se atribuyen los alzados de las fachadas principal y norte que se encuentran en el Gabinetto Comunale delle Stampe, Disegni e Fotografie de Roma. Asimismo, el monarca Carlos III ordenó pasar a limpio para imprimir los diseños del Modelo, encomendándose esta tarea a Marcelo Fontón (AGP, Planos, Mapas y Dibujos, n.º 75, 76, 79, 80, 81, 93, 94, 2.202, 2.203, 2.204 y 2.205). También en el Archivo se conserva una copia exacta a diferente escala de la planta del piso bajo realizada por Alfonso Rodríguez (AGP, Planos, Mapas y Dibujos, n.º 101).

48. J. J. Alonso y M. M. Mairal, 2004, p. 17 [*op. cit.* n. 2].

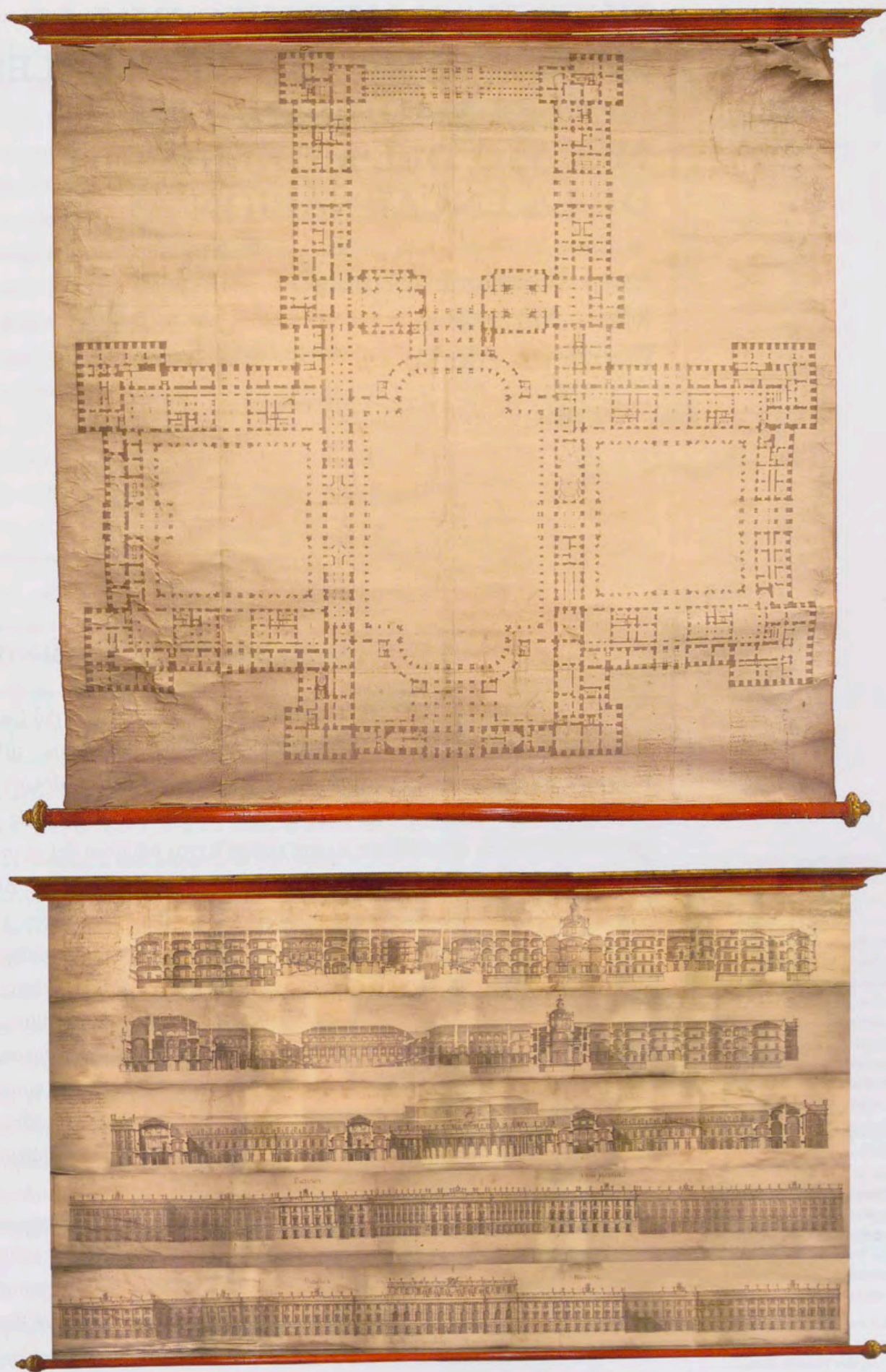


Fig. 12. Proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid. Planta, secciones y alzados. Reproducción anterior a su restauración con las molduras y remates en rojo y dorado. *Archivo General de Palacio, planos núms. 6.500-6.505, Madrid, Patrimonio Nacional.*

HUERTAS Y JARDINES DE LAS FUNDACIONES CONVENTUALES REALES MADRILEÑAS. EL CASO DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Eva J. Rodríguez Romero
María Antón Barco
Pilar Tejela Alonso

Universidad CEU-San Pablo

EL NUEVO PAISAJE URBANO DEL MADRID DE LOS AUSTRIAS

Con la designación, en 1561, de la villa de Madrid como capital del Imperio, surgió la necesidad de realizar una serie de importantes operaciones urbanas, que tuvieron su reflejo en la imagen de la ciudad y que debían dotarla de la entidad suficiente para representar ese papel. La monarquía española debía instalarse además en un ambiente a tono con el fervor religioso del momento; por este motivo, además de llevar a cabo importantes reformas en el Alcázar medieval, se realizaron una gran cantidad de fundaciones religiosas. Como consecuencia, la villa se pobló de iglesias y conventos; durante el reinado de Felipe II se realizaron 17 fundaciones, mientras que en los de Felipe III y Felipe IV se fundaron 14 y 17 respectivamente¹. Las grandes familias de la corte siguieron el real ejemplo y contribuyeron también a esta transformación, construyendo nuevas residencias y estableciendo bajo su patronazgo conventos como el de las Góngoras, las Carboneras o el Sacramento. De esta forma, en el perfil de la ciudad se dibujaron torres y chapiteles y Madrid adquirió, más si cabe, el aspecto de una auténtica ciudad-convento².

Los trabajos de reforma realizados en el Alcázar crearon o transformaron los espacios libres a su alrededor³, en un juego muy interesante de jardines y huertas a diversas cotas, pero conectados entre sí. Destacó, por ejemplo, la adición de un nuevo patio y la construcción del llamado Jardín del Rey, un sencillo y pequeño jardín cerrado, de crucero, a modo de *giardino segreto* a los pies del edificio. A raíz de estas obras, Felipe II inicia la compra de los terrenos colindantes hacia los lados norte y oeste, con el fin de ordenar el entorno y añadirle nuevas áreas de esparcimiento y caza. La ordenación incorporó otros

1. Véanse noticias antiguas sobre la percepción del paisaje urbano madrileño por ejemplo en R. Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid, paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid (1861), 1925. Historias generales de la ciudad y desde un punto de vista urbano, recientes, para consulta pueden ser P. Montoliu, *Madrid Villa y Corte: historia de una ciudad*, Madrid, 1996, y C. González Esteban, *Madrid. Sinopsis de su evolución urbana*, Madrid 2001.

2. Véase un análisis del paisaje urbano y del perfil histórico característico de la ciudad en M. García Hípola, B. Jiménez Alcalá, E. J. Rodríguez Romero y M. Antón Barco, «El paisaje de Madrid a través de su cornisa. De la fachada a la sección cinética», *Revista EGA*, n.º 17, 2011, pp. 138-151.

3. Véase V. Tovar Martín, «El Palacio Real de Madrid en su entorno», en F. Checa Cremades (coord.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Cat. Expo., Madrid, 1994, pp. 60-79 [●].

recintos ajardinados: el Jardín del Cierzo en el lado norte, el Campo del Moro hacia el oeste, la Huerta de la Priora hacia el este, y el pequeño Jardín de las Infantas también hacia el oeste⁴. Estas operaciones aportaron una nueva manera de manipular el paisaje, de procedencia italiana, con aterrazamientos y líneas maestras en relación con la arquitectura a la que sirven los jardines. El objetivo consistía en la incorporación de la naturaleza circundante mediante ejes visuales y una gradación de escalas y niveles de tratamiento de los elementos jardineros. Esa gradación venía acompañada, cuando era posible, de desniveles escalonados del terreno, desde la posición elevada de la residencia hasta lugares más alejados, que solían ser bosques o montañas. En el caso de la compleja orografía del entorno del Alcázar, resultaría complicado establecer ese vínculo perspectivo para conseguir la idea de unidad y engarce visual, como se venía ensayando en las villas italianas contemporáneas, pero la intención era la misma. A este modelo se le añadirían algunos rasgos distintivos locales, como el de las huertas, inexistentes generalmente en el jardín a la italiana; o los sistemas de riego con acequias y canales de tradición hispanomusulmana. Se conformaba así un modelo paisajista clasicista y español, en el que coexisten las ideas del «jardín del placer», la huerta utilitaria y el bosque como coto de caza⁵.

El Alcázar perdía así su carácter medieval, cerrado y defensivo, y se aproximaba al de un gran palacio renacentista, abierto al entorno hacia el que se proyectaban amplias vistas; ya que, aparte de la colonización de los espacios adyacentes, se abrieron también huecos en los muros y se construyeron galerías y arquerías desde las que se podía contemplar la naturaleza circundante, vista que, hacia el noroeste, llegaría hasta la sierra de Guadarrama. La ubicación del Alcázar, simétrica con respecto al Manzanares y a la nueva residencia de la Casa de Campo, daba lugar a interesantes relaciones perceptivas, tanto desde el punto de vista del paisaje como del significado, apreciables en los dibujos de la ciudad que en 1534 realizó Jan Cornelius Vermeyen, o en el de Wyngaerde de 1561. Se puede considerar que existía además, una compatibilidad funcional entre ambos establecimientos: uno con funciones representativas y el otro con un significado lúdico y recreativo⁶. Se superaban así los límites medievales de la ciudad al incorporar las zonas de la vega y el cauce del Manzanares, lo que supuso una apuesta por extender los límites paisajísticos tradicionales de la «cornisa». En este contexto y dentro de este modelo hay que enmarcar la fundación, en 1611, del Real Monasterio de la Encarnación, que con su huerta y edificación remataba el conjunto palaciego hacia el noreste.

LA EVOLUCIÓN DE LOS ESPACIOS LIBRES DEL MONASTERIO A TRAVÉS DE LA PLANIMETRÍA HISTÓRICA

La edificación y los espacios libres de la Encarnación se ven condicionados por su cercanía al Alcázar. El monasterio, desde el punto de vista arquitectónico

4. Para más información véase J. M. Barbeito, «El Alcázar», en C. Añón y J. L. Sancho (eds.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1998, pp. 402-419. Igualmente, sigue resultando fundamental la tesis de este autor, J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, que recoge abundantísima documentación y toda la bibliografía anterior sobre el Alcázar y sus jardines.

5. Este esquema es perceptible, asimismo, en otras grandes residencias reales y de la nobleza, como, por ejemplo, el Cuarto Real de Yuste, la Fresneda, la propia Casa de Campo o el Bosque de Béjar.

6. Aunque la conexión física entre ambas estructuras no se efectuaría hasta la construcción de una pasarela de madera para uso exclusivo del rey, que ocupaba el lugar del futuro puente del Rey, construido en piedra por Isidro González Velázquez hacia 1828.

y urbano, permitía el cierre del conjunto hacia el noreste, ya que no sólo ayudaba a absorber el fuerte desnivel de esa zona con los muros de contención de su huerta, que formaba parte del conjunto de jardines yuxtapuestos en torno al Alcázar, sino que protegía de miradas indiscretas a los jardines reales; lo que por otra parte impedía una visión de conjunto del Alcázar desde la ciudad. De hecho, se establecieron ordenanzas para que las casas construidas al norte de esta zona no tuvieran vistas a los jardines de palacio; casas que además, al tener unas tres alturas, formaban una pantalla que impedía ver el Alcázar desde los barrios del norte.

Hacia 1557, Felipe II había comenzado la compra de los terrenos que circundaban el antiguo Alcázar con la intención de construir unos jardines rodeados de edificios con el objeto de proteger su intimidad. Por ejemplo, compró, entre otras, las tierras que poseía su boticario, Diego de Burgos, situadas entre la plaza de Balnadú y la fuente de la Priora, para «incorporarlo con los jardines que se han de hazer detras del dicho alcazar»⁷ (será la Huerta de la Priora, que sirvió las mesas reales durante casi cuatro siglos). Inmediatamente empezaron los trabajos de nivelación y terraplenado; se construyó un gran muro de contención para salvar el fuerte desnivel y conectar con la Casa del Tesoro, antiguas casas de don Bernardino de Mendoza, que también habían sido incorporadas al Alcázar en 1557, en principio para fundar una institución religiosa, pero que se habían destinado a aliviar al palacio de algunos oficios y servidumbres. Estos planes no se vieron completados hasta 1611 cuando Felipe III y Margarita de Austria fundaron el monasterio, cuyo diseño fue realizado por los arquitectos Juan Gómez de Mora y Francisco de Mora; de la dirección de los trabajos se ocupó fray Alberto de la Madre de Dios⁸. La Casa del Tesoro se conectó con el edificio conventual, mediante paredones y algunos edificios auxiliares, bordeando por el este la Huerta de la Priora, sobre los que se realizaría con el tiempo el pasadizo que conectaba el Alcázar con el monasterio.

Si analizamos el conjunto del Alcázar y el monasterio como se representa en la *Topographia de la Villa de Madrid...* de Pedro Texeira, del año 1656, y en la que probablemente no aparezcan reflejados los cambios producidos por la primera ampliación del monasterio que fue llevada a cabo por el maestro de obras Francisco de la Peña en 1649, podemos apreciar una edificación compacta, en la que destacan dos claustros y una lonja de acceso que surge al quedar la fachada de la iglesia envuelta por la antesacristía, el nártex lateral y las casas de los capellanes. A su lado aparece la Huerta de la Priora, dividida en ocho cuarteles, con calles en dirección N-S, E-O, y un gran estanque, que había sido ampliado por Gaspar Ordóñez, en 1587, sobre la antigua fuente que daba nombre a esta zona. Las plantaciones eran hortalizas y, sobre todo frutales, cuyo excedente se vendía y constituía una partida habitual en la provisión de fondos para las consignaciones del Alcázar⁹. Juan Gómez de Mora había propuesto instalar en el centro de este Jardín de la Priora la estatua ecuestre

7. Archivo General de Palacio (desde ahora AGP), CR, t. III, fol. 7r-v. Citado por J. M. Barbeito, 1998, p. 414 [op. cit. n. 4].

8. Esta es la hipótesis que defiende V. Tovar Martín (*Arquitectura madrileña del siglo XVII, datos para su estudio*, Madrid, 1983, pp. 241-242, y Juan Gómez de Mora, *arquitecto mayor de la Villa de Madrid*, Cat. Expo., Museo Municipal, Madrid, 1986); sin embargo otras fuentes piensan que fray Alberto pudo haber tenido parte en el proyecto (por ejemplo A. Bustamante García, «Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1975, pp. 369-386).

9. J. M. Barbeito, 1998, p. 416 [op. cit. n. 4].

de Felipe III realizada por Giambologna¹⁰, finalmente colocada en la Casa de Campo, lo que sin duda habría realizado el conjunto.

El trazado de la huerta propia del monasterio, separada por una tapia de la Huerta de la Priora y a una cota superior a la misma, y que en ese momento tiene una superficie aproximada de 6.800 m², muestra en el Teixeira unos cuarteles que intentan regularizar el desigual pentágono resultante de la geometría de sus linderos. Este trazado, que coincide con el del plano de Nicolás de Fer (1706), repite las trazas maestras de los demás jardines de palacio; sin embargo, posteriormente, se «independiza» y gira para situarse ortogonalmente a los ejes de la edificación, marcado por unos emparrados, tal y como aparecen todavía en la *Maqueta de Madrid* de León Gil del Palacio en 1830. La zona inmediata a la huerta se organiza mediante cuerpos secundarios que sobresalen del principal y van dejando entre ellos tres espacios ajardinados y limitados mediante tapias¹¹. Esta evolución y giro de los ejes que marcan el trazado de la huerta del monasterio, sigue la concordancia lógica con el hecho de que la construcción del nuevo Palacio Real tras el incendio del Alcázar, así como todas las complejas y azarosas obras exteriores que se acometieron en su entorno, fue separando paulatinamente las estructuras arquitectónicas del palacio y el monasterio. Esta circunstancia se incentivó con la construcción de las Caballerizas Reales de Sabatini en el siglo XVIII, la *Calle Nueva* (actual Bailén) y, sobre todo, con la ordenación final de Pascual y Colomer de la plaza de Oriente en el siglo XIX (figura 1).

Así, todas las transformaciones que se llevan a cabo en el entorno del nuevo palacio tienen un fuerte impacto sobre el conjunto de la Encarnación, que por un lado gana independencia con el trazado de la *Calle Nueva* en 1772 y, por otro, ve cada vez más amenazada su existencia, ya que los sucesivos proyectos de Sacchetti y Ventura Rodríguez para el entorno del palacio reducen considerablemente el tamaño de la huerta en algunas de sus versiones. En estos proyectos suele aparecer simplemente el contorno del solar del monasterio, aunque sigan dibujándose propuestas para «barroquizar» el vecino Jardín de la Priora¹²; lo que pone de manifiesto la clara independencia del mismo respecto al nuevo palacio.

El trazado de este nuevo vial en el siglo XVIII provocó que las monjas se desprendiesen de una parte de la huerta de una superficie aproximada de 950 m²; y fue necesario demoler algunas construcciones auxiliares situadas al norte. Las obras provocaron daños en los frutales de la huerta y las nuevas edificaciones del palacio amenazaban la intimidad de la clausura, que hasta entonces se había respetado¹³, por lo que las religiosas apelaron al patronazgo real para preservar esa intimidad. Hay que recordar que los edificios religiosos, fundados por poderosos patrones, conseguían favores especiales, como el que se limitara la altura de los edificios colindantes o la apertura de huecos para proteger la privacidad de la clausura. Este privilegio y el hecho de que estos conjuntos dispusieran de una iglesia con torres y cúpulas hicieron que los edificios conventuales tuvieran una repercusión tan importante en el perfil urbano hasta el siglo XIX.



10. J. L. Sancho Gaspar, 1994, p. 16 [op. cit. n. 3].

11. Véase A. Martínez Díaz, 2008, pp. 64-70 y 125-127 [op. cit. n. 3].

12. Véanse las reproducciones de los planos de estos proyectos en el entorno del palacio en J. L. Sancho Gaspar, 1994, pp. 28-35 y 74-76 [op. cit. n. 3].

13. AGP, Obras de Palacio, leg. 179, caja 1642.

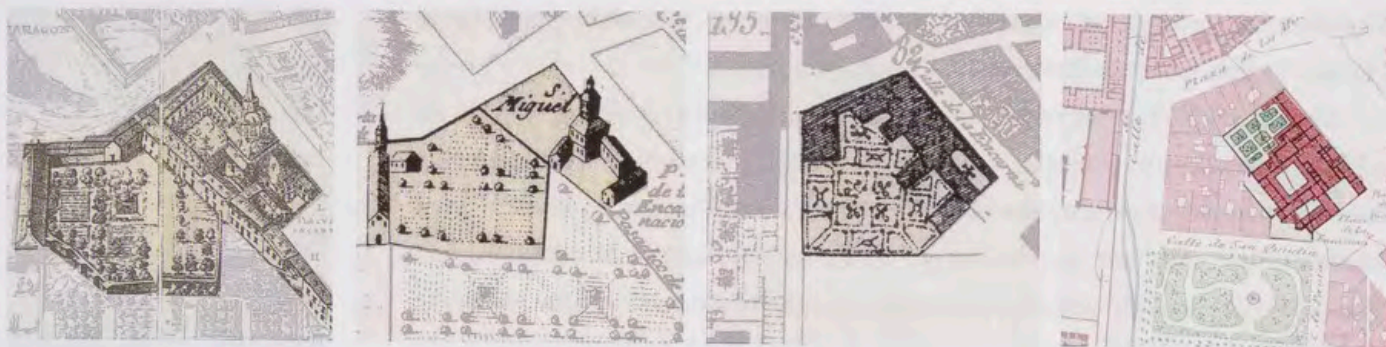


Fig. 1. Fragmentos de cartografía del Monasterio de la Encarnación: Topographia de la Villa de Madrid. Descrita por Don Pedro Texeira, 1656. Madrid par N. de Fer Geographe de sa Majesté Catholique, 1706. Plano de Madrid, dividido en diez quarteles Dibuxado por Don Pedro Lezcano y Salvador; grabado por Fonseca en el año 1812. Madrid, Hoja Kilométrica 6E, Instituto Geográfico Nacional, h.1865.

14. AGP, planos núms. 1617, 1674-1685, 2458 y 4364-4366. Estos planos, junto con todos los que se encuentran en el Archivo General de Palacio relativos al monasterio de la Encarnación, son citados en J. L. Sancho Gaspar, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, p. 161. Se reproducen gran parte de ellos en VV.AA., *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870). Arquitecto del Madrid isabelino*, Cat. Expo., Madrid, 2007, pp. 247-252. En este mismo libro, destacamos, en relación con nuestro tema, el análisis del proyecto de transformación de la plaza de Oriente (J. García-Gutiérrez Mosteiro, «Pascual y Colomer y la transformación del Madrid de la burguesía», pp. 34-59, pp. 39-44), la contextualización de la importante actividad paisajística de este arquitecto (C. Ariza Muñoz, «La nueva arquitectura de jardines», pp. 146-171) y la visión específica sobre los proyectos de restauración de la Encarnación (P. Navascués Palacio, «Colomer y la restauración de edificios», pp. 172-187, pp. 184-185). Véase también A. Martínez Díaz, 2008, pp. 684-691 [op. cit. n. 3].

15. AGP, planos núms. 1680 y 1685.

16. AGP, planos núms. 1673 A-B.

Llegado el siglo XIX, por un lado la guerra de Independencia y, por otro, las desamortizaciones transformarán esta imagen tan característica de la ciudad, formando nuevos espacios abiertos sobre los solares conventuales desamortizados, transformados o derribados. Por otra parte, aunque se vayan creando nuevas plazas, a pesar de la demolición de la antigua cerca de los Austrias en 1868 y la construcción del Ensanche de Carlos María de Castro, la ciudad, ante la presión demográfica, se estaba densificando. Las huertas y los patios de los conventos que pervivían iban desapareciendo, pues la presión urbanística y las necesidades económicas habían ido obligando a disminuir su tamaño. Así, muchos conventos, al quedar insertados en zonas de ensanche y expansión de la ciudad, se lotean, se venden, y, posteriormente, se edifican. Se levantan corralas, los edificios crecen en altura, y se colmatan los patios y espacios abiertos. Las nuevas construcciones ya no respetan la clausura de los conventos, y su altura oculta a estos en la trama urbana.

Estos fenómenos urbanísticos, que hemos descrito de manera sucinta, afectaron también a los espacios libres de la Encarnación, que perdió definitivamente su conexión con el conjunto del Palacio Real, al demolerse, en mayo de 1809, por orden de José I, parte del pasadizo del monasterio y los restos de la Casa del Tesoro. Posteriormente, además, el monasterio no fue incluido en las excepciones a la Ley de Desamortización de 1836, por lo que las monjas fueron exclaustradas en 1842 y tuvieron que repartirse entre los conventos de Santa Isabel y las Góngoras. Se comenzó a derribar gran parte del monasterio, respetando sólo el templo, el claustro y las dependencias más próximas a éstos. Narciso Pascual y Colomer, arquitecto mayor de palacio, que estaba entonces trabajando en las obras del proyecto de ordenación definitivo de la plaza de Oriente, se encargó también, en 1844, del proyecto de reconstrucción del monasterio¹⁴.

Dicho proyecto de restauración respetaba, en principio, la huerta del monasterio¹⁵; pero entre 1844 y 1847 se decide parcelar esta y adjudicar los solares para la construcción de viviendas¹⁶; es también Pascual y Colomer

quien realiza los planos de loteo de la huerta para su transformación en solares (la superficie de huerta perdida asciende a unos 6.500 m²). Los pliegos de condiciones que acompañan a los planos de Pascual y Colomer impiden que se abran luces en las medianeras de las fincas lindantes al monasterio. Asimismo, se fija la altura máxima de la edificación en la manzana y se obliga a que el aspecto de las edificaciones sea unitario. La nueva calle de San Quintín, según la superficie loteada y ya construida, ha reducido drásticamente la superficie de la huerta-jardín. Después de esta intervención, entre el claustro y las crujías de la fachada a la plaza de la Encarnación queda el Patio del Torno, y entre el monasterio y la medianería de las viviendas de la plaza de Oriente el Patio de la Higuera, única reminiscencia de uno de los patios que daban a la antigua huerta. Además, la fachada del monasterio que da a ese Patio de la Higuera es la única que se conserva del edificio original.

Todos estos cambios de mediados del XIX son fielmente visibles en la notable planimetría que la Junta General de Estadística realizó entre 1860 y 1870. Nos referimos a la denominada *Topografía Catastral de España*, que muestra las grandes transformaciones que se produjeron en la ciudad en consonancia con la situación política y social de la época. Los planos realizados en color, u *Hojas kilométricas* (porque representaban un km²), permiten distinguir perfectamente accidentes orográficos, zanjas, canales, estanques y otros elementos, así como el trazado, minucioso para su escala, de jardines y espacios abiertos. La mencionada planimetría y la maqueta de León Gil de Palacio (1830), donde aparecen representados no sólo los trazados de los jardines, sino también los elementos vegetales, las construcciones auxiliares, cenadores, pérgolas, invernaderos, estanques o norias, constituyen los documentos fundamentales sobre la fisionomía del Madrid decimonónico y su evolución desde comienzos de ese siglo hacia la modernización de la ciudad. La Encarnación aparece en la maqueta aún con su huerta y el gran emparrado, como ya hemos dicho anteriormente, y en la hoja kilométrica, ya tras la remodelación de la plaza de Oriente, con los edificios de viviendas construidos, en el estado que prácticamente conserva en la actualidad (figura 2).

A comienzos del siglo XX, los conventos que continúan en pie se ven presionados por el imparable crecimiento urbano. En 1910 comienza la construcción de la Gran Vía, que se abrió en un tejido compacto, denso y en gran medida irregular. La ciudad estaba dispuesta a crecer y cualquier nueva operación urbana a gran escala era bien vista. Dentro de este afán reformador, también se convocaron concursos para remodelar los espacios públicos del centro de la ciudad. Entre ellos destacamos el que se convoca en los años treinta para realizar los jardines de la plaza de la Encarnación y del que resulta ganador Fernando García Mercadal¹⁷. La propuesta para la plaza recupera la aproximación tradicional a un edificio religioso, que suele hacerse a través de un espacio libre que permite establecer una relación de escala entre la persona y el edificio. En ese momento, la vegetación que crecía en la plaza, sobre todo grandes coníferas y otras especies exóticas¹⁸, ocultaba la fachada y no permitía

17. F. García Mercadal, «Proyecto de jardines del Palacio Nacional», *Arquitectura*, n.º 8, 1935. También recogido en ídem, *Parques y Jardines. Su historia y su trazado*, Madrid, 1949. Este arquitecto ocupó entre 1932 y 1940 el cargo de arquitecto jefe de la Oficina de Urbanismo, Parques y Jardines del Ayuntamiento de Madrid, actividad que compaginaba a partir de 1937, en plena Guerra Civil, con el cargo de secretario del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento. En el desempeño de este cargo llevó a cabo la construcción de los Jardines de Sabatini junto a la fachada norte del Palacio Real (1933-1934). Fue miembro del GATEPAC y defensor del jardín hispanomusulmán, castellano y madrileño.

18. La utilización de especies exóticas en la jardinería, en las que se incluyen las grandes coníferas, cedros, abies, araucarias, arizónicas, secuoyas, etc., tuvo su origen en la jardinería característica del siglo XIX, lo que influyó además en el propio diseño y formalización de los jardines (aspectos desarrollados en E. J. Rodríguez Romero, «Botánica, naturaleza y composición en el jardín del Romanticismo», *Museo Romántico*, 4, 2002, pp. 11-37, e ídem, «Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX», *Asclepio*, vol. LI-1, 1999, pp. 129-158), alterando el aspecto mediterráneo típico del jardín español, como ya denunciaba J. de Winthuysen a comienzos del siglo XX (en «Las coníferas gigantescas», *Revista Residencia*, 1926, pp. 138-140).



Fig. 2. Gráfico resumen de la evolución de la superficie del monasterio y sus espacios libres, realizado por María Antón.

percibir el valor arquitectónico de la lonja de acceso. García Mercadal propone una vegetación más acorde con el lugar y con la tradición jardinera española, aunque sigue manteniendo unos grandes cedros en los laterales de la portada de la iglesia. El nuevo planteamiento, muy parecido al que hoy podemos ver (afortunadamente se han eliminado algunos cedros, sustituyéndolos por cipreses), libera el eje central de la iglesia, permitiendo así una relación más evidente del edificio y la ciudad (figura 3).

La irrefrenable actividad urbanística del siglo xx quedaría interrumpida por la Guerra Civil, que provocó grandes daños en estos edificios conventuales que tuvieron que ser posteriormente restaurados. En muchos de ellos intervino la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, bajo el mando de Moreno Torres, saneando las fábricas, reparando cubiertas y sustituyendo acabados¹⁹ en muchos de los conventos coetáneos del que nos ocupa, como las Góngoras, Comendadoras, Descalzas Reales, Santa Isabel, Sacramento, Trinitarias, Carboneras... Ya en la década de los ochenta, varios de estos conventos experimentan nuevas intervenciones; la Encarnación es restaurada por los arquitectos Manuel del Río Martínez y Juan Hernández Ferrero.

Podemos observar que el trazado urbano del Madrid del xvii, a pesar de las muchas intervenciones que ha sufrido, es todavía en gran medida reconocible actualmente por la existencia de estos edificios, como referencias y testimonio de una época. Proviene de una ciudad densa, con forma tortuosa y compacta, que respiraba a través de los espacios abiertos dispuestos alrededor de sus edificios conventuales, tanto hacia el exterior como hacia el

19. J. Tejela Juez y E. J. Rodríguez Romero, «Las actuaciones de Regiones Devastadas y Reparaciones en los conventos barrocos madrileños», en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Santiago de Compostela, 2011), Madrid, 2011, vol. II, pp. 1401-1411.

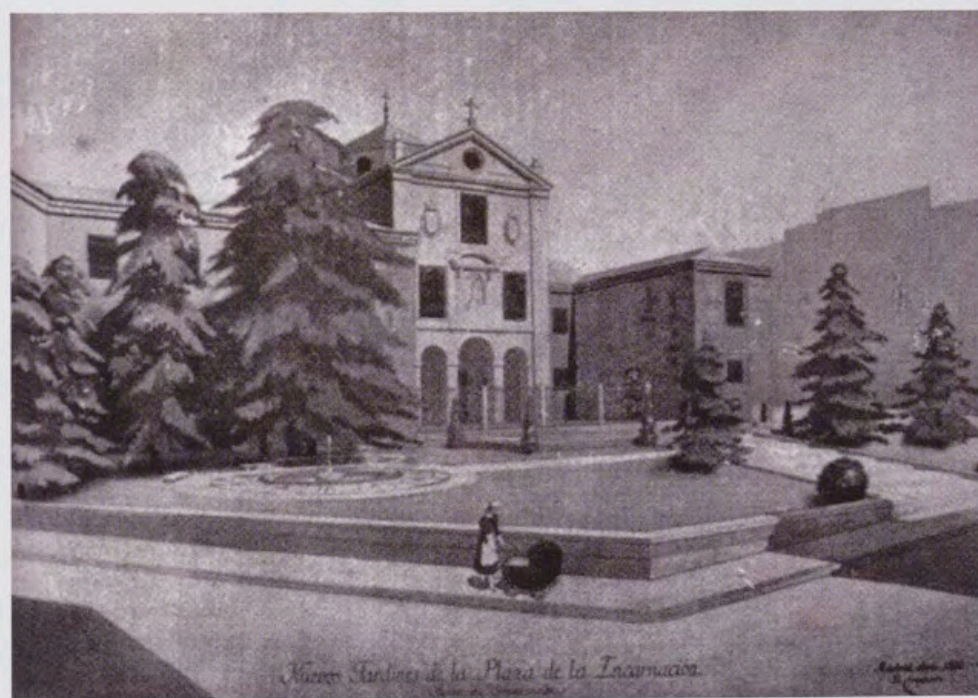


Fig. 3. Estado inicial y proyecto de Fernando García Mercadal para la plaza de la Encarnación, en su Parques y Jardines. Su historia y su trazado (Madrid, 1949).

interior. En el exterior, por medio de las pequeñas plazas vinculadas a las iglesias o capillas, que servían como antesala a las celebraciones y como marco representativo de sus fachadas, con una idea de escenografía barroca, consecuencia del ritual establecido por la Contrarreforma, que exigía este espacio de desahogo a las puertas de la iglesia. En el interior, con la vegetación que crecía en claustros, patios, jardines y huertas, que saneaba y purificaba el ambiente denso del caserío urbano.



LOS ESPACIOS AJARDINADOS ACTUALES DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Al estudiar la cartografía histórica, se aprecia que aunque al exterior los edificios religiosos aparecen cerrados y aislados por altos muros, en su interior contaban con un rico repertorio de espacios abiertos privados: claustros, patios, pequeños jardines y huertas, todos ellos con diferentes dimensiones y generalmente de formas irregulares, ya que, al estar inscritos los conjuntos conventuales en tramas urbanas consolidadas, muchas veces esos espacios abiertos aparecen como espacios «residuales» o libres entre la edificación. Sus tratamientos paisajísticos y funcionales también varían; por un lado sirven como lugares de esparcimiento y meditación para las religiosas, y por otra parte poseen un carácter práctico, que era el fundamental ordinariamente, ya que los productos de sus huertas sirven de alimento a los miembros de la congregación. Para poder cumplir esta doble función de esparcimiento y utilitaria, existe una tendencia generalizada, cuando la situación del convento dentro de la trama urbana lo permite, de organizar y orientar esos espacios abiertos hacia el sur. Esta jerarquización espacial producía que los conventos se cerrasen hacia la ciudad, permitiendo una ventilación y visión muy restringida hacia las calles próximas y que, por el contrario, se abriesen a los patios y huertos interiores, donde la privacidad y protección estaban garantizadas por la altura de sus tapias. Además, la orientación sur era fundamental para la producción hortofrutícola y el crecimiento de la vegetación en los jardines y huertos, así como para un adecuado soleamiento de las celdas y salas que se abrían a ellos.

Si comparamos la evolución de las trazas de los espacios libres de la Encarnación con las de otros conventos o monasterios de su época podemos comprobar que el tipo de trazados de huertas y jardines se repite, siguiendo el característico diseño típico de los jardines renacentistas, pero de clara ascendencia medieval. Suele utilizarse, pues, un modelo de ejes cruciforme, generado por los caminos que delimitan los cuadros de plantación, que se adapta a las dimensiones irregulares de los solares, formando cuadros trapezoidales, cuando es necesario, y encerrado entre altos muros. La repetición de este trazado se justifica por la simbología latente en él y por motivos utilitarios relacionados con el riego y la organización de los cultivos. La composición cuatripartita, con cuatro caminos que se cruzan en el centro, donde aparece generalmente un elemento de agua, es un claro reflejo del Jardín del Edén, con sus cuatro brazos que se convierten en ríos y que confluyen en el centro en el Árbol de la Vida. Esta es la razón por la que el agua está siempre presente en los jardines de los claustros normalmente en forma de fuente, y en los jardines y huertas normalmente en forma de aljibe o estanque. Su presencia, lógicamente, no sólo tiene un valor simbólico y evocador, sino que está justificada por un motivo práctico: los estanques situados en los puntos más altos de los jardines y huertas almacenan el agua de

riego y permiten el riego por gravedad, que era el más habitual tradicionalmente. Las especies vegetales, aunque haya algunas flores y plantas ornamentales, suelen ser frutales y hortalizas.

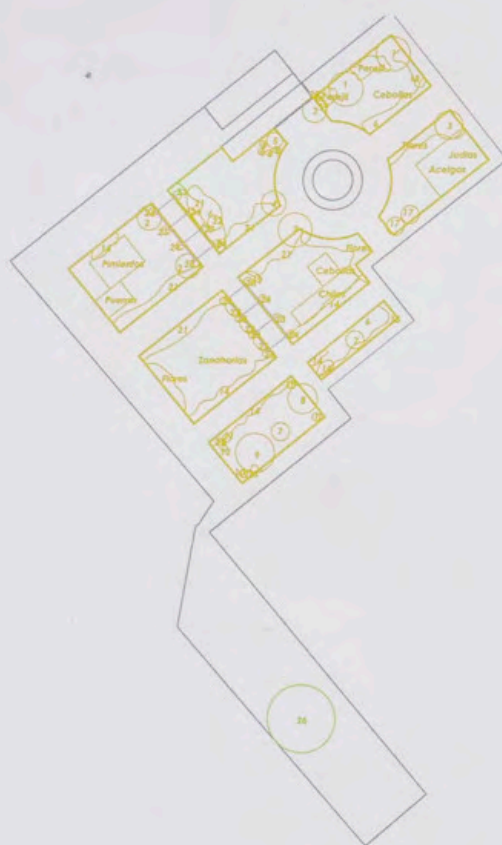
Estas características esenciales —una planta cuadrangular, un cerramiento y un sentido utilitario de las plantaciones— aparecen en todos los jardines de los monasterios, y, por tanto, también en la Encarnación, donde nos quedan cuatro espacios libres interiores. El pequeño Patio del Torno y el Patio de la Higuera, restos de lo que fueron jardines de transición entre el edificio y la antigua huerta, no están realmente ajardinados hoy en día (salvo si consideramos la higuera, *Ficus carica*, que quizás comenzó a crecer de manera espontánea en el segundo), aunque conservan alguna fuente adosada a los muros. El Patio de la Higuera se encuentra en una cota inferior al resto de los espacios abiertos y comunica con la Huerta-Jardín por unas escaleras enmarcadas en un arco. Por ese punto se bajaba, en la antigua configuración del monasterio, a uno de esos pequeños patios intermedios entre los dos claustros a los que daban los dormitorios y la antigua huerta; esta debía encontrarse pues a una cota bastante inferior al claustro principal (actual Claustro Bajo) y al claustro norte (actual Huerta-Jardín). El terreno seguía después en descenso hacia la Huerta de la Priora, ya que la tapia entre la Huerta de la Encarnación y esta contenía el pronunciado desnivel y seguramente albergaría una galería. Actualmente, destacan por tanto el Claustro Bajo y la Huerta-Jardín, que analizaremos a continuación. Además, existen dos pequeños patios de ventilación y la lonja exterior de acceso a la iglesia (figura 4).

EL CLAUSTRO BAJO

El Claustro Bajo de la Encarnación, que era el claustro principal del monasterio en su origen, es de extrema sencillez y rotundidad. Está situado al suroeste de la iglesia, y conecta esta con las dependencias conventuales; es de planta cuadrada y sus lados totalmente simétricos, formados sus alzados por dos arquerías de piedra superpuestas, de siete arcos en cada uno de sus lados. En el centro hay una pequeña alberca, cuadrada y ligeramente sobreelevada que, en la actualidad, se encuentra vacía. Su ubicación sirve para organizar el espacio, ya que está situada en sus ejes principales de simetría. El pavimento, aunque restaurado recientemente, era ya en origen de losas de granito. En su perímetro hay unos bancos adosados al muro, también del mismo material, que dotan al claustro de un agradable sentido estancial.

En cuanto al material vegetal, es muy sencillo; no hay terreno para las plantaciones, por lo que se han empleado unos macetones de color blanco, y se ha conseguido que la diferente vegetación que contienen confiera cierta unidad con respecto al espacio. En estos contenedores hay plantas de pequeño tamaño, como *Citrus* spp. (limoneros), *Phoenix* spp., *Trachycarpus fortunei* (palmitos) y una *Thuja* spp. Esta disposición en grandes macetas es similar a la





- 1 *Citrus limon*
- 2 *Cydonia oblonga*
- 3 *Laurus nobilis*
- 4 *Syringa vulgaris*
- 5 *Eryobotria japonica*
- 6 *Dahlia* spp.
- 7 *Trachycarpus fortunei*
- 8 *Olea europaea*
- 9 *Phoenix canariensis*
- 10 *Camelia japonica*
- 11 *Ilex aquifolium*
- 12 *Philadelphus coronarius*
- 13 *Hydrangea macrophylla*
- 14 *Zantedeschia aethiopica*
- 15 *Viola odorata*
- 16 *Bergenia cordiflora*
- 17 *Spiraea* spp.
- 18 *Iris germanica*
- 19 *Gazania x hybrida*
- 20 *Hosta* spp.
- 21 *Rosa* spp.
- 22 *Paeonia* spp.
- 23 *Wisteria japonica*
- 24 *Trachelospermum jasminoides*
- 25 *Leucanthemum paludosum*

Fig. 4. Planta del estado actual de la Huerta-Jardín e inventario de especies vegetales, realizados por Pilar Tejela.

que se describe en el libro de Luis Muñoz de 1645, que recoge antiguas noticias sobre la vida de la priora del monasterio y donde se habla de «tiestos de diferentes frutas, naranjos, limones y otros que hacen una vida apacible y dan muy suave olor»²⁰ (figura 5).

LA HUERTA-JARDÍN

Se encuentra sobre el antiguo Claustro Norte o «Alto», tras la cabecera de la iglesia, al que se abrían los balcones de las celdas de las monjas. En las remodelaciones sufridas por el monasterio en el siglo XIX se derribó la crujía izquierda y se amplió este patio alto conectándolo con uno de los patios de transición a la antigua huerta, resultando así el perímetro actual, formado por dos rectángulos yuxtapuestos, como podemos ver ya en las *Hojas kilométricas* de 1870. Se trata de un lugar cerrado por los muros del monasterio y por los edificios de viviendas situados en la calle de Bailén, por el oeste, y en la de Torija, por el norte. La Huerta está formada por esos dos rectángulos yuxtapuestos, que coinciden en la línea que forma el diámetro de la fuente circular, que sería el punto actual de articulación del trazado cuatripartito típico. Tiene una forma más o menos regular, compuesta por ocho parterres que se han ido adaptando a los muros y a los elementos que forman parte del jardín. Los límites de la

20. L. Muñoz, *Vida de la Venerable Madre Mariana de S. Joseph. Fundadora de la Recolectión de las Monjas Agustinas, Priora del Real Convento de la Encarnación. Hallada en unos papeles y escritos de su mano*, Madrid, 1645.



Fig. 5. Árboles en macetas presentes en el Claustro. Fotografía de Pilar Tejela.

Huerta, en las partes frontal y opuesta al acceso, y en la izquierda, están formados por muros con aparejo a la toledana, en los que se alternan cajas de mampostería y verdugadas de ladrillo, con zonas de ladrillo de aparejo madrileño; el resto lo limitan las distintas dependencias del monasterio, con muros de la época de la restauración de Colomer y otros recientemente enfoscados. Los cuadros de plantación, en principio, se pueden asimilar a formas rectangulares, pero cuatro de ellos adquieren una forma achaflanada, próximos a la citada fuente. Están delimitados por caminos de terrizo compactado, marcados por líneas de ladrillos clavados de canto en el suelo, y una acera, perimetral al conjunto, de enlosado de granito, que sigue los muros del edificio.

Al acceder a la Huerta, lo primero que llama la atención es una pérgola de estructura metálica sobre zapatas de piedra, situada en uno de los ejes principales del rectángulo mayor. Podemos suponer que dichas zapatas son un recuerdo de las pilastras²¹ de piedra que construyó Gómez de Mora en 1644, para cubrir los caminos centrales y que todavía existían cuando se realizó la maqueta de León Gil de Palacio, aunque seguramente trasladadas de sitio (figuras 6 y 7).

21. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 5696, fols. 248/251, incluido en la escritura de «concierto entre el Convento Real de la Encarnación y Alonso García de Dueñas, maestro de obras de cantería, para hacer unas pilastras para el emparrado de la huerta del convento según las indicaciones de Juan Gómez de Mora, 21 de abril de 1644».



Es condición que los dos machos se obligan a hacer so
 jilá tras de conteria para poner en las esquinas. por la
 parte lugar que se le señalan para tener los maderamientos
 de los en parados de la derecha =
 y condición que los pilas an tener de alto tres pies
 y de grues en cuadrado un pie =
 y de cargar los pilas. sobre dos piedras poyales tan
 altas como fueren de alto dos pies y de base pie
 y medio en cuadrado y que en cada una de las piedras
 el cuadro porque haga un dedo de mocha en cada parte
 Es condición que para asentar los piedras poyales se lea dar
 el nombre de piedra real por que sea el fundamento

Fig. 6. Juan Gómez de Mora, Traza de la pilastra de la obra de carpintería para la huerta del Convento de la Encarnación de Madrid, 21 de abril de 1644, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 5696, fols. 248/251.

Dicho túnel está preparado para ser cubierto por varias especies trepadoras como *Trachelospermum jasminoides* (falso jazmín) y *Wisteria sinensis* (glicinia). Esta estructura dirige la vista al final del mismo, donde se encuentra una figura de una Virgen sobre un pedestal.

Los cuadros más próximos al acceso desde el monasterio, que se encuentran al sur, son de dimensiones inferiores al resto. Están plantados con especies muy interesantes que dotan al jardín de características singulares y adquieren una cierta simbología. Varias palmeras de elevada altura destacan sobre el nivel más bajo de plantación. Dos de ellas, *Trachycarpus fortunei*, alargadas y con fibras en su tronco, y otra una *Phoenix canariensis*, con un estípite más grueso y unas palmas largas y puntiagudas, verde oscuro, caen sobre el nivel arbustivo formado por diferentes especies. Algunas de estas permanecen aletargadas durante el invierno, y otras siempre verdes a pesar de los fríos, como la camelia, el laurel y el acebo, a la sombra de las palmeras; pero en primavera sorprenden con sus flores, como la hortensia y la celinda. A su vez, bajo los pies de dichos arbustos o arbolillos pequeños, destacan las herbáceas floridas, que ocupan gran extensión, como iris, calas o dalias. Es la zona más ornamental de la Huerta-Jardín.

Hacia el centro del jardín hay tres cuadros, donde se incluyen las especies hortícolas, cumpliendo la función productiva que abastece a las hermanas durante todo el año. Las distintas especies plantadas en los pequeños huertecillos están señaladas mediante cartelas grandes de madera de color verde, con letras pintadas en blanco, para que destaquen. Llamen la atención los chiles, planta no existente en España, pero algunas de las hermanas que provienen de Latinoamérica han traído semillas de sus países. Asimismo, hay



Fig. 7. Vista actual de la pérgola de la Huerta. Fotografía de Eva J. Rodríguez.



Fig. 8. Vista general de la Huerta-Jardín. Fotografía de Eva J. Rodríguez.

otro hecho curioso: se emplean palos de escoba, de diferentes colores y tamaños, como tutores para las plantas que lo necesitan (figura 8).

Las diferentes plantas hortícolas se vuelven a combinar con flores, como rosales, con sus vivos coloridos. La rosa es un arbusto siempre presente en las huertas conventuales, ya que son símbolo de pureza y de la Virgen. En el caso de la Encarnación, las rosas han sido escogidas para dar floración muy prolongada, lo que hace que el jardín sea admirado por las hermanas gran parte del año. Conviene evocar que la mayoría de las especies vegetales ornamentales que están presentes en estos espacios ajardinados tienen un valor simbólico. Sin embargo, en el caso de las hortalizas de la Huerta, son pilares básicos de la dieta e impuestos por la regla de la Orden²², aunque con el tiempo se han ido introduciendo nuevas especies, ya que la llegada de religiosas provenientes de otros países ha hecho que algunas especies como los kakis se pueden encontrar en las huertas del monasterio de Santa Isabel, o los chiles en la Encarnación.

El parterre central tiene en uno de sus lados, próximo a la fuente circular, un membrillero (*Cydonia oblonga*), que llama la atención por el gran tamaño que ha alcanzado. Se trata de un árbol cuyo fruto representa la Resurrección, por lo que es un elemento interesante, por su posición, tamaño y simbolismo, que hay que tener en cuenta en la composición general de la Huerta. Al lado de este árbol se encuentra

22. Véanse L. Sánchez Hernández, *El Monasterio de la Encarnación de Madrid. Un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*, El Escorial, 1986, e ídem, *Patronato real y órdenes femeninas en el Madrid de los Austrias: las Descalzas Reales, la Encarnación y Santa Isabel*, Madrid, 1997. La autora hace alusiones a las especies vegetales que se cultivaban en las huertas y que servían las mesas de las monjas, en relación con sus recetarios.



Fig. 9. Huerta de la Encarnación. Vista en primavera. Fotografía de Eva J. Rodríguez.

la fuente, de diámetro aproximado de 3,60 metros, que regula la organización de la Huerta. Es una fuente habitada con peces de colores, y con ligero movimiento gracias a un surtidor bajo central, que libera el agua suavemente, al modo de los jardines hispanoárabes. Al lado de la fuente hay otro rectángulo de plantación, con una zona de tierra dedicada al cultivo de judías y acelgas. En el fondo, más próximo al muro del convento, hay un laurel de tamaño considerable que, sin duda, lleva cierto tiempo plantado. El *Lauris nobilis* es un árbol de lento crecimiento, por lo que es difícil encontrarlo en nuestro clima con grandes dimensiones. Es una planta condimentaria, sus hojas secas se utilizan para cocinar y tiene ciertas connotaciones que se han transmitido a lo largo de la historia, pues se considera alegórico de la victoria y también de la Virgen María. Este ejemplar quizás date del siglo XIX.

En el fondo, próximo a la fuente, hay una zona dedicada al descanso, con asientos, en la puerta de un pequeño invernadero donde las monjas guardan plantas de interior, exóticas y tropicales, que deben estar protegidas de las temperaturas extremas y la falta de humedad. Es un lugar acogedor, donde las hermanas tienen un rinconcillo acondicionado para poder realizar labores de costura, cuidado de las plantas, etc. El siguiente lugar de plantación se encuentra en la parte superior izquierda de la fuente, y está destinado al cultivo de arbustos floridos como el lilo (*Syringa vulgaris*), peonías, dalias y algunos rosales alineados. El último cuadro se dedica al cultivo de pimientos y puerros, con flores como entre otras la *Zantedeschia aethiopica*, de flor blanca y follaje verde con unas hojas muy singulares.

Al finalizar el recorrido y observar el jardín, huerta y vergel, llegamos a la conclusión de que es realmente un espacio «abierto» entre muros. La ciudad le ha ido restando terreno, pero ha pasado a ser una «ventana al cielo» en medio de Madrid, entre el tejido urbano, un pequeño y tranquilo resquicio de verdor y de silencio (figura 9).

Como hemos podido constatar, comparando el análisis de la cartografía histórica y el análisis *in situ* de la Huerta-Jardín, la situación actual del monasterio y sus espacios libres está definida por la reconstrucción y las transformaciones sufridas en el siglo XIX. De entonces se conservan tal cual el Claustro Bajo, la Huerta-Jardín al norte, el Patio de la Higuera, los dos patios de ventilación y la lonja de acceso. El trazado de los mismos coincide en la actualidad con las *Hojas kilométricas*, aunque las plantas son todas recientes, excepto los ejemplares señalados de gran porte, que pueden datar de finales del XIX o principios del XX; pero pervive la originaria mezcolanza característica de los monasterios de especies hortícolas con otras ornamentales y de valor simbólico. Para pasar de unos patios a otros había que seguir un recorrido en zig-zag, del que hoy queda reminiscencia en el quiebro brusco hacia el sur que hay que hacer desde el acceso a la Huerta-Jardín para llegar al Patio de la Higuera. Este tipo de jardines, a modo de patios tras un edificio, pero sin relación visual con el exterior, proviene del típico jardín trasero urbano de época medieval y de una adaptación climática al medio físico, permitiendo además un sistema de extensión y conexión con otros ámbitos exteriores, como se daba en este monasterio, con estos patios originariamente de planta cuadrada y rectangular, que conectaban de manera gradual edificio y huerta.

* Este convento, junto con otras fundaciones religiosas madrileñas, es estudiado por el grupo de investigación «Arquitectura, Restauración y Paisaje» de la Universidad CEU-San Pablo, en el marco de los Proyectos de Investigación del Plan Nacional 2008-2011, primero en el HAR2008-01434 y continuado en el HAR2011-28023, financiados por la Secretaría de Estado de Investigación. Igualmente, agradecemos a Patrimonio Nacional y, especialmente, a Leticia Sánchez Hernández y Ana García Sanz, habernos facilitado el acceso y la visita al edificio.

ND Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2012

EL INFANTE DON LUIS DE BORBÓN

Figura controvertida y refinado mecenas

El infante don Luis de Borbón y Farnesio (1727-1785) fue el quinto hijo varón de Felipe V y tercero de su matrimonio con Isabel de Farnesio, y por tanto el hermano menor del rey Carlos III. La posibilidad de que accediera al trono era en principio tan remota que, como era habitual en los *segundones* de las monarquías, fue destinado a la carrera eclesiástica. En 1735, sus padres, y en especial la reina, le consiguieron del papa Clemente XII, no sin esfuerzo por su corta edad, el arzobispado de Toledo, y unos meses después el capelo cardenalicio como diácono de la iglesia romana de Santa Maria della Scala. En 1741 fue nombrado también arzobispo de Sevilla.

Sin embargo, una serie de imprevistas circunstancias —la muerte sin descendencia de dos de los cuatro hermanastros y hermanos que le precedían y el hecho de que los hijos de Felipe, duque de Parma, y Carlos III no hubiesen nacido en España, como prescribía la Ley Sálica— le colocó en el ojo del huracán de la sucesión, sobre todo cuando en 1754, a los 27 años y carente de vocación religiosa, don

Luis expresó a su hermano el rey Fernando VI su deseo de renunciar a sus flamantes cargos en la Iglesia española y abandonar la carrera eclesiástica. Al final sólo se calmó la inquietud de la corte al respecto al ser obligado a contraer un matrimonio morganático que anulaba sus posibles pretensiones al trono.

La elegida como esposa fue María Teresa Vallabriga (1759-1820), que pertenecía a la aristocracia y que era 32 años más joven que él. Contrajeron matrimonio en 1776 y tuvieron tres hijos: Luis María, que siguió como su padre la carrera eclesiástica y como él llegó a ser arzobispo de Toledo; María Teresa, la célebre condesa de Chinchón, casada con Manuel Godoy y retratada por Goya, y María Luisa.

Hasta su matrimonio y después de él, el infante don Luis se dedicó a cultivar sus numerosas aficiones, entre las que destacaban la caza, los libros, la pintura, las artes decorativas y la ciencia. En 1761 le compró a su hermano Felipe el condado de Chinchón y el señorío de Boadilla, localidad madrileña donde construyó, con pro-



Francisco de Goya, *La familia del infante don Luis de Borbón*, Fundación Magnani-Rocca, Parma.

yecto de Ventura Rodríguez, el hermoso palacio que aún se conserva.

A esta interesante personalidad, un poco relegada por los estudiosos al no haber ocupado el trono de España, dedica Patrimonio Nacional una exposición que pone de relieve sus cultas aficiones, su papel de refinado mecenas y la notable colección artística que reunió.

La pieza más destacada de la muestra es seguramente *La familia del infante don Luis*, pintada por Goya en 1784 y actualmente en Parma. Representa al grupo familiar en una de sus varias residencias, el palacio de Arenas de San Pedro. Como una pequeña corte exiliada, esta reunión de 14 figuras, sorprendidas en una tertulia nocturna, guarda relación con las *conversation*

pieces que estaban de moda en el Reino Unido, y de las que también se presenta un excelente ejemplo de Wright of Derby.

A través de una serie de retratos y escenas de género de primera calidad, firmados en su mayoría por Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) y Luis Paret y Alcázar (1746-1799), se ofrece así por vez primera una visión completa de la personalidad y la vida del infante don Luis. El protagonismo de estos dos pintores se justifica porque ambos gozaron de su protección como mecenas, y en momentos importantes para el desarrollo de sus respectivas carreras artísticas.

Para dibujar ese retrato íntimo y social de aquel infante que vivió apartado de la corte y dedicado a cultivar sus intereses familiares y culturales, en la exposición se presentan as-



Francisco de Goya, María Teresa de Vallabriga a caballo, Galleria degli Uffizi, Florencia.

pectos como la composición de su familia y de su círculo de allegados, el tema de la igualdad/desigualdad en relación con su matrimonio con María Teresa Vallabriga, sus relaciones con Goya y Paret, su magnífica colección de pintura... Como correspondía a la época de la Ilustración, el infante fue un hombre de amplia curiosidad, que abarcaba desde las artes mayores y menores hasta la música las ciencias y la antropología. Para reflejar esa vertiente de su personalidad, en la exposición se reconstruye también su personal Cámara de Maravillas,

integrada por muchos de los objetos que reunió. Se recupera así la memoria de un miembro singular de la familia real española, bastante desconocido para el público general pero lleno de atractivos.

Redacción de Reales Sitios sobre la base de un texto de Francisco Calvo Serraller, comisario de la exposición sobre el infante don Luis de Borbón organizada por Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Banco Santander

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2012

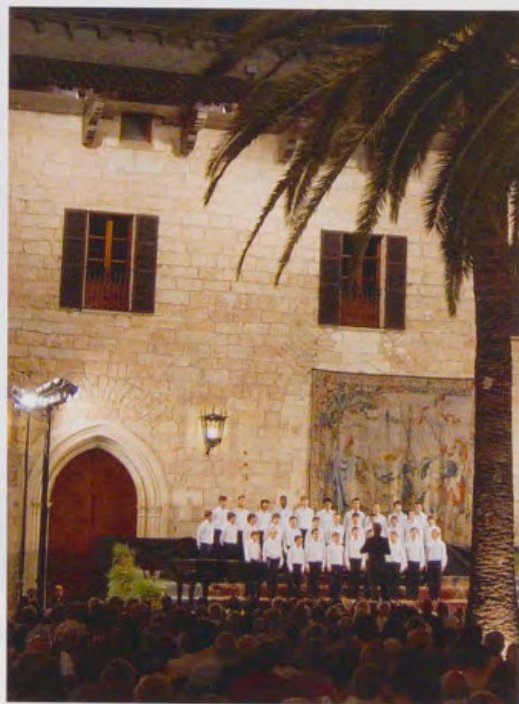
MÚSICA

FESTIVAL «MÚSICA AL ATARDECER»

En el marco del Festival «Música al atardecer», el 6 de julio de 2012 actuó en el Patio de Carruajes del Real Monasterio de El Escorial el conjunto Capella de Ministrers. Este prestigioso grupo, dirigido por el violagambista y musicólogo Carles Magraner –que celebra precisamente este año su 25 aniversario– interpretó obras pertenecientes al Cancionero de Palacio y otras piezas de la época de los Reyes Católicos.

VI FESTIVAL «MÚSICA EN LA ALMUDAINA»

El 22 de septiembre de 2012, y con la colaboración de la Caixa en Baleares, tuvo lugar en el Patio de Honor del Palacio Real de La Almudaina la sexta edición del festival musical que lleva su nombre y que estuvo protagonizada, con gran éxito, por la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Se daba la circunstancia de que era la primera vez que los jóvenes del conjunto escurialense actuaban en Palma de Mallorca.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2012

AUDIENCIA A LOS JÓVENES PARTICIPANTES EN EL PROGRAMA CULTURAL «RUTA QUETZAL BBVA 2012»



DON JUAN CARLOS Y DOÑA SOFÍA con los jóvenes participantes en el programa.

AUDIENCIA A LA JUNTA DIRECTIVA DE LA FEDERACIÓN EMPRESARIAL HOTELERA DE MALLORCA



SU MAJESTAD EL REY con los representantes del sector hotelero de Mallorca.

VISITA A LA EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL 25 ANIVERSARIO DE LAS ESCUELAS TALLER Y TALLERES DE EMPLEO EN EL CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE PATRIMONIO NACIONAL



LA PRINCESA DOÑA LETIZIA junto a la ministra de Empleo y Seguridad Social, Doña Fátima Báñez; el presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Don José Rodríguez-Spiteri, y el prior del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Monseñor Antonio Iturbe.