

Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO L N° 195 PRIMER TRIMESTRE DE 2013 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



xii/1

R. 43167-

XII-1

RS

Reales Sitios

AÑO L N° 195 PRIMER TRIMESTRE DE 2013



Gabinete de Platino, la diosa Cibele. Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.



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

Ana María Botella Serrano

José Luis Fernández-Quejo del Pozo

Juan Antonio Martínez Menéndez

Secretario

Juan García González-Posada

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Plácido Arango Arias

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González

Sumario

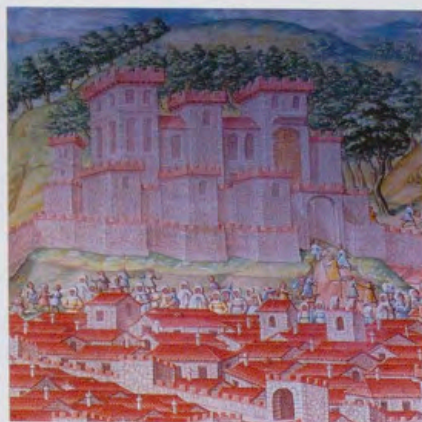
REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO L N° 195 PRIMER TRIMESTRE DE 2013

4

JUAN CARLOS
RUIZ SOUZA

*De la Alhambra de Granada
al Monasterio de El Escorial: ribat
y castillo interior. Arquitectura
y mística ante el desafío
historiográfico de 1500*

A través de dos de sus manifestaciones arquitectónicas, la Alhambra de Granada –en especial las torres de la Cautiva y de las Infantas– y las lucernas del Convento y el Colegio escorialenses, se estudian en este artículo dos temas recurrentes en la mística cristiana, musulmana y hebrea, el *ribat* y el castillo interior.



28

JAVIER JORDÁN
DE URRÍES Y DE LA COLINA
Y JOSÉ LUIS SANCHO

*Sitel, Percier y el Gabinete
de Platino*

El Gabinete de Platino es uno de los conjuntos más destacados de la Real Casa del Labrador de Aranjuez. Aunque su diseño se debe a Charles Percier, arquitecto de Napoleón, los autores analizan la importante contribución de Michel-Léonard Sitel, artesano especializado en la aplicación de adornos de bronce sobre la madera.



50

PABLO GONZÁLEZ TORNEL
Y ESTER ALBA PAGÁN

*Roma 1819: dos reinas,
dos funerales y un cadáver.
Las exequias de María Luisa de
Borbón y María Isabel de Braganza*

Estudian los autores los funerales celebrados en Roma en 1819 por la madre y la esposa de Fernando VII. El primero de ellos es singular por la presencia de la difunta en la capital papal, por lo que su ritual se diferencia de todas las ceremonias análogas dedicadas hasta entonces a monarcas españoles fallecidos.



65

PILAR BOSQUED
LACAMBRA

La piscifactoría de La Granja de San Ildefonso y su relación en la segunda mitad del siglo XIX con las de Huningue y el monasterio de Piedra

La piscifactoría de la Granja de San Ildefonso, creada por el rey consorte Francisco de Asís en 1867, y la del monasterio de Piedra se beneficiaron del establecimiento piscícola de Huningue, en Alsacia. La autora estudia las diversas vicisitudes de la piscifactoría segoviana y su relación con sus homólogas francesa y aragonesa.



¿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

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

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: 006-13-021-8
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.



DE LA ALHAMBRA DE GRANADA AL MONASTERIO DE EL ESCORIAL: RIBAT Y CASTILLO INTERIOR

Arquitectura y mística ante el desafío historiográfico de 1500

Juan Carlos Ruiz Souza

Universidad Complutense de Madrid

GRANADA Y LA INCOMPRENSIÓN DE LAS CLAVES PROPIAS DEL ARTE ISLÁMICO

En la estancia áulica más importante del siglo XVI español, la llamada Galería Real Privada o Galería Grande¹, y hoy conocida como Sala de las Batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se representa la batalla de la Higuera ganada a los nazaríes por Juan II de Castilla en la vega de Granada en 1431, pintura que utilizaba como modelo una gran sarga conservada en el Alcázar de Segovia. Entre las tropas del rey castellano aparece su guardia morisca, compuesta por soldados procedentes de Granada, entre los que había musulmanes y conversos, tal como ha estudiado Echevarría Arsuaga². Por otra parte, nos interesa la representación de la ciudad de Granada en el extremo occidental del gran mural (figura 1). Se trata de la representación más grande realizada de una ciudad en la España moderna y, a la sazón, en el edificio más emblemático de la misma.

Las representaciones de la Alhambra conservadas de los siglos XV y XVI habitualmente son vistas generales, desde la propia ciudad de Granada, desde la vega del río Genil y con un descuido deliberado respecto a sus formas constructivas. El modelo seguido en El Escorial es en gran medida el mismo que ya existía hacia 1500, tal como se comprueba en la vista de la ciudad que aparece en la sillería de la catedral de Toledo tallada por Rodrigo Alemán, o en la tabla de la Virgen atribuida a Petrus Christus de la Colección Mateu (castillo de Perelada)³; son modelos más próximos al lenguaje gótico que al nazarí, tal como se observa en parte de las torres de la Alhambra o en el próximo palacio de Alixares. En dichas representaciones, el contexto islámico de la que fuera capital del emirato nazarí queda muy diluido bajo la mirada e incomprensión cristiana de muchos elementos inherentes a la cultura andalusí. En El Escorial, salvo por la topografía de la ciudad⁴ y mínimos detalles (vestimentas, algún arco

1. Así la llaman Juan de Herrera o fray José de Sigüenza respectivamente. Sobre esta gran sala véase como punto de partida C. García Frías-Checa, «Una nueva visión de la Sala de las Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración», *Reales Sitios*, nº 155, 2003, pp. 2-16.

2. A. Echevarría Arsuaga, *Caballeros en la frontera. La guardia morisca de los reyes de Castilla (1410-1467)*, Madrid, 2006. Agradecemos a la profesora Echevarría la generosa ayuda y las referencias bibliográficas que nos ha facilitado respecto a la población morisca.

3. Sobre las vistas históricas de la Alhambra véase A. Gámiz Gordo, *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*, Granada, 2008.

4. A pesar de ello, son muchos los detalles veraces que aparecen en la vista escorialense. A. Orihuela Uzal, «Las murallas de Granada en la iconografía próxima al año 1500», en *Granada: su transformación en el siglo XVI*, Granada, 2001, pp. 104-134, esp. pp. 104-111.



Fig. 1. Monasterio de El Escorial, Vista de Granada, 1587, detalle de los frescos de la Sala de las Batallas. Patrimonio Nacional. Fotografía del autor.

de herradura, el cementerio de la puerta de Elvira, etc.), más bien parece que nos encontremos ante una población castellana de la época. Aunque la sala de oración de la mezquita principal cuenta con la típica disposición en paralelo de sus naves, su alminar parece más bien un campanario. Poco más rememora el carácter islámico de la ciudad. No vemos las típicas bóvedas de los baños, ni las fachadas con inscripciones de las puertas monumentales o de los edificios públicos (madrassa, maristán, etc.), ni los yamures o remates de bolas de los alminares de la ciudad, ni las características cúpulas de rábitas, morabitos, oratorios o mausoleos, tal como se observa en cualquier población islámica medieval.

El arte islámico, y por lo tanto también el andalusí, cuenta con sus propias claves culturales de análisis, y por ello no debemos estudiarlo con las mismas coordenadas que utilizamos al abordar el arte de los reinos cristianos, y de hecho, salvo que se trate de un público especializado, no es habitual que se comprenda el significado exacto de instituciones y funciones netamente islámicas —madrassa, zawiya, janqa, rábita, maristán, caravanserrallo, maylis, morabito, etc.— y sus múltiples variantes según las zonas geográficas y los periodos cronológicos. La polifuncionalidad de los espacios hace posible que un mismo lugar pueda indistintamente definirse de maneras diversas dependiendo de las funciones que en su interior pueden desarrollarse⁵. Ello complica la interpretación de las fuentes escritas y su directa vinculación con restos arquitectónicos y arqueológicos, tal como llamó la atención hace ya mucho tiempo George Marçais⁶.

Las diferencias también se hacen extensibles respecto a lo decorativo. Difícilmente podríamos vincular un ámbito cristiano medieval, vinculado con un sentir religioso de máxima austeridad, con una arquitectura decorativa

5. Resumiendo mucho, y errando más, un lugar en el que se desarrollan actividades docentes (*madrassa*), puede también estar vinculado con hombres místicos de gran reputación religiosa y social (*zawiya*, *janqa*), y en donde se pueden hacer prácticas médicas —docentes y asistenciales— (*maristán*), etc. [●].

6. G. Marçais, «Remarques sur les medersas funéraires en Berberie. À propos de la Tachfiniya de Tlemcen», en *Melanges Gaudéfroy-Demonbynes*, El Cairo, 1935-1945, pp. 264-270.

desbordante, lo cual sí puede suceder en un marco místico musulmán como después veremos y, por ello, ámbitos religiosos islámicos los hemos confundido con espacios palatinos civiles al estudiarlos desde un sentir cultural muy diferente al que los produjo. Este proceso ha dificultado la verdadera interpretación de muchos espacios de al-Andalus, desde Madinat al-Zahara⁷ y la Aljafería de Zaragoza⁸ al propio Palacio de los Leones⁹, siempre analizados desde su reutilización cristiana o como artefactos culturales pertenecientes a una memoria colectiva ajena a la de los responsables de su construcción, tal como sucede en la Sala de las Batallas con respecto a la Alhambra.

RIBAT Y FRONTERA MÍSTICA EN LA ALHAMBRA. LAS TORRES DE LAS INFANTAS Y DE LA CAUTIVA

Murallas, torres y castillos caracterizaban el paisaje monumental del mundo medieval y moderno, y por ello constituyen un recurso mental continuo en la memoria cultural de aquellas épocas. En muchas ocasiones dichas arquitecturas no llegaron a tener nunca una función militar, pero sí ideológica y, por supuesto, espiritual, ideario que comparten de igual manera las tres religiones, sin necesidad de influencias mutuas.

En el mundo islámico y por supuesto también en el andalusí asistimos a lo que se ha denominado la práctica del *ribat*. Aunque es muy compleja y escurridiza su definición, tal como han evidenciado los especialistas, podemos decir que durante la etapa de expansión del mundo islámico se trataba de una defensa de la frontera en la que un grupo de hombres se organizaban con un claro carácter militar y en el que no faltaba su convencimiento religioso de defensa de la fe. Con el tiempo su funcionamiento se fue volviendo más complejo y fue primando el carácter religioso frente a su origen militar. Su ubicación ya no se hallaba necesariamente en la frontera (costera o de interior), y podían encontrarse *ribats* en fortalezas, ciudades, etc. Finalmente se podía considerar un movimiento místico-religioso de personas, o mejor dicho de santones, que se retiran del mundanal ruido a lugares aislados en los que se dedican a la oración y a la práctica de una vida ascética¹⁰. Por lo tanto, asistimos a una evolución desde la fortaleza-militar hacia la fortaleza-espiritual. El sufismo y la fama de reconocidos ascetas de la entidad de Ibn Arabí de Murcia, entre otros, hicieron que el misticismo se fuera acentuando con el paso de los años. En la Granada nazarí (siglos XIII-XV) las prácticas sufíes, y sus excesos, ocasionaron una situación ambivalente: el recelo de las autoridades religiosas, y la comprensión, e incluso el apoyo, por parte de las familias dominantes y de los emires¹¹.

No es fácil ubicar material y topográficamente los *ribats*, y tampoco su identificación, salvo casos evidentes como los conservados en el Magreb o de ejemplos tan sobresalientes como la rábida de Guardamar (Alicante)¹².

La Alhambra de Granada, construida en lo principal entre los siglos XIII y XV, coincide con un movimiento místico-religioso de gran intensidad. Que-

7. Caso de los ambientes de conocimiento de la ciudad tal como estudia Calvo Capilla (en prensa)

8. C. Robinson, *In Praise of Song. The Making of Courtly Culture in Al-Andalus and Provence, 1005-1134 A.D.*, Leiden, 2002, estudio que ha supuesto una nueva visión del edificio al ser utilizado para la celebración del *maylis*, o certamen literario/intelectual, donde no faltaba la declamación poética.

9. J. C. Ruiz Souza, «El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, Zāwiya y Tumba de Muhammad V?», *Al-Qantara*, XXII, XXII/1, 2001, pp. 77-120.

10. Sobre estos aspectos y la paulatina transformación de los *ribats* en centros de reunión de ascetas es obligada la tesis de C. Martínez Salvador, *El ribat en el Mediterráneo Occidental*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.

11. M. Arcas Campoy, «El criterio de los juristas malikíes sobre ciertas prácticas rituales en el *ribat*. Al-Andalus y Norte de África», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, sección Árabe-Islam, n. 55, 2006, pp. 37-48. F. Franco Sánchez, «Los Banu Sid Bono/a: mística e influencia social entre los siglos XI y XVII», en A. González Costa y G. López Anguita (eds.), *Historia del Sufismo en Al-Andalus. Maestros sufíes de al-Andalus y el Magreb*, Córdoba, 2009, pp. 165-190. M. M. Delgado Pérez, «Rabita Ruta: aproximación al conocimiento de una villa de frontera y retiro espiritual», en *ibidem*, pp. 193-206.

12. R. Azuar (ed.), *La Rábida Califal de Las Dumas de Guardamar (Alicante)*, Alicante, 1989.



Fig. 2. La Alhambra de Granada, vista general. Fotografía del autor.

remos detenernos ahora en la muralla norte de la ciudad palatina. En ella, vemos literalmente colgadas una serie de construcciones muy singulares (figura 2). Llamen la atención las estructuras militares, cerradas y compactas, especialmente la Torre de la Vela, en el extremo occidental de la Alcazaba, y la gran Torre del Homenaje. Asimismo destacan las construcciones palatinas, entre las que sobresale la Torre de Comares, máxima expresión del poder político del sultán, abierta al exterior por nueve alcobas, el Palacio del Partal o la doméstica y delicada Torre del Peinador de la Reina. Estructuras palatinas completamente abiertas y comunicadas visualmente con el exterior por múltiples vanos. Igualmente en dicha muralla observamos la ubicación de varios oratorios: el del Mexuar, el de Comares, no visible desde el exterior al encontrarse entre la Sala de la Barca y el Salón de Comares, y el Oratorio del Partal.

Frente a las mencionadas construcciones queremos detenernos en tres torres, la de los Picos, la de las Infantas y la de la Cautiva (figura 3). Torres claramente aisladas y cerradas en sí mismas y que no forman parte de otras estructuras palatinas. Torres cuyo acceso se realiza sobre el paso de ronda de la muralla o incluso salvando el propio adarve que puede contemplarse al entrar en ellas. Presentan una rica decoración interior, más acorde, a simple vista, con un ámbito palatino que con uno militar. A diferencia de las estructuras palatinas completamente abiertas, arriba comentadas, estas presentan mínimos vanos abiertos

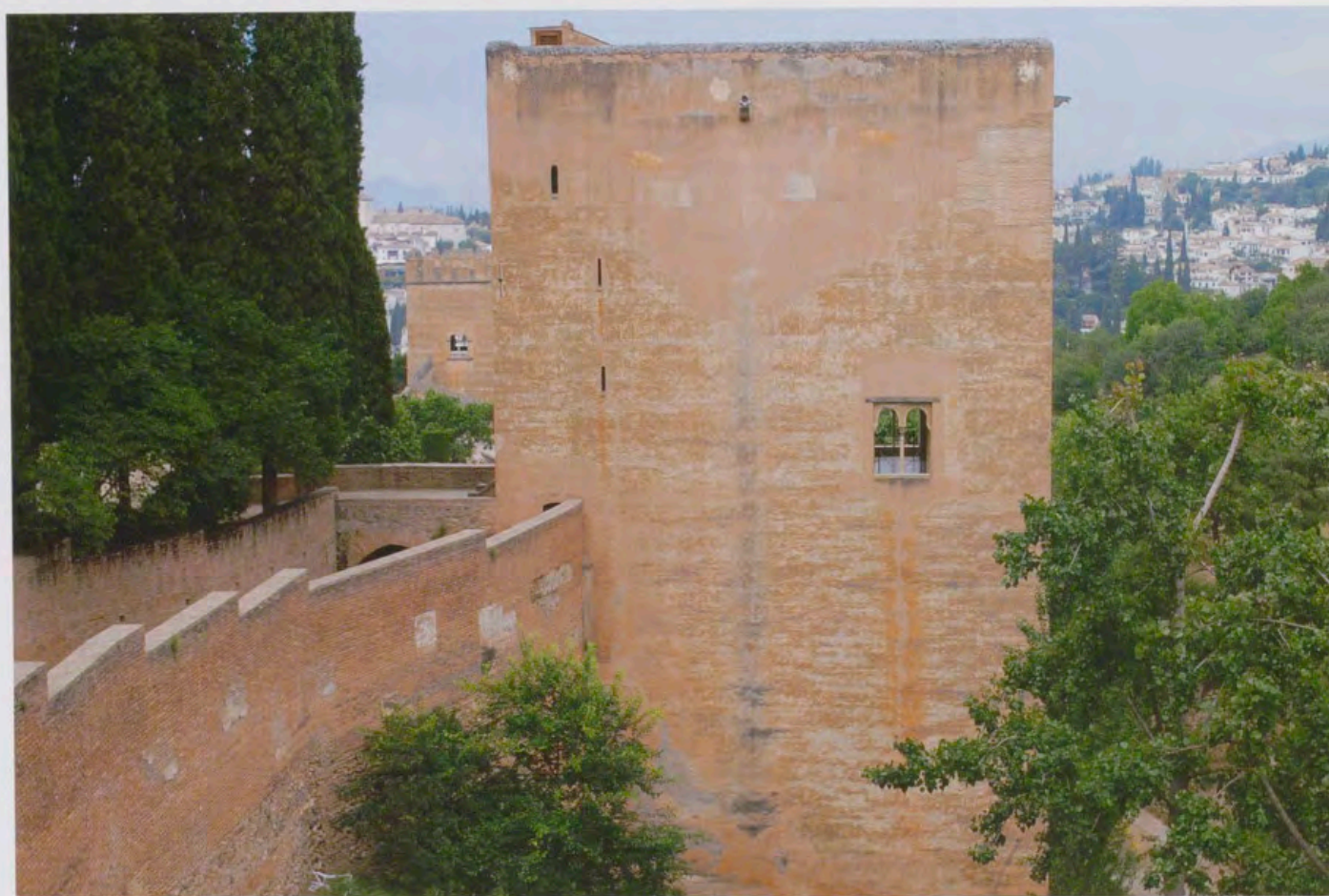


Fig. 3. La Alhambra, la Torre de la Cautiva y la Torre de los Picos al fondo. Fotografía del autor.

al exterior. La Torre de los Picos conserva su carácter militar al formar parte de la estructura arquitectónica que protegería el paso entre la Alhambra y el Generalife, aunque su rica decoración pictórica interna resulta extraña¹³ (figura 4).

Las torres de la Cautiva y de las Infantas son dos estructuras muy complejas. Al exterior, su carácter fuerte y cerrado nada tiene que ver con la impresión de apertura hacia el exterior de las torres ya citadas de Comares, del Partal o del Peinador de la Reina. Su carácter militar y apartado, al quedar colgadas tras la muralla, se acentúa al no conectarse hacia el interior con otras arquitecturas palatinas de la ciudadela. El paso de ronda, que en esta zona de la ciudad es un gran foso visible, enfatiza su aislamiento. En el caso de la Cautiva, incluso, debe atravesarse un puente para su acceso.

En la parte superior de sendos baluartes se encierran dos complejos palacios de dos pisos. Ambos, de carácter centralizado en su conjunto, presentan espacios internos diáfanos de iluminación cenital a los que abren los espacios que se desarrollan a su alrededor, salvando así el problema de la iluminación interior ante el reducido número de ventanas. El despliegue decorativo de poemas, yeserías y alicatados es de una gran espectacularidad. Llama la atención que a día de hoy no hayan conservado ambas torres letrina alguna¹⁴, ni restos que indiquen su existencia en el pasado, a diferencia de otros ámbitos palatinos de la Alhambra que sí las han conservado.

13. Junto a unos pequeños restos de yeserías, destacan sus ricas pinturas de lazo en la plementería de la bóveda creada al cruzarse dos nervios de piedra, decoración extraña para una construcción defensiva.

14. A. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996, pp. 129-144, esp. 129 y 140. No hay dato objetivo alguno que permita pensar en su existencia en el pasado.



Fig. 4. La Alhambra, interior de la Torre de los Picos. Fotografía del autor.

Es decir, nos hallamos ante verdaderos «castillos interiores». ¿Para qué sirvieron? Su función pudo ser claramente religiosa y relacionarse con las prácticas sufíes. Su carácter aislado en torres sobre la muralla no era algo desconocido en el mundo islámico. Vayámonos a Siria, a modo de sentido homenaje. El viajero valenciano del siglo XII Ibn Yubayr nos habla de las torres de la ciudadela de Alepo con salones exuberantes y abovedados en sus partes altas¹⁵, y que no confunde con los ámbitos palatinos del interior de la ciudadela utilizados por los príncipes¹⁶. El mismo viajero al llegar a Damasco es más explícito. Nos habla de la existencia de *ribats* concebidos como ricos palacios, donde los sufíes se reúnen para sus recitaciones y cantos, llegando en ocasiones al éxtasis. Es lo que comúnmente se conoce como la celebración del *dikr*. Dice que los místicos se alojan «en palacios que les recuerden los palacios del paraíso [...] dado que Dios les ha evitado las cargas de este mundo y sus vanidades, y ha librado sus espíritus de la preocupación de los medios de existencia, reservándoles para la devoción»¹⁷. Habla de un lugar sufi por excelencia en Damasco, el llamado Alcázar (*qasr*). Se trata de una torre de «un edificio imponente alzándose en el cielo; en su parte superior hay unos aposentos, que no se han visto más perfectos en elevación». Era un antiguo palacio que Nur ad-Din cedió en legado pío a los sufíes¹⁸.

En la Torre de la Cautiva, de Yusuf I (anterior a 1349) y en la de las Infantas, de Muhammad VII (1392-1408), las inscripciones conservadas en su interior denominan a ambas con la palabra «calahorra», vocablo con claro sentido militar que alude a un tipo de torre, especialmente individualizada, en un recinto amurallado (figuras 5 y 6). Esta denominación no aparece en las otras torres palatinas de la misma Alhambra. Varias de las inscripciones de ambas torres tienen un claro «carácter profiláctico»¹⁹ y defensivo del Islam. Siguiendo el reciente trabajo del profesor Puerta Vilchez, entre los poemas de

15. Ibn Yubayr, *A través del Oriente*, ed. F. Maíllo Salgado, Madrid, 2007, p. 389.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*, p. 436.

18. *Ibidem*, pp. 436-437.

19. J. M. Puerta Vilchez hablaba del «carácter profiláctico» de parte de las inscripciones de las dos mencionadas torres en su ponencia «Dios en la Alhambra», impartida el 4 de noviembre de 2011 en el simposio *Construcciones de una devoción: Religiosidad en la Granada Nazarí*, Madrid CCHS-CSIC, eds. C. Robinson y A. Zomeño.



Fig. 5. La Alhambra, interior de la Torre de la Cautiva, segundo cuarto del siglo XVI. Fotografía del autor.

la torre de la Cautiva puede leerse: «Nunca tan excelso edificio como éste se erigió, de él en todas partes ya se habló. ¡Por Dios! Torre, que le viene de león, altiva y defensiva: ¡cuidado con su acometida!»²⁰; «Esta obra que a la Alhambra engalana, del pacífico y del guerrero es morada. Calahorra que un palacio tiene en custodia: fortaleza, di, o también alegre lugar de reunión. Es un palacio cuyo esplendor se reparten, cubierta, suelo y cuatro partes...»²¹; «Calahorra que un palacio tiene en su interior: fortaleza, di, o también gozoso lugar de solaz»; «Maravilloso edificio surgido de una sabiduría, que sólo el califa Yusuf alcanzó. Rey que, si los reyes de gloria se jactan, su gloria, al invocar, nos la recita el Corán. Es de lo mejor de los Ansares: que en su reino perdure un triunfo, que camino preferente tiene en la religión!»²². En la posterior Torre de las Infantas puede también leerse: «Mas, si en la verdad te fijas, me dirás: en los moradores, no en la morada, está lo esencial»²³. Estos poemas, entre otros existentes en ambas torres, podrían entenderse e interpretarse en un contexto

20. J. M. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra. Guía visual de la Alhambra a través de sus inscripciones*, Granada, 2011, p. 310

21. *Ibidem*, p. 311.

22. *Ibidem*, p. 312.

23. *Ibidem*, p. 317.



Fig. 6. La Alhambra, la Torre de las Infantas, hacia 1392-1408. Fotografía del autor.

sufí. Fortaleza, palacio interior, lugar de solaz, maravilloso edificio, en los moradores está lo esencial, etc., creemos que hace alusión a esa evolución aludida del *ribat*, desde ese sentido militar a otro posterior de carácter espiritual, y, por supuesto, tal como veíamos en el caso damasceno relatado por Ibn Yubayr siglos antes, estas torres podrían ser los palacios donde los sufíes se reúnen en sus celebraciones y ejercicios de *dikr*, para cantar, bailar, recitar el Corán e invocar a Dios. Como nos recuerda Puerta Vilchez el «sufismo o el misticismo islámico era una de las disciplinas formales que constituían la educación de las élites intelectuales del momento»²⁴. Franco Sánchez, en su estudio dedicado a la familia de místicos de al-Andalus, los Banu Sid Bunuh, nos recuerda el prestigio de su cofradía (*tariqa*) en la Granada nazari. Tal era el reconocimiento de sus místicos que hizo que varios sultanes los llamasen a la propia Alhambra para beneficiarse de sus prácticas religiosas²⁵. Entre los múltiples ascetas místi-

24. J. M. Puerta Vilchez, «La peripecia política y mística de Ibn al-Jatib entre la Granada nazari y el Magreb merini», en A. González Costa y G. López Anguita (eds.), 2009, pp. 119-142 [*op. cit.* n. 11].

25. F. Franco Sánchez, 2009, pp. 165-190, esp. pp. 175-176 [*op. cit.* n. 11].



Fig. 7a. La Alhambra, interior de la Torre de las Infantas, hacia 1392-1408.
Fotografía del autor.

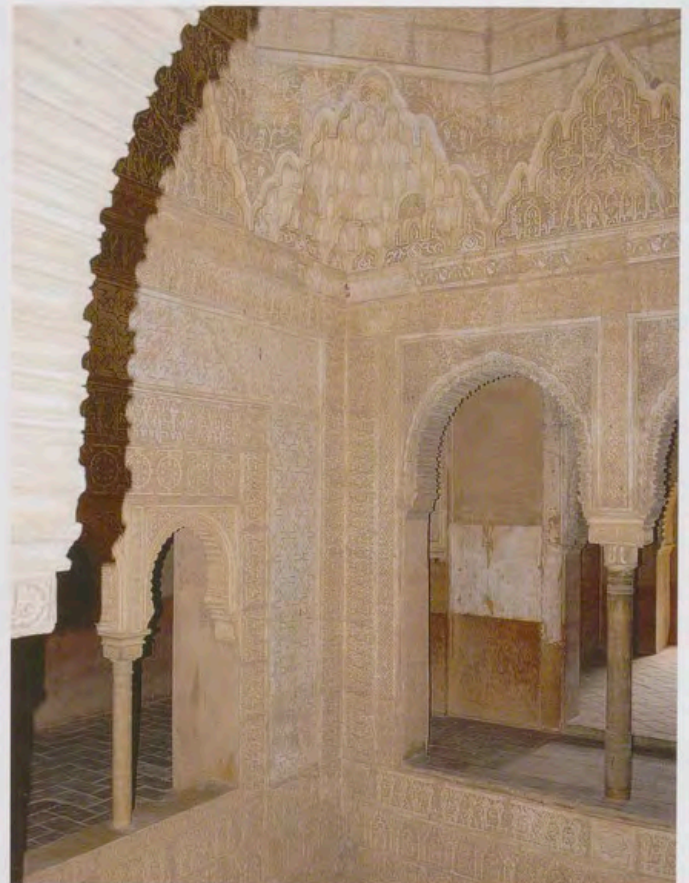


Fig. 7b. La Alhambra, interior de la Torre de las Infantas, hacia 1392-1408.
Fotografía del autor.

26. *Ibidem*.

27. K. L. Honerkamp, «Ibn 'Abbâd of Ronda (1332-1390). His influence in Andalusia and al-Maghreb», en A. González Costa y G. López Anguita (eds.), pp. 143-163 [*op. cit.* n. 11].

28. J. C. Ruiz Souza, «La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII, 2000, pp. 9-24.

29. Las letrinas y fuentes de abluciones eran lugares impuros y su existencia no se encontraba en el interior de espacios vinculados con prácticas religiosas. Agradecemos a la profesora Calvo Capilla los datos que nos ha facilitado, que aparecerán en su libro, en preparación, sobre las mezquitas de al-Andalus.

30. *Ibidem*. De nuevo damos las gracias a la Dra. Calvo Capilla por facilitarnos estos datos.

co-sufíes del emirato nazarí pueden señalarse los pertenecientes a la familia Banû Sîd Bûnuh²⁶ o el célebre Ibn 'Abbâd de Ronda (1332-1390)²⁷, cuyas obras circularon con los moriscos bien entrado el siglo XVI más allá de lo que fuera el reino de Granada.

Según nuestra hipótesis, las torres de la Cautiva y de las Infantas, y posiblemente también la de los Picos, serían utilizadas por cofradías de ascetas para la celebración mística del *dîkr*. Torres que configuran una especie de *ribat* espiritual en la frontera norte de la Alhambra que mira hacia la enemiga corona de Castilla que conquistará Granada. Esta hipótesis podría verse apoyada por el protagonismo de las torres (militares, políticas, palatinas y místicas) y los oratorios (del Mexuar, Comares y del Partal) construidos sobre la misma muralla norte de la Alhambra. La cúpula de mocárabes que tuvo en su espacio central la Torre de las Infantas o la que aún presenta en su entrada la de la Cautiva²⁸ incidirían en la función que aquí proponemos. La inexistencia de letrinas en ambas torres redundaría en su carácter religioso²⁹, pues si fueran sencillamente palacios de la realeza su ausencia resultaría incomprensible (figuras 7 a y b).

Podríamos continuar el texto hablando de otras torres. Muchas torres-alminares de las mezquitas, desde Siria a al-Andalus, contaban con estancias en su interior que en ocasiones eran utilizadas como lugares de retiro y de vivienda de ascetas, a modo de pequeñas rábitas o morabitos³⁰. Algunas torres de la muralla de Alejandría tenían la misma funcionalidad. Así, en el relato de la

vida del místico magrebí al-Shadhili (hacia 1196-1258), escrita dos siglos después por Ibn al-Sabbagh, se cuenta cómo el santo vivía en una de las torres de la ciudad³¹. Noticias similares, sobre las torres de Alejandría, las relata León el Africano al describir la ciudad³².

LA LUCERNA DE EL ESCORIAL. ASPECTOS SIMBÓLICOS DE UNA ARQUITECTURA FUNCIONALMENTE PERFECTA: DE LA JERUSALÉN CELESTE AL CASTILLO INTERIOR

Volvamos a El Escorial. En el corazón del monasterio, en su sector suroccidental, entre los cuatro patios chicos conventuales, se encuentra una construcción muy singular³³, comúnmente conocida como la lucerna. Fue terminada en 1571³⁴ (figura 8).

Es una torre cúbica de planta cuadrada y siete niveles. Presenta doce puertas (tres por cada lado) en su piso inferior; ritmo que se continúa hasta el arranque de la cubierta. El último nivel, octogonal, coincide con el chapitel de esta torre interior y presenta ocho claraboyas por las que penetra la luz cenital que inunda todo el espacio.

Juan de Herrera nos dice con respecto a este ámbito: «Zaguán del refectorio, es una pieza hueca hasta los tejados donde se cubre con un boueda ochavada, y que tiene ocho ventanas, ay en medio della una gentil fuente de jaspe, y en diuersos altos de esta pieza ay muchos ventanajes por donde se da luz a los transitos que ay alrededor della para se comunicar los cuartos y corredores y patios del conuento»³⁵. Fray José de Sigüenza no pasó por alto este lugar, al que definió como «una composición de ventanas harto hermosa»³⁶. Dicha construcción posee un claro carácter funcional tal como explica Herrera. Su desarrollo en altura guarda una estrecha relación con las reformas del proyecto (aumento en alzado) que posibilitaron el crecimiento de la comunidad de monjes jerónimos presente en el monasterio³⁷. Al tratarse del espacio que precede al refectorio, cuenta con una fuente exenta en su interior, al igual que en tantos pabellones monásticos medievales dispuestos en el claustro junto a su entrada.

Sin olvidarnos de todos los datos funcionales citados, la lucerna es una pieza arquitectónica muy original que posee numerosas connotaciones iconológicas que saltan automáticamente a la vista dentro de la tradición y del contexto cultural de la época.

La solución de la lucerna conventual resulta desconocida si intentamos buscarle paralelos en otros edificios de la época o anteriores³⁸. Es un espacio armónico y cerrado en sí mismo, donde todo está perfectamente calculado. No faltan las ventanas que coinciden con las aguas del tejado, es decir, son ciegas y no abren a nada, pero su existencia se simula para no romper los ritmos compositivos del espacio. Por otra parte se observa que se fuerza el desarrollo de la altura de las ventanas de la lucerna con respecto a los espacios a los que abre. Ello se observa magníficamente en los dos primeros niveles de la torre, donde

31. Agradecemos a la Dra. Robinson que nos haya facilitado esta noticia.

32. J. L. Africano, *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay*, trad. y notas de S. Fanjul, Barcelona, 1995, p. 306.

33. «Una de las soluciones arquitectónicas más originales de todo el monasterio», tal como escribe F. Checa Cremades, *Felipe II, Mecenas de las artes*, Madrid, 1993, p. 214.

34. A. Bustamante, *La Octava Maravilla del Mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid, 1994, pp. 177, documentación en las notas 91-96, pp. 220-224.

35. J. de Herrera, *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1589, 11v, apud. A. Bustamante, 1994, p. 686, n. 118 [op. cit. n. 34].

36. Fray J. de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, p. 224.

37. A. Bustamante, 1994, pp. 67-75, 174-175 [op. cit. n. 34]. Fray José de Sigüenza, 1963, pp. 31-32 y 222-223 [op. cit. n. 36].

38. Véase al respecto M. A. Castillo Oreja, «Ideas, composición y diseño: antecedentes programáticos y precedentes tipológicos tradicionales del Escorial», en *El monasterio del Escorial y la Arquitectura*, actas de simposio, San Lorenzo de Escorial, 2002, pp. 18-19. En los hospitales de Compostela o Toledo, observamos cómo la pieza central que articula el conjunto se encuentra completamente abierta, y en ningún momento se desvincula de los espacios a los que abre. La lucerna escorialense es un espacio completamente individualizado, con personalidad propia y, a su vez, independiente del resto.

las puertas del primero y las ventanas del segundo muestran un acusado abocinamiento con respecto a los vanos de las galerías claustrales a las que abren, en gran medida debido a la gran altura y monumentalidad de las doce puertas. Todo parece indicar que se han preservado de forma decidida las siete alturas.

Una observación más detenida de esta «pieça hueca» y «harto hermosa», tal como hemos visto que la definen Herrera y Sigüenza, o «torre del çaguán del refitorio» como también aparece en la documentación³⁹, hace que nos demos cuenta de más detalles. Al entrar en ella experimentamos una clara sensación ascendente hacia la luz cenital, si bien, justo a la mitad del recorrido se produce una pausa en el ritmo compositivo, ya que las ventanas del cuarto piso son de una altura menor, lo que dota a este nivel de cierto protagonismo en el alzado en su conjunto. Entre el sexto y séptimo nivel se produce el paso de una planta cuadrada a otra octogonal mediante la introducción de cuatro pechinas. Llegados a dicho punto nos damos cuenta de la existencia de un movimiento visual claramente descendente ya que similares pechinas existen igualmente entre el primer y segundo nivel, creando cuatro balconillos angulares innecesarios. El eje central de todo el ámbito hueco queda definido por la fuente y la luz cenital. En la lucerna predomina lo cúbico, lo cuadrado, lo rectangular, salvo los dos octógonos aludidos, y salvo la fuente del centro donde dos tazas circulares se coronan por una esfera (figura 9). A la belleza indudable del lugar se une una sensación inquietante. Nada nos indica adónde abren sus doce puertas y sus sesenta ventanas.

En el sector noroccidental del monasterio, en la zona del Colegio, a pesar de existir una solución planimétrica parecida de cuatro claustros chicos, observamos una lucerna muy diferente (figuras 10 y 11). Esta es de planta rectangular y no cuadrada, y en su interior no se ha procedido a plasmar un sistema tan armónico, complejo y equilibrado de vanos: las puertas que presenta son desiguales, no se disponen en sus ángulos balconillos de ningún tipo y el número de ventanas es muy inferior. Dichas diferencias existentes entre las dos estructuras, que a priori son iguales desde un punto de vista funcional, inciden en las peculiaridades tan patentes de la lucerna conventual. Resulta curioso observar hasta qué punto Sigüenza se detiene minuciosamente, y con asombro, en la descripción de la lucerna del Convento mientras que apenas dice nada al tratar la del Colegio.

El espacio cuadrangular del primer nivel de la lucerna conventual, con sus grandes doce puertas iguales, trae claramente a la memoria la imagen de la Jerusalén Celeste del *Apocalipsis de San Juan* (Ap. 21, 22), que se repite una y otra vez en los numerosos textos exegéticos elaborados por los Padres de la Iglesia, imagen en la que no faltan ni la luz de Dios ni la fuente de la vida⁴⁰. Sobre las doce puertas están los doce ángeles y las doce tribus de los hijos de Israel (Ap. 21,12). El obispo pacense, del siglo VI, Apringio de Beja⁴¹ en su comentario al *Apocalipsis* alude lógicamente a las doce puertas y sobre ellas, en lugar de ángeles⁴², cambia el término latino al decir que son doce los rincones o ángulos que hay sobre las puertas, en alusión a las doce tribus de los hijos de Israel⁴³. Ello explicaría la introducción de los cuatro balcones angulares, claramente innecesarios, encima de las doce puertas, pues hace que sean doce

39. A. Bustamante, 1994, n. 93, pp. 220-223 [op. cit. n. 34].

40. «La Ciudad Santa, Jerusalén, refleja la Gloria de Dios (Apocalipsis. 21-9-27)», en T. C. Oden (ed.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patrística*, ed. esp.: M. Merino Rodríguez (ed.), Madrid 2010, pp. 467-497.

41. Véase el estudio, así como la edición bilingüe del texto, en *Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja*, ed. A. del Campo Hernández, Estella, 1991.

42. «La Ciudad Santa, Jerusalén...», 2010, pp. 472-473 [op. cit. n. 40]. Ecumenio explica que las doce puertas aluden a los apóstoles, sobre los que se encuentran los doce ángeles (ángeles/ángulos) al igual que Andrés de Cesarea en sus respectivos comentarios.

43. «Habens portas duodecim, et in portis angulos duodecim, et nomina scripta, quae sunt nomina duodecim tribuum filiorum Israel», en *Comentario al Apocalipsis...*, 1991, p. 123 [op. cit. n. 41].



Fig. 8. Monasterio de El Escorial, lucerna del Convento, terminada en 1571. Patrimonio Nacional. Fotografía del autor.



Fig. 9. Monasterio de El Escorial, nivel inferior de la lucerna del Convento, terminada en 1571. Patrimonio Nacional. Fotografía del autor.

los ángulos o rincones que hay sobre ellas. En un ámbito tan desornamentado y desnudo, en el que no hay ninguna decoración superflua e innecesaria, llaman más la atención las siete piezas en resalte que se disponen en el arranque de cada uno de los cuatro balcones. ¿Hacen alusión al protagonismo que dicho número alcanza en el texto del *Apocalipsis*: las siete iglesias, los siete sellos, los siete espíritus de Dios, los siete ángeles, las siete copas, las siete plagas, etc.?

Son numerosas las connotaciones simbólicas, de evidente claridad, que podemos ir estableciendo entre las diferentes cualidades de la lucerna, entendida como la Jerusalén Celeste, y los textos exegéticos referidos al *Apocalipsis*, en los que no faltan las continuas referencias a la luz y al agua. La Jerusalén Celeste es un «cubo» según la visión de San Juan (Ap. 21,16) de similares medidas en sus tres dimensiones; cualidad que no tiene la lucerna escorialense como después trataremos.

Felipe II estuvo siempre muy pendiente de la construcción de las partes esenciales del edificio y sabemos que se involucró activamente en la construcción de la lucerna al introducir cambios importantes en su disposición final. En noviembre de 1570 exige que se eleve la bóveda del lucernario, y en febrero de 1572 escribe al prior interesado por la altura de la fuente de su centro⁴⁴. Es evidente que el monarca era conocedor de los textos exegéticos aludidos. El comentario de Apringio de Beja igualmente era conocido en el mundo hispano, pues lo recoge Beato en sus comentarios, y por ello aparece en las diferentes copias que se hacen de su texto, varias de ellas presentes en el mismo Escorial. El texto del *Apocalipsis* interesaba al propio Felipe II y así nos lo dice Sigüenza cuando al hablar de los libros compilados en la biblioteca monástica dice que el rey tiene «...también un Apocalipsis de San Juan, escrito de mano, iluminado harto bien, con una glosa de letra colorada de la misma forma [...] tenía el

44. Véanse las noticias y documentación al respecto en A. Bustamante, 1994, pp. 177 y 273 [op. cit. n. 34].



Fig. 10. Monasterio de El Escorial, lucerna del Colegio, terminada en 1583. Patrimonio Nacional. Fotografía del autor.

Rey en gran estima; no le pregunté la razón de ello»⁴⁵. Es evidente que a Felipe II le serían familiares las connotaciones iconológicas aludidas.

Los juegos geométricos y volumétricos aludidos, el movimiento ascendente y descendente mencionado, la interrupción del ritmo producida en el cuarto nivel, junto al eje central creado entre la fuente inferior y los ocho ventanales superiores, aluden en su conjunto a una iconología de claras connotaciones apocalípticas y también místicas.

Una mínima aproximación a la figura de Juan de Herrera nos descubre la fascinación que tenía por el gran filósofo del siglo XIII Ramón Llull⁴⁶. Sus obras predominaban en su biblioteca⁴⁷, conservaba un retrato de cuerpo entero del beato mallorquín⁴⁸ y, al igual que cualquier investigador de nuestros días, no dudaba en acudir a las bibliotecas del momento para buscar y consultar sus obras⁴⁹. La devoción y aceptación que existía en la España bajomedieval y moderna hacia la figura de Llull no era algo novedoso del reinado de Felipe II, ya que su extendida presencia espiritual e intelectual se puede rastrear sin dificultad entre los más importantes personajes de los siglos XIV, XV y XVI, desde Don Juan Manuel al propio Fernando el Católico, monarca que se encuentra entre sus más

45. Fray J. de Sigüenza, 1963, p. 308 [op. cit. n. 36].

46. Una introducción a la vida y obra de Llull puede verse en L. Badía y A. Bonner, *Ramón LLull. Vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona, 1993.

47. J. Carreras i Artau, «El lul'isme de Juan de Herrera l'arquitecte de l'Escorial», en *Miscèllania Puig y Cadafalch*, I, Barcelona, 1947-1951, pp. 41-60.

48. Sobre los objetos personales y los libros que poseía Juan de Herrera véase L. Cervera Vera, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, 1977.

49. Herrera pide en préstamo el Libro de Astrología de Ramón Llull a la biblioteca del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares en 1570, libro que devuelve unos meses después (Archivo Histórico Nacional, Secc. Univ., lib. II-F, fol. 29). Agradecemos al profesor Castillo Oreja que nos haya facilitado esta noticia inédita en el transcurso de las numerosas conversaciones que hemos mantenido sobre Juan de Herrera y el lulismo.



Fig. 11. Monasterio de El Escorial, nivel inferior de la lucerna del Colegio terminada en 1583. Patrimonio Nacional. Fotografía del autor.

50. F. Domínguez Reboiras, «La recepción del pensamiento luliano en la Península Ibérica hasta el siglo XIX. Un intento de síntesis», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XV, 2010, pp. 361-385; J. Custurer, *Disertaciones históricas del culto inmemorial del Beato Raymundo Lullio*, Mallorca, 1700.

51. F. Domínguez Reboiras, 2010, pp. 365-367 [op. cit. n. 50]. Ello ha ocasionado el olvido de la trascendencia de los postulados lulianos en la ciencia en general, desde la física hasta la medicina.

52. G. Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid, 1983, pp. 182-183. Tampoco compartimos la tesis de René Tylor ni las de aquellos que se han mantenido en su línea [6].

53. M. I. Vicente Maroto, «Juan de Herrera, científico», en C. Riaño Lozano (com.), *Juan de Herrera, arquitecto real*, Barcelona, 1997, pp. 157-207, sobre el lulismo esp. pp. 180-192; N. García Tapia, «Juan de Herrera y la ingeniería», en *ibidem*, pp. 208-234.

54. M. I. Vicente Maroto, 1997, pp. 157-207 [op. cit. n. 53].

55. J. de Herrera, *Sobre la figura cúbica*, Santander, 1998. Una sinopsis concisa y clara del discurso puede verse en F. Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 553-554.

56. *Tratado de San Jerónimo sobre el Libro de los Salmos. Serie primera, en Obras completas de San Jerónimo*, I, trad., introd. y notas de M. Marcos Celestino, Madrid, 1999, p. 382: «Et ibi scabillum pedum eius Hierosolyma dicitur, siue templum».

decididos defensores⁵⁰. La torpe manipulación que se ha producido de sus planteamientos científico-filosóficos, a los que se ha vinculado con el ocultismo o la magia, o simplemente con lo irracional⁵¹, ha ocasionado la distorsión, el desdén o sencillamente la incompreensión de su legado por buena parte de la historiografía, tal como señaló el propio George Kubler⁵². Sería muy simplista, desde el racionalismo positivista de la sociedad actual, reducir todo eso que hoy conocemos como «hermetismo» a algo sencillamente esotérico, oculto o irracional, carente de toda lógica. Ramón Lull intuitió claramente la ley de la gravedad, y Juan de Herrera realizó importantes estudios de mecánica y física, y como resultado de ello mejoró claramente la maquinaria destinada a la construcción⁵³.

El discurso de Herrera *Sobre la figura cúbica*, escrito en 1582 con motivo de la fundación de la Academia de Matemáticas de Madrid por Felipe II, a instancias suyas⁵⁴, lo dedica al propio Lull, a quien menciona una y otra vez a lo largo del texto⁵⁵. El discurso dedicado al «cubo», recuerda claramente a la imagen bíblica de la Jerusalén Celeste, pues esta medía lo mismo en sus tres dimensiones (Ap. 21,16), y por lo tanto era un cubo, e igualmente podría relacionarse con obras de Lull, caso del *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, el cual, partiendo del estudio de la «piedra», culmina y finaliza en la «Trinidad»; así aparece en el fresco de Luca Cambiaso del coro de la iglesia escorialense, donde la Trinidad descansa sobre la piedra cúbica (figura 12). San Jerónimo, en su comentario al Salmo XCVIII, comenta con respecto a la frase «Adorad el escabel de sus pies, pues es santo» (Sal. 98, 5) que dicho escabel a los pies de Dios simboliza a la Jerusalén Celeste o el Templo⁵⁶. No olvidemos que la orden monástica fundacional del Escorial está bajo la advocación de San Jerónimo, santo eremita por excelencia cuyo recuerdo es obligado en todos los movimientos místicos cristianos.

Herrera, al igual que gran número de seguidores del lulismo existente en la España del siglo XVI, participaba activamente de los principios místicos que se es-



Fig. 12. Luca Cambiaso, La Trinidad, 1583-1584, Basílica del Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional. Fotografía del autor.

taban viviendo en el momento, al igual que el propio rey Felipe II, quien promovió con éxito la beatificación del mallorquín⁵⁷. Llull aparece como un enlace entre los movimientos místicos sufíes islámicos y andalusíes, y la mística castellana del siglo XVI. En todos ellos destaca lo que se conoce como «la vía del amor», desde el conocimiento de la naturaleza en su conjunto (ciencia), a la fe y a la unión última con Dios (vía unitiva). Una vía ascendente y descendente perfectamente reflexionada y basada en la intuición que surge de la experiencia, de la observación y del estudio, que permitiría a la postre conocer las reglas generales y últimas, es decir, las estructuras físico-matemáticas de la creación en su conjunto. Su enseñanza sistematiza el paso de la observación sensible a la conceptualización científica, de lo concreto al valor numérico que subyace en el cálculo, el álgebra o la física; el siguiente paso es llegar a la luz de Dios. Obras de Llull como *El Árbol de la ciencia*, el aludido *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, entre muchas otras, nos enseñan su *Ars Magna*, esas vías escalares ascendentes y descendentes, desde lo particular a lo general, y desde lo general a lo universal, y viceversa. En el medio de dicho proceso escalar hay una etapa intermedia o punto de inflexión, de llegada y de partida.

57. Sobre la beatificación de Llull, sus defensores y detractores, véase L. Pérez Martínez, «Intervención de la Santa Sede en la causa luliana», *Estudios Lulianos*, nº 6, 1962, pp. 151-178.

En ese ambiente cultural se escribe, en 1577, una de las obras cumbre de la mística española, *Las moradas del castillo interior* o las siete moradas de Santa Teresa de Jesús⁵⁸. Merece la pena detenerse en el análisis estructural de dicha obra, fruto de la genialidad de la carmelita abulense y del contexto cultural y literario de la España del xvi⁵⁹, y contemplar a su vez la lucerna escurialense. En el Castillo no faltan las alusiones comentadas al Apocalipsis, ya presentes en el segundo capítulo de las primeras moradas (árbol y fuente de la vida, luz resplandeciente...). Vázquez Fernández habla de dos etapas en el manuscrito teresiano. La primera se compone de las tres primeras moradas, en las que «se le pide más bien al alma que se disponga, por el propio conocimiento, la humildad y la renuncia a todos sus amores mundanos, a desear amar y ser amada del Rey y Señor del Castillo»⁶⁰. En la mitad del camino, en la cuarta morada, se producen los «primeros encuentros místicos entre el Alma, ya por momentos “recogida”, y el amado»⁶¹. En las tres últimas moradas, en claro recuerdo a la obra de Llull (*Libro de amigo y amado*), «es donde Teresa despliega toda la riqueza de esta inagotable matriz simbólica que es el diálogo amoroso entre “el Amado y la Amada” que diría Raimundo Lulio»⁶². Teresa de Jesús desarrolla el simbolismo del «Castillo-Jardín», del «Alma-Planta o Árbol de Vida». Tal como recuerda el mismo profesor: «La vida y el fruto, pues, del Árbol-Alma dependen en su calidad de la Fuente donde hunde sus raíces y del Sol que lo ilumina y calienta: “no viene su principio de nosotros, sino de la fuente adonde está plantado este árbol de nuestras almas y de este sol que da calor a nuestras obras” (*Moradas*, I: 2, 5). Ahora bien, Fuente y Sol residen en el Centro-del-Alma, regando e iluminando-calentando el Castillo-Jardín, que es también un Paraíso o Jerusalén celestial»⁶³. No parece una simple casualidad que los elementos aludidos del *Castillo Interior* de Teresa de Jesús, estudiados y desarrollados por el profesor Vázquez Fernández, coincidan en tantos aspectos, arquitectónicamente hablando, con la lucerna aludida en estas páginas: simbolismo de la Jerusalén Celeste, la fuente, la luz/calor, el agrupamiento de las tres primeras moradas y las tres últimas separadas por una intermedia al igual que en los siete niveles de la lucerna, etc.

En el segundo capítulo de las primeras moradas, al explicarnos la estructura de su propia obra, escribe la religiosa «poned los ojos en el centro, que es la pieza u palacio a donde está el Rey –Cristo– [...] Así, acá, en rededor de esta pieza están muchas y encima lo mismo» (*Moradas*, I: 2, 8). Es decir, Cristo está entre la luz cenital y la fuente del primer nivel. Una vez más pueden verse referencias antiguas a todas estas metáforas. Volvamos a San Jerónimo, ya que sus escritos, como es lógico, son un referente continuo en El Escorial. En su comentario al primero de los Salmos, al referirse a los textos apocalípticos *El Reino de Dios es Luz y Vida* (Ap. 22, 1-5) y en particular a *El río de agua de la vida* (Ap. 22, 1) escribe sobre detalles que nos resultarán de nuevo llamativos. La Trinidad se asimila claramente con la luz. Después habla del cordero y el trono, y bajo él, brota la fuente de la vida⁶⁴. En el centro de la disposición jerónima se encontraría el trono del cordero místico –Cristo–, al igual que sucede en la cuarta morada (la central) de Teresa, donde se encuentra la morada del Rey –Cristo–. Es decir, el cordero mis-

58. Hemos utilizado la edición *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*, eds. E. de la Madre de Dios, O.C.D., O. Stegink y O. Carm, 9ª ed., Madrid, 2006.

59. Al tratarse de un tema tan amplio recomendamos las tres siguientes publicaciones, así como todos los trabajos en ellas aludidos: F. Márquez Villanueva, «El símil del Castillo Interior: sentido y génesis», *Actas del Congreso Internacional Teresiano* (Salamanca, 4-7 de octubre de 1982, IV Centenario de Teresa de Jesús), Salamanca, 1983, vol. II, pp. 495-524; A. Vázquez Fernández, «Las ‘Moradas del Castillo Interior’ como proceso de individuación», *ibidem*, vol. II, pp. 1075-1121; M. Carrión, «Scent of a Mystic Woman: Teresa de Jesús and the Interior Castle», *Medieval Encounters*, 15, 2009, pp. 130-156.

60. A. Vázquez Fernández, 1983, p. 1080 [op. cit. n. 59].

61. *Ibidem*, p. 1081.

62. *Ibidem*, p. 1082.

63. *Ibidem*, p. 1088.

64. *Tratado de San Jerónimo...*, 1999, comentario al Salmo I, p. 128 [op. cit. n. 56].

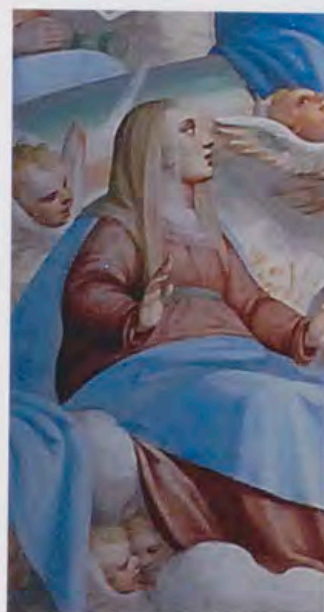
tico se encontraría entre la luz de la Trinidad y la Fuente de la Vida. La concepción diferente del cuarto nivel de la lucerna escurialense estaría en esa misma sintonía, en donde no todo se reduce a un simple movimiento ascendente, ya que el centro es también motor de todo un movimiento concéntrico. Al igual que en la lucerna o en las obras de Lull, el movimiento no es unidireccional, se asciende y se desciende, tal como ya hemos visto. *Las Moradas* de Teresa de Jesús mantienen el mismo movimiento conceptual tal como se explica en el mismo capítulo: «Déjela –el alma– por estas moradas arriba y abajo y a los lados...» (*Moradas* I: 2,8).

Junto a los comentados elementos (trono de Dios, el cordero y el río de agua de vida), se halla otra de las claves esenciales de la visión de la Jerusalén Celeste: la existencia del árbol de la vida, que daba doce frutos, en el centro de la ciudad (Ap. 22). De nuevo San Jerónimo se detiene largo y tendido en el tema del árbol. En su mismo comentario al primero de los salmos habla del árbol de la ciencia, de la sabiduría y de la verdad –connotaciones que llegarán a tener un enorme desarrollo en las obras de Lull– existente en el Paraíso y en la Jerusalén Celeste, árbol que asimila al propio Cristo⁶⁵. San Jerónimo además comenta en concreto que «este árbol estuvo plantado en el Paraíso y que del Paraíso mana una fuente que se divide en cuatro ramales...»⁶⁶, al igual que ocurre en la fuente de la lucerna al contar con cuatro surtidores la esfera que la remata. El talaverano zócalo cerámico de la lucerna, blanco y azul, que presenta simplemente hojas vegetales, es habitual en muchas otras partes del monasterio, pero aquí, rodeando el ámbito del primer nivel donde se encuentran las doce puertas y la fuente, redunda en la idea del paraíso/jardín señalado por Vázquez Fernández, unido al simbolismo, tan mencionado en estas páginas, de la Jerusalén Celeste.

Vimos que la Jerusalén Celeste es un cubo perfecto en la visión de San Juan. En cambio, el aspecto general de la lucerna no presenta dicha cualidad. Será San Jerónimo quien en sus comentarios a los Salmos introduzca un cambio al repetir una y otra vez que la Jerusalén Celeste era una «atalaya», un lugar alto y despejado (*specula*), que a su vez equipara al «Templo» y a «Sion», y al lugar donde habitan Cristo y el alma⁶⁷, al igual que sucede en el castillo teresiano.

No es fácil pergeñar una relación directa entre la lucerna, Juan de Herrera y Teresa de Jesús, y menos aún intentar hablar de influencias personales mutuas, nada más lejos de nuestra intención. Sencillamente compartirían el complejo esquema mental y literario de la mística y el ambiente vital de la España del siglo XVI, en el que tantas tradiciones anteriores y lulianas pervivían, a través de las obras de Hernando de Talavera, Bernardo de Laredo, fray Alonso de Madrid o fray Francisco de Osuna entre otros⁶⁸. La profesora Carrión ya apuntó y explicó la relación cultural entre Teresa de Jesús y Juan de Herrera con las obras de Lull y su propia estructura conceptual, y en particular señaló los «nexos intertextuales» existentes entre el «castillo interior» de la carmelita y el *Discurso sobre la figura cúbica* del arquitecto⁶⁹.

Entre los bienes de Herrera destacan sus numerosos rosarios y corderos místicos (Agnus Dei), lo que evidencia su religiosidad y gusto por la oración, es decir, compartía los postulados esenciales de la mística como buen lulista. Entre los li-



65. *Ibidem*, pp. 125-127 [*op. cit.* n. 56].

66. *Ibidem*, pp. 124-125 [*op. cit.* n. 56]: «Et de ipso paradiso egredi fontem qui diuidatur in quattuor principia...».

67. *Ibidem*. Entre otros en los comentarios que realiza a los Salmos LXXV, LXXVII, CXXVII, CXXXIII, etc.

68. J. Sáiz Barberá, *Raimundo Lullio. Genio de la filosofía y mística española*, Madrid, 1963, esp. caps. 9 y 10 (pp. 601-849), en los que se introduce minuciosamente en el ambiente místico-literario del siglo XVI, que influyó claramente a Santa Teresa o a San Juan de la Cruz.

69. M. M. Carrión, *Arquitectura y cuerpo en la figura autoral de Teresa de Jesús*, Madrid, 1994, pp. 69-121 y 237-249; *idem*, 2009, pp. 130-156 [*op. cit.* n. 59]. [●].

bros de su biblioteca no faltaban ni *Los nombres de Cristo* de fray Luis de León⁷⁰, otro de los grandes personajes del siglo XVI, ni un manual *Del modo de rezar el santísimo rosario en ytaliano*. Es evidente que Felipe II participaba del mismo ambiente místico, y además sabemos que disfrutaba enormemente de sus numerosos retiros dedicados a la oración y a la meditación⁷¹, por lo que una guía de oración, tal como se presenta en *Las moradas del castillo interior*, sería de su interés. ¿Pudieron conocerlo el propio rey y su arquitecto? Debió de ser fascinante para el monarca observar las coincidencias de pensamiento que existían entre los lulistas de la corte, encabezados por él mismo, y los postulados de Santa Teresa de Jesús. Es como si la vía intelectual del lulismo coincidiera con la vía más intuitiva y popular de la monja abulense. Si hacemos caso a la carta que Teresa envía a doña Inés Nieto, el monarca y ella se conocieron alrededor de 1576/1577⁷². La relación de Felipe II y Santa Teresa de Jesús debió de producirse gracias a los hermanos Gracián Dantisco. El padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios abrazó el hábito carmelita en 1572, fue comisario apostólico y primer provincial de los Carmelitas Descalzos. La colaboración en la reforma descalza con Teresa de Jesús fue de gran intensidad, y él fue quien encargó a la religiosa que escribiera el manual de oración, es decir, *Las moradas del castillo interior* en 1577. Él mismo le pide que en el manuscrito rememorase su *Libro de la vida*, ya que no llegó a conocerlo al estar incautado por la Inquisición. Entre los hermanos del padre Jerónimo se encontraban dos secretarios del rey, Antonio y Lucas Gracián Dantisco, con los que mantiene una estrecha relación a lo largo de la década de los setenta⁷³. Todos ellos eran de una gran formación y se vinculan con el círculo místico-erasmista de la corte, círculo que se reforzaría con la llegada de Arias Montano a El Escorial tras ser nombrado su bibliotecario en 1577⁷⁴.

El propio rey protege a Teresa de Jesús en su reforma, y tras su muerte, en 1582, buscó sus manuscritos⁷⁵. Felipe II pudo reunir cuatro de sus autógrafos en El Escorial, entre los que no faltaba el citado *Libro de la vida*, secuestrado por la Inquisición durante más de doce años, rememorado, como ya vimos, en *Las moradas del castillo interior*.

Los caminos no tienen por qué ser únicos, pueden ser varios y convergentes. Además del lulismo mencionado, Asín Palacios, hace más de medio siglo, destacó las evidentes y claras coincidencias existentes entre las obras de los grandes místicos castellanos con ciertos escritos místicos nazaríes. Coincidencias que podrían deberse, según su hipótesis, a los moriscos y sus textos aljamiados. En particular hablaba de San Juan de la Cruz y de Ibn 'Abbad de Ronda (m. 1390). Igualmente sucede con la propia obra de *Las moradas* tal como señalaron el propio Asín Palacios y posteriormente López Baralt⁷⁶, al ser habitual la imagen del castillo y las moradas del alma en la mística islámica. Las concomitancias de la obra de Teresa de Jesús con el tratado sufi *Moradas de los corazones*, de al-Nuri de Bagdad (m. 907), son demasiado contundentes a pesar de escribirse con más de seis siglos de diferencia⁷⁷. La importante comunidad morisca de la ciudad de Ávila⁷⁸, comunicada con Granada por sus propios oficios de arrieros, mercaderes y correos⁷⁹, mantendría viva muchas de sus tradiciones, entre las que lógicamente no faltarían sus

70. Como bien recuerda F. Marías, 1989, pp. 554-555 [op. cit. n. 55].

71. Sigüenza nos ofrece múltiples textos en los que nos habla del monarca en dichas circunstancias. [●].

72. El encuentro fue satisfactorio en palabras de la religiosa, ante la disposición del monarca en atenderla. «Carta XXIV», en *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*, estudio y notas de L. Santullano, Madrid, 1987, p. 1307. Desgraciadamente falta el inicio de la carta.

73. Véase la biografía y la introducción a las *Moradas del Castillo Interior* en *Santa Teresa de Jesús...*, 2006, pp. 1-29 y 469-470 [op. cit. n. 58]. [●].

74. S. Hänsel, *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España*, Huelva, 1999.

75. G. Antolín, *Los autógrafos de Santa Teresa de Jesús que se conservan en el Real Monasterio del Escorial*, Madrid, 1914.

76. M. Asín Palacios, «El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa», *Al-Andalus*, XI, 1946, pp. 263-274; L. López Baralt, «Santa Teresa de Jesús y Oriente: el símbolo de los siete castillos del alma», *Sin Nombre*, XIII, n.º 4, 1983, pp. 25-44; L. López Baralt, «De Nuri de Bagdad a Santa Teresa de Jesús», *Vuelta*, VII, n.º 80, 1983, pp. 18-22.

77. Es muy interesante cotejar la lectura de ambas obras, la de Teresa de Jesús y la de Nuri de Bagdad. Véase por ejemplo L. López Baralt (ed., trad., estudio y notas), *Moradas de los corazones*, Madrid, 1999.

78. S. de Tapia Sánchez, *La comunidad morisca de Ávila*, Salamanca, 1991.

79. *Ibidem*, pp. 310-316.

inclinaciones místicas de la aludida vía del amor, tan presente en la Granada nazarí. Casualmente debió de ser importante lo sucedido en dicha comunidad a lo largo de la década de los setenta. A partir de noviembre de 1570 se inicia la política de dispersión de los moriscos por tierras de Castilla, llegando varios centenares a Ávila⁸⁰. La comunidad morisca abulense tenía unas peculiaridades propias que la hacían diferente de otras, tal como nos explica su máximo conocedor, el profesor De Tapia Sánchez. Al contar la ciudad con una amplia comunidad mudéjar previa a la llegada de los moriscos, estos al llegar fueron acogidos por dicha población, por lo que se mantuvieron en parte alejados de los cristianos viejos, lo que facilitó la convivencia entre dichas comunidades. Ello se termina traduciendo en una cierta despreocupación del Santo Oficio por los moriscos abulenses⁸¹, quienes parece que pudieron llevar una vida más relajada que en otros lugares, al disfrutar de cierta tolerancia religiosa⁸². ¿Es creíble que dichos moriscos no llevaran consigo sus creencias vitales más íntimas aprendidas en sus lugares de origen y en el seno de sus familias? Entre todos ellos, aunque el porcentaje fuera mínimo, ¿no habría algún morisco de profunda formación religiosa? ¿Pudo Teresa de Jesús utilizar los medios de comunicación moriscos en sus viajes a Andalucía? ¿Pudo conversar con alguno de ellos sobre temas espirituales? Qué equivocados estamos si pensamos que toda la realidad del pasado aparece siempre por escrito en los documentos.

Los documentados y serios trabajos de Xavier Casassas publicados en estos últimos años señalan la viabilidad de los planteamientos de Asín Palacios⁸³, al descubrir la presencia de textos aljamiado-moriscos del mencionado Ibn "Abbad de Ronda en la España del último tercio del siglo XVI⁸⁴. Conocemos tan sólo la punta del iceberg de la cultura transversal de aquella España. Nada hemos dicho respecto de la mística hebrea igualmente presente en la compleja España de aquellos años. Mística en la que estudiamos de nuevo las vías ascendentes y descendentes a través de los palacios celestiales (las moradas teresianas) y la visión del trono de Dios, tal como aparece en la denominada literatura de Hejalot (moradas y palacios celestiales)⁸⁵. Sin duda, la mística pudo convertirse en una vía religiosa de convergencia y futuro espiritual entre cristianos viejos y conversos, tanto fueran estos de ascendencia musulmana como de origen judío.

CONCLUSIONES: LA FRONTERA MENTAL DE 1500. DE GRANADA A LOS MORISCOS: LA MÍSTICA COMPARTIDA EN UN MISMO PROYECTO COHESIONADOR DE FUTURO

Terminemos por el principio y volvamos a Granada, retrocediendo unos años. Existe una temprana vista de la Alhambra, de mayor naturalismo respecto a la vista de la Sala de las Batallas, que alude al flanco norte de la ciudad palatina, donde se encuentran las torres estudiadas en el segundo apartado de este artículo.

En la tabla de la Crucifixión del retablo mayor de la catedral de Palencia, hoy en el Prado, se ve un paisaje en cuya parte izquierda se observa una ciudad



80. *Ibidem*, pp. 148.

81. *Ibidem*, p. 267.

82. *Ibidem*, pp. 271-277.

83. Por ejemplo en M. Asín Palacios, «Un precursor hispanomusulmán de San Juan de la Cruz», *Al-Andalus*, I, 1933, pp. 7-79. Véase al respecto X. Casassas Canals, «Devoción y sufismo en los manuscritos aljamiado-moriscos», en A. González Costa y G. López Anguita (eds.), 2009, pp. 207-237, esp. pp. 226-229 [*op. cit.* n. 11].

84. X. Casassas Canals, 2009, p. 236 [*op. cit.* n. 83]: «la tradición sufi de la escuela *sadili* fue conocida y transmitida hasta al menos finales del siglo XVI entre los musulmanes españoles. [●].»

85. J. H. Laenen, *La mística judía. Una introducción*, Madrid, 2006, pp. 46-62.



de torres y murallas encaramada sobre una colina. Dicha tabla es fruto del encargo de once pinturas que en 1509 realizó el obispo palentino Juan Rodríguez de Fonseca al pintor Juan de Flandes⁸⁶. El encargo debía estar terminado en 1518, un año antes de la muerte del que fuera gran pintor de los Reyes Católicos⁸⁷.

La ciudad del fondo sería Jerusalén, donde se produjo la Pasión y Crucifixión de Cristo. No hay ni arquitecturas góticas ni fantásticas, y no se intuye ningún edificio circular que pudiera aludir al Santo Sepulcro, por lo que no asistimos a la típica y convencional imagen de la Ciudad Santa representada en las pinturas de los artistas del momento⁸⁸. En cambio, en el paisaje de la *Crucifixión* de Juan de Flandes llama la atención su sentido naturalista (figura 13). Si estudiamos minuciosamente la ciudad que aparece detrás de María Magdalena veremos que se trata de un lugar en el que sólo hay torres cúbicas, y entre las que destaca especialmente una sobre el acantilado, de planta cuadrada y cubierta con una techumbre a cuatro aguas. Para nosotros se trata de una evocación de la Alhambra de Granada y de la Torre de Comares según se ve desde la parte alta del Generalife, en particular desde la denominada Silla del Moro o un terreno adyacente. Evidentemente, no se trata de un *plein air*, pues el pintor usaría recuerdos, apuntes y dibujos que retomaría y combinaría en su taller, con sus aciertos y sus errores.

Poco a poco asistimos, en el marco de la pintura flamenca, a la alusión a ciudades concretas, en donde se combinan elementos vistos y veraces con otros inventados, tal como nos recuerda el profesor Yarza, al explicarnos cómo se va construyendo el paisaje en la pintura flamenca, mostrando elementos de contemporaneidad entre los que no faltan alusiones a edificios concretos⁸⁹. En la vista de la Alhambra sobresale la Torre de Comares, y se observan torres que el pintor parece ordenar a su antojo, caso del conjunto de las Torres del Homenaje y Quebrada que el artista cambia de lugar al ubicarlas al oriente de los palacios nazaríes y no a poniente⁹⁰. La Torre de Comares se cubre a cuatro aguas, solución típica de las torres nazaríes, pero no en este caso, ya que en el siglo XVI era aterrada⁹¹.

Juan de Flandes se hace eco de la gran epopeya que debió de suponer la guerra y conquista del reino de Granada. Allí se encontraban enterrados los Reyes Católicos, a los que sirvió durante años. Si tuviéramos alguna duda respecto a la identificación de la ciudad representada, la respuesta podríamos encontrarla en la radiografía del cuadro. En ella se ve que el artista cambió la composición del mismo. En el lugar de la ciudad que hemos identificado con la Alhambra aparecían dos soldados nazaríes, con turbante y uno de ellos con el típico escudo de cuero bivalvo de los soldados granadinos⁹². Finalmente, el pintor suprime los soldados y prefiere poner en su lugar la ciudad palatina. Aunque podría tratarse de un sencillo cambio compositivo, el caso es que Juan de Flandes al final decidió no identificar a los nazaríes, tal vez ya moriscos, con los responsables de la muerte de Cristo. Es como si los hubiera indultado.

La modernidad de Juan de Flandes es la causante de que su paisaje haya pasado desapercibido. Encontramos alusiones a Granada de este artista en otras tablas del mismo retablo, donde aparecen soldados nazaríes con turbante o con

86. Sobre el origen, contrato y vicisitudes de la tabla véase P. Silva Maroto, *La Crucifixión de Juan de Flandes*, Madrid, 2006.

87. *Ibidem*, pp. 7-11.

88. M. Borobia, «La ciudad de Jerusalén en la pintura de Gerard David», en *Gerard David y el paisaje flamenco*, Madrid, 2004, pp. 73-96. [●].

89. J. Yarza Luaces, «Gerard David y el paisaje flamenco», en *ibidem*, pp. 29-71, esp. pp. 39, 58 y 68-71.

90. Otros aspectos de este paisaje los estamos estudiando en estos momentos.

91. Véase al respecto M. Casares López, «Documentos sobre la Torre de Comares, 1686», *Cuadernos de la Alhambra*, 9, 1973, pp. 53-66. [●].

92. P. Silva Maroto, 2006, pp. 24-25 [op. cit. n. 86].



Fig. 13. Juan de Flandes, *La Crucifixión*, 1509-1518. Museo Nacional del Prado, P-07878, Madrid.

el característico escudo bivalvo, al igual que en algunas de las tablitas del políptico de Isabel la Católica, como la *Crucifixión* de Viena o la célebre *Epifanía* de Cervera de Pisuergra⁹³. Las alusiones a la contemporaneidad realizadas por Juan de Flandes son continuas en sus pinturas⁹⁴.

La sombra de 1500 se proyecta continuamente en nuestros estudios y por ello resulta tan complicado entender y ver las tradiciones anteriores a partir de dicha fecha. En octubre de 2010 se clausuraba en la Biblioteca Nacional de Madrid la exposición *Memoria de los moriscos. Escritos y relatos de una diáspora cultural*⁹⁵, en la que se podía estudiar hasta qué punto una sociedad es capaz de crear los caminos más sorprendentes en la supervivencia y en la transmisión de su cultura. Un pueblo que fue capaz de crear la aljamía (lengua castellana escrita en caracteres árabes) debe invitarnos a la más profunda reflexión y a no olvidarnos de aspectos tan escurridizos como el de la espiritualidad de una sociedad que observa cómo sectores de la misma se convierten forzosamente al cristianismo desde su fe judía o islámica. Por todo ello debemos ser sumamente cautelosos a la hora de fijar unas u otras fronteras historiográficas. La mística debió de suponer una vía de escape y de encuentro de una sociedad que en tan pocas décadas vivió tantos cambios. El valor de la oración y su carácter abstracto de amor a Dios, que llega a premiar a los místicos con el éxtasis y con la propia visión de la divinidad, tanto en la Granada bajomedieval como en la Castilla del siglo XVI, debió de facilitar, a la larga, la conversión al cristianismo de los musulmanes de al-Andalus. El recelo de la Inquisición hacia dicha forma de espiritualidad es la mejor prueba de su existencia e intensidad. Es evidente que la mística también existía en otros lugares de Europa y que podríamos ampliar nuestro discurso a través de los alumbrados⁹⁶, el erasmismo⁹⁷, etc., pero

93. Así lo defiende F. Prado-Vilar, *Tears from Flanders. Memory, Prophecy, and the Consolation of Painting*, Turnhout, en prensa.

94. I. Vandevivere, «El Estilo. Su origen y evolución», en ídem (coord.), *Juan de Flandes*, Cat. Expo., Madrid, 1986, pp. 19-28, esp. p. 24.

95. A. Mateos Paramio (com.), *Memoria de los Moriscos. Escritos y relatos de una diáspora cultural*, Madrid, 2010.

96. E. Llamas-Martínez, «Teresa de Jesús y los alumbrados. Hacia una revisión del 'alumbradismo' español del siglo XVI», en *Actas del Congreso...*, 1983, vol. I, pp. 137-168 [op. cit. n. 59].

97. M. Andrés Martín, «La religiosidad de los privilegiados: Santa Teresa y el Erasmismo», en ídem, vol. I, pp. 169-196.

sería un grave error si obviásemos la peculiar realidad peninsular en aras de una modernidad mal entendida. Hemos tardado siglos en descubrir los textos aljamiados, pero nunca lograremos conocer el alcance de la oralidad en una sociedad poco alfabetizada, y menos aún la trascendencia cultural de la escurridiza población morisca, en la que no faltaría gente de gran formación que se movería entre la clandestinidad y el anonimato. La confirmación de las sospechas de Asín Palacios, tal como hemos señalado antes, evidencia las conexiones del misticismo andalusí y cristiano entre los siglos XIII y XVI.

Las alusiones visuales a la Granada nazarí tratadas en estas páginas son la confirmación del sinfín de pervivencias que aún se respiraban y vivían en la España del siglo XVI, desde Juan de Flandes hasta la Sala de las Batallas del Escorial, y sin olvidarnos del célebre *Martirio de San Mauricio* de El Greco (1582), custodiado en El Escorial, en donde un general romano del primer plano, San Exuperio, porta una espada nazarí con su bella e inconfundible empuñadura junto a los característicos esmaltes granadinos en su tahalí, detalles que se repiten cuando el santo reaparece en un segundo plano junto al martirio de los cristianos (figura 14). En la gran pintura de la Sala de las Batallas, coetánea a la obra de El Greco, nos hallamos ante toda una declaración de intenciones. Granada es el panteón real (San Francisco de la Alhambra entre 1504 y 1521, y después la Capilla Real), anterior al que Felipe II funda en El Escorial. Era muy consciente de su origen dinástico y de la referencia histórica a la cual él mismo quería remitirse, lo que explica que la Batalla de la Higue-ruela prevaleciera en el gran salón frente al resto de conquistas internacionales allí representadas. Tal vez no sea casual que Juan de Flandes cambiase responsablemente la composición de su cuadro, al no querer presentar a unos soldados nazaríes (con lanzas y la esponja de vinagre) en la muerte de Cristo.

Hoy no dudamos en reconocer el legado de al-Andalus en la ciencia, el pensamiento y la filosofía de Occidente⁹⁸. Al hablar de la mística y de las vías escalares de ascenso hacia la luz (la divinidad) podríamos remontarnos, de forma erudita, a la Grecia clásica y a Plotino de Alejandría, pero ahora sería ridículo. La Granada nazarí es en muchos aspectos una incógnita a pesar de haberse conservado la Alhambra. La obra del importante político e intelectual nazarí Ibn al-Jatib⁹⁹ no puede ser obviada, y más cuando su personalidad aparece con protagonismo en las propias crónicas castellanas del siglo XIV¹⁰⁰. Su obra ingente, inserta en el sufismo más elevado de la época¹⁰¹, nos presenta las etapas ascendentes de la vía mística del amor junto a las imágenes mentales del árbol del amor y del conocimiento espiritual¹⁰², al igual que en los escritos de Lull. Estructuras mentales que cuentan con evidentes reflejos artísticos en obras de espiritualidad islámica y cristiana, tal como ha señalado Robinson¹⁰³.

Si en lo visual es una realidad incontestable, ¿por qué nos cuesta tanto asumir la pervivencia de la espiritualidad andalusí junto a la cristiano-medieval entre los siglos XIII y XVI, y por supuesto en nuestros místicos del Siglo de Oro? Por encima de disposiciones legales, la sociedad fue capaz de pergeñar sus caminos de convergencia y de futuro. En los círculos intelectuales de la

98. J. Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España* (1999), Barcelona, 2006.

99. Sobre Ibn al-Jatib y su obra véanse E. de Santiago Simón, *El polígrafo granadino Ibn al-Jatib y el sufismo. Aportaciones para su estudio*, Granada, 1983, y el magnífico J. Lirola Delgado et al., «Ibn al-Jatib al-Salmāni, Lisan al-Din», en J. Lirola Delgado y J.M. Puerta Vilchez (dirs.), *Biblioteca de al-Andalus*, 7 vols., Almería, 2004, vol. 3, pp. 643-698.

100. Caso de la *Crónica de Pedro I* del canciller Pero López de Ayala (caps. XXII, 1367, y III, 1369). [●].

101. Sobre el sufismo en tiempos de la Alhambra, véase Ibn Jaldún, «De la ciencia del sufismo», en su *Al-Muqaddimah. Introducción a la historia universal*, México, 1997, 2ª ed., pp. 863-881.

102. J. M. Puerta Vilchez, «La peripécia política y mística de Ibn al-Jatib entre la Granada nazarí y el Magreb meriní», en A. González Costa y G. López Anguita (eds.), 2009, pp. 119-142 [op. cit. n. 11].

103. Cynthia Robinson ha sido la primera investigadora en abordar estas cuestiones, esp. en C. Robinson, «Trees of Love, Trees of Knowledge: toward the Definition of a Cross-Confessional Current in Late-Medieval Iberian Spirituality», en *Interrogating Iberian Frontiers: A Cross-Disciplinary Approach to Mudéjar History, Religion, Art and Literature*, eds. M. Feliciano, C. Robinson y L. Rouhi, n° especial de *Medieval Encounters*, 12/3, diciembre de 2006, pp. 388-435, y C. Robinson, «Marginal Ornament: Poetics, Mimesis and Devotion in The Palace of Lions», *Muqarnas*, n° 25, 2008, pp. 1-30, esp. pp. 22-24.

España del siglo xvi algunos leerían indudablemente a Serlio, pero la mayoría leería a Lull, desde Fernando el Católico hasta Felipe II o Juan de Herrera. Y sin saberlo, a través de las obras del mallorquín, todos ellos se estaban aproximando a los principios de la mística andalusí tan presente en sus escritos¹⁰⁴. Mística que también había llegado a la sociedad castellana de forma más popular desde la Granada andalusí, de la mano de los mudéjares y de los moriscos, quienes junto a su espiritualidad y su cultura oral, manejaban y copiaban textos de los místicos nazaríes más importantes, tal como ya se ha señalado. La mística compartida entre Felipe II, Juan de Herrera o Teresa de Jesús es el fruto de un sinfín de caminos convergentes, en los que Granada, Lull y El Escorial son tres hitos ineludibles.

La frontera de 1500 debería diluirse ante una realidad más rica y diversa. Las formas de la historia del arte no deberían despistarnos ante la complejidad cultural de ese siglo xv que fue capaz de continuarse y reinventarse por encima de las formas y de los acontecimientos políticos.

Entre los siglos xv y xvi hemos buscado con insistencia el inicio de algo nuevo frente a un pasado distante, dilatado, incómodo y en gran medida desconocido. Ese pasado se ha entendido más bien como un lastre frente a la modernidad y a la europeización que el especialista se afana en hallar con ansiedad. Esa huida hacia el futuro ha roto la visión global de las raíces y peculiaridades de un sinfín de elementos del arte español del siglo xvi. Su estudio aún necesita alejarse en muchos aspectos de los paradigmas de investigación diseñados, para otras regiones de Europa, por corrientes historiográficas que no siempre han tenido en cuenta la singularidad peninsular.



Fig. 14. El Greco, El martirio de San Mauricio y la legión tebana (1582), Im: n° 10014707, detalle. Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional.

104. Véanse al respecto los numerosos artículos compilados en el número monográfico *Ramón Lull y el Islam, el inicio del diálogo*, *Quaderns de la Mediterrània*, n° 9, 2008.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+I: HAR2009-0890. [●].

SITEL, PERCIER Y EL GABINETE DE PLATINO

Javier Jordán de Urríes y de la Colina
José Luis Sancho

Patrimonio Nacional

1. Ch. Gastinel-Coural, «Le Cabinet de platine de la Casa del Labrador à Aranjuez. Documents inédits», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1993 (1994), pp. 181-205 [●].

2. J. Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, 2009, pp. 104-112, 176-184, 235 y 248-249, notas 422-435 y 705-724.

3. J. Jordán de Urríes y de la Colina, «Les décors d'Aranjuez. Les Saisons du cabinet de platine de la Real Casa del Labrador à Aranjuez», en *Girodet 1767-1824*, cat. expo. (Musée du Louvre, París), S. Bellenger (com.), París, 2005, pp. 261-265; [●].

4. El expediente de la obra se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, en Madrid (en adelante AHN), Estado, leg. 3924, «Francia 79. 1800. Miguel Leonardo Sitel. Expediente sobre su venida con un coche para S. M. y contrata que hizo para adornar la Casa del Labrador en Aranjuez»; salvo que se indique lo contrario, la documentación empleada procede de ese expediente, y la reproducida aquí no ha sido transcrita en los artículos citados en la nota anterior.

5. Jordán de Urríes y de la Colina, 2009, p. 109 [op. cit. n. 2]. Conforme a la Real Orden comunicada el 19 de mayo de 1802, había estado entregando 5.000 libras tornesas mensuales a Sitel hasta noviembre del mismo año, «época en que debía según se previene en la misma Real orden de 19 de mayo concluir los adornos del Gabinete de la Casa del Labrador» [●].

El Gabinete de Platino en la Real Casa del Labrador de Aranjuez es obra famosa del estilo Imperio, ya difundida como tal en el *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* publicado en 1812 por Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine, arquitectos de Napoleón. Sobre un conjunto tan destacado, y del cual una descripción es aquí innecesaria, parece difícil aportar datos nuevos, dado que fue magníficamente estudiado por Gastinel-Coural¹ y ha sido objeto de la atención que merece dentro de la monografía sobre la Real Casa del Labrador² y en otros artículos recientes³. Sin embargo, a la luz de documentación inédita⁴, quisiéramos detallar y analizar aquí algunas informaciones sobre su proceso de proyecto y realización que condicionaron el resultado final, y en particular los papeles que desempeñaron el arquitecto y el contratista, pues si por una parte su diseño debe considerarse obra exclusiva de Percier —sin participación de Fontaine—, por otra tanto la iniciativa como el carácter mismo del conjunto, en su riqueza desmesurada y en su ejecución de obsesivo perfeccionismo, deben mucho al carácter del contratista que propuso a Carlos IV tal obra y dirigió su ejecución, Michel-Léonard Sitel, bronceista de formación y *plaqueur* de oficio, o sea, especialista en aplicar los adornos de bronce sobre la madera.

Llevado por la pasión de realizar una obra maestra de su oficio que le diera fama imperecedera —y cabe suponer que nuevos encargos de Carlos IV— y reflejase el esplendor de las artes suntuarias francesas, Sitel acometió una tarea que estaba muy por encima de su capacidad, como bien resumió el tesorero español en París, José Martínez de Hervás, en uno de los escritos que componen el abultado expediente de esta obra:

Sitel únicamente bronceista por estado, y sin el mayor conocimiento en las bellas artes, movido del solo deseo de utilidad, y ambicionando el nombre de Director de una obra que ninguna conexión tiene con su instrucción, se ha visto obligado a valerse de todos los artistas q.^{ue} deven concurrir a ella: éstos, que no tienen en particular ningún estímulo más que el de su interés, y que conocen la insuficiencia de Sitel, se prevalen de ella, le hacen pagar acaso dos veces más de lo que valen los objetos y descuidan su última perfección, que él no puede conocer; de donde deve resultar que después de no dar lo más exquisito, Sitel para no perder en la empresa se ve obligado a buscar todos los medios posibles de indemnizarse.⁵



Fig. 1. Gabinete de Platino, pared sur. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

Otro testigo de primer orden, el joven escultor José Álvarez, expuso un juicio similar en forma aún más tajante:

Acerca del mérito de esta obra, sólo podré informar a V. S. que todas sus partes están ejecutadas según el gusto de su Director. Éste no conoce otras bellezas que las que son relativas a su estado de Broncista, lo qual se observa más claram.¹⁶ en la imbenición de la obra, donde la primera intención de sus Directores es hacer ver el gusto de Bronces, Dorados y Colores, e indicar por ellos los descubrim.¹⁰⁵ que tienen hechos por medio de la Química.⁶

La dureza de este juicio ha de matizarse teniendo en cuenta el punto de vista de Álvarez, que paradójicamente terminó por ser el coordinador de los trabajos en su fase final —y figura esencial para que estos llegaran a puerto, según el cónsul de España en París—, pues un escultor español de formación académica difícilmente podía considerar como creación artística de primer orden este tipo de decoración interior francesa. La desaprobación tanto del cónsul como del escultor se deben en primer lugar a que, pese a la supervisión

6. Jordán de Urries y de la Colina, 2009, p. 109 [op. cit. n. 2].



Fig. 2. Gabinete de Platino, pared norte. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

tanto del uno como del otro, la obra rebasó el plazo señalado —junio de 1802— y el coste sobrepasó los 700.000 reales presupuestados.

Sin embargo no sólo los españoles sino los propios arquitectos de Napoleón, Percier y Fontaine, criticaron la organización de Sitel en su *Résidences de souverains* o *Parallèle*, publicado en París en 1833, en un largo párrafo que sólo adquiere completo sentido al conocer la documentación de Madrid:

Charles IV, père de Ferdinand VII, avait très peu le goût des constructions; il n'a ajouté aucun embellissement marquant, aucune amélioration importante au château de Madrid, si ce n'est quelques arrangements intérieurs peu dignes d'être notés. Il avait entendu vanter la recherche des ameublements et l'adresse des ouvriers français dans ce genre. Il chargea l'un d'eux, qui se trouvait à Madrid, d'aller lui faire exécuter, à Paris, sur des mesures prises dans son appartement, la construction, la décoration complète, en matières les plus riches, les plus rares, en bois les plus précieux, d'un petit cabinet dont en 1802 [sic] nous avons donné les dessins. Cet ouvrage qui n'a pu être complètement achevé et qui était composé de plusieurs choses d'un très grand prix, entre autres de différents tableaux de Girodet, l'un de nos meilleurs peintres, et de MM. Thibault, Bidault et Barraban, existe encore dans la petite maison dépendante du palais d'Aranjuez, à quinze lieues de Madrid, que l'on nomme *la casa Labrador*, la maison du Laboureur, espèce de Petit-Trianon, dont la décoration et la richesse intérieures sont un contre-sens avec la simplicité de son nom. Nous citons ici ce travail, non comme un modèle de l'industrie, et du goût français, mais,

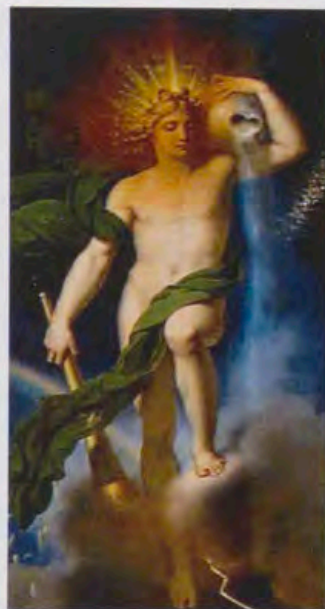
au contraire, comme un exemple des conséquences peu avantageuses, et souvent funestes, auxquelles on s'expose en traitant, ainsi que l'a fait le roi d'Espagne, les parties détachées de la décoration et de l'arrangement de son habitation, comme des objets de commerce, dont il pouvait au premier venu demander l'acquisition.⁷

Este trato despectivo hacia «el primero que llega» con espíritu mercantil, y cuyo nombre ni siquiera mencionan, parece ser una venganza retrospectiva contra Sitel, quien tampoco citó el nombre de Percier en sus memoriales a Carlos IV, como si el genio de la creación fuese él solo. La formación del *plaqueur* explica ciertamente el carácter del gabinete como una caja incrustada con metales preciosos, aspecto básico que el contratista debió de imponer al arquitecto cuando le hizo el encargo a principios de 1800; a partir de esa idea inicial el trabajo de ambos produjo una forma definitiva a cuya definición sólo se llegó a finales del mismo año, y el desenvolvimiento de los trabajos hasta 1806 explica muy bien la dureza del juicio del arquitecto contra el contratista metido a *régisseur* de una obra compleja.

MICHEL-LÉONARD SITEL Y EL ENCARGO DEL GABINETE

En enero de 1800 Sitel se había presentado en España con un coche realizado en París para la reina María Luisa⁸. El bronceista, que se proclamaba *décorateur* de dicho carruaje, había seguramente intervenido en su realización y dirigía su transporte sin duda no sólo para vigilar que sufriese los menores daños posibles, sino para poder subsanarlos: dado su oficio podría mejor que nadie reponer en sus sitios las piezas que se soltaran. Al parecer aprovechó la audiencia que le concedieron los reyes, contentos con el vehículo y sus ornatos metálicos, para convencer al monarca de que él podría encargarse de dirigir la decoración de una sala en el mejor estilo parisino a la moda, o sea «guarnecer de oro y pinturas un gabinete de la Casa del Labrador»⁹. El 26 de febrero recibió formalmente el encargo «d'un décor en Plaqué d'or pour un des appartement[s] de la Casse de Labrador» y ya en ese tiempo —en una fecha que ha de situarse a mediados de febrero— solicitaba para su ejecución un quintal de platino así como un pago adelantado y la seguridad de una asignación mensual¹⁰.

La idea de emplear platino, ya explícita desde el principio, parece responder a una intención nacionalista de Carlos IV coincidente con el hecho de que este metal precioso estaba «de moda» en París, como muestra, por ejemplo, que de la medalla conmemorativa de la batalla de Marengo acuñada inmediatamente después del encargo del Gabinete, en el mismo año de 1800, se hicieran tres ejemplares en este material, de las cuales Bonaparte envió una a Carlos IV; el embajador español apreció la rareza de la pieza, pero no su fundición y grabado¹¹. Por otro lado, visto desde la perspectiva cortesana madrileña contemporánea, el platino era un descubrimiento realizado por los españoles en América durante el siglo XVIII, y su empleo por tanto no sólo suponía riqueza sino modernidad y una aportación hispánica —aunque solo fuese material— a la Ilus-



7. *Résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne, et d'Italie, par C. Percier et P. F. L. Fontaine*, Paris, 1833, pp. 235-236.

8. Jordán de Urríes y de la Colina, 2009, pp. 105 y 235, nota 422 [op. cit. n. 2].

9. Memorial de Michel-Léonard Sitel a S. M. C., s. l., s. f. [respondido el 26 de febrero de 1800]: [●].

10. Michel-Léonard Sitel al ministro de Finanzas, s. l., s. f.: [●].

11. Jordán de Urríes y de la Colina, 2009, pp. 105 y 235, nota 425 [op. cit. n. 2].

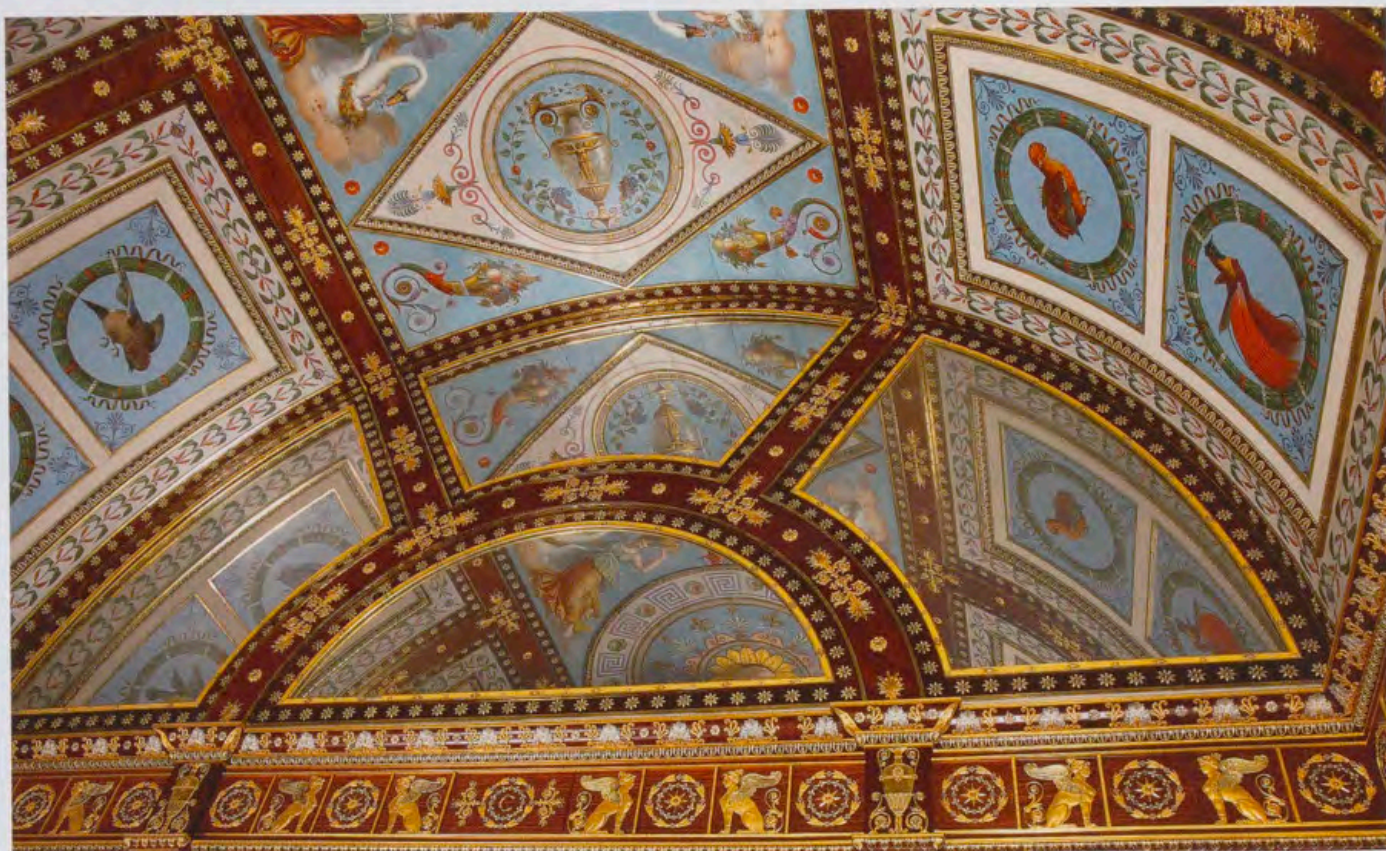


Fig. 3. Gabinete de Platino, testero semicircular de la pared este. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

12. Real Biblioteca, Madrid, II/2860, ms. *Memoria que en 23 de junio de 1779 presentó en la Academia de Ciencias de París el Conde de Milly, sobre investigaciones practicadas con la platina que le remitió desde Madrid Casimiro Ortega.*

13. Real Biblioteca, Madrid, II/2868, ms. *Informe de D. Casimiro Ortega sobre la importancia del uso de la platina, y II/2884, ms. Juicio que D. Antonio de Ulloa dirige a Antonio Valdés sobre el metal platino y modo más económico de explotarlo en el virreinato de Santa Fe: año 1788.*

14. Jordán de Urries y de la Colina, 2009, pp. 105 y 235, nota 424 [op. cit. n. 2].

15. Archivo General de Palacio, Madrid (en adelante AGP), Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 184, Mariano Luis de Urquijo (secretario interino del Despacho de Estado) a Miguel Cayetano Soler, Aranjuez, 26 de febrero de 1800: [●].

16. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 184, José Martínez de Hervás a Miguel Cayetano Soler, París, 17 de marzo de 1800, queda enterado de la Real Orden de 27 [sic] de febrero de 1800, y añade: «procuraré que las seguridades que el ciudadano Miguel Leonardo Sitel me dé acerca de la perfección y conclusión de los adornos que ha propuesto ejecutar en oro y pinturas para un gabinete de la Casa del Labrador de ese R.^o Sitio».

tración; ya en 1779 había sido objeto de una memoria en la Real Academia de Ciencias de París, pronunciada por el conde de Milly, quien la había estudiado a partir de unas muestras facilitadas por Casimiro Gómez Ortega¹². Por su parte, algunos ilustrados españoles se plantearon el mejor sistema para su explotación en los dominios americanos¹³. Este metal, raro y nuevo, comenzó a ensayarse en orfebrería, y una de sus primeras aplicaciones en la católica corte española fue un presente de Carlos III al papa, un cáliz con su patena y cucharilla que el Santo Padre recibió menos de un mes antes de la muerte del viejo rey¹⁴.

Que el espacio interior destinado a ser recubierto estuviese precisamente en esa casa de campo pudo ser iniciativa del propio Sitel, movido por su conocimiento de que el singular edificio de Aranjuez era la obra obsesiva y favorita del rey en ese momento, o bien pudo deberse a sugerencia de Carlos IV. En cualquier caso, el proyecto cobró forma *in situ*, pues la corte se hallaba en Aranjuez. Hubo de ser entonces cuando el arquitecto real, Juan de Villanueva, proporcionase a Sitel la planta y secciones de la habitación, si bien los dibujos habrían de ser de su discípulo y ayudante Isidro Velázquez, autor del diseño del inmediato Retrete en un gusto completamente distinto, inspirado en la Antigüedad clásica y en los adornos de la Logia de Rafael en el Vaticano. Apenas obtuvo el encargo en firme, Sitel partió hacia París, pero sin el platino que no se le podía dar aquí, y con un presupuesto cerrado «en torno» al medio millón de reales, que en París debía ir entregándole mensualmente el tesorero español en aquella capital, José Martínez de Hervás¹⁵; este ya estaba al tanto del asunto a mediados de marzo¹⁶.

Durante aquella primavera de 1800 Sitel hizo trabajar a Percier –aunque sin que apareciese su nombre– en el proyecto para el rey de España. No consta la fecha del envío de los diseños pero debieron de mandarse a Madrid en esa primavera, como muy tarde en mayo si hay que creer al empresario, y presentaban dos diferentes posibilidades de techo, según se colige de la carta que Sitel envió desde París al ministro Urquijo en el otoño, exponiendo las opciones entre las cuales debían elegir los reyes¹⁷. Esta carta es esencial para la comprensión del proceso, pues indica en primer lugar que el jefe de los Reales Jardines y Casas de Campo de S.M., Felipe Martínez de Viergol, entraba en las decisiones estéticas; en segundo lugar, que la intención primera había sido decorar la bóveda con pinturas hechas por artistas españoles, y que en este sentido se trataba de obtener los diseños de la que se había de hacer en Francia para tender a la armonía del conjunto¹⁸.

Por tanto la propuesta inicial de Sitel en Aranjuez no habría incluido necesariamente el techo, sino solo las paredes, lo que es coherente con la visión del *plaqueur* que consideraría los adornos de metal destinados solo a la *boiserie* perimetral; mientras que parece mucho más propia de un arquitecto –y por tanto formulada solo cuando se le encargaron los diseños en la primavera de 1800, ya en París– la idea de extender la ordenación de las paredes a la bóveda, formando así una «obra de arte total» que define todas las superficies fijas. Lógicamente se incorporan a este esquema unitario también los muebles, de los cuales no se había dicho hasta entonces una palabra; pero a renglón seguido en la misma carta Sitel aborda este nuevo asunto:

comme ausix si sa magesté ainsix que vous Monseigneur désiré que je fasse les meubles pour çette pièce, comme par exemple quatre petites consoles [sic] et les sieges ou bien une table de milieu et les sièges, q[u]oique je ne doute pas que l'on ne fasse parfaitement l'ebenistrerie dans les atelier[s] du roy, comme me l'a dit Monsieur Virgol en parlant des susdit meubles: mais il faudroit qu'il soit garnie de plaqué d'or pour être dacor [sic] avec le restte. Monseigneur je vous prie de ne pas croire que ma demande soit pour augmentée la comande que je reçue de votre excellence, elle me fait assez d'honneur de letendue dont il est mais si vous desiriez que je fit ces objets je vous en enverroit des dessins et cela ne retarderoit en rien l'execucion des autres objets, le tout ce trouveroit fait en même temps.

Este concepto unitario, bien propio de la decoración dieciochesca, contaba con muchos y buenos ejemplos en la corte madrileña, ya desde Carlos III –los gabinetes de Gasparini, o los de porcelana– y desde luego llegó a su cénit bajo Carlos IV, bastando destacar aquí las habitaciones proyectadas por Dugoure en 1786 para las casas de campo del Príncipe en El Escorial y El Pardo¹⁹, así que no puede sorprender la decisión finalmente tomada de hacer los muebles en París, por las aplicaciones de bronce dorado que debían llevar; y se optó por la *table de milieu* en vez de por las cuatro pequeñas consolas, que acaso debían seguir el modelo planteado por Percier en la lámina 63 de su *Recueil* (figura 4). Así pues, al menos en una parte de esta ampliación de la idea original es preciso pensar en la intervención directa de Percier, quien debió de hacer ver a Sitel que el efecto de espléndido diseño francés moderno que pretendía conseguir no podía reali-

17. Michel-Léonard Sitel a [Urquijo (?)], s. l., s. f. [anterior al 24 de noviembre de 1800]: [●].

18. «Si il étoit un effet de votre bonté de vouloir consultée Monsieur Philippe Virgol sur ces intentions relativement a la voutte – car il m'avoit témoigné le desir d'avoir les desseins pour fair faire a la voutte les peintures analogue[s] a çelles de la pièce, mais sur la réflexion qu'il y fera si votre excellence veut me charger de çette partie on la feroit en bois et les peintures seroit du même ton et de la même main que çelles des panneaux, ainsix que les partie[s] plaqué d'or qui pouroit y être necessair[es] – et çette voutte se poseroit en même temps que les boiserie du pourtour – il faudroit dans çe cas que Monsieur Virgol voulue bien mètre son axéptation: sur un des modelle[s] de voutte que j'aix l'honneur de vous mètre inclus dans la presentte».

19. J. L. Sancho, «Proyectos de Dugoure para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial», *Reales Sitios*, núm. 101-102, 1989, pp. 17-31 y 31-36, e *idem*, *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Madrid, 2008, pp. 51-52.

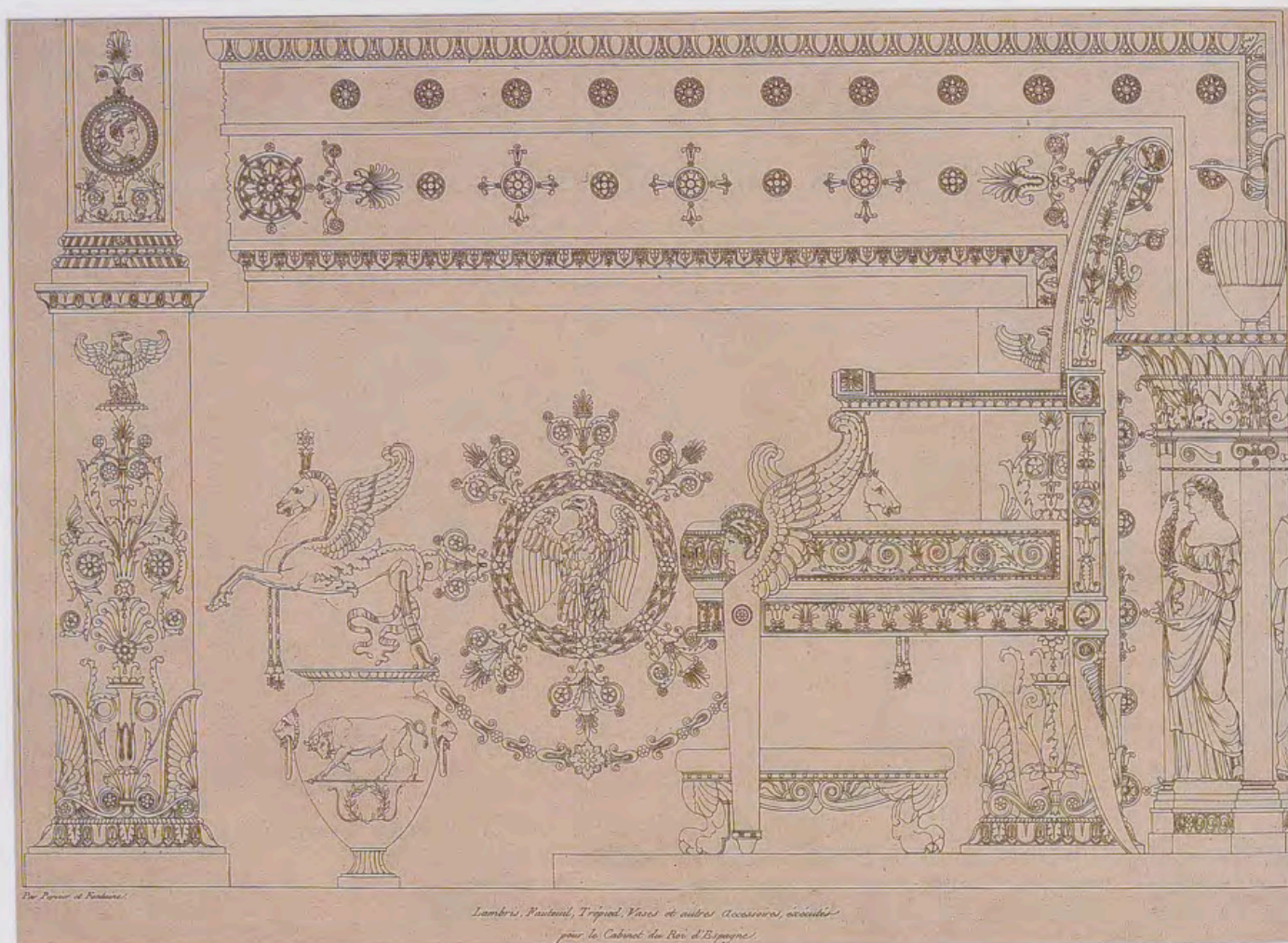


Fig. 4. Charles Percier, Lambris, Fauteuil, Trépied, Vases et autres accessoires, exécutés pour le Cabinet du Roi d'Espagne, lámina 63 del Recueil de décorations intérieures. Biblioteca Nacional de España, sign. BA/1722, Madrid.

zarse sin una integración coherente de las artes y de ninguna manera podía quedar cobijada bajo una bóveda pintada con alegorías, como aún entonces las encargaba Carlos IV a Mariano Salvador Maella y a Zacarías Velázquez en la misma Real Casa del Labrador, e incluso con motivos «anticuarios» como los de Manuel Pérez, quien por cierto pintaría al templo una decoración provisional para el techo del Gabinete en 1803²⁰. En cuanto a los muebles, la sugerencia habría de ser también de Percier, pero la manera ambigua de formular esta ampliación del encargo original acabó siendo fatal para Sitel, pues parecía decir que ofrecía los muebles en el precio ya pactado, en lugar de explicar claramente que lo elevarían, aunque no fuese esta la razón que él tenía para plantearlos.

Entre los diseños enviados por Sitel se proponía más de una variante para los detalles decorativos, pues cuando por fin, el 29 de noviembre de 1800, los reyes los aprobaron definitivamente no se preocuparon de menudencias, «dejando al arbitrio de Sitel escoger el que quiera» entre las opciones, que cabe entender se referían a detalles. Esto puede explicar las diferencias entre los grabados del *Recueil* y la realización, ya señaladas por Gastinel-Coural. Pero en cuanto al punto más importante, que es el del techo, Carlos escogió una de las

20. Jordán de Urrés y de la Colina, 2009, pp. 178 y 248, nota 706 [op. cit. n. 2].

formas propuestas por Percier, «en Berçeau», escribiendo de su puño y letra «celle-ci» en el papel que fue devuelto a Sitel²¹. Así que al menos este diseño con la solución de la bóveda se envió a París en diciembre de 1800.

Bien penetrados por la idea de la integración de las artes según una unidad de diseño parisino contemporáneo en este pequeño espacio, los reyes le encargaron no sólo el mobiliario sino también el proyecto para el pavimento de mármoles, que debía hacerse en España. En cuanto a los muebles, el conjunto estaría compuesto de seis asientos –dos sillones, dos sillas y dos banquetas–, pero no se optó por las cuatro pequeñas consolas sino por una mesa central soportada por cuatro figuras femeninas aladas, con un florero en la parte inferior y cuatro niños sosteniendo guirnaldas, en descripción de Sitel. Todas las órdenes al respecto fueron cursadas al embajador en París el primero de diciembre de 1800²².

Sitel recibió y acató estas últimas instrucciones a mediados de diciembre, pero hasta el 9 de enero no respondió al ministro de Estado; y en ese escrito, creyendo conveniente informarle de un asunto que hasta entonces no había pasado por sus manos, especificó varios detalles interesantes. En primer lugar, al quejarse de cuánto tiempo había perdido para poder cumplir su compromiso con el rey, afirma que «mes dessins furent huit mois à l'examen ce qui suspendit malgret moi le zèle que j'ai de satisfaire Leur Magestée». Esto sitúa en abril o mayo de 1800 el envío de los dibujos de Percier, cuyo nombre Sitel jamás expone como una garantía de calidad, y no lo hace constar hasta que le es preciso en la cuenta final. Segundo, lo define como un «Décor en plaqué d'or, glaçes et peintures pour un cabinet de la maison royalle du Lobrador [sic]», y aprovecha para subrayar que cuanto ha hecho responde a instrucciones precisas de los reyes²³. Tercero, al reclamar estos diseños expone que fueron cuatro, dos coloridos y dos al trazo²⁴. Señala asimismo que los muebles se reducirán a «une table et fauteuille, devant fairre tout le meuble de çette pièce et çela analogue au Décor du pourtour de la ditte pièce du Lobrador». Por último, indica que entre los detalles que han dejado los reyes a su entero arbitrio están todos los temas de las pinturas:

Sa Magestée d'après avoir examiné mes dessins –et aÿant trouvé que j'avois remplie ses intentions, en a axéptée la composition et il est dit par çette letre que Sa Magestée, vue les observation[s] que j'ai eû l'honneur de lui adresser, qu'il me laisse le choix des sujets de peinture, qui seront jugé les plus convenable[s] pour l'ornement de çette pièce.

La insistencia de Sitel sobre que no se había quedado copia de los dibujos más bien parece excusa para remachar los detalles del encargo. En todo caso, aún no se le habían remitido a fines de enero²⁵; pero luego sí debieron de enviársele, sin que conste cuándo. A principios de junio de 1801 remitió los diseños para el pavimento de mármoles, que por lo tanto han de ser atribuidos al mismo arquitecto Percier²⁶; sus motivos incluyen la *Fleur de lys* de la Casa de Borbón junto a elementos pastoriles y venatorios, y también aperos de labranza, apropiados sin duda para una *maison du Laboureur* y que tal vez contribuyeron allí, en el suelo del Gabinete, a crear la fantasía decimonónica que presenta a los reyes en la Casa del Labrador aplicados a los trabajos agrícolas con instrumentos de metales preciosos,



21. [Mariano Luis de Urquijo] a Ignacio Muzquiz, San Lorenzo, 29 de noviembre de 1800 (minuta): [●].

22. AHN, Estado, leg. 6693, Urquijo a Muzquiz, San Lorenzo, 1 de diciembre de 1800: [●].

23. [●].

24. [●].

25. Muzquiz a Cevallos, París, 20 de enero de 1801, dice estar al tanto del encargo de Sitel por carta de Urquijo de 1 de diciembre de 1800, que Sitel le ha expuesto que «para proceder a la execución de este encargo necesita los quatro diseños que hizo presentar a SS. MM. anteriormente, por no haber quedado copia de ellos, ni tenerlos presente[s] en su memoria».

26. Hervás a Cevallos, París, 7 de junio de 1801: [●].

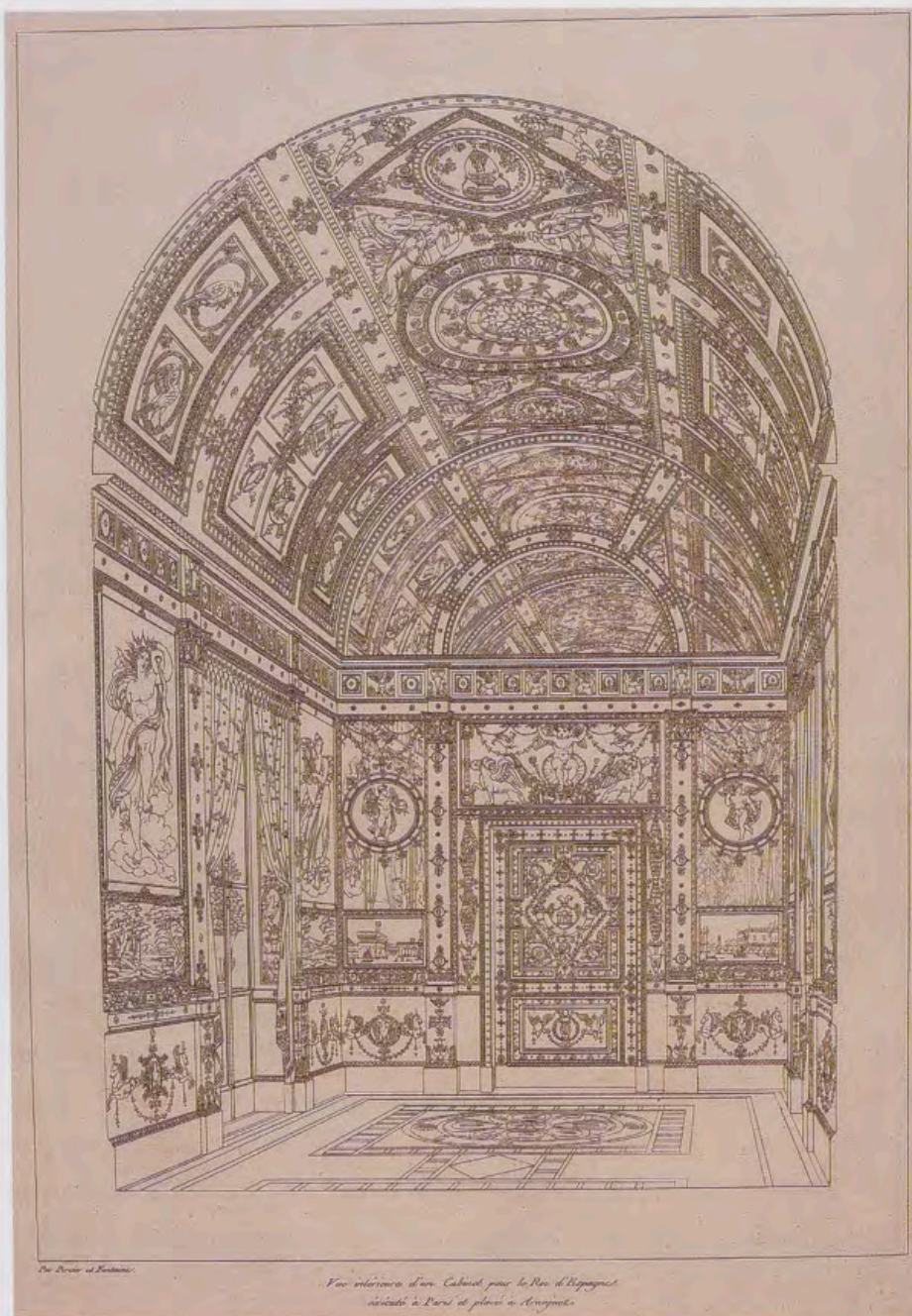


Fig. 5. Charles Percier, *Vue intérieure d'un Cabinet pour le Roi d'Espagne exécuté à Paris et placé à Aranjuez*, lámina 61 del *Recueil de décorations intérieures*. Biblioteca Nacional de España, sign. BA/1722, Madrid.

27. J.-B.-G.-M. Bory de Saint-Vincent, *Collection de résumés géographiques [...]*, París, 1826, p. 453, y A. Desbarrolles, *Les deux artistes en Espagne*, París, 1865, p. 327.

28. [Cevallos] a Hervás, Madrid, 1 de agosto de 1801 (minuta), acusa recibo de los dibujos del pavimento en mármoles que le envía.

29. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 184, Hervás a Soler, París, 12 de junio de 1801: «Sitel ha emprendido sus trabajos bajo la dirección del Arquitecto que le ha dado los dibujos; emplea los mejores Artífices de ésta, y yo no cesaré de vigilarle a fin de que cumpla exactamente su contrata según se me tiene prevenido». Ha entregado a Sitel 5.000 libras tornesas sobre las 10.000 que le dio en 1800.

con mangos de madera de caoba²⁷. La realización en los talleres reales madrileños, a partir de aquel verano, evitó un traslado costoso, «embarazoso y expuesto»²⁸.

Los trabajos eran inspeccionados por Hervás, que comenzó a pagarle con regularidad, pues en 1800 sólo le había efectuado un adelanto de 10.000 libras tornesas; ahora añadió otras 12.000, a la vez que daba cuenta de que Sitel empleaba a los mejores artífices activos en París²⁹. No obstante es curioso que ya desde junio de 1801 el ministerio español abrigaba reservas sobre la marcha de estos trabajos y acudió directamente a Percier para que velase por su calidad, según expone Hervás:

como encargado de vigilarle [por R. O. de la Secretaría de Hacienda], he hecho tomar los devidos informes acerca del talento de las personas que emplea, encargando al Arquitecto que ha hecho los dibujos aprovados por S. M., que presida a esta obra a fin de que se empleen los mejores artífices, y que se execute según el plan, dándome parte de quanto ocurra.



Fig. 6. Gabinete de Platino, detalle del friso. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

Pero estas 22.000 libras no le bastaban para emprender los trabajos, para los cuales su contrato (no hallado) estipulaba 30.000 al comienzo y luego mensualidades de 10.000 hasta un total de 125.000. El 19 de junio de 1801 Sitel propuso cambiar estos términos: considerando que había recibido el encargo en firme en enero de 1801, y que desde entonces «les premiers artistes y sont occupés dans ce moment» en este «Decor du Cabinet de la Reine» —primera vez que se le menciona así—, subraya que por tanto tenía que asegurarse del trabajo de los artífices de primera fila: «j'ai pris des engagements avec de célèbres artistes a Paris», y en función de esto pedía en dicha fecha cambiar los términos de entrega, que fuesen cuatro mensualidades de 20.000, rebajando así el precio, y ofreciendo a cambio «de fournir le surplus de mon contrat, et de plus la dépense que m'occasionne la fourniture des meubles et de la voutte du susdit cabinet, ces objets devant être d'une beauté cor[r]espondante au décor de la pièce, lesquels me sont ordonné[s] par Sa Magestée en sus de ma primitive comande»³⁰. La rebaja no era desdeñable, pues se reducía de 125.000 a 102.000 libras, corriendo además a cargo del proveedor las demasías —bóvedas y muebles— especificadas a lo largo de 1800. Comienza así una complicación de cuentas horrorosa.

Para este replanteamiento se consultó el 1 de agosto a Hervás, quien a su vez pidió al arquitecto «una relación exacta del mérito y nombres de los princ.^s artífices empleados, y de sus respectivas contratas con Sitel». Gracias a Percier pudo informar a la corte de que el trabajo de Jacob estaba ajustado en 20.000 libras, el de Girodet en 8.000, y los de Bidault y Thibault en 4.000, siendo estos

30. Michel-Léonard Sitel a Pedro Cevallos, París, 19 de junio de 1801.

artistas «los mejores que se encuentran en París, cada uno en su género» (figuras 7-9). No da el nombre del bronceador, pero afirma que «La mayor parte de los dorados se hallan concluidos, y una grande cantidad de materiales como son cobre, placas de oro y bronce están preparados», y que el grueso del dinero adelantado había sido empleado en esos materiales³¹. Por lo tanto, parecía ajustado el importe de 80.000 libras que pedía. Hervás concluye:

la opinión pública está a favor de la probidad y del talento de Sitel y de los demás empleados en esta empresa, y yo no veo otro riesgo sino el de que desgraciadamente faltase Sitel antes de la conclusión del todo [...] Los dibujos remitidos para el pavimento en mármoles deben ejecutarse por artífices españoles en el mismo sitio, mediante a que el transporte de semejantes objetos desde ésta, sería embarazoso y expuesto.

A la vista de tan favorable informe se autorizó la libranza regular del dinero, que debió de proceder durante todos los meses finales de 1801 y primeros de 1802³².

En marzo de ese último año se produjo un nuevo cambio en el planteamiento, debido a una nueva solicitud de Sitel, que se había presentado en España para explicar los motivos del retraso con que iba la obra. El presupuesto había ascendido desde medio millón hasta un millón de reales, y Sitel se avenía a rebajarlo a 700.000³³, es decir 175.000 libras tornesas por todo, libradas al mismo ritmo de 10.000 mensuales, «con la condición de q.^e los materiales y el trabajo correspondan a los dibujos, tanto en las paredes y puertas de dho. Gabinete, q.^{to} en su techo y muebles», y que además fuese a Aranjuez en junio a colocarlo³⁴.

Pero una vez establecido así el asunto, Sitel consideró que el ministro le había manejado con demasiada destreza y «tomado su silencio por afirmativa» hasta llevarle a un arreglo que le perjudicaba. Así que elevó un memorial a la reina, sin duda por considerarla el mejor vehículo para el éxito de sus pretensiones ante el rey, visto que por medio del ministro no conseguía obtener una respuesta: en él exponía la imposibilidad en la que se encontraba de seguir adelante con esta decoración tal como la había empezado, con detalles decorativos más ricos en la realidad que en los diseños³⁵.

Enterado el rey, denegó la pretensión de Sitel, y persistió en exigir su colocación para el mes de junio³⁶. Pero el informe pedido al arquitecto Percier a través de Hervás avaló la posición de Sitel, pues afirmaba que «La exactitud de la ejecución, la multitud de menudencias y el género de acabado que exigen no permiten que el Gabinete pueda concluirse hasta el mes de noviembre próximo». El trabajo de los ebanistas estaba casi concluido, y se ocupaban en la bóveda. La mayor parte de los modelos para el cincelado estaban hechos, «y en el día se trabajan los de metal». Por último, señalaba que los muebles «aún no se han empezado»³⁷. Este informe obtuvo de Carlos IV la prórroga del plazo de instalación hasta noviembre de aquel año, aunque reduciendo a la mitad el importe de los pagos mensuales para ajustarse al presupuesto³⁸.

Sitel protestó dolorosamente en un extenso memorial donde, sin precisar nada, pedía mayor pago y afirmaba que tal pretensión quedaría justificada una

31. Jordán de Urries y de la Colina, 2009, pp. 106-107 [op. cit. n. 2]. Sitel dice que necesitará las 80.000 libras que pide.

32. [Cevallos] a Hervás, San Lorenzo, 9 de octubre de 1801 (minuta), contesta a la de 23 de septiembre. El rey se conforma con la propuesta de Hervás de entregar a Sitel hasta las 30.000 libras tornesas, esto es 8.000, y que se le dé según avance la obra y que se vigile.

33. Cevallos a Soler, Aranjuez, 14 de marzo de 1802, recuerda la Real Orden de 26 de febrero de 1800 y el encargo de noviembre del «adorno del techo y los muebles correspondientes para dicho Gabinete», [●].

34. [Cevallos] a Sitel, Aranjuez, 14 de marzo de 1802 (minuta), responde a un oficio de 12 de marzo.

35. Memorial de Michel-Léonard Sitel a la Reina, s. l., s. f.

36. [Cevallos] a Sitel, Aranjuez, 23 de marzo de 1802 (minuta): [●].

37. Jordán de Urries y de la Colina, 2009, pp. 107-109 [op. cit. n. 2]. Hervás había entregado a Sitel 47.000 libras tornesas, comprendidas las 18.000 recibidas después de su regreso a París: «aun le resta q.^e hacer lo más largo, como son los gravados en acero que deben servir de matrices p.^a los adornos», y concluye que había determinado darle dos meses, esto es 20.000 libras.

38. [Cevallos] a Hervás, 19 de mayo de 1802 (minuta), responde a la de 4 de mayo; que no le dé más de 5.000 libras hasta el término que propone: noviembre de 1802.



Fig. 7. Jean-Thomas Thibault, Piazza della Signoria de Florencia. Inv. n° 10052638, Gabinete de Platino, Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

vez que viesen la excelencia de la obra: «j'espere me montrer homme par les talents quand votre Exelence verra la conséquence du travaille que je fai, combien de millier de piècez le compose»³⁹. Pero su escrito sólo obtuvo un seco «que trate de cumplir la contrata últimam.^{te} celebrada»⁴⁰.

En noviembre Sitel dejó de recibir las mensualidades —reducidas a la mitad, 5.000 libras— y volvió a pedir más tiempo y dinero, dirigiéndose esta vez a Manuel Godoy, favorito de los reyes⁴¹. Tras ello transcurre un silencio hasta principios de 1803, cuando se azuzó a Hervás para que obtuviese de Sitel el cumplimiento de su obligación con una fecha cercana y definitiva de entrega⁴². El contratista presentó un informe donde empezaba diciendo que «mes travaux pour le Cabinet de Sa Magesté sont très avancés», pero donde justificaba sus exigencias de más dinero fundadas en el aumento de trabajo que suponían la bóveda y los muebles⁴³; en un momento dado Sitel había caído en la trampa de no exigir una cantidad clara por esa extensión del proyecto inicial, y la situación iba embrollándose cada vez más.

Sitel dijo «tener armado el Gavinete con la bóveda», y, para hacerse con un parecer técnico solvente sobre la marcha del Gavinete, Hervás pidió un informe al escultor pensionado por el rey en París, José Álvarez, «Joven de conocido talento, que ha merecido en el primer año de su estudio en esta capital que el instituto nacional le adjudicase el segundo premio de su arte», para que pasase a reconocerlo y le informase. Este, que finalmente sería el más importante escultor neoclásico español, escribió a fines de enero de 1803 un cumplido informe:

El Gavinete se halla bastantem.^{te} conforme a los diseños que fueron aprobados en la Corte, y lo executado es lo que corresponde a la ebanistería que forma el perímetro

39. Michel-Léonard Sitel a Cevallos, París, 10 de junio de 1802.

40. [Cevallos] a Hervás, Madrid, 26 de julio de 1802 (minuta).

41. Memorial de Michel-Léonard Sitel al príncipe de la Paz, París, 11 de noviembre de 1802.

42. [Cevallos] a Hervás, Aranjuez, 24 de enero de 1803 (minuta), que informe del estado de las obras, «que sepa el tpo. peremptorio en que pueden hallarse concluidas», y que Sitel cumpla con su obligación.

43. Sitel a Hervás, París, 24 de enero de 1803, adjunta al oficio de Hervás de 2 de abril de 1803.



Fig. 8. Jean-Thomas Thibault, Columnata del Louvre y Hôtel de la Monnaie, París. Inv. n° 10052640, Gabinete de Platino, Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

o cuerpo de arquitectura con la distribución de partes donde han de colocarse los adornos que sirven a su decoración: Las pinturas que forman alegorías y perspectivas están concluidas; faltan los floreros que van sobre las puertas y algunos otros ramos. La bóveda y muebles están más atrasados no hallándose hecho sino lo perteneciente a maderas, y algunos adornos empezados a modelar.

Estimaba Álvarez que convendría fijar un plazo para su conclusión, supervisar los trabajos y corregir los defectos, ofreciéndose él mismo a pasar todas las semanas al obrador de Sitel. Pero como conclusión este escultor juzgó la obra desde el punto de vista de un artista plástico, no de un decorador, y por lo tanto su apreciación, que ya hemos citado al principio, fue desfavorable⁴⁴. Tal juicio es muy similar al que Le Nôtre había expuesto a Luis XIV sobre el bosque de la Columnata levantado por Hardouin Mansart en Versalles: «Eh bien, sire!, que voulez-vous que je vous dise? d'un maçon vous avez fait un jardinier (c'était Mansart) il vous a donné un plat de son métier»⁴⁵.

Como Álvarez informaba, todavía quedaba mucha obra por hacer, y a fines de febrero de 1803 Sitel pidió un nuevo aplazamiento de ocho meses, contados desde el primero de marzo, esto es, hasta primeros de diciembre. Esta vez se comprometía firmemente a cumplir el compromiso. Sitel justificaba su retraso por no haber recibido las 10.000 libras mensuales que había pedido. Solicitaba entonces ocho meses de sueldo para concluir la obra: 100.000 libras sobre las 107.000 ya recibidas. Y, si no, proponía una tasación:

comme la somme que l'on m'a proposé est insuffisante et que celle que j'avois demandé parut trop forte pour prouver qu'il n'entre point dans mes intentions de tromper Sa Magesté et que je ne prétends point a'un bénéfice illicite je demande que ce décor composé pour le pourtour de bois étranger, peintures, glacés, bronze

44. Jordán de Urries y de la Colina, 2009, p. 109 [op. cit. n. 2].

45. *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le Siècle de Louis XIV et la Régence* [...] par M. le marquis de Saint-Simon, Paris, 1829 t. II, p. 469.



Fig. 9. Jean-Joseph-Xavier Bidault, Paisaje invernal (¿Bracciano?). Inv. n° 10052643, Gabinete de Platino, Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

et plaqué d'or, de la voutte orné de même pour meubles un lustre, table et sièges que tous ces objets déjà étant achevés dans l'espace des huit mois ils soient estimés à Paris pour des artistes de talent reconue, ce qui alors en déterminera le prix⁴⁶.

Se diría que en la ejecución de su «obra maestra» Sitel se vio poseído por un delirio perfeccionista que le envolvió y le hizo perder el sentido del negocio y la razón. En el asunto del coche no se comportó así, y contentó.

Hervás frenó esta pretensión durante todo marzo, quizá para recabar informes, o para intentar convencer a Sitel de que no aumentara el retraso ni el precio; pero al cabo de un mes remitió el asunto a Madrid con un juicio global sobre el asunto bastante negativo que ya citamos más arriba⁴⁷. En definitiva, el tesorero proponía a Álvarez que en adelante inspeccionase los trabajos, hiciese corregir los defectos más señalados si fuera necesario, y tuviese conocimiento de la inversión verdadera de los fondos necesarios para la finalización de la obra, porque Sitel no estaba capacitado para ello. Esta propuesta fue aprobada el 21 de abril de 1803, advirtiendo que existía una contrata formal que Sitel debía cumplir «exactamente» y que, si lo hacía con toda perfección en los ocho meses que proponía, recibiría una gratificación⁴⁸.

Sitel representó de nuevo al ministro y a Hervás el 16 de mayo de 1803⁴⁹. A lo cual siguen varias aclaraciones económicas y recibos⁵⁰, que se arrastran durante los meses siguientes⁵¹. El contratista, que había recibido 131.000 libras de Hervás, siguió cobrando desde junio, y acabó su trabajo en febrero de 1804. A finales de 1803 había vuelto a presentar un recurso, esta vez pidiendo 200.000 libras, pero ya en enero de 1804 Carlos IV lo denegó⁵².

Cuando por fin estuvo listo todo para ser trasladado a España, y ante los gastos de conducción planteados por Sitel, el cónsul Fernando de la Serna, que a la sazón era el encargado de supervisar todo este asunto, comentó que no se habría llegado a puerto si no hubiera sido a fuerza de la inspección continua que Álvarez había hecho de los trabajos: «con el costo que ha tenido, se pudiera haver hecho en París una cosa digna de SS. MM., y de un mérito incomparablemente mayor»⁵³.

46. Sitel a Hervás, s. l., 24 de febrero de 1803, adjunta al oficio de Hervás de 2 de abril de 1803.

47. Jordán de Urríes y de la Colina, 2009, p. 109 [op. cit. n. 2]. [●].

48. [Cevallos a Hervás, s. l., s. f., pero 21 de abril de 1803] (minuta), contesta a la de 2 de abril, que Sitel hizo «una contrata formal conmigo de palabra sobre el precio de dho. Gabinete, le entregué de su R.^o orn. un oficio en Castellano y francés, corroborando las condiciones convenidas para que no pudiese alegar ignorancia», resolviendo cumpla «exactamente la contrata» y que Álvarez se ocupe de examinar la obra.

49. Sitel a Cevallos, París, 16 de mayo de 1803 (26 floreal año 11), y Sitel a Hervás, s. l. [París], 16 de mayo de 1803, con traducción al español.

50. Hervás a Cevallos, París, 20 de mayo de 1803, sobre cantidades suministradas; Sitel al secretario de Estado (Pedro Cevallos), París, 29 de junio de 1803, recibo; Hervás a Cevallos, París, 1 de julio de 1803, sobre cantidades suministradas, y Sitel, París, 16 de julio de 1803, recibo.

51. Hervás a Cevallos, París, 23 de julio y 22 de noviembre de 1803, sobre cantidades suministradas, y Cevallos a Soler, San Lorenzo, 18 de diciembre de 1803. [●].

52. [Cevallos] a Sitel, Aranjuez, 9 de enero de 1804 (minuta), que el rey no concede las 200.000 libras solicitadas en el recurso, porque ya le concedió 80.000 en El Escorial sobre el precio contratado por el Gabinete y muebles.

53. Fernando de la Serna a Cevallos, París, 28 de febrero de 1804, que Sitel tenía recibido de Hervás 131.000 libras «quando se trasladó a mi cuidado la continuación de los suplementos».



Fig. 10. Gabinete de Platino, detalle con medallón de la diosa Cibele. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.



Fig. 11. Gabinete de Platino, capitel de bronce dorado. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

Finalmente, el 26 de junio de 1804 Sitel partía de París con dos operarios para montar el Gabinete; dos semanas antes, el 10 de junio, habían salido hacia el Real Sitio los ocho carros que transportaban los 42 cajones con los adornos. El Gabinete, incluidas las pinturas, sería montado por Sitel y cuatro operarios del 19 de agosto al 10 de noviembre de 1804, pero sin muebles, y durante su estancia en España suplicó y pidió cuanto pudo. En un memorial de 14 de agosto exponía a la reina cómo

je travaille depuis quatre annés au cabinet et conformement au désir de Sa Magesté Le Roy je n'ai rien épargnés pour le choix des méteaux et de toutes les mains d'oeuvre qui le compose sachant que je travailloit pour leur Magestées je n'ai pu m'ar[r]êter à aucune spéculation pécuniere mais j'ai taché de bien fairre, et vaincre les difficultés de tous les méteaux, et j'en ai rencontraí beaucoup dans ce travail, malgret mon esperiançe, attendu que çela ne s'étoit jamais fait. Mais ma peine ne sera plus rien si j'ai su plaire à Votre Magesté, ainsi qu'à Sa Magesté Le Roy dans çette exécution, de laquelle on ne voit en çe moment qu'un faible échantillon de la richesse que produira le tout ensemble.

Otro lo presentó con ocasión de una visita del rey, a quien siempre había gustado ver cómo avanzaban los trabajos decorativos: «Votre Magnanime Magesté voulut bien honorer mes traveaux par sa prèsence».

Los reyes se rindieron a la calidad de la obra y a la insistencia del contratista, dándole una nueva cantidad extraordinaria de 44.000 libras para que pudiera pagar a sus acreedores y traer los muebles, pues exponía que los había dejado en París a punto de quedar terminados, pero que los artífices aprovechaban su ausencia para no entregarlos, que él perdía las letras de cambio que iban a vencer, etc.

Por fin, en la primavera de 1806, Sitel trajo a España los seis asientos, así como el tablero de porcelana de la mesa, pero sin el pie de esta, ni la araña, que nunca llegaron, debido a la deuda que el contratista tenía contraída con Forestier, que ascendía a 103.100 libras torneas. La lámpara actual, aunque francesa, es ya Restauración, comprada en 1827 por Fernando VII, cuya cifra es bien visible⁵⁴, y vino a reemplazar la araña de cristal guarnecida de bronce que se había puesto y viene mencionada en la *Representación* de Manuel de Aleas⁵⁵; y no está localizado el tablero de porcelana de Dihl de la mesa, que en 1812 fue inventariado, al parecer, en el almacén de la Casa del Labrador: «Una mesa redonda del Gavinete de los franceses»⁵⁶. Con estas excepciones el conjunto está en perfecto estado, aunque faltan un tondo de Girodet desaparecido durante la Guerra Civil española⁵⁷ y los fastuosos sillones, que no consta llegaron a decorar el Gavinete: uno se mantiene en las colecciones de Patrimonio Nacional (figura 15). En cuanto a la base de la mesa, Sitel la describe en uno de sus dramáticos memoriales:

Le pieds de la table est fait et le lustre aussi, mais comme on a porté mes ouvrages à la moitié de leur valeur, il se trouve que je suis ruiné, je ne possède plus rien, et je dois, et ceux auxquels je dois voyant que je ne puis les payer ont mis des bornes à la confiance qu'ils avoient en moi, et n'ont point voulu me livrer le pied de la table et le lustre, qui sont des objets très riches, et ce n'est qu'avec la plus grande peine que j'ai pu parvenir à apporter à Votre Magesté les chapiteaux, le dessus de table et les sièges [...] Sire, le pied de la table est tout en métal, il est composé de quatre figures de femmes aillés, et dans le bas un vase avec quatre enfants tenant des guirlandes; le lustre est de la plus grande richesse.⁵⁸

Resumiendo, sobre las 285.000 libras que había recibido en total una vez entregados los muebles, pedía otras



Fig. 12. Gavinete de Platino, pilastra. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

54. Sobre esta adquisición y muchas otras realizadas por Fernando VII véase J. L. Sancho, «Magnificencia absoluta. Bronces, porcelanas y otros objetos suntuarios parisinos adquiridos por Fernando VII para el amueblamiento de los palacios reales», *Reales Sitios* (próxima aparición).

55. *Representación que hace al Rey nuestro Señor D. Fernando Séptimo, sobre la conservación y restauración del Real Sitio de Aranjuez, su más humilde, afectuoso y lealísimo criado don Manuel de Aleas: con una descripción de sus jardines, fuentes, estatuas, Palacio, Casa del Labrador, y preciosidades que hay en él*, Madrid, 1824, p. 35.

56. Jordán de Urríes y de la Colina, 2009, p. 178 [op. cit. n. 2].

57. El Gavinete fue trasladado a Figueras durante la Guerra Civil española. En marzo de 1942 fue montado de nuevo en Aranjuez, bajo la dirección de Ángel Oliveras, sin uno de los tondos de Girodet y variándose la colocación de algunas pinturas, como puede comprobarse al comparar las antiguas tarjetas postales y las fotografías reproducidas en los libros sobre Aranjuez de Cándido Pardo (1902), José María Florit (1913) y Eliás Tormo (1929) o en *Das unbekannte Spanien*, de Kurt Hielscher (1922), con las posteriores a ese año; en la última restauración fueron dispuestas correctamente. [●].

58. Memorial de Michel-Léonard Sitel a S. M. C., s. l., s. f.

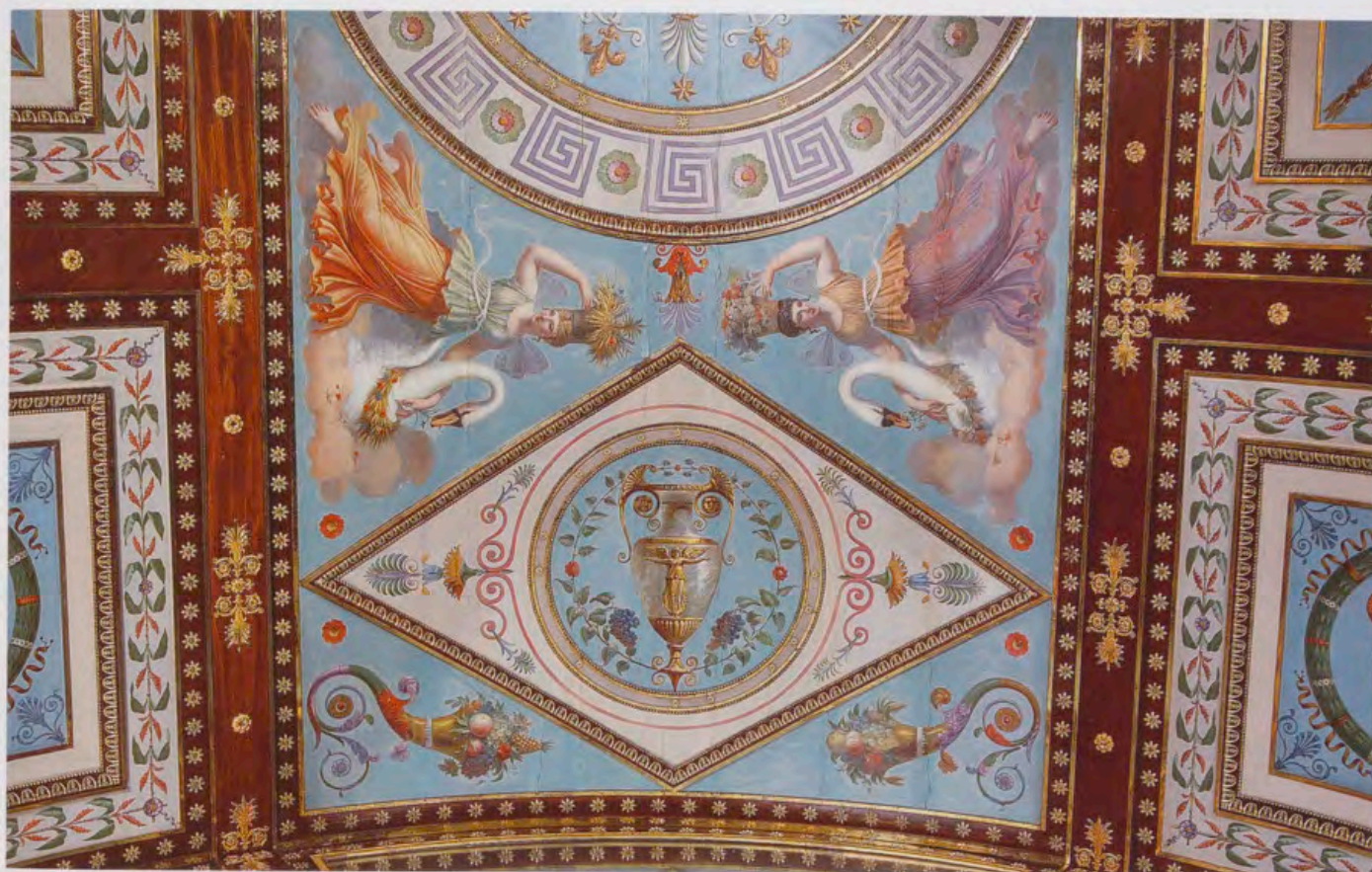


Fig. 13. Gabinete de Platino, detalle de la bóveda. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

210.000. Para ello solicitaba una tasación por los peritos de la corte madrileña y, el 24 de julio de 1806, presentaba por último sus cuentas generales, que no le sirvieron para obtener nada más del rey de España.

No tiene sentido exponer con más detenimiento aquí los aspectos económicos de la operación, ni hasta qué punto Sitel actuó de buena fe pero con imprudencia suicida; de hecho pensó en pegarse un tiro, como escribió en un memorial a Carlos IV cuando el ministro le dijo que consideraban los muebles dentro del precio inicialmente convenido⁵⁹. Más que suicidarse, Sitel pasó el resto del reinado de Carlos IV pidiendo su pago; en uno de los memoriales apelaba al gusto del monarca por los aspectos mecánicos de las artes decorativas para que reconociese la perfección técnica de la obra⁶⁰.

Pero, como siempre a lo largo de toda esta historia, el empresario no hace alusión alguna a los aspectos estéticos, dando la razón a Álvarez, que le criticó por no saber nada fuera de su oficio, y a Percier por el desprecio con el que trata esta manera de dirigir una obra regia.

En fin, nada pudo sacar Felipe Martínez de Viergol de su viaje a París en noviembre de 1807⁶¹, y las demandas económicas de tan enojoso asunto se extendieron al reinado de José Bonaparte, aunque no consta fueran satisfechas, e incluso cobraron vida, en un último intento, en tiempos de Fernando VII, por medio de un memorial de Mme. Sitel presentado a la Secretaría de Estado española a través del ministro de Asuntos Exteriores francés⁶².

59. «si j'eus été munie d'une arme je me fus brulé la cervelle devant Son Excellence, et je fus si alteré que je ne répondis pas une parole, mais lorque je fus hors de Sa présence la réflexion me revint et me dit: Comment est-il possible que Sa Magesté, dont les connoissances, la justice et la générosité sont connue de tous le monde peut-elle avoir fixé le prix d'un objet aussi conséquent qu'elle n'a point vues».

60. [6].

61. Junquera y Mato, 1979, pp. 132 y 155-156, notas 97 y 98 [op. cit. n. 1].

62. AGP, Gobierno intruso, caja 103; agradecemos esta interesante referencia al Dr. José Manuel de la Mano. AHN, Estado, leg. 5330', Saval-Montmoreny a Cevallos, Madrid, 23 de julio de 1816, cfr. Jordán de Urries y de la Colina, 2009, p. 235, nota 431 [op. cit. n. 2].



Fig. 14. Gabinete de Platino, puerta de acceso al Retrete. Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

¿Cuál es la conclusión general sobre la intervención de Percier y Fontaine que puede extraerse de todos estos datos particulares? De entrada llama la atención el silencio documental sobre Fontaine, mencionado tan sólo en un tardío memorial que Sítel elevó al rey José el 24 de noviembre de 1810, donde afirmó: «Ce furent Messieurs Percier et Fontaine, architectes de Sá Magesté L'Empereur, qui produisirent les desseins sur les donnés du Roy, lesquels ne furent livrés á l'exécution qu'après son áxéptation»⁶³. Cabría interpretar que tal aserto aspiraba a captar mejor la benevolencia de José Napoleón, acostumbrado tal vez a pensar en ambos arquitectos como una pareja tan prestigiosa como indisoluble; pero puede contener algo de verdad y corresponder a Fontaine alguna parte, aunque fuese Percier quien se encargó de todas las gestiones reflejadas en

63. AGP, Gobierno intruso, caja 103, exp. 11.



Fig. 15. Xavier Hindermeyer según diseño de Charles Percier, sillón. Patrimonio Nacional, Inv. n° 10072362.

los documentos. En definitiva el Gabinete está incluido como obra de los dos en el *Recueil*⁶⁴, sin que nada lo desmienta en su *Parallèle*.

Tanto este último texto, ya citado, como los juicios emitidos por Hervás, quien estaba en contacto con Percier, obedecen a su lógica defensa del rol profesional del arquitecto como artista que orchestra todas las demás artes y es capaz de ordenarlas en un equilibrio del que depende no solo el buen gusto sino la viabilidad económica y la equidad y acuerdo de los precios y de los plazos. Su condena ataca tanto al contratista que quiere ocupar ese lugar sin saber, ya sea un simple capitalista, un artífice especializado que quiere pasar a un nivel superior, como en este caso el broncista Sitel, o un *marchand-mercier*. Los encargos y adquisiciones de Carlos IV durante esos años incluyen amplios gastos por medio de intermediarios y agentes, entre los cuales destacan

64. *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement [...] Composé par C. Percier et P. E. L. Fontaine, exécuté sur leurs dessins, Paris, 1812, pp. 40-41 y láms. 61-64.*



Fig. 16. Xavier Hindermeyer según diseño de Charles Percier, silla. Inv. n.º 10052621, Gabinete de Platino, Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

François-Louis Godon, su viuda Justine Madeleine Prévost, el segundo marido de ésta, Benoît Boselli, o el conde de Paroy, o personalidades aún más oscuras como Santiago Nebiette y Juan Gariot, gentes a quienes Percier y Fontaine calificarían desde luego como «le premier venu», en comparación con su rango como arquitectos de Napoleón, e incluso a diseñadores como Dugoruc. Su crítica a las obras decorativas de Carlos IV en el palacio de Madrid quizá está más informada de lo que parece y, en cualquier caso, plantea un interrogante que tiene que ver directamente con la aceptación y la fortuna del Gabinete de Platino en la corte española: ¿Carlos IV comprendió verdaderamente el estilo Imperio? Se diría que no, pues el rey no pareció apreciar ni entender las pinturas de Girodet: consta que en 1805, apenas instalado el Gabinete, quiso sustituirlas por otra serie de las *Cuatro Estaciones* realizada ex profeso por

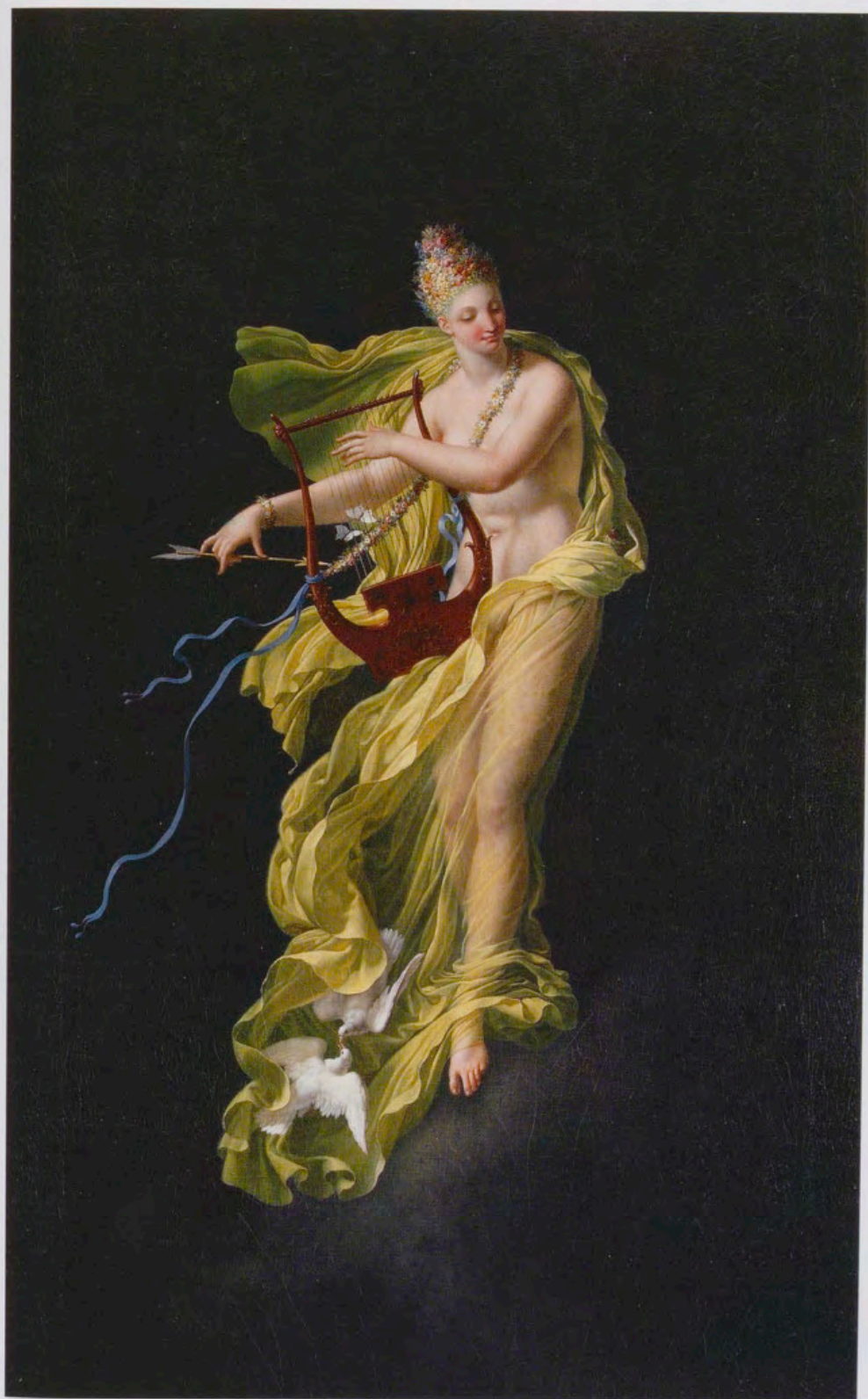


Fig. 17. Anne-Louis Girodet, Flora o alegoría de la Primavera. Gabinete de Platino, Real Casa del Labrador, Aranjuez, Patrimonio Nacional.

Maella. Al parecer no fue el único cambio previsto, pues en 1806 se hacía un cajón para el traslado a Aranjuez de «unos cristales dorados y gravados para la pieza de los franceses», tal vez de los *égloisés* comprados al conde de Paroy⁶⁵. En ese contexto mal podía prender el gusto de Percier, y el magnífico Gabinete de Platino queda como una obra aislada, fruto de una conjunción rara entre la manía decorativa de Carlos IV y el perfeccionismo de Sitel.

65. Jordán de Urrés y de la Colina, 2009, p. 235, nota 435 [*op. cit.* n. 2].

ROMA 1819: DOS REINAS, DOS FUNERALES Y UN CADÁVER

Las exequias de María Luisa de Borbón y María Isabel de Braganza

Pablo González Tornel

Universitat Jaume I

Ester Alba Pagán

Universitat de València

En 1819 tenían lugar en Roma dos funerales, casi simultáneos, por dos reinas españolas, María Luisa de Borbón y María Isabel de Braganza, madre y esposa, respectivamente, del monarca reinante en España, Fernando VII. Ambas ceremonias son recogidas en sendos libros de exequias, de gran riqueza y calidad artística, en las que el denominador común es la imagen de Fernando VII, cuyo retrato, en forma de medallón, preside de manera idéntica las dos relaciones convirtiéndolas en monumentos a su persona más que a las difuntas. Sin embargo, poco más tienen que ver las exequias de las reinas madre y consorte. Serán celebradas en templos distintos, con diferentes ceremoniales y, sobre todo, con una divergencia fundamental, la presencia del cadáver de María Luisa de Borbón presidiendo su propio funeral.

Para Cosandey, el papel de las reinas en la modernidad viene establecido en la vida pública a través de tres grandes ceremonias reales: la proclamación, las entradas urbanas y los funerales¹. En el caso español, la monarquía borbónica había otorgado, en el siglo XVIII, un nuevo papel a las reinas en la corte y el ceremonial. María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, las esposas de Felipe V, ejercieron una gran influencia cobrando un considerable protagonismo ceremonial, quedando las reinas borbónicas asociadas a la figura del rey como el reverso de una misma moneda². Sin embargo, es en el acto de proclamación y en sus exequias en los que la reina es elevada sin parangón a su imagen simbólica.

En las dobles exequias celebradas por María Luisa de Borbón y María Isabel de Braganza destaca el protagonismo del embajador español, quien definiría sus contenidos y significados. Antonio Vargas y Laguna había sido el promotor, durante su primer período como embajador en Roma, de la renovación neoclásica de los interiores del palacio de la embajada por Giulio Camporesi y Felice Giani en 1806³, y, tras el dramático lapso de la ocupación napoleónica, el encargado de restaurar el inmueble⁴. Además, su refinado gusto había sido requerido para el ornato escultórico de la Casa del Labrador de Aranjuez⁵.

1. F. Cosandey, *La Reine de France. Symbole et Pouvoir, XV-XVIII siècle*, París, 2000, p. 10; «Sucesión, maternidad y legado», en M.V. López Cordón (ed.), *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, actas de la VIII Reunión Científica de la FEHM, Madrid, 2005, pp. 485-496 [●].

2. M. A. Pérez Samper, «La figura de la reina en la Monarquía española de la Edad Moderna: poder símbolo y ceremonia», en M.V. López Cordón (ed.), 2005, p. 304 (op. cit. nota 1), e ídem, «La figura de la Reina en la nueva Monarquía Borbónica», en *Felipe V de Borbón, 1701-1746*, Córdoba, 2002, pp. 273-317 [●].

3. A. Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001, pp. 121-167 [●].

4. J. García Sánchez, «La intervención del arquitecto Antonio Celles en las reformas del Palacio de España en Roma (1814-1815)», *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, pp. 307-317.

5. J. Jordán de Urríes de la Colina, «La galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez: Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma», *Archivo Español de Arte*, 269, 1995, pp. 31-44.



Fig. 1. Túmulo funerario de María Isabel de Braganza, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820). Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.

Sin duda, Isabel de Braganza emana, en el espejo que suponen las ceremonias a su muerte, el paradigma de reina consorte. Aunque fue calificada de «mujer fuerte», devota y modesta, predomina su papel de reina doméstica al cuidado del rey. Entre sus aptitudes destaca su capacidad en habilidades tanto manuales como intelectuales que la hacían despuntar en las artes, las lenguas y la música, aunque su mayor virtud no eran sus conocimientos y su ingenio penetrante, sino su amor y entrega al rey, al que siempre se acercó «con el confiado temor que la bella Esther [tuvo] al gran Asuero»⁶. Modelo virtuoso, se la presenta como enemiga de las galas y la ostentación, oponiéndose a que se comprasen caras alhajas, prefiriendo en cambio proteger las ciencias y las artes, así como practicar la beneficencia sirviendo con ello de ejemplo a las «señoras de distinción»⁷, llegando a ofrecer sus joyas para financiar la expedi-

6. J. Juan González, *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas por el Excmo. Ayuntamiento de esta muy noble, muy leal, muy heroica, imperial y coronada villa de Madrid... por la sentida muerte de Nuestra Augusta Soberana Doña Isabel de Braganza y Borbón...*, Madrid, 1819, p. 18 (Real Biblioteca, sign. PAS/2971, Madrid, Patrimonio Nacional).

7. X. M. de Arbizu y Echeverría, *Lamentación y afectuoso sentimiento que la Muy noble y leal ciudad de Pamplona, cabeza del fidelísimo reino de Navarra, consagró a la memoria de la Señora Doña Isabel Francisca de Braganza y Borbón...*, Pamplona, 1819, pp. 80 y 330.



Fig. 2. Alegorías de la Religión y la Castidad Matrimonial, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820). Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.



Fig. 3. Alegorías de la Caridad y la Prudencia, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820). Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.

8. A. J. Calvo Maturana, *María Luisa de Parma. Reina de España, esclava de un mito*, Granada, 2007, p. 33; J. Pérez de Guzmán y Gallo, *La Historia inédita: vida, reinado, proscripción y muerte de Carlos IV y María Luisa de Borbón*, Madrid, 1909, y J. Cames, *Marie-Louise, roi d'Espagne. 1751-1819*, París, 2004.

ción que se dirigía a pacificar América. En todas estas descripciones observamos la imagen paradigmática de la reina fuerte, que cede sus alhajas como Isabel I, y de la reina sabia, como Isabel de Farnesio o Bárbara de Braganza, pero ante todo el papel que se exalta por encima de los demás es el de esposa amante y fiel, el de reina doméstica⁸.

En su breve matrimonio con Fernando VII, la reina fue homenajeadada en su boda, en su maternidad y en su muerte, actos marcados por los intereses políticos de la inestable corona española, como elenco de virtudes femeninas de su época, hasta el punto de que su funeral es utilizado por Varela como modelo de las manifestaciones de dolor que se realizaban ante la pérdida de una



Fig. 4. Retrato de Fernando VII, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820).
Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.



Fig. 5. Alegorías de la Templanza y la Fortaleza, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820).
Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.

reina⁹. En el culto a la fallecida, la imagen ideal de la difunta se impone a cualquier otra como medio de vehicular el vínculo que debía establecerse entre la monarquía y los ciudadanos, detectando Varela en los monumentos funerarios que en su honor se alzaron una actitud prerromántica por la superposición del sentimiento de sufrimiento al de alegría por la marcha al más allá¹⁰.

Sus bodas con Fernando VII se celebraron por poderes a bordo del navío portugués San Sebastián, fondeado en Cádiz, y el 29 de septiembre de 1816 la nueva reina hacía su entrada en la corte¹¹. Esta unión y, especialmente, la celebración de la entrada de la reina y las bodas fueron el exponente perfecto para cicatrizar las heridas abiertas por la invasión napoleónica¹². Sin embargo,

9. J. Varela, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1550-1885)*, Madrid, 1990, pp. 164-167.

10. Esto mismo se puede apreciar en las oraciones y composiciones fúnebres a su muerte [6].

11. R. Camacho, «Cénit y ocaso de una reina de España: María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII», en M. T. Sauret y A. Quiles (eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, vol. II, Málaga, 2002, pp. 199-215.

12. F. Enciso, *Proyectos de una función. Opereta en obsequio de los felices himeneos de SS.MM. y AA. Ejecutaron los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Vergara y sus maestros*, Madrid, 1817; *Discurso de la Real Sociedad Económica Matritense al rey Nuestro Señor Don Fernando VII, con motivo de los augustos enlaces de S.M. con la Reina Nuestra Señora Doña Isabel de Braganza...*, Madrid, 1816 [6].

su imagen más explotada fue la de madre ante la expectativa y necesidad de dar un heredero a la corona española. El 23 de agosto de 1817 la *Gaceta de Madrid* anunciaba el nacimiento de la infanta María Isabel Luisa, que fue celebrado en todas las ciudades del reino con las tradicionales luminarias. A pesar del entusiasmo, la alegría se desvaneció con la noticia de la muerte de la pequeña infanta el 9 de enero de 1818, pero la desgracia definitiva llegó con el segundo parto de la reina, el 26 de diciembre de 1818¹³.

Según la relación impresa, a la muerte de María Isabel de Braganza es el propio Fernando VII quien elige el proyecto de Antonio González Velázquez para el catafalco erigido en Roma, destinado a mostrar el triunfo de la muerte sobre la vida¹⁴. Se elige la iglesia jesuita de San Ignacio para la celebración del funeral, aduciendo como motivos los hechos de estar situada en el Campo de Marte y ser su titular un santo español. Sin embargo, más que una elección, la ubicación del catafalco por la difunta en el templo debió de ser una necesidad.

Los funerales regios por monarcas españoles en Roma eran un hecho habitual en la ciudad desde el siglo xvi¹⁵. Austrias y Borbones habían empleado como lugar preferente para el despliegue propagandístico que la ocasión de una transición de poder ofrecía el templo de Santiago de los Españoles. Esta iglesia, con situación preeminente sobre el foro de plaza Navona, había sido centro de la construcción de catafalcos y fachadas efímeras de las que queda constancia grabada desde el funeral de Felipe III en 1621¹⁶. Menor protagonismo había tenido, durante los siglos de la Edad Moderna, el templo de la corona de Aragón, Santa María de Montserrat, en los fastos de exaltación de los monarcas difuntos.

En 1819, tras décadas de decadencia de las instituciones españolas en Roma y apenas superada la ocupación napoleónica, ninguno de los templos nacionales se encontraba en condiciones de acoger una ceremonia solemne. Santiago de los Españoles, fundada en torno a 1450, se encontraba en inminente ruina¹⁷. Santa María de Montserrat, de prestancia urbana y capacidad mucho menores, se hallaba en pleno proceso de adaptación a una nueva situación, en la que el otro templo hispano iba a pasar a manos privadas¹⁸.

Si el catafalco fue ideado por Antonio González Velázquez, arquitecto del rey, la decoración del templo de San Ignacio fue, sin embargo, confiada a Ulisse Pentini, y los textos de las lápidas dispuestas por todo el templo a Domenico Antonio Marsella¹⁹. La jornada designada para la celebración de las exequias fue el 28 de septiembre de 1819. Ese día la fachada de la iglesia amaneció ornada, sobre la puerta principal, con las armas de España y Portugal formando un escudo que era sustentado por dos genios fúnebres. Todos los muros del templo se cubrieron de paños negros, pero el arquitecto, buscando romper con la monotonía del lúgubre colorido, empleó todos los recursos a su alcance para llenar el oscuro funeral de oro, plata y armiño. Así, las columnas jónicas sobre las que apoyan los arcos de la nave se llenaron con acanaladuras de oro mientras que en su himoscapo se situaron figuras que representaban distintas provincias de la monarquía española. Del mismo modo, las pilastras binadas que ordenaban la nave mayor se llenaron de arabescos de oro y de lirios de los Borbones, y en las enjutas

13. Parece que el motivo de la muerte fue la brutal cesárea tal y como narra el marqués de Villaurrutia en *Las mujeres de Fernando VII*, Madrid, 1925 [●].

14. G. A. Guattani, *Pompa funebre per le solenni esequie di Maria Isabella di Braganza regina delle Spagne, e delle Indie fatte celebrare in Roma da S.M.C. l'augusto consorte Ferdinando VII l'anno 1819. Descritta da Giuseppe Antonio Guattani ...*, Roma, 1820 [●].

15. Desde las exequias de Carlos V hay constancia de celebraciones oficiales por la muerte de los monarcas y muchas de sus consortes [●].

16. G. Fernández, *Relacion de las funerales exequias que la Nacion Española hizo en Roma a la Magestad del Rey N. S. D. Phillippo III de Austria El Piadoso. Al Illustrissimo, y Aexcellentissimo Señor D. Francisco Fernandez de la Cueva y Cordova, Embaxador en Roma de la Magestad Catholica D. Phillippo IIII*, Roma, 1622.

17. Sobre los orígenes de la fundación, véase J. Fernández Alfonso, «Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes», *Anthologia Annua*, 4, 1956, pp. 9-96 [●].

18. J. Fernández Alonso, *S. Maria di Monserrato*, Roma, 1968, y G. Lerza, *Santa Maria di Monserrato a Roma. Dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento*, Roma, 1996.

19. Sobre estas exequias y su arquitectura véase J. García Sánchez, «Los funerales de María Isabel de Braganza en Roma», *Goya*, 301-302, 2004, pp. 265-274.



Fig. 6. Retrato de María Isabel de Braganza, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820). *Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.*



Fig. 7. Alegoría de las Bellas Artes coronando a las casas de Borbón y Braganza, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820). *Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.*

de los arcos se colocaron escudos de Castilla y León. De los arcos, además, se colgaron cascadas de paños negros con reflejos dorados y toques de armiño.

La decoración de la nave por encima de los capiteles de las pilastras se respetó casi totalmente en cuanto a la plástica, pero se buscó, mediante el color, la correspondencia con el resto del aparato, de manera que negro y oro dominaran con su carácter fúnebre y regio la totalidad del templo. Toda esta intervención se realizó con la consigna del máximo respeto a las pinturas perspectivas de Andrea Pozzo que, dominadas por la alegoría de la función misionera de la orden, ornaban y ornan la totalidad de las bóvedas.

Los machones del crucero se decoraron con ornamentación *a candelieri* a la antigua, de modo que el motivo figurativo principal fuera la figura de la Fama que,



Fig. 8. Interior del templo de San Ignacio adornado para las exequias de María Isabel de Braganza, grabado, en G. A. Guattani, *Pompa funebre...* (Roma, 1820).
 Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.1.129, Roma.

con su trompeta, cantaba las glorias de la difunta. En este ornato se veían, también, las armas de Portugal, así como dos geniecillos alados que quemaban una mariposa.

Pero al igual que la nave principal resplandecía con las decoraciones y la infinidad de candelas, también las naves laterales se adornaron suntuosamente. Al himoscapo de sus columnas se le dio la misma decoración que a los de la nave principal y de sus arquivoltas pendían también ricas lámparas y drapeados de paño negro, oro y armiño. También las costillas de las cúpulas se cubrieron de negro y oro y los paños entre ellas se llenaron de alegorías de las provincias españolas, de genios alados, de guirnaldas y arabescos, mientras que en sus pechinas se figuraron bellas famas aladas.

El monumento fúnebre, en el crucero, fue un severo cenotafio y se caracterizó por estar perfectamente trabajado en sus cuatro frentes de modo que la urna sepulcral atraía la mirada de los asistentes allí donde estuvieren. Tomó la forma de una columna dórica aislada sobre la que señoreaba el triunfo de la muerte, con su guadaña, sobre la difunta reina.

La elección de un cenotafio de tipo tumular como tipología para el monumento fúnebre es una tendencia ya afianzada a lo largo del siglo XVIII. Así

ocurre en las exequias de Luís I y Felipe V²⁰, o en las de Fernando VI²¹. Atrás quedaban los catafalcos del seiscientos, de raigambre netamente barroca, en favor de estructuras que, por forma y contenido, tendían a una recuperación más rigurosa del antiguo. La idea del valor antiquizante del túmulo aparecía ya en el monumento encargado a Carlo Rainaldi por los canónigos de la basílica de Santa María la Mayor para las exequias de Felipe IV²², pero es, sobre todo, con el magnífico templo dórico levantado por Giuseppe Panini para Carlos III cuando este contenido se plasma según los modernos presupuestos de la arqueología²³. Isidro González Velázquez había sido uno de los arquitectos pensionados por la Academia de San Fernando para desarrollar su aprendizaje en Roma a finales del siglo XVIII²⁴, y en la ciudad había entrado en contacto con la figura del cultísimo embajador José Nicolás de Azara, mentor de las exequias de Carlos III y figura fundamental en la difusión del gusto neoclásico²⁵. Por lo tanto, no es de extrañar que para el monumento a María Isabel de Braganza eligiera un monolito sobriamente ático y netamente neoclásico.

El diseño de Isidro Velázquez, enviado desde la corte, fue levemente adaptado por Ulisse Pentini, tal y como puede apreciarse comparando la estampa del monumento, realizada sobre el dibujo enviado por el arquitecto a Roma, y la del funeral, dibujada por Valadier, que muestra el interior del templo.

La máquina efímera se alzaba sobre un zócalo cuadrado al que se accedía mediante cinco escalones. Sobre el zócalo se situaba la mole de la cámara sepulcral, en forma de arco cuadrifronte con cuatro aberturas de medio punto, dentro de la cual se alojó la urna con el cojín, la corona y demás insignias reales. Cada una de las entradas a la cámara estaba flanqueada por dos leones que protegían el mausoleo y, a la vez, simbolizaban la monarquía española. A los lados de los arcos se situaron, en cada uno de los frentes, dos figuras de artes o virtudes, cada una con un lema que la identificaba.

Por encima del friso, cada frente se coronaba con un frontón en cuyo interior se incluyeron elementos figurativos y simbólicos alusivos a la difunta, siendo los del principal dos figuras de la Fama sustentando las armas de España y Portugal. Por último se alzaba la enorme columna dórica que servía de base al grupo escultórico en que la reina difunta era sostenida por la triunfante Muerte. La labor escultórica del grupo de remate correspondió a Antonio Solá, y seis de las virtudes a Raimundo Barba, ambos españoles y académicos de San Lucas, mientras que la Templanza y la Fortaleza, angelitos y demás ornatos fueron realizados por Francesco Benaglia.

El funeral de María Luisa de Borbón, madre de Fernando VII, se desarrolla de una manera completamente diferente. Nacida en 1751 en Parma y casada en 1765 con Carlos, príncipe de Asturias y heredero de la corona española como primogénito de Carlos III, muere en Roma, tras varios años de residencia en la capital papal, a finales de diciembre de 1818, poco antes que su marido, el malogrado Carlos IV. El ritual de sus exequias romanas es, por lo tanto, completamente distinto del de las de María Isabel de Braganza²⁶.

20. S. Muniain Ederra, «Arquitectura de la Arcadia y crisis de la magnificencia: las exequias de Luis I y Felipe V en Roma», *Römische Historische Mitteilungen*, 47, 2005, pp. 279-334.

21. *Relacion de las exequias que a la magestad del Rey Catolico D. Fernando VI se hicieron en la Real Iglesia de Santiago de los Españoles de Roma siendo ministro encargado de los reales negocios de S. M. el Excelentísimo y Reverendísimo Señor Fray D. Joachin Portocarrero cardenal obispo sabinense*, Roma, 1760 (Real Biblioteca, sign. XIX/10777, XIX/10778 y VII/1785, Madrid, Patrimonio Nacional).

22. Descrito y grabado en *Relatione delle sontuose esequie fatte dall' Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo, e Canonici della Sacrosanta Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, alla gloriosa memoria di Filippo IV Re delle Spagne, con alcune osservazioni sopra i particolari del funerale*, Roma, 1666.

23. G. Sánchez Espinosa, «La relación de las exequias de Carlos III en Roma y el nuevo gusto neoclásico», *Goya*, 282, 2001, pp. 169-177.

24. P. Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, Madrid, 2003, pp. 313-328.

25. Véanse los estudios capitales de J. Jordán de Urries y de la Colina, «El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 81, 2000, pp. 61-88 [●].

26. *Descrizione degli onori funebri renduti in Roma dalla Real corte di Spagna a Sua Maestà cattolica Maria Luisa di Borbone regina delle Spagne, e delle Indie il di' 10 di gennaio 1819*, Roma, 1819 (Real Biblioteca, sign. VIII/2606 e Inf. 5375, Madrid, Patrimonio Nacional).



27. M. Moli Frigola, «Teatros de la muerte y de la gloria.

Representaciones fúnebres para mujeres españolas en Roma en el siglo xvii», en VV.AA., *Colloquium Calderonianum Internationale*, Università dell'Aquila, L'Aquila, 1983, pp. 569-608 [●].

28. Un ejemplar del grabado del catafalco se halla en el Museo di Roma, inv. n.º GS-317.

29. T. de Azpuru, *Relazione del gran funerale fatto per la maesta della defonta regina delle Spagne Elisabetta Farnese nella Regia Chiesa Nazionale di S. Giacomo de' Spagnoli in Roma il di 26 Nov. 1766*, Roma, 1766 [●].

30. Para una visión de conjunto de las exequias reales en los territorios vinculados a la monarquía española, véase M. A. Allo Manero y J. F. Esteban Lorente, «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos xvi, xvii y xviii», *Artigrama*, 19, 2004, pp. 39-94.

31. Marqués de Villa-Urrutia, *La reina María Luisa, esposa de Carlos IV*, Madrid, 1927, p. 134.

32. *Ibidem*, p. 176. Sobre las residencias de estos soberanos tanto en su exilio francés como en el romano, véase J. L. Sancho, «Los palacios de Carlos IV en Roma, 1812-1819», en C. J. Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, actas de congreso (Roma, 2007), Madrid, 2007, vol. II, pp. 975-1000. *Ídem*, «Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819», *Reales Sitios*, n.º 175, 2008, pp. 4-25.

El funeral de la reina portuguesa se inscribe dentro de la trayectoria de los ritos desarrollados en Roma por parte de las distintas iglesias nacionales para llorar a sus monarcas difuntas. Así, aunque con un boato mucho más modesto, en el siglo xvii se registran numerosas celebraciones fúnebres con protagonistas femeninas españolas, aunque solo se conserva memoria gráfica del túmulo erigido en honor de Margarita de Austria en 1612²⁷. Esta moderada prestancia de los funerales regios femeninos se mantendría durante el siglo xviii con algunos hitos significativos como las celebraciones por María Amalia de Sajonia en 1760²⁸ o por Isabel Farnesio en 1766²⁹. Sin embargo, los ritos que envuelven la muerte de la reina Borbón carecen del carácter de memorial que adjetiva todos estos funerales y se centran en la presencia de su cuerpo muerto³⁰.

La reina, con su esposo Carlos IV, Manuel de Godoy, Josefa Tudó y una cuantiosa comitiva, había marchado al exilio en 1808. El periplo de la corte exiliada fue complicado. Desde Bayona se dirigieron a Fontainebleau y por el camino, a la altura de Poitiers, cuenta Villa-Urrutia que el duque de Broglie observó la comitiva impresionado:

Viajaban los viejos Soberanos en una carroza de ceremonia, enorme, dorada, con cristales por todas partes, con unos cuantos lacayos con librea de gala, de pie, agarrados a unas correas y haciendo esfuerzos para sostener su equilibrio, como si se tratara de ir al Prado en coche de gala. Este tren medio suntuoso y medio grotesco, mezcla de antigüedad sin prestigio y de fasto sin elegancia, ostentación de dorados y miserias, hacía asomar las lágrimas a los ojos y la sonrisa a los labios. Carlos IV le pareció enjuto, nervioso y bien conservado, pero sin expresión y desprovisto de inteligencia. La Reina María Luisa le hizo el efecto de una de esas viejecitas de los cuentos de hadas, muy limpia y bien vestida, digna y reservada.³¹

El tratado firmado por Godoy y el general Duroc ponía a disposición de Carlos IV, durante su vida, el palacio imperial de Compiègne y el castillo de Chambord, así como le aseguraba una renta anual de 30 millones de reales y para los infantes de 400 mil francos. Al poco, la familia real solicitó al emperador que se trasladara a Niza, adonde llegaron el 18 de abril de 1809, y el 4 de octubre se volvió a trasladar a Aix y de allí a Marsella. En esta ciudad la corte exiliada fijó primero su residencia en el Hotel de Majastre (18 de octubre) para luego comprar una finca en Mazargues que, aún hoy, recibe el nombre de Castillo del Rey de España; allí padeció penurias económicas debido a los impagos del emperador, lo que obligó a vender algunas de las alhajas y la plata de la reina. Durante este período Carlos IV negoció en varias ocasiones con los ingleses su rescate y retorno a España, intento frustrado por Napoleón, quien trasladó nuevamente la corte errante a Roma, adonde llegó el 16 de julio de 1812. Allí los monarcas se alojaron primero en el palacio Borghese, hasta 1814, y después en el piso principal del palacio Barberini —tras una breve huida a Verona debida al anuncio de la invasión de la isla de Elba por Napoleón—, junto al infante Francisco de Paula, la hija de Godoy y la condesa de Chinchón, Carlota Luisa Manuela de Godoy y Borbón³².

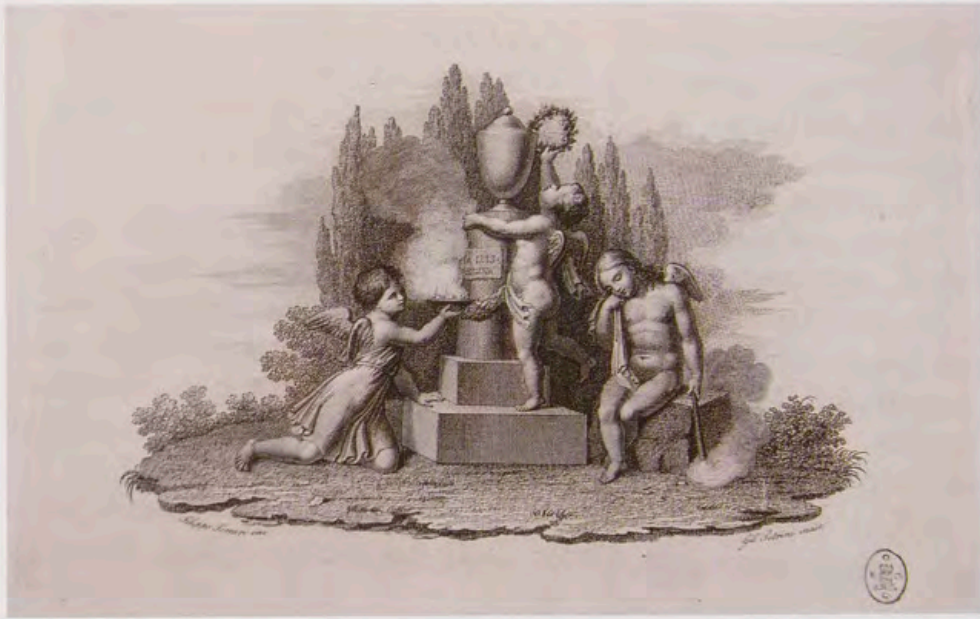


Fig. 9. Urna de María Luisa de Borbón con atributos fúnebres, grabado, en *Descrizione degli onori funebri...* (Roma, 1819). Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.

Tras su peregrinación por Europa, el 2 de enero de 1819, a los sesenta y siete años de edad, moría en Roma María Luisa de Parma habiendo sido durante veintitrés años princesa de Asturias, durante veinte reina de España y durante once reina madre. En Roma, la ciudad en la que se la enterró, se le rindieron las exequias más espectaculares organizadas conjuntamente por el plenipotenciario español y la Santa Sede. Por primera vez, un monarca español fallecía en la ciudad papal y la ceremonia era aprovechada para enterrar «más al ente que a la persona»³³.

La reina fue embalsamada y vestida con traje blanco decorado con la insignia de la orden de María Luisa y con los distintivos de la orden de Santa Isabel de Portugal y de María Teresa de Austria, mientras en sus manos se engarzaban una cruz de oro y un velo negro. Dos estancias del palacio Barberini, el lugar de residencia de la difunta, fueron vestidas de luto. En la principal se erigió un trono en forma de pabellón ornado en carmesí y oro y, sobre él, una cama con cojines negros sobre la que reposaba el cadáver. El lecho fúnebre se presentó a los visitantes flanqueado por dos escuderos armados a los pies, dos alabarderos en la parte opuesta y, a los lados, la dama de compañía y las camareras.

El 9 de enero, a las siete de la tarde, ya noche cerrada, se produjo el traslado de la difunta a Santa María la Mayor en solemne cortejo, siendo portado el cadáver en lecho fúnebre sobre carroza a la que seguía don Antonio de Vargas y Laguna. El cortejo se dirigió a la basílica liberiana por la via delle Quattro Fontane y fue recibido por los canónigos de la basílica en las escaleras que rodeaban su cabecera.

La elección de la basílica de Santa María para albergar el cadáver de la reina y celebrar los pertinentes funerales no resulta casual, pues desde Felipe III la monarquía española ejercía un particular patronato sobre el templo³⁴. Fruto de esta especial relación en la iglesia se habían celebrado exequias por monarcas

33. A. Calvo Maturana, «Del lodo de los panfletos al incienso de las exequias. La paradójica rehabilitación fernandina de María Luisa de Parma», en *Homenaje a Don Antonio Domínguez Ortiz*, Granada, 2008, pp. 183-202; ídem, «Eva y la pérdida del Paraíso Imperial. Alegorías misóginas de María Luisa de Parma en el siglo XIX», *Reales Sitios*, 167, 2006, pp. 68-77 [●].

34. J. Fernández Alfonso, «España en Santa María la Mayor», *Anthologica Annua*, 42, 1995, pp. 799-810. Tanto el funeral en la basílica como la conducción del cadáver fueron ilustrados en sendos lienzos pintados en 1824 por Pedro Kuntz y conservados en Patrimonio Nacional, sobre los cuales véase J. Jordán de Urrés y de la Colina, «Conducción del cadáver de la reina María Luisa de Parma desde el Palacio Barberini a la basílica de Santa María la Mayor», en *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*, Cat. Expo., coms. J. Jordán de Urrés y de la Colina y J. L. Sancho, Madrid, 2009, cat. n° 160, pp. 368-369. Como se apunta en J. L. Sancho, 2007, p. 999 [op. cit. n. 32], la carroza fúnebre era uno de los coches de Carlos IV remodelado.



Fig. 10. Alegoría de la Fama portando la corona de laurel más allá de las columnas de Hércules, grabado, en *Descrizione degli onori funebri...* (Roma, 1819). *Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.*



Fig. 11. Retrato de Fernando VII, grabado, en *Descrizione degli onori funebri...* (Roma, 1819). *Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.*

españoles, algunas de ellas, como las de Felipe IV, de riqueza comparable a las organizadas en el templo de Santiago, y la basílica albergaba y alberga una monumental escultura de bronce del mismo monarca³⁵.

La celebración de los funerales de María Luisa de Borbón en una basílica directamente protegida por la corona española y el patrocinio de las celebraciones por su hijo Fernando VII corresponden al desenlace de una muy compleja relación entre madre e hijo. Tras su encarcelamiento en Valençay, el «deseado» Fernando VII vuelve a España. Derogada la Constitución y reinstaurado el absolutismo, quedaba pendiente la tarea de regularizar la situación de los reyes padres exiliados, más cuando se supo que algunos liberales habían

35. Véanse D. Carrió Invernizzi, «La estatua de Felipe IV en Santa Maria Maggiore y la embajada romana de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666)», *Roma moderna e contemporanea*, 1-3, 2007, pp. 255-270 [●].



Fig. 12. Retrato de María Luisa de Borbón, grabado, en *Descrizione degli onori funebri...* (Roma, 1819).
Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.



Fig. 13. Carroza fúnebre de María Luisa de Borbón, grabado, en *Descrizione degli onori funebri...* (Roma, 1819).
Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.

pensado en Carlos IV como monarca constitucional y que éste deseaba tener voz propia en el Congreso de Viena (1815)³⁶. No obstante, los apuros económicos de la corte exiliada y la falta de ambición de Carlos IV hicieron que el 25 de febrero de 1815 se firmase el *Convenio ajustado entre el rey Nuestro Señor y su Augusto Padre*³⁷, en el que Fernando compró la abdicación y la legitimidad a Carlos por «doce millones de reales pagaderos en mesadas anticipadas», el pago de la deuda contraída y un estipendio de 8 millones para la reina madre si Carlos faltase. Ahora quedaba para Fernando VII una ardua tarea: ¿cómo convertir a la reina Mesalina, a la que su propio hijo había denostado en los panfletos, en la madre de un rey? Esa es la pregunta que se hace Calvo Maturana. La cuestión de fondo era que la mancha que arrastraba la figura de María Luisa

36. Así lo reconoce F. Martínez de la Rosa, *Revolución actual de España*, Madrid, 1814.

37. Madrid, 1815. Marqués de Villa-Urrutia, 1927 [op. cit. n. 31]; A. Calvo Maturana, 2008, p. 185 [op. cit. n. 33].



38. P. Cevallos, *Exposición de los hechos y maquinaciones que han preparado la usurpación de la corona de España y los medios que el emperador de los franceses ha puesto en obra para realizarla*, reimpr. Ciudad de México, 1808.

39. J. Muñoz Maldonado, *Historia de la Guerra de la Independencia de España contra Napoleón Bonaparte desde 1808 a 1814. Publicado de Orden del rey N.S.*, Madrid, 1833.

40. *Relazione della infermità, morte, solenni esequie, e trasporto di sua maestà Giacomo III re della Gran Britannia, occorse in Roma il dì 7 Gennaio 1766*, Roma, 1766.

41. *Infermità, morte, e funerale della real maestà di Cristina Alessandra regina di Svezia*, Roma, 1689.

ponía en peligro el honor de sus sucesores, del heredero, pero sobre todo de la impecable honorabilidad de la dinastía³⁸. Entre 1815 y 1819 el interés del rey se centró en acallar el pernicioso debate y realizar una alquimia oficial por la que el papel de la madre inmoral desaparecía en la interpretación de la historia oficial y las calamidades de España pasaban a deberse a las aciagas circunstancias políticas, sin que ello atenuase la responsabilidad del privado³⁹. Sin duda, el gesto más evidente es la restitución en 1816 de la Real Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa, tras la anulación de José I. Ciertamente es que en sus nuevos estatutos se reconocía la continuidad de la misma bajo la responsabilidad de la reina vigente de España, a la sazón Isabel de Braganza, pero se reconocían todos los nombramientos realizados por la reina madre en el exilio.

Como parte de esta política de recuperación de la imagen de la reina madre, las honras fúnebres de María Luisa de Borbón en Roma se inician el día 10 de enero con la apertura del templo de Santa María la Mayor para que el gentío pudiera admirar el magnífico aparato, organizado e ideado por Ulisse Pentini, con que se había vestido la basílica. Sobre la puerta principal del atrio se colocó el escudo de la familia real española, y todo el interior de la iglesia se revistió de paños de negro luto sobre los que brillaban los hilos de oro. En cada intercolumnio de la nave principal se colgó una hermosa lámpara llena de velas y, sobre el entablamento, bajo cada una de las ventanas, una cornucopia que sustentaba luminarias.

El pabellón regio se ubicó en medio de la nave mayor. Allí pendía del techo de la basílica una gran corona real que hacía las veces de dosel, del que se derramaban cuatro cascadas de paño negro, con toques de oro y forradas de blanco en el interior, que se recogían en las paredes de la nave. Por debajo del pabellón, sobre un basamento cuadrado formado por seis escalones, se erigía el catafalco pintado en grisalla con varios emblemas lúgubres. Sobre el tablado estaba el lecho funeral, y, sobre él, la reina, vestida de plata, con manto carmesí forrado de armiño y la testa coronada.

La misma mañana de las exequias en Santa María la Mayor se procedió al traslado del cadáver de la reina a la basílica de San Pedro del Vaticano, para lo que se determinó de manera minuciosa el camino a seguir por el cortejo. Este habría de dirigirse, en primer lugar, al monasterio de los Santos Domenico e Sisto. Desde aquí, descendiendo por la via delle Tre Cannelle, la procesión llegaría a la plaza de los Santos Apóstoles, girando entonces junto al monasterio de San Romualdo hasta llegar a plaza Venecia. A partir de este lugar tomaría el cortejo la llamada via Papalis hasta cruzar el Tíber y llegar al Vaticano.

En la misma relación de las exequias se hace referencia a la excepcionalidad de la efeméride, y se compara esta con situaciones similares ocasionadas por la muerte de monarcas en Roma. Así ocurrió, por ejemplo, en 1766 al fallecer Jacobo III Estuardo⁴⁰, aunque el modelo para ambas son los funerales que en 1689 se celebraron por la reina Cristina de Suecia⁴¹.

Como en las exequias de Cristina de Suecia y de Jacobo Estuardo, celebradas respectivamente en los templos de Santa Maria in Vallicella y los Santos Apóstoles, el centro de la escenografía funeral lo constituye el lecho donde se



*Veduta in prospettiva della Basilica Liberiana
 In apparato funebre per le solenni esequie
 DI MARIA LUISA DI BORBONE REGINA DELLE SPAGNE E DELLE INDIE
 Fatta celebrare in Roma
 DALLA REALE CORTE DI SPAGNA
 il 10 Gennaio del 1801*

Fig. 14. Interior de la basílica de Santa María la Mayor adornado para las exequias de María Luisa de Borbón, grabado, en *Descrizione degli onori funebri...* (Roma, 1819). Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.

expone al difunto, apenas cubierto con un dosel textil. Sin embargo, si hay algo que caracteriza la memoria impresa de estos funerales es que en todos ellos se dieron a la estampa dos grabados: uno representaba el lecho mortuario dentro del templo fúnebre y el otro mostraba el recorrido procesional del cadáver desde la iglesia hasta San Pedro del Vaticano.

La importancia que se otorga al cortejo fúnebre y el modo de representarlo no son en absoluto casuales. En los funerales regios celebrados en Roma, el cortejo aparece plasmado en forma de serpiente con tres hitos fundamentales, que son, leídos de derecha a izquierda y de abajo a arriba, el templo de origen, el Castel Sant'Angelo y la basílica de San Pedro. Se reproduce, de este modo, la representación invertida del cortejo triunfal que, después de cada elección de un nuevo papa, llevaba a este desde San Pedro a tomar posesión de San Juan de Letrán.

El cortejo abandonó la basílica liberiana a las dos del mediodía, acompañado de los miembros de todas las cofradías romanas, de las órdenes religiosas y demás personalidades reunidas en torno a la cruz del capítulo vaticano, todos ellos por-

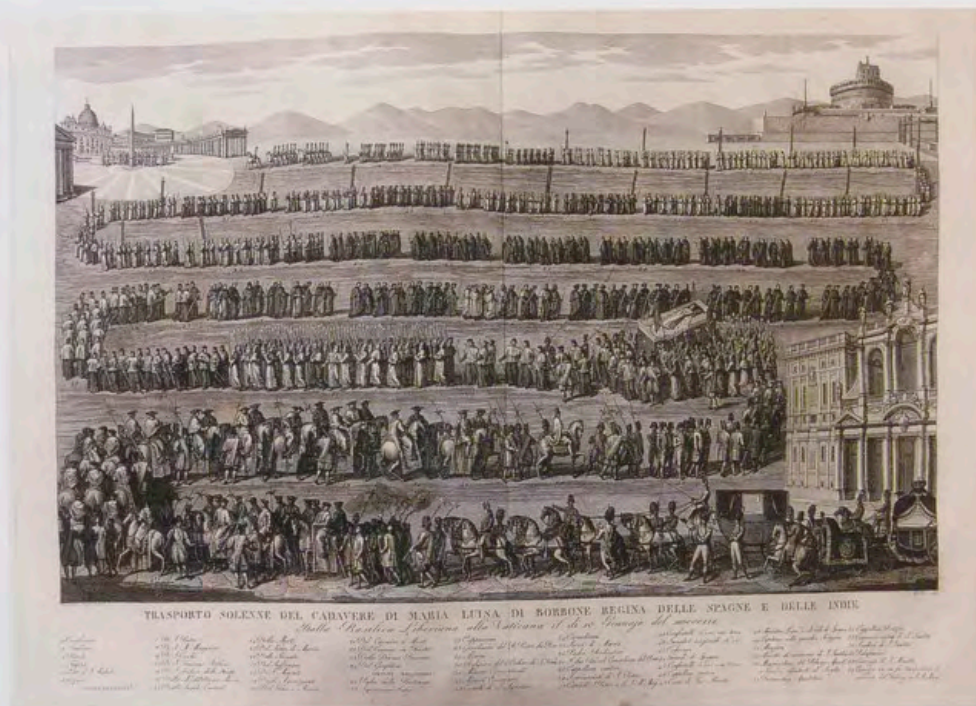


Fig. 15. Cortejo fúnebre de la reina María Luisa de Borbón, grabado, en *Descrizione degli onori funebri...* (Roma, 1819). Biblioteca Casanatense, sign. 20.A.I.129, Roma.

tando antorchas. Tras tres carruajes se situó la carroza fúnebre, la misma empleada el día anterior para transportar el cadáver a Santa María la Mayor, con el cuerpo de la difunta. La reina fue saludada con salvas a su paso por Castel Sant'Angelo, y en la capilla del coro de la basílica de San Pedro la recibió el cardenal Alessandro Mattei. María Luisa fue arreglada en el féretro por sus damas con la corona en la cabeza y, tras ser encerrada en tres cajas, se llevó su cuerpo a las grutas vaticanas.

De esta manera, y tras recorrer triunfalmente las calles de Roma, la malograda reina de España encontraba reposo en las entrañas de San Pedro del Vaticano junto a otros monarcas fallecidos lejos de su tierra. Poco después, Fernando VII ordenó que los cuerpos de sus padres volviesen a España para ser depositados en el Panteón de El Escorial. El 25 de agosto de 1819, la fragata Sirena condujo los restos mortales de María Luisa y los bienes materiales de los reyes padres al puerto de Alicante, para ser depositados después, el 18 de septiembre, en la cripta en la que, por voluntad de Felipe II, reposan los monarcas hispanos junto a las consortes que alumbraron heredero. En los años sucesivos, y hasta 1826, el 2 de enero siguieron celebrándose exequias por los reyes padres con la misma pompa que en los años anteriores⁴².

Los funerales por las muertes de María Isabel de Braganza y María Luisa de Borbón suponían en 1819 el final de la gran fiesta macabra hispana. Un canto del cisne de un ritual consolidado en el Antiguo Régimen y que, ya agonizante por las normas del neoclasicismo, recibía el toque de gracia con el nacimiento del mundo contemporáneo. A partir de ahora nuevos héroes y heroínas extraídos del imaginario liberal ocuparían el lugar de unos monarcas que caminaban hacia su ocaso⁴³.

42. Archivo General de Palacio, Madrid, Sección Histórica, caja 77, exp. 10.

43. J. Varela, 1990, p. 165 [op. cit. n. 9]. Los reyes constitucionales celebrarán funerales más personales y los gastos correrán a cargo del Estado.

LA PISCIFACTORÍA DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO Y SU RELACIÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX CON LAS DE HUNINGUE Y EL MONASTERIO DE PIEDRA

Pilar Bosqued Lacambra

Investigadora independiente

La piscifactoría de La Granja de San Ildefonso fue creada por el rey consorte Francisco de Asís de Borbón en 1867¹. La del monasterio de Piedra, próxima a Nuévalos (Zaragoza), fue promovida unos años antes por Federico Muntadas, quien heredó los edificios y tierras que su padre había comprado en Aragón después de la desamortización de 1835². Tanto el monasterio de Piedra como La Granja establecieron a mediados del siglo XIX una estrecha relación con la piscifactoría francesa de Huningue, establecimiento situado junto al gran canal de Alsacia, paralelo al Rin y cerca de la frontera con Alemania, y fundado a finales de 1852 por orden de Napoleón III³ (figura 1).

En lo que se refiere a la historia de la piscicultura, los precursores más destacados fueron Jacobi (en el siglo XVIII) y los pescadores franceses Rémy y Géhin, quienes observaron con detenimiento y paciencia el comportamiento de los peces en los ríos, y comenzaron a experimentar, con éxito, la fecundación artificial de los huevos, eclosionando de manera artificial huevos de trucha⁴. Aquellos experimentos despertaron la curiosidad de la Academia de Ciencias de Francia, que nombró una comisión especial para estudiar los procesos utilizados y aplicarlos a la repoblación de los ríos y a la obtención de una nueva fuente de alimentación. Victor Coste, profesor especializado en embriogenia del Colegio de Francia, fue el encargado por el Ministerio de Agricultura del seguimiento científico de los pescadores⁵. De este modo, la piscicultura científica nació en Francia.

Los resultados altamente satisfactorios obtenidos en Huningue determinaron la elección del lugar y su construcción, previa concesión del presupuesto necesario. En 1853 Coste publicó sus *Instructions Pratiques sur la Pisciculture suivies de Mémoires et de Rapports sur le même sujet*, que pretendían divulgar, con el apoyo del gobierno francés, los ensayos de fecundación artificial y asegurar la multiplicación de los peces⁶. De este modo, se proce-

1. Los datos relacionados con la historia de la piscicultura que no se reseñan están extraídos de P. Bosqued Lacambra, *Historia de la piscifactoría del Monasterio de Piedra*, inédito, y de ídem, *Breve historia de la piscifactoría de La Granja de San Ildefonso, Segovia*, inédito.

2. P. Bosqued Lacambra, *Vida y obra de J. Federico Muntadas Jornet*, inédito.

3. Muchas veces con la grafía Huninghe. J. P. Binnert, *Historique de l'ancienne Pisciculture de Huningue*, Michelbach-le-Bas, 1998, p. 8. Agradezco al Sr. Binnert su amabilidad e interés y que me facilitara la información que necesitaba.

4. *Ibidem*, pp. 12-15.

5. *Ibidem*, pp. 15 y 18.

6. *Ibidem*, p. 18.

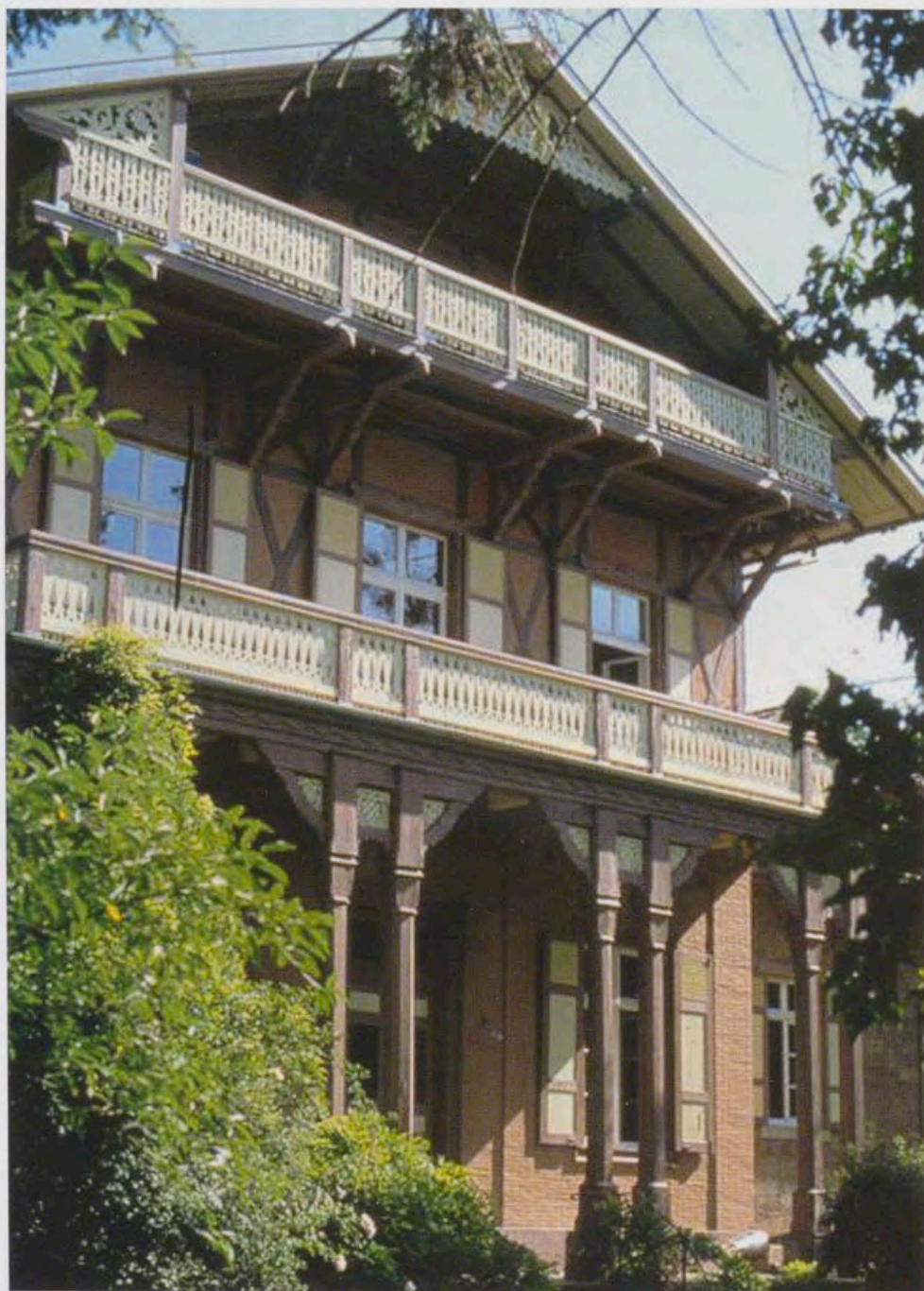


Fig. 1. Entrada de la antigua piscifactoría de Huningue, en Alsacia.

dió al comienzo del envío de huevos fecundados de manera gratuita también al extranjero. El receptor tenía la obligación de pagar el transporte y rellenar un formulario con preguntas sobre el envío y la manera en que se comportaban los huevos fecundados, de forma que el establecimiento de Huningue pudiera recabar más información sobre el procedimiento de la fecundación y cría y prosperar así en sus ensayos y metodología.

Por su parte, los inicios de las dos piscifactorías españolas que aquí tratamos, una bajo la protección real y otra por iniciativa privada, debieron de estar estrechamente relacionados entre sí, dado el carácter y la personalidad de Federico Muntadas y sus contactos políticos, económicos, culturales y sociales en la capital española, así como los de su familia⁷.

7. P. Bosqued Lacambra, *La familia Muntadas y el monasterio de Piedra en la segunda mitad del siglo XIX*, inédito.

En esa época, las revistas ilustradas españolas publicaron artículos sobre la piscicultura, en su mayoría traducidos del francés, que contribuyeron a la expansión y divulgación de las nuevas técnicas reproductoras en nuestro país. En 1859 se hacía especial mención al hecho de que «de pocos años á esta parte se halla establecida en Francia una importante industria [...] la piscicultura, ó sea, el arte de poblar los estanques y los ríos, multiplicando, perfeccionando y aclimatando en ellos las especies que sirven al hombre de alimento»⁸. Se incluían la historia y desarrollo de la nueva ciencia, los sistemas de cría y los dibujos de los aparatos utilizados para ello. Del mismo modo, en 1861 se publicó la *Historia y tratado de la piscicultura*, donde se mostraban las técnicas reproductoras y las vistas de los productos y acuarios exhibidas en el Palacio de la Industria parisino⁹. En agosto de 1862 el establecimiento de Huningue publicó las *Instructions pratiques pour le repeuplement des cours d'eau*, en las que se detallaban la división de los peces y diferentes especies, así como los procedimientos para su multiplicación y los pasos a seguir para la fecundación artificial de los huevos y su transporte, incubación y aparatos necesarios para ello, duración de la misma y cuidados de los huevos y alevines, así como el transporte de peces jóvenes y demás. Ese mismo año se publicó la *Notice historique sur l'établissement de pisciculture de Huninghe*, en donde se daba cuenta, entre otras muchas cosas, de los resultados obtenidos. Así, se especificaba que durante la campaña de 1858-1859 se habían enviado a España huevos fecundados al establecimiento fundado por el Estado, a nombre del ingeniero jefe del puerto de Santander, mientras que en la campaña de 1861-1862 se habían enviado los huevos, a través de un negociante, a un establecimiento de piscicultura subvencionado por el gobierno en Alicante.

Sin embargo, los envíos a España se habían realizado ya durante la campaña de 1856-1857, que es cuando se produjeron los primeros envíos de huevos fecundados, por tren, desde Huningue, siendo el primer destino que hemos encontrado Castro Urdiales y, en la temporada siguiente, también Bilbao, probablemente como destinos intermedios.

Por otra parte, Mariano de la Paz Graells, célebre doctor en Medicina y Ciencias, catedrático de Anatomía y Zoonomía comparada, publicó en 1864 el *Manual práctico de piscicultura ó Prontuario para servir de guía al piscicultor en España, y á los empleados de la Administración pública en nuestras aguas dulces y saladas. Escrito y publicado de orden de S. M. el Rey*, donde aseguraba que era el encargado del cuidado del «establecimiento y dirección de un Parque Zoológico en las Reales posesiones». Afirmaba también que una de las tareas más importantes a realizar era «propagar los peces, principalmente los comestibles, que forman una parte muy esencial de la alimentación del hombre en todas las clases de la sociedad, y que por lo mismo su multiplicación va á ser objeto de una de las industrias más lucrativas», a la que no dudó en calificar como arte¹⁰ (figura 2).

En esa interesantísima publicación se hablaba de las diferentes especies de peces comestibles, definiendo su hábitat y características principales, y se vertían opiniones acerca de si se creía conveniente su introducción y dónde era

8. *El Museo Universal*, Madrid, 1859, p. 6.

9. *Museo de las familias*, Madrid, 1861. Se reproducen, con ligeras variaciones, los textos, ilustraciones e imágenes de su homónima francesa con sede en París, *Musée des familles*.

10. M. Graells, *Manual práctico de piscicultura...*, Madrid, 1864, p.V.

MANUAL PRÁCTICO
DE
PISCICULTURA
ó
PRONTUARIO

PARA

SERVIR DE GUIA AL PISCICULTOR EN ESPAÑA, Y Á LOS EMPLEADOS DE LA ADMINISTRACION
PÚBLICA EN NUESTRAS AGUAS DULCES Y SALADAS;

ESCRITO Y PUBLICADO

DE ORDEN DE S. M. EL REY

POR

EL ILMO. SR. DON MARIANO DE LA PAZ GRAELLS,

Comendador de la Real Orden de Carlos III y de la militar de N. Sr. Jesucristo de Portugal, de la Legion de Honor de Francia, Consejero honorario de Instruccion pública, Director del Museo de Ciencias naturales y del Parque Zoológico de S. M., Doctor en Medicina y Ciencias, Catedrático de Anatomía y Zoonomía comparada, Académico de número de las Reales Academias de Ciencias de Madrid y de Lisboa, individuo de las Sociedades imperiales de Agricultura de Moscovia, de la Zoológica de Aclimatacion de Francia, de la Entomológica y de la Botánica de la misma Nacion, de la Linneana de Lico, de la Zoológica de Londres y de Hamburgo, de la Entomológica de Gereflochait, de la Academia Germánica Leopoldina de Curiosos de la Naturaleza, de la de Ciencias de Barcelona, Siracusa, Strasburgo, Milan, Málaga é Islas Baleares, de las Sociedades económicas de amigos del pais de Barcelona, Tortosa, Lérida, etc., etc.



MADRID:

POR D. E. AGUADO, IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M. Y DE SU REAL CASA.

1864.

Fig. 2. Portada del Manual de Mariano de la Paz Graells, publicado en Madrid en 1864.

más adecuado proceder a ello. Advertía Graells, quien era miembro de varias academias científicas, entre ellas la Zoológica de Aclimatación de París, que puede V. M. tener la gloria de ser el primero que en España erija un establecimiento de piscicultura, que venga á ser la escuela racional de esta utilísima industria, y el semillero que á todos provea de los gérmenes necesarios para poblar de peces comestibles las aguas dulces del territorio español [...y que] pueden utilizarse para la piscicultura á muy poca costa, y de un modo muy conveniente, sobre todo en los Reales Sitios de S. Ildefonso, S. Lorenzo y Aranjuez, provistos de abundantes aguas corrientes y estancadas.¹¹

11. *Ibidem*, p.VII.

Añadía el autor, con cierta complacencia, que «no existiendo en español otro libro especial sobre la materia, nos cabría por lo menos la satisfacción de haber sido los primeros en difundir los conocimientos piscícolas en nuestro país, cuyas estensas [sic] riberas nos brindan á cultivarlas ofreciéndonos abundantísimas cosechas»¹². Con verdadero interés y esperanza sobre la nueva ciencia, Graells mostraba su empeño en afirmar que era el primero en destacar en la historia de la piscicultura en España, exhortando a que no debía «permanecer por mas tiempo inactiva en esta empresa», que debería ser fomentada y practicada a la mayor brevedad para que todos pudieran «disfrutar de sus beneficios»¹³.

Graells destacaba los trabajos del francés Coste, y recomendaba la lectura de sus estudios, e incluía una interesante lista de los «autores consultados para este trabajo», tanto españoles como extranjeros¹⁴. Pero en la temporada de 1864-1865 no sólo se enviaron huevos fecundados desde Huningue a Graells, sino también al marqués de Núñez, médico de S. M. el Rey, y a dos personas de Zaragoza, una de las cuales era Federico Muntadas. Otro destinatario era el conde de Revillagigedo, para su propiedad en Deva (Gijón), quien recibió hasta 1870 numerosos envíos¹⁵.

En 1867 Graells publicó su *Aqüicultura. Estudios y observaciones sobre los establecimientos piscícolas...*¹⁶, un largo y detallado título que evidenciaba su «Memoria presentada al Excmo. Sr. Ministro de Marina por el vocal de la Comisión permanente de pesca». De este modo explicaba los resultados del viaje emprendido a Francia y Suiza para el estudio de la piscicultura y de los principales centros piscícolas, aseverando que había «visitado en París la piscina del Colegio de Francia donde M. Coste y Gerve han demostrado á cuantos han querido verlo cuán fácil es la propagación artificial de los peces de agua dulce».

También visitaron el Museo de Ciencias Naturales, intercambiando opiniones con «los sabios naturalistas y con los distinguidos profesores», que fueron igualmente «recibidos en la piscifactoría [sic] de Huningue con las mayores atenciones», donde pudieron «ver y observar cuanto deseábamos [...] satisfaciendo además á todas las preguntas y observaciones» que formularon, entregándoles una «noticia detallada sobre la disposición y organización de tal piscifactoría» que transcribía «casi íntegra» en su libro. Igualmente, incluyó «el modo como deben dirigirse los pedidos de huevos avivados al establecimiento de Huningue y las condiciones que este impone á los que reciben su donativo», de manera que cualquiera que estuviera interesado pudiera beneficiarse de «la distribución que anualmente hace esta piscifactoría»¹⁷. Como puede fácilmente deducirse, este viaje fue de una grandísima utilidad y provecho.

Graells resaltó en su publicación que parecía que el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso estaba «hecho á pedir de boca» para «proceder [...] á las operaciones ictiogénicas», debido principalmente a las «aguas frescas, limpias y de viva corriente [...] fondos de grava y limpias arenas, abundancia de larvas de friganídeos y otros insectos que sirven de alimento á tales peces», refiriéndose a los salmónidos, añadiendo que Huningue no podría jamás «disponer de los me-

12. *Ibidem*, p. X.

13. *Ibidem*, p. 4.

14. *Ibidem*, pp. XXI-XXIII.

15. Debió de abandonar pronto sus experimentos como piscicultor.

16. M. Graells, *Aqüicultura. Estudios y observaciones sobre los establecimientos piscícolas, ostrícolas, de crustáceos y mejillones de la bahía de Arcachon, ensenada de l'Aiguillon, isla de Ré, laboratorio de Concarneau, bahía de la Forest y pesca y especulación sardinera en la misma localidad, piscicultura de agua dulce en Huningue y Suiza, y de agua salobre y salada en el litoral mediterráneo francés*, Madrid, 1867, pp. 167-171.

17. *Ibidem*, p. 196.

dios naturales que tiene nuestro parque Real»¹⁸. Las recomendaciones de Graells surtieron efecto, ya que anotó a pie de página que

algún tiempo después de escritos estos párrafos, S. M. el Rey nos mandó proceder al establecimiento de la Piscifactoría del Real Sitio de San Ildefonso que con gran satisfacción nuestra ha empezado á funcionar en este mes de Diciembre [de 1867] y de la que daremos detallada noticia en el anuario de la Comisión permanente de pesca del Ministerio de Marina.¹⁹

Del mismo modo, mostraba la enorme satisfacción de ver cómo «el Estado tomó la iniciativa y por su ejemplo la nueva industria ha pasado al dominio de los hechos»²⁰. Como veremos a continuación, poco iba a durar para Graells esta alegría.

Por su parte, a pesar de la temprana presencia de pesqueras o estanques en el monasterio de Piedra, Federico Muntadas afirmaba en su libro publicado en 1871 que «los ensayos en Piedra empezaron hace tres años»²¹, aunque debía referirse a los ensayos de carácter científico y piscicultor. Lo cierto es que, como ya hemos señalado, en la temporada de 1864-1865 se expidieron a Muntadas huevos fecundados desde Huningue.

La Exposición Universal de París de 1867 contribuyó sin duda alguna a la divulgación de las técnicas de reproducción piscícola. En el recinto utilizado para la Exposición se construyeron grandes estanques, acuarios o piscinas que no solo demostraban las excelencias de la ciencia piscicultora, sino que ofrecían el aspecto bello, romántico, pintoresco, rústico y ornamental de los estanques, que quedaban plenamente integrados en los parques y jardines, así como la utilización del agua, de las grutas, quioscos, pabellones, y de las cascadas como elemento lúdico y paisajístico²². En ese mismo año, se afirmaba que

En el verano de 1867 se propuso a S. M. el Rey D. Francisco de Asís, ensayar en el Real Sitio de S. Ildefonso la fecundación artificial de los peces teniendo en cuenta dos consideraciones: 1ª la gran cantidad de aguas dulces de calidad y 2ª la necesidad que se venía sintiendo años atrás de poblar el río Valsain de truchas cuya falta y extinción de criaderos se observaba.²³

Como ya hemos dicho, el cargo de responsable del establecimiento de piscicultura de La Granja de San Ildefonso (Segovia) recayó en Mariano de la Paz Graells, «Director a la sazón del Parque Zoológico establecido en la Real Casa de Campo» de Madrid, quien se trasladó a finales de 1867 a La Granja, escogiéndose para su ubicación el lugar junto a la Casa del Mar y al gran estanque conocido como «La Mar» (o «El Mar»), localizado en la parte superior del jardín²⁴ (figura 3).

Es interesante destacar que mientras que en Huningue y en Piedra se excavaron los estanques necesarios para realizar el establecimiento piscícola, en La Granja se aprovecharon los estanques y depósitos existentes, a los que se añadieron las canalizaciones y acequias necesarias. De este modo, mientras que los estanques de los dos primeros sitios eran pequeños y numerosos y realizados de forma rústica y sencilla, los de La Granja destacaban por sus dimensiones —sobre todo el extenso estanque de La Mar, sumamente pintoresco— y por

18. *Ibidem*, p. 193.

19. *Ibidem*, p. 194. También recomendó los estanques de la Granjilla del Real Sitio de El Escorial, así como el Real Sitio de Aranjuez para especies que requirieran «aguas menos frías y puras», así como otros lugares de la geografía española.

20. *Ibidem*, p. 195.

21. L. Jornet, *El Monasterio de Piedra. Su historia, valles, cascadas y grutas. Leyendas monásticas*. Madrid, s.f. [1871], p. 61. Federico Muntadas lo escribió con seudónimo.

22. Tuvo lugar de abril a octubre bajo el gobierno de Napoleón III.

23. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), caja 13834.

24. *Ibidem*.

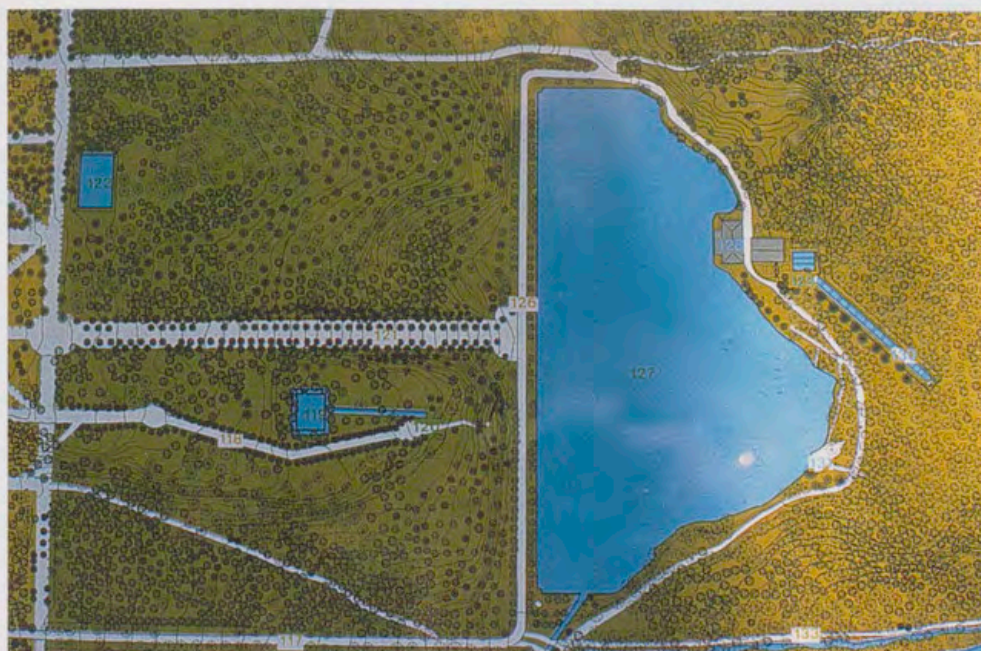


Fig. 3. Detalle del Mapa informativo de los Jardines de La Granja. Con el número 127 aparece «La Mar» y, en el lado sinuoso del gran estanque, el edificio (en gris) y las instalaciones piscícolas (en azul). Fotografía de la autora.

su carácter artificial al tratarse en gran parte de estanques con bordes rectilíneos de piedra tallada que habían sido inicialmente construidos para los magníficos jardines. Es decir, eran estanques concebidos para utilizar el agua con fines lúdicos y ornamentales, tanto para las fuentes y juegos acuáticos de recreo como para su almacenamiento para el buen funcionamiento de las fuentes y el riego del mantenimiento del jardín (figura 4).

Como hemos visto, Graells llevaba varios años recibiendo y experimentando con huevos embrionados enviados desde Huningue a Madrid, ya que los envíos fueron continuos y abundantes desde la temporada de 1864 hasta la de 1867-1868. De cualquier modo, los primeros ensayos en La Granja se realizaron con truchas padre que se pescaban en el río y se conservaban en los estanques de los jardines, pidiéndose huevos fecundados a Huningue para completar las operaciones.

Para la temporada de 1868-1869 estaba previsto continuar con las tareas piscícolas en La Granja, «pero todo ha sido inútil por que sobrevinieron los acontecimientos políticos de septiembre de 1868 y con ellos [...] el completo abandono de esta y otras muchas cosas que embellecieron aquella deliciosa mansión de verano»²⁵. Así, Graells se vio «obligado a suspender sus tareas» piscícolas en La Granja. Por lo tanto, inaugurada la actividad de la piscicultura en el Real Sitio, las circunstancias provocaron que sólo existiera una temporada piscícola.

La revolución de septiembre de 1868 permitió a Federico Muntadas proseguir sus actividades, quien en la temporada de 1867-1868 continuó recibiendo de Huningue y experimentando con huevos fecundados de varias especies piscícolas comestibles. Federico escribió en agosto de 1868 un informe que presentó en la Exposición Aragonesa de septiembre de ese año acompañando la exhibición de algunos de sus peces, donde acudió como expositor

25. *Ibidem*.



Fig. 4. «La Mar» de La Granja de San Ildefonso. El edificio de la derecha alberga las instalaciones piscícolas. Fotografía de la autora (mayo de 1987).

en la sección llamada de «Caza y pesca», con «truchas del río Piedra y Peña del Diablo y grandes truchas de los lagos» y «Salmones del Rhin», estos dos últimos procedentes de huevos fecundados de Huningue. Se le concedió una medalla de plata por la memoria sobre piscicultura presentada en la sección de Ciencias, aunque las medallas y diplomas serían entregadas por Amadeo de Saboya en Zaragoza tres años después²⁶ (figuras 5 y 6).

Decepcionado por el premio, Muntadas tradujo su informe al francés para publicarlo en 1869 en París, afirmando, entre otras cosas, que en Piedra había utilizado la caja de Jacobi y el aparato Coste y que había leído las obras de Carbonnier, Noël y Joigneaux, de quienes obtuvo la idea de ensayar en su finca, pero no mencionaba la obra de Graells. Del mismo modo, aseveraba que después de su último viaje a París, Carbonnier le animó a realizar dichos trabajos y que le debía todos los consejos y precauciones y que con su colaboración había obtenido resultados maravillosos, agradeciendo tanto a Carbonnier como al establecimiento de Huningue y al ingeniero en jefe de los trabajos del Rin²⁷.

La política provocó de nuevo efectos adversos en la historia de la piscicultura española, ya que los graves sucesos políticos que Francia padeció tras la guerra con Prusia (1870-1871) se saldaron, entre otras cosas, con la anexión de Alsacia-Lorena al Segundo Imperio Alemán. A consecuencia de ello, el establecimiento de Huningue pasó a Alemania, y, como sabemos por Binnert²⁸, la cancillería de Berlín nombró un nuevo director. Pero lo más importante es que a partir de 1871 los envíos de huevos embrionados dejaron de realizarse de manera gratuita²⁹. Este hecho influyó directamente en las actividades piscícolas, tanto en las de Federico Muntadas como en las de La Granja y otros muchos establecimientos.

26. También recibió una mención honorífica por el maíz presentado en la sección de Agricultura. Se entregaron el 27 de septiembre de 1871.

27. Graells incluyó en la bibliografía de su publicación de 1864 la obra de Carbonnier, también de ese mismo año.

28. J. P. Binnert, 1998, p. 27 [op. cit. n. 3]. Se refería a Hermann Haack, director hasta 1905.

29. *Ibidem*.



Fig. 5. La «Pesquera de los salmones» de la piscifactoría del monasterio de Piedra. Fotografía de J. Laurent. AGP, n° 10185598, Madrid, Patrimonio Nacional.

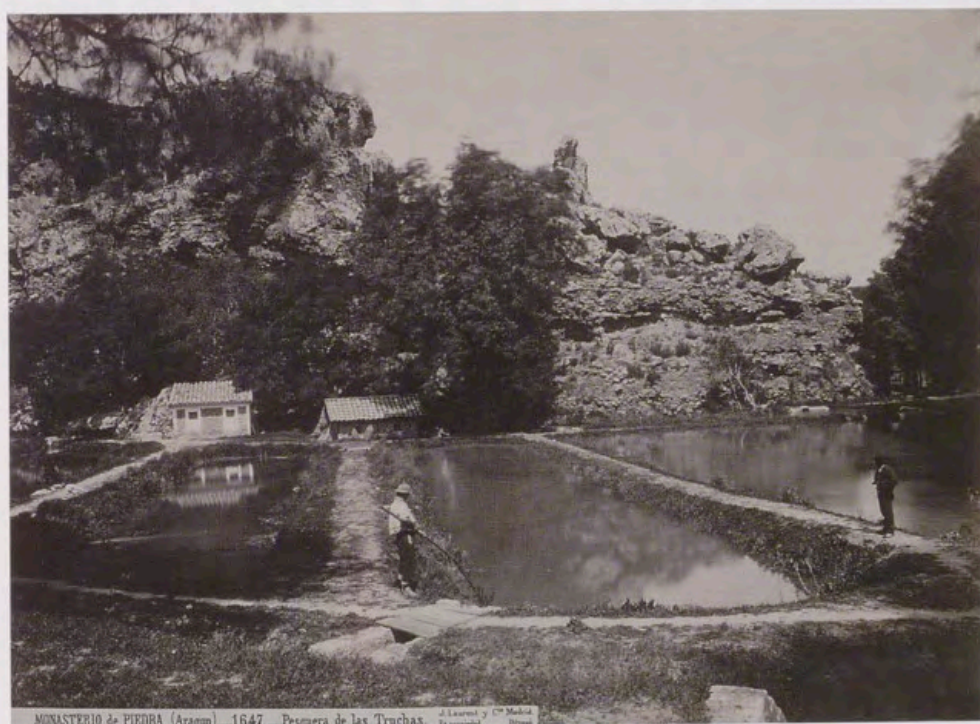


Fig. 6. La «Pesquera de las truchas» de la piscifactoría del monasterio de Piedra. Fotografía de J. Laurent. AGP, n° 10185614, Madrid, Patrimonio Nacional.

Lo cierto es que Muntadas afirmaba a finales de 1872 que su establecimiento piscícola estaba terminado. Quizá esta determinación estuvo supeditada a las nuevas circunstancias, viéndose en la necesidad de suspender los pedidos, hasta entonces gratuitos, y continuar los trabajos piscícolas con sus propios medios y experiencia adquirida y con el material y las técnicas experimentadas hasta el momento³⁰. Así, los envíos de Huningue a Federico Muntadas se realizaron desde la temporada de 1864-1865 hasta la campaña de 1871.

30. En cualquier caso, no hemos localizado más envíos a Piedra desde Huningue ni correspondencia alguna entre los dos establecimientos.

Sea como fuere, el secretario general de la Sociedad de Aclimatación de Francia, en nombre de la Comisión de Recompensas, concedió en 1873 a Federico Muntadas una de sus medallas de oro, destacándose que el establecimiento de Piedra era uno de los más prósperos, y considerando que era una obra acabada que podía servir de modelo y que sin duda sería imitada. Se afirmaba igualmente que era una especie de granja acuícola que podría surtir anualmente varios millares de kilos de pescado de excelente calidad apto para el consumo.

Por otra parte, Alfonso XII decidió el 4 de septiembre de 1877 el restablecimiento de la piscicultura en el Real Patrimonio de San Ildefonso, en La Granja, Segovia, esta vez bajo la dirección de Rafael Breñosa, ingeniero de montes de la Real Casa³¹, quien será luego el primer director de la piscicultura de Piedra cuando esta pase a ser regentada por el Estado³². Junto a Breñosa se dispuso a un auxiliar, Víctor Wicht, y a un peón. Breñosa pidió en la primera campaña de reanudación de las actividades en La Granja, esto es, en 1877-1878, que se le enviaran desde Huningue huevos fecundados de varias especies piscícolas³³, pagando, evidentemente, por ello. Pero se solicitó también a Federico Muntadas el envío de huevos desde Piedra a La Granja, a lo que se accedió gustosamente. Por ello, el 1 de marzo de 1878 se dieron «las gracias a D. Federico Muntadas por su generoso desprendimiento remitiendo al Establecimiento de Piscicultura del Real Sitio de S. Ildefonso la semilla fecundada que se le pidió»³⁴. Es decir, que Muntadas pasó a realizar una discreta labor a beneficio del establecimiento patrocinado por el rey de España en La Granja, tal y como antes él había sido beneficiado por el emperador de Francia. Su generosa actitud, colaboración, desprendimiento y noble comportamiento le hicieron merecer, junto a sus méritos literarios, la Cruz de Isabel la Católica.

Así, el 28 de noviembre de 1877 Alfonso XII, «queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio a D. Juan Federico Muntadas y Jornet vengo en conceder la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica», destacando las cualidades de su condición de «literato y escritor distinguido, exdiputado a Cortes agraciado con la Gran medalla de oro que le otorgó la Sociedad de Aclimatación de Francia por el establecimiento de piscicultura que ha creado en el Monasterio de Piedra».

En 1884, los ingenieros de montes de la Real Casa, Rafael Breñosa y Tejada y Joaquín María de Castellarnau, publicaron la *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, donde se afirmaba con respecto al establecimiento de piscicultura que «desde 1877 este establecimiento se halla dirigido por el Ingeniero de Montes Sr. D. Rafael Breñosa», añadiéndose que «los resultados obtenidos hasta la fecha con la creación del establecimiento de piscicultura son satisfactorios»³⁵. Breñosa firmó tres planos³⁶ en los que reflejaba la instalación piscícola, una sencilla piscifactoría que utilizaba un clásico y sobrio edificio, con tres ventanas a un lado y dos ventanas al otro, flanqueando una puerta en el centro, cuyo estilo se alejaba del rústico y pintoresco de los edificios de Piedra.

31. AGP, caja 13834.

32. Rafael Breñosa era en 1877 ingeniero de la Comisión de Ordenación de los Pinares de Valsaín, Segovia, perteneciente al Real Patrimonio de San Ildefonso de la Granja.

33. AGP, caja 13834.

34. *Ibidem*.

35. R. Breñosa y J. Castellarnau, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884, pp. 231-236.

36. AGP, planos 1464, 1465 y 1468.

En uno de los planos se podía ver el «Establecimiento de piscicultura», a escala 1/100, donde se señalaban, dentro del edificio, el filtro interior, la cascada de cría, los aparatos de incubación y, fuera de la casa, el desagüe general al Mar, mientras que en el «Perfil longitudinal de las obras exteriores» se indicaban el canal de madera que llevaba el agua a la instalación piscícola, el depósito, con su sobrante de agua que iba al Mar, y el filtro exterior con su sobrante que se unía finalmente al desagüe general³⁷ (figura 7). En otro de los planos figuraba la planta de la «Casa de la Piscicultura», a escala 1/50, que contenía el «Depósito de agua» que surtía a los «Aparatos de incubación», situados en dos hileras, y a los nueve «Recipientes de cría», que tomaban el agua de forma independiente³⁸. El tercero de los planos reflejaba la «Proyección horizontal» y el «Perfil longitudinal», es decir, la planta y la sección, de los «Estanques altos de la ría», a escala 1/200, y un detalle de las «Rejillas de aislamiento», a escala 1/100 con alzado y sección de las rejillas de aislamiento. El plano de la ría, que salía desde el «Estanque de Andrómeda», mostraba tres compartimentos de los estanques separados entre sí por represas, con sus respectivas válvulas, y rejillas de aislamiento³⁹.

Por otra parte, a pesar de que la piscifactoría de Piedra debía seguir funcionando con normalidad, en diciembre de 1884 Muntadas, sin duda acuciado por problemas económicos y obligado por ello a buscar soluciones, recurrió ante el ministro de Fomento, el conservador Alejandro Pidal Mon, «proponiendo que el Estado adquiriese bien en propiedad, bien en arrendamiento por un número de años el establecimiento de Piscicultura fundado en el Monasterio de Piedra». Para atender la petición, se nombró una primera comisión compuesta por los ingenieros Rafael Breñosa, Luis Casabona y Casildo Azcárate, «para que pasasen a reconocer el Monasterio a informar respecto de sus condiciones para establecer una Piscifactoría». En febrero de 1885 dejaron los tres el testimonio de su visita en el álbum de firmas de Piedra.

La Comisión emitió un «dictamen favorable, exponiéndose que, a su juicio, no existía en España una localidad que reuniera las condiciones favorables para el establecimiento de una Piscifactoría modelo como el Monasterio de Piedra». Además, Breñosa indicaba «la necesidad de crear pequeños Establecimientos locales, situados en las aguas mismas que se han de repoblar, o más próximas a ellas, que reciban del de Piedra los primeros elementos de vida y donde los huevos embrionados que ésta le proporcione sean objeto de la incubación complementaria», poniéndose de manifiesto la necesidad de crear una red de establecimientos para que las tareas piscícolas fueran completas.

Un año después se nombró otra comisión, compuesta por Venancio González y los ingenieros Breñosa y Casabona, «para que estudiaran y propusiesen [...] respecto a la conveniencia de instalar otra Piscifactoría en la región central de la Península oyendo al Sr. Muntadas sobre las condiciones para la cesión en venta o arrendamiento del monasterio de Piedra ofrecido por el mismo». González, nombrado ministro de Gobernación, fue sustituido por Víctor Balaguer, amigo de Muntadas⁴⁰. Breñosa, Casabona y Balaguer realizaron un informe en

37. AGP, plano 1465.

38. AGP, plano 1468.

39. AGP, plano 1464.

40. Víctor Balaguer había escrito una estupenda guía sobre Piedra que había publicado en 1882 y que fue editada por segunda vez en 1885.

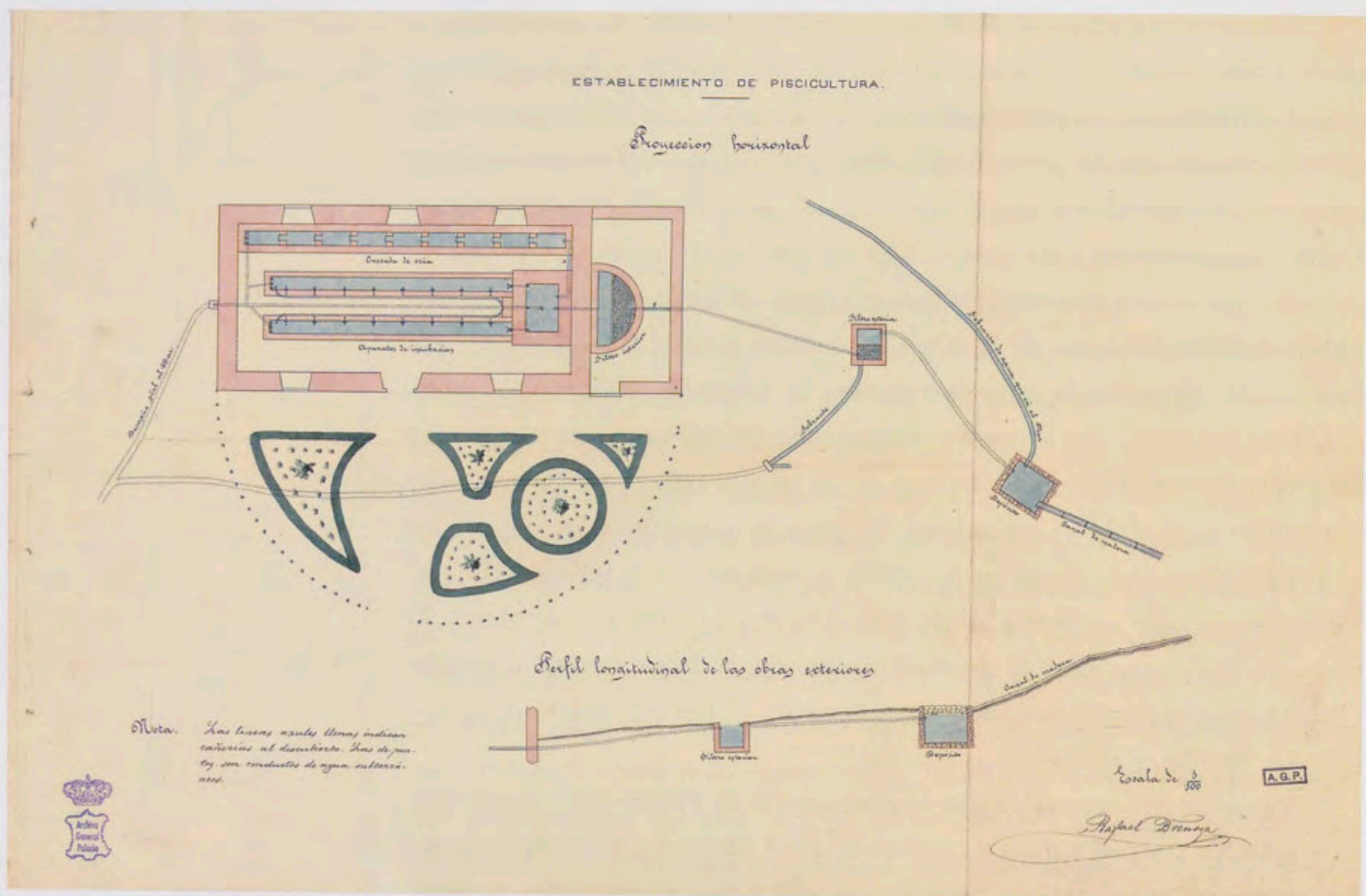


Fig. 7. Rafael Breñosa, Establecimiento de piscicultura [de La Granja de San Ildefonso], detalle con proyección horizontal y perfil longitudinal de las obras exteriores. AGP, plano nº 1465, Madrid, Patrimonio Nacional.

el que exponían que el centro de Piedra «podría servir para la instrucción teórica y práctica de la piscicultura opinando que el personal debía formarse en escuelas de Agricultura y de Montes donde se carece de medios para el estudio práctico», sugiriéndose igualmente la instalación de un centro teórico-práctico en la Moncloa o El Escorial, así como otras posibilidades.

Posteriormente, presentaron otra memoria «opinando favorablemente sobre el establecimiento de la Piscifactoría en el Monasterio de Piedra», proponiendo la adquisición o el arriendo de la finca por el Estado. También se elaboraron otros informes, uno contrario en el que se señalaba que «no debería establecerse en el Monasterio de Piedra por no reunir las condiciones adecuadas al efecto» que quedaron expresadas, y otro favorable donde se valoraba que el establecimiento tenía aguas puras y abundantes, gastos de instalación hechos, situación cercana al Ebro, y levantado «en una finca constantemente visitada por gran número de personas con alojamientos cómodos para el personal afecto al servicio y con unos medios necesarios para comenzar inmediatamente los especiales trabajos a que se destina». Se añadió que no existía otro establecimiento en España de iguales condiciones y que si existía no se había ofrecido al Estado.

Finalmente, el arriendo fue una realidad, y así, el 25 de septiembre de 1886, el director general de Agricultura, Industria y Comercio, y Federico

Muntadas Jornet firmaron en Madrid y otorgaron escritura de contrato de arrendamiento por seis años del establecimiento de piscicultura de Piedra, que comprendía entonces veintidós estanques y una superficie aproximada de tres hectáreas, especificando que se hallaba «en perfecto estado».

El establecimiento de Piedra quedó en poder del Estado, nombrándose personal subalterno de pescadores y guardas desde esa misma fecha. Sin embargo, el servicio no se organizó hasta finales de enero de 1887, fecha en que se nombró director a Rafael Breñosa, quien aseguraba, en su obra publicada en 1888, que la misión era «emprender la repoblación de nuestras empobrecidas aguas por cuenta del Estado, y favorecer con la instrucción necesaria y con envíos de gérmenes los ensayos que las diferentes corporaciones y los particulares quieran practicar»⁴¹.

Rafael Breñosa firmó en el álbum de firmas de Piedra el 16 de diciembre de 1887, añadiendo: «Primera visita al Establecimiento Central de Piscicultura del Monasterio de Piedra». Se añadía la firma de Víctor Wicht, quien, como hemos visto, había sido propuesto en 1878 como auxiliar en La Granja. Finalmente, el 2 de septiembre de 1888, la reina regente María Cristina y el ministro de Fomento, José Canalejas Méndez, firmaron en San Sebastián un real decreto que decía:

El Ministerio de Fomento, utilizando las aptitudes y los servicios del Cuerpo de Ingenieros de Montes, procederá con urgencia, y en la medida en que lo permitan los elementos naturales que pueda proporcionar el Establecimiento de piscicultura del Monasterio de Piedra, a la repoblación y el fomento de la pesca en las principales corrientes y depósitos naturales de agua dulce de la Península.

Entre otras cosas, se añadía que el personal subalterno de piscicultura recibiría su instrucción técnica en el establecimiento del monasterio de Piedra. Se aseveraba que, con esta medida, se pretendía paliar la disminución rápida y creciente de la pesca en los ríos e intentar solucionar el problema de la alimentación pública. Se pusieron como ejemplo el centro de Huningue —adonde había acudido a estudiar una comisión española, se explicaba— y los trabajos del profesor de Embriología del Colegio de Francia, el señor Coste. Se afirmaba igualmente que los antecesores del ministro Canalejas se habían decidido «a crear y sostener el Establecimiento central de piscicultura del Monasterio de Piedra», que debería ser complementado con establecimientos locales modestos, distribuidos por las regiones de España más convenientes, y que como la iniciativa privada y particular no podía emprender con éxito la repoblación de las aguas el Estado tenía el deber de hacerlo.

También en 1888 Rafael Breñosa, como ingeniero jefe de Montes y director del Establecimiento, publicó en Madrid su *Descripción del Establecimiento Central de Piscicultura del Monasterio de Piedra*, ya citada, donde hacía una completa exposición, incluyendo un plano del mismo⁴² (figura 8).

En octubre de 1892, cumpliéndose el contrato de arrendamiento que llegaba a su fin, Muntadas recurrió al Ministerio de Fomento «solicitando se

41. R. Breñosa y Tejada, *Descripción del Establecimiento Central de Piscicultura del Monasterio de Piedra*, Madrid, 1888, p. 11.

42. *Ibidem*.

1/32357(7)

DESCRIPCIÓN

DEL

ESTABLECIMIENTO CENTRAL DE PISCICULTURA

DEL MONASTERIO DE PIEDRA

POR

D. RAFAEL BREÑOSA Y TEJADA

Ingeniero Jefe de Montes y Director de dicho Establecimiento.



MADRID

IMPRENTA DE MORENO Y ROJAS

Calle de Isabel la Católica, núm. 10.

1888

Fig. 8. Portada de la Descripción de Rafael Breñosa y Tejada, publicada en Madrid en 1888.

celebrara otro nuevo». No fue el último que Muntadas firmó, ya que un año antes de que falleciera, en octubre de 1912, en Piedra, a los 86 años de edad, se realizó el último contrato de arrendamiento que él conoció en vida.

Por su parte, Graells había fallecido antes, en 1898⁴³, mientras que Breñosa lo hizo cuatro años después que Muntadas, en 1916⁴⁴. Con sus muertes finalizó una etapa –la primera– de la historia de la piscicultura española.

La piscifactoría de La Granja, que fue cerrada en 1986, tiene sus instalaciones comprendidas dentro del recinto declarado en 1925 como jardín histó-

43. <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/patrimonio/personajes/biografia.asp?id=>

44. http://www.forestales.net/archivos/forestal/pdf%2034/caminos_s_guadarrama_II.pdf



Fig. 9. Monumento a Federico Muntadas en el monasterio de Piedra. La placa dice: «Al Excmo. Sr. D. Juan Federico Muntadas Jornet (1826-1912), fundador de esta piscifactoría, precursor de los piscicultores españoles. ICONA, octubre 1974». Fotografía de la autora.

rico⁴⁵. En 2009 se elaboró un proyecto, aún no realizado por falta de presupuesto, redactado por la Escuela de Montes de la Universidad Politécnica de Madrid, por el que se pretendía reanudar las actividades piscícolas para la recuperación de la trucha autóctona de la sierra de Guadarrama⁴⁶.

La piscifactoría de Huningue se privatizó en 1906 y, después de un período en que sus edificios e instalaciones quedaron sensiblemente degradados, fue finalmente declarada en 1982 como la primera reserva natural protegida

45. Datos facilitados por la delegación de Patrimonio Nacional en el palacio de La Granja de San Ildefonso.

46. http://www.aquahoy.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7585%3Aespana-el-real-sitio-de-san-ildefonso-recuperara-una-piscifactoria-del-siglo-xix&catid=16&lang=

de Alsacia, denominada entonces la «Petite Camargue Alsacienne», restaurándose y marcándose un itinerario de interés medioambiental. En la actualidad, tal y como puede leerse en su página web, la Piscicultura Imperial ha recobrado su vocación primera: la producción de salmones atlánticos para la repoblación del Rin y afluentes⁴⁷.

Por su parte, la piscifactoría de Piedra, que quedó bajo la tutela y arriendo del gobierno de Aragón tras la transferencia de competencias, ha reanudado sus tareas piscícolas con trucha común, tras un breve paréntesis en el que estuvo sin actividad, y se encuentra a la espera de un futuro aún incierto. El terreno donde se asienta ha quedado incluido dentro del límite de protección de la declaración de jardín histórico del parque-jardín del monasterio de Piedra (figura 9).

En las tres piscifactorías se aplicaron la entonces novedosa ciencia o industria de la piscicultura y las modernas tecnologías que empezaron a utilizarse con éxito en Francia en el siglo XIX, si bien es verdad que Huningue enseñó la técnica y los métodos, y facilitó el envío de los huevos fecundados para la experimentación. Así, el establecimiento francés fue una especie de piscifactoría «nodriza», favoreciendo el buen funcionamiento y existencia de otras muchas, entre ellas las españolas citadas.

Como hemos visto, las piscifactorías de La Granja y de Piedra, separadas por aproximadamente 300 kilómetros de distancia por carretera, quedaron ligadas entre sí a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX por una relación de intercambios, tanto de conocimientos como de personal e intereses comunes, incluso a veces enfrentados. Los terrenos y espacios en donde se localizan las tres piscifactorías han sido protegidos, evidenciando la belleza e interés patrimonial de las instalaciones piscícolas, insertadas en lugares con especial valor paisajista, histórico, artístico, jardinero y medioambiental.

47. <http://www.petitecamarguealsacienne.com>