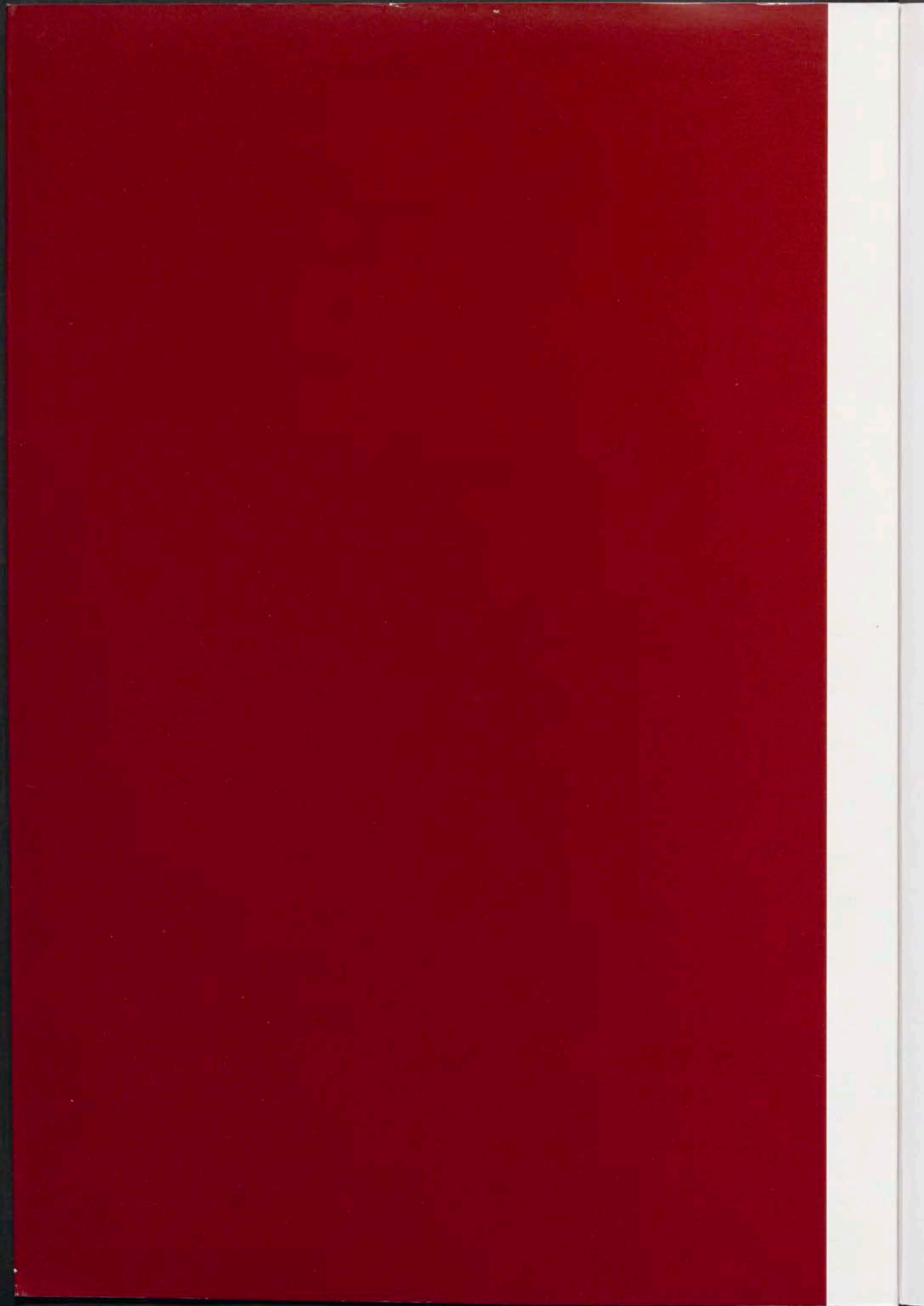


REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

REALES SITIOS







REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

REALES SITIOS

50 AÑOS

NÚMERO 200 • EXTRAORDINARIO • AÑO 2014

 PATRIMONIO
NACIONAL

PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

CONSEJERA GERENTE

Alicia Pastor Mor

VOCALES

Ana María Botella Serrano

José Luis Fernández-Quejo del Pozo

Carmen Iglesias Cano

Mateo Isern Estela

José María Lassalle Ruiz

Juan Antonio Martínez Menéndez

María Rosario Pablos López

Jaime Pérez Renovales

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

SECRETARIO

Juan García González-Posada

EDITORIAL

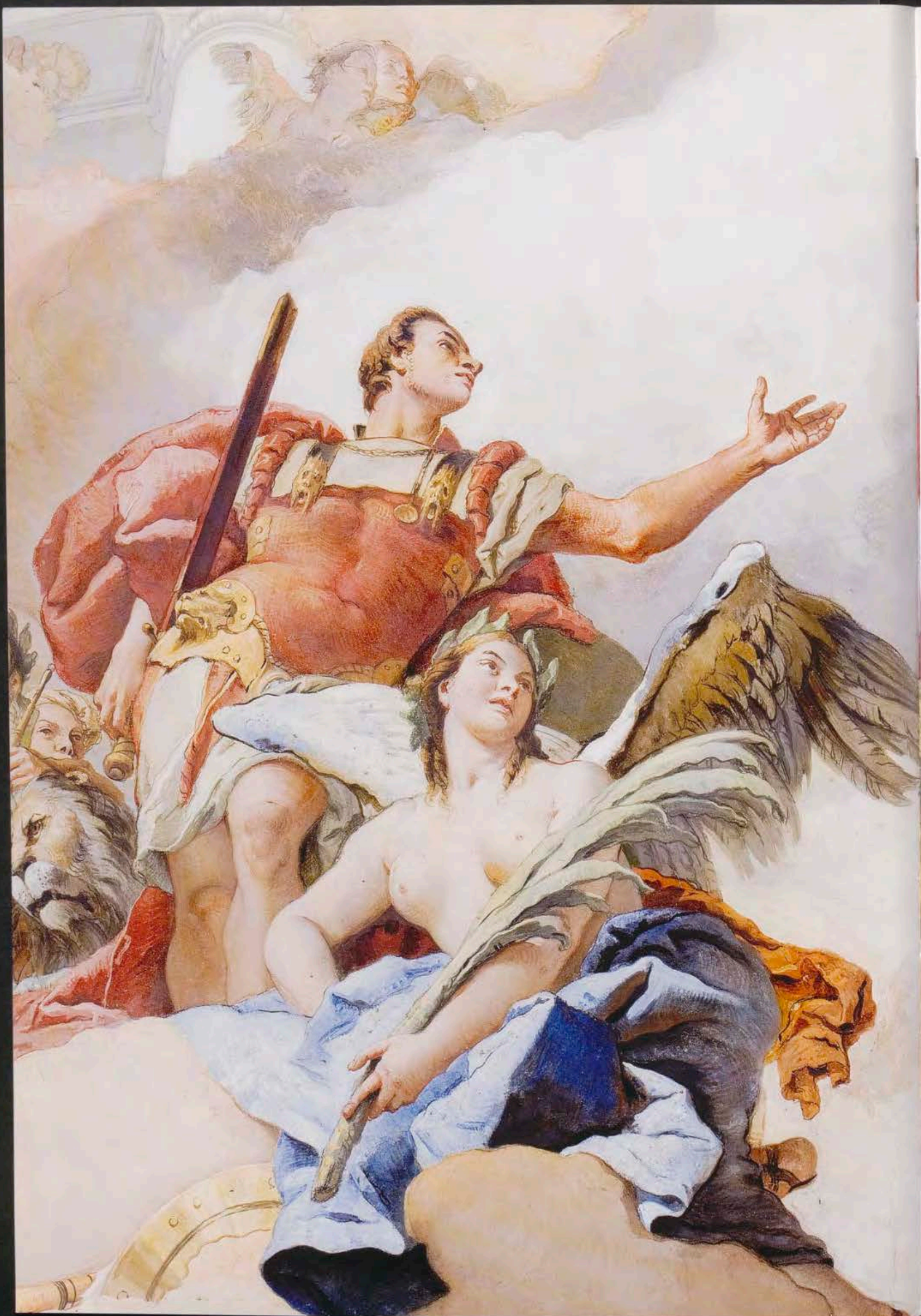
En este año se cumple el 50 aniversario de la revista *Reales Sitios*, que desde 1964 ha venido siendo el principal instrumento editorial periódico de Patrimonio Nacional para la difusión del conocimiento científico histórico y artístico de los distintos Palacios y Monasterios que integran la institución, así como de la extraordinaria diversidad y riqueza de las Colecciones Reales que se albergan en ellos.

Durante esta larga andadura, y a lo largo de sus distintas etapas, *Reales Sitios* se ha consolidado como una de las publicaciones periódicas de Historia del Arte más destacadas del panorama editorial español y en la plataforma más atractiva para la publicación de estudios científicos sobre los bienes vinculados históricamente con la Corona, así como sobre la labor de mecenazgo y coleccionismo de los distintos reyes de España a lo largo de la historia.

Coincidiendo con esta efeméride, se abre a su vez una nueva etapa en la línea editorial de la revista como consecuencia de su adscripción a la recién creada Dirección de las Colecciones Reales, dentro de las responsabilidades de dicha Dirección sobre las publicaciones de Patrimonio Nacional que afectan a sus bienes histórico-artísticos.

Desde el punto de vista histórico, este número especial conmemorativo del 50 aniversario de la revista abarca íntegro el reinado de Su Majestad el Rey Juan Carlos I, periodo absolutamente crucial para la Historia reciente de España, pero además, en este año 2014 ha tenido lugar el trascendente acontecimiento histórico de la sucesión al Trono de la Corona de España en la persona de Su Majestad el Rey Felipe VI, tras más de 38 años de reinado de su augusto padre. Para Patrimonio Nacional, como organismo vinculado estrechamente con el servicio institucional a la Jefatura del Estado, el año 2014 es por tanto especialmente relevante.

Para ello, este extraordinario hace un repaso de medio siglo de vida de la institución, que ha corrido paralelo a los 50 años de existencia de la propia revista. Así, engloba tres números correspondientes al año 2014, con el triple número de páginas, y a su vez está dividido en tres secciones que aglutinan las diversas responsabilidades institucionales de Patrimonio Nacional, definitorias de la identidad única y singular del organismo. La primera de ellas está dedicada a *Los Reales Sitios como espacios del ceremonial aulico*, presentando la faceta institucional de Patrimonio Nacional, cuyos palacios y monasterios sirven de marco para el desarrollo de la actividad de alta representación que le marca la ley, albergando los actos presididos por Su Majestad el Rey en sus escenarios de mayor relevancia. En el apartado *Las Colecciones Reales (1964-2014)* se estudian los objetos artísticos que han cobrado mayor trascendencia simbólica e histórica en este año tan especial y se repasa la evolución de la institución desde sus diferentes ámbitos de actuación científica y académica. El número se cierra con una sección dedicada a *La proyección Cultural de Patrimonio Nacional*, analizando los elementos específicos con que ha venido contando la institución para este fin y anticipando el nuevo y determinante instrumento de gestión cultural que se constituirá en un futuro próximo en torno al Museo de las Colecciones Reales.



SUMARIO

- 7 **LOS REALES SITIOS. ESPACIOS DEL CEREMONIAL ÁULICO**
- 9 ETIQUETA Y CEREMONIAL EN LOS REALES SITIOS
Fernando Fernández-Miranda y Lozana
- 29 VIEJOS PALACIOS, NUEVOS PALACIOS. INTERVENCIONES
Y REHABILITACIONES EN LOS REALES SITIOS (1975-2014)
Juan Carlos de la Mata González
- 51 EL SALÓN DEL TRONO DEL PALACIO REAL DE MADRID
Pilar Benito García
- 69 EL SALÓN DE COLUMNAS DEL PALACIO REAL. USOS POLÍTICOS
Y SIMBÓLICOS DE UNA ARQUITECTURA ÁULICA
Pedro Moleón Gavilanes
- 85 **LAS COLECCIONES REALES (1964-2014)**
- 87 LA CORONA Y EL CETRO
Amelia Aranda Huete
- 101 LA MESA DE LAS ESFINGES
Alvar González-Palacios
- 115 LA MEMORIA RECUPERADA. CINCUENTA AÑOS
DE ADQUISICIONES EN PATRIMONIO NACIONAL
Álvaro Soler del Campo
- 137 CINCUENTA AÑOS DE RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE
EN PATRIMONIO NACIONAL
Ángel Balao González
- 155 LAS REALES BIBLIOTECAS
María Luisa López-Vidriero
- 171 EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO
Juan José Alonso Martín
- 183 **LA PROYECCIÓN CULTURAL**
- 185 *REALES SITIOS* (1964-2014). HISTORIA DE UNA REVISTA
CON MEDIO SIGLO DE HISTORIA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa
- 195 EXPOSICIONES Y PUBLICACIONES DE PATRIMONIO NACIONAL
(1964-2014)
Carmen Cabeza Gil-Casares
- 217 HACIA EL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES
José Luis Díez

LOS REALES SITIOS. ESPACIOS DEL CEREMONIAL ÁULICO

En esta sección se incluyen cuatro artículos. El primero de ellos analiza las distintas ceremonias que se celebran en los Reales Sitios, repasa los principales Actos de Estado de este medio siglo, periodo en el que han tenido lugar acontecimientos históricos de la máxima relevancia. El segundo texto hace un recorrido sobre las distintas intervenciones realizadas a lo largo de estos cincuenta años en los palacios, monasterios, parques y jardines de Patrimonio Nacional. Finalmente, cierran la sección sendos trabajos dedicados a dos espacios emblemáticos del Palacio Real, el Salón del Trono, escenario por excelencia de la Monarquía, y el Salón de Columnas, uno de los espacios áulicos más importantes del Palacio Real.





ETIQUETA Y CEREMONIAL EN LOS REALES SITIOS

FERNANDO FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA

La Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora de Patrimonio Nacional, establece que son bienes de Patrimonio Nacional los de titularidad del Estado afectados al uso y servicio del Rey para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes les atribuyen.

Recordemos que, según determina el Artículo 56.1 de la Constitución Española, el Rey es el Jefe del Estado, símbolo de su unidad y permanencia, que arbitra y modera el funcionamiento regular de las instituciones y asume la más alta representación del Estado español en las relaciones internacionales.

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, cada año los inmuebles de Patrimonio Nacional acogen numerosos actos oficiales vinculados a la Jefatura del Estado, fijándose el Palacio Real de Madrid como la residencia oficial del Rey de España.

Algunos de estos relevantes actos mantienen todavía hoy la forma de solemnes Ceremonias de Estado de carácter histórico, conservando parte importante del protocolo tradicional. Así ocurre en las recepciones de gala a los Jefes de Estado que visitan nuestro país, o en la presentación de cartas credenciales ante Su Majestad el Rey por los embajadores extranjeros en España.

Todos estos actos oficiales se ven enormemente dignificados por la gran dimensión histórico-artística de los bienes que se alojan en los Reales Sitios que gestiona Patrimonio Nacional. Es preciso recordar que los Palacios de Patrimonio Nacional son prácticamente los únicos de Europa que mantienen *in situ* las colecciones reales y las decoraciones originales de cada uno de los reinados, y por lo tanto de los correspondientes estilos artísticos que a cada uno corresponde. Así, al disponer de obras maestras de primera línea en todos los Palacios de Patrimonio Nacional, se aporta al «aparato político» una riqueza histórica y cultural incomparable.

El Consejo de Administración es el organismo encargado de gestionar en todos sus aspectos el Patrimonio Nacional, según recoge el Artículo tercero de su Ley reguladora 23/1982, que establece que en cuanto sea posible, con la afectación de los bienes de Patrimonio Nacional a los que anteriormente nos hemos referido, el Consejo de Administración adoptará las medidas conducentes al uso de los mismos con fines culturales, científicos y docentes, y, asimismo, velará por la protección del medio ambiente, y por el cumplimiento de las exigencias ecológicas en los terrenos que administra y, especialmente, en el monte de El Pardo.

Para la mejor gestión del fin fundamental de Patrimonio Nacional, el Consejo de Administración creó la Dirección de Actos Oficiales en el año 1987, por el Real Decreto 496/1987, de 18 de marzo, que daba lugar al Reglamento de la Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora del Patrimonio Nacional.

A su vez, este Reglamento fue modificado por el Real Decreto 600/2011, de 29 de abril, que añade a la Dirección de Actos Oficiales la dimensión de los actos culturales. Todavía el Real Decreto 214/2014, de 28 de marzo, vuelve a modificar el Reglamento de la Ley 23/1982, dejando definidas las competencias de la Dirección de Actos Oficiales y Culturales.

En los actos oficiales de Patrimonio Nacional han de participar diversas instituciones públicas. Muy especialmente debe mencionarse la estrechísima colaboración existente con la Casa de Su Majestad el Rey. Con una perfecta coordinación entre ambas instituciones se desarrollan las sucesivas fases de planificación, organización, protocolo, seguridad, prensa, despliegue de infraestructuras y ejecución.

◁ Proclamación de Su Majestad el Rey Don Felipe VI el 19 de junio de 2014. Saludo al público congregado en la Plaza de Oriente desde el balcón del Palacio Real.



Fig. 1 Firma del Acta de Adhesión de España a las Comunidades Europeas el 12 de junio de 1985 en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Una característica muy destacable de este ya consolidado procedimiento de actuación conjunta es la capacidad para organizar, en brevísimo espacio de tiempo, complejos eventos sobrevenidos, sean nacionales o internacionales, en los que se ven implicadas las diferentes unidades de Patrimonio Nacional (museos, arquitectura, publicaciones, oficios de mantenimiento, conservación y restauración de obras de arte, etcétera). Un ejemplo bien conocido fue la organización en tiempo récord de la Conferencia de Paz de Madrid para Oriente Medio en 1991.

.....

Los actos oficiales celebrados en los palacios de Patrimonio Nacional pueden ser concebidos como actos de carácter extraordinario y actos de carácter periódico.

Los de carácter extraordinario que han tenido lugar durante el periodo del reinado de Juan Carlos I, merecen mención especial, por su relevancia y consecuencias en el mapa político internacional los siguientes:

FIRMA DEL ACTA DE ADHESIÓN DEL REINO DE ESPAÑA A LAS COMUNIDADES EUROPEAS

Con el advenimiento de la democracia comenzaron las reuniones entre el Gobierno español y las Comunidades Europeas, que culminaron con la firma del Acta de Adhesión en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el 12 de junio de 1985.

CONFERENCIA DE PAZ DE MADRID PARA ORIENTE MEDIO

Celebrada en el Palacio Real de Madrid, del 30 de octubre al 1 de noviembre de 1991, estuvo auspiciada por los gobiernos de Estados Unidos y de la extinta Unión Soviética, y reunió a actores implicados en el conflicto de la Guerra del Golfo.

SEGUNDA CUMBRE IBEROAMERICANA DE JEFES DE ESTADO Y DE GOBIERNO

Se realizó en el Palacio Real de Madrid los días 23 y 24 de julio de 1992. Sus objetivos apuntaban a la creación

de nuevos instrumentos para favorecer la cooperación. Los principales temas que se trataron fueron: economía, integración, concertación política, educación, modernización, programas de cooperación, desarrollo sostenible y desarrollo social y humano.

PRESIDENCIAS DE ESPAÑA DEL CONSEJO DE LA UNIÓN EUROPEA

España, desde su adhesión a la Comunidad Económica Europea en 1985, ha presidido la institución durante un semestre en los años 1989, 1995, 2002 y 2010. En todas ellas, el Palacio Real de Madrid ha tenido una función relevante para el buen desarrollo de las reuniones pertinentes.

IMPOSICIONES DEL COLLAR DE LA INSIGNE ORDEN DEL TOISÓN DE ORO

Siendo Don Juan Carlos Jefe del Estado, se concedieron veinticuatro collares a destacadísimas personalidades españolas o extranjeras, entre las que figuran algunos jefes de Estado, presidentes de Gobierno, políticos y representantes del mundo de la cultura:

- Don Nicolás Cotoner y Cotoner, marqués de Mondéjar, 1977
- Don Torcuato Fernández-Miranda y Hevia, duque de Fernández-Miranda, 1977
- Don Felipe de Borbón y Grecia, Príncipe de Asturias, 1981
- Don José María Pemán y Permartín, 1981
- Su Majestad Carlos Gustavo XVI de Suecia, 1983
- Su Alteza Real Juan I de Luxemburgo, 1983
- Su Majestad Olav V de Noruega, 1984
- Su Majestad Akihito I de Japón, 1985
- Su Majestad Hussein de Jordania, 1985
- Su Majestad Beatriz I de los Países Bajos, 1985
- Su Majestad Margarita II de Dinamarca, 1985
- Su Majestad Isabel II del Reino Unido, 1988
- Don Beltrán Osorio y Díez de Rivera, duque de Alburquerque, 1993
- Su Majestad Alberto II de Bélgica, 1994
- Su Majestad Harald V de Noruega, 1996
- Don Simeón Sajonia-Coburgo, 2004
- Su Majestad Bhumibol Adulyadej de Tailandia, 2006
- Su Alteza Real Enrique I de Luxemburgo, 2007
- Abdalá Bin Abdelaziz Al-Saud, Rey de Arabia Saudita y Guardián de los Santos Lugares, 2007



Fig. 2 Conferencia de Paz de Madrid el 30 de octubre de 1991. Felipe González, Mijail Gorbachov y George Bush junto a los participantes en la Escalera Principal del Palacio Real de Madrid.

- Don Adolfo Suárez González, expresidente del Gobierno de España, 2007
- Don Javier Solana de Madariaga, 2010
- Don Víctor García de la Concha, 2010
- Don Nicolas Sarkozy, Presidente de la República Francesa, 2012
- Don Enrique Valentín Iglesias García, 2013

CONFERENCIA INTERNACIONAL PARA EL DIÁLOGO INTERRELIGIOSO

Por iniciativa de Abdalá Bin Abdelaziz, Rey de Arabia Saudita, se celebró en el Palacio Real de El Pardo la Conferencia Internacional para el Diálogo Interreligioso del 16 al 18 de julio de 2008. Actuaron como anfitriones Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I y el propio Abdalá. Asistieron un centenar de líderes de las principales religiones del mundo y varios Jefes de Gobierno. El objetivo de la conferencia fue tender puentes para la paz, la justicia y el entendimiento entre las diferentes religiones. El Rey de Arabia Saudita inauguró el foro con estas palabras: «Las religiones que Dios quiso otorgar dichosamente a los seres humanos han de ser medios para su felicidad. Hemos de decir al mundo que la diferencia no tiene que conducir al enfrentamiento. Las tragedias vividas no han sido motivadas por las religiones, sino por los extremismos que adoptaron algunos de sus seguidores y por las creencias políticas».

Fig. 3. Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I sanciona y promulga la Ley Orgánica de su abdicación el 18 de junio de 2014.

FIRMA DE ABDICACIÓN DE SU MAJESTAD EL REY DON JUAN CARLOS I

El 18 de junio de 2014, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, tuvo lugar el acto solemne de la firma de la sanción y promulgación de la Ley Orgánica 3/2014, de 18 de junio, aprobada por las Cortes Generales, por la que se hace efectiva la abdicación del Rey Juan Carlos I. A partir del 19 de julio de 2014, los actos oficiales celebrados en los Reales Sitios quedan bajo el reinado de Su Majestad el Rey Felipe VI.

BODAS DE ESTADO

Boda de Su Alteza Real la Infanta Doña Elena de Borbón y Grecia, Duquesa de Lugo, con el Excelentísimo Señor don Jaime de Marichalar y Sáenz de Tejada en Sevilla, el 18 de marzo de 1995.

Boda de Su Alteza Real la Infanta Doña Cristina de Borbón y Grecia, Duquesa de Palma de Mallorca, con el Excelentísimo Señor Don Iñaki Urdangarín Liebaert en Barcelona, el 4 de octubre de 1997.

Boda de Su Alteza Real el Príncipe Felipe de Borbón y Grecia con la Excelentísima Señora Doña Letizia Ortiz Rocasolano en Madrid, el 22 de mayo de 2004.

ENTIERROS DE ESTADO, FUNERALES Y COMITIVAS FÚNEBRES

Llegada de los restos mortales de Alfonso XIII al Panteón del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y posterior funeral en la Real Basílica, el 19 de enero de 1980.

Misa funeral celebrada en la Real Capilla de Palacio, Madrid, por don Torcuato Fernández-Miranda Hevia, duque de Fernández-Miranda, fallecido el 19 de junio de 1980 en Londres.

Entierro en la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, de don Alfonso de Borbón y Dampierre, duque de Cádiz, fallecido el 30 de enero de 1989 en Beaver Creek, Colorado (Estados Unidos).





Fig. 4 Almuerzo de la boda de Sus Altezas Reales, los Príncipes de Asturias, Don Felipe y Doña Letizia en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid el 22 de mayo de 2004.

Funeral de Don Juan de Borbón y Battenberg, conde de Barcelona y padre de Su Majestad el Rey Juan Carlos I, fallecido el 1 de abril de 1993 en Pamplona, en la Real Capilla de Palacio, Madrid, y traslado solemne al Panteón Real de El Escorial.

Funeral de Doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, condesa de Barcelona, madre de Su Majestad el Rey Juan Carlos I, fallecida el 2 de enero de 2000 en la Residencia Real de La Mareta, Lanzarote.

Entierro en la Iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, de don Gonzalo de Borbón y Dampierre, duque de Aquitania, fallecido el 27 de marzo de 2000 en Lausana.

Comitiva fúnebre desde el Palacio de Las Cortes hasta la Plaza de Neptuno con motivo del Funeral de Estado de don Leopoldo Calvo-Sotelo y Bustelo, marqués de la Ría de Ribadeo, expresidente del Gobierno de España, fallecido el 3 de mayo de 2008 en Madrid.

Comitiva fúnebre desde el Palacio de Las Cortes hasta la Plaza de Neptuno con motivo del Funeral de Estado de don Adolfo Suárez González, duque de Suárez, expresidente del Gobierno de España, fallecido el 23 de marzo de 2014 en Madrid.

Los actos oficiales denominados periódicos son los que, por su carácter regular, marcan la agenda anual de Patrimonio Nacional.

PRESENTACIÓN DE CARTAS CREDENCIALES POR LOS EMBAJADORES ACREDITADOS EN ESPAÑA

Se suelen realizar en torno a seis ceremonias anuales, y en cada una de ellas participan unos seis embajadores, que de forma individual son trasladados en carroza (berlinas del siglo XIX) desde el Ministerio de Asuntos Exteriores al Palacio Real, donde son recibidos en audiencia por Su Majestad el Rey.



Fig. 5 Funeral de su Alteza Real Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona, en la Capilla del Palacio Real de Madrid el 2 de abril de 1993.

▷ Fig. 6 Llegada de los restos mortales de Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona, al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial el 3 de abril de 1993.

ALMUERZOS Y CENAS DE ESTADO

Sus Majestades los Reyes ofrecen en el Palacio Real de Madrid los almuerzos o cenas de gala en honor a los Jefes de Estado extranjeros que visitan de forma oficial nuestro país.

Como excepción, cabe mencionar la cena que, con motivo de la inauguración de la exposición *Ibn Jaldún: El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y declive de los Imperios*, que tuvo lugar en los Reales Alcázares de Sevilla en mayo de 2006, así como la tradicional cena anual ofrecida a las autoridades en el Palacio Real de la Almudaina de Palma de Mallorca.

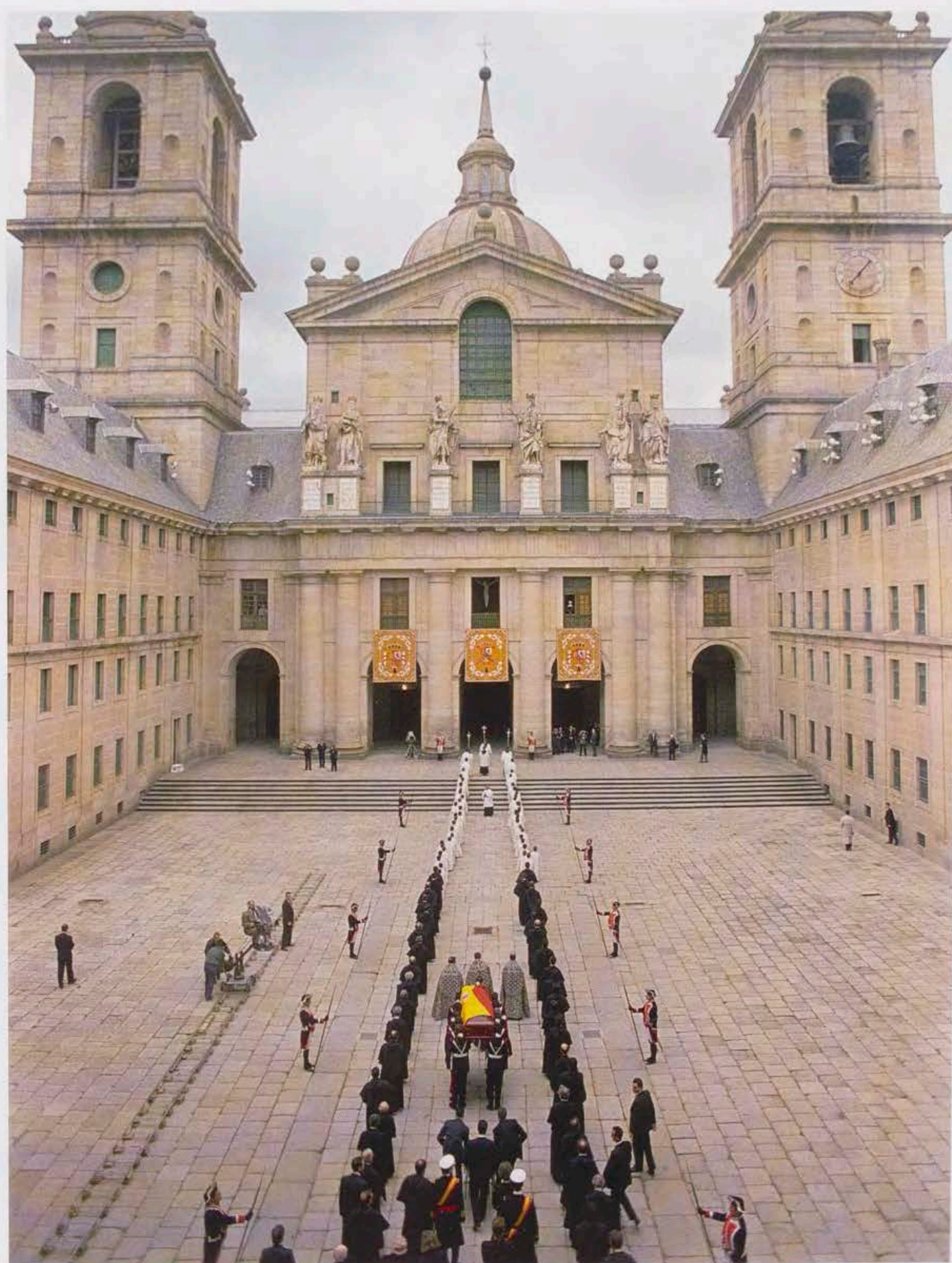
RECEPCIONES

En las recepciones, Su Majestad el Rey convoca y recibe a los invitados, que normalmente visten de gala para el evento.

CELEBRACIÓN DE LA PASCUA MILITAR

EL DÍA 6 DE ENERO

El origen de esta celebración castrense nace tras la recuperación de la isla de Menorca por parte de una escuadra franco-española. El Rey Carlos III, orgulloso de las victorias militares, ordenó a los virreyes, capitanes generales y



gobernadores que en la festividad de Epifanía (6 de enero) reuniesen a las guarniciones y notificasen en su nombre, a los jefes y oficiales de sus Ejércitos, su felicitación por la Pascua. Hoy en día, Sus Majestades los Reyes reciben en el Palacio Real de Madrid a las Fuerzas Militares del Estado, acompañados por el Presidente del Gobierno, los ministros de Defensa y de Interior y los jefes de las diversas Fuerzas de Seguridad del Estado. La recepción tiene lugar en el Salón del Trono, donde el Rey pronuncia un discurso dirigido a las Fuerzas Armadas.

RECEPCIÓN DEL CUERPO DIPLOMÁTICO

Será el Rey Alfonso XIII quien instaure la costumbre de recibir a todos los embajadores y altos dignatarios extranjeros destinados en nuestro país.

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I ha seguido la tradición recibiendo todos los años de su reinado al cuerpo diplomático en el Palacio Real de Madrid. Tras el obligado saludo en el Salón del Trono, se procede a la lectura de los

discursos. El primero corre a cargo del Nuncio Apostólico de la Santa Sede, decano del Cuerpo Diplomático, al que sigue las palabras de Su Majestad el Rey.

FIESTA NACIONAL DEL 12 DE OCTUBRE

Para celebrar la Fiesta Nacional de España, cada 12 de octubre, después del desfile de las Fuerzas Armadas, Sus Majestades los Reyes invitan al Gobierno, instituciones del Estado, cuerpo diplomático, presidentes de las Comunidades Autónomas y personas destacadas de todas las esferas sociales de la vida pública nacional, a la recepción que tiene lugar en el Palacio Real de Madrid.

AUDIENCIAS CIVILES Y MILITARES

Las audiencias son solicitadas por personas o instituciones que desean comparecer ante Su Majestad el Rey; así, grupos específicos de políticos, intelectuales, universidades, científicos, etcétera.

Fig. 7 Llegada en carroza de un embajador al Palacio Real de Madrid para la entrega de Cartas Credenciales a su Majestad el Rey.





Fig. 8 Almuerzo de Estado ofrecido al Presidente de los Estados Unidos Mexicanos en el Comedor de Gala del Palacio Real de Madrid, el 9 de junio de 2014.

REUNIONES DE PATRONATOS

Con cierta periodicidad, y al contar con la presencia de algún miembro de la Familia Real, ciertos Patronatos solicitan celebrar sus reuniones oficiales en Patrimonio Nacional.

PATRONATO DEL PREMIO CERVANTES La reunión se celebra una vez al año bajo la Presidencia de Honor de Su Majestad el Rey, ejerciendo el Presidente del Gobierno la Presidencia Ejecutiva y actuando como vocales destacados representantes de las letras y la cultura española.

PATRONATO PREMIOS PRINCESA DE ASTURIAS La Fundación Príncipe de Asturias, hoy Princesa de Asturias, se constituyó el 24 de septiembre de 1980 en Oviedo, en un acto presidido por el entonces Príncipe de Asturias, acompañado por Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos I y Doña Sofía. Los objetivos de esta fundación pretenden consolidar los vínculos existentes entre el Principado de Asturias y la Princesa, y contribuir a la exaltación y promoción de cuantos valores científicos, culturales y humanísticos sean patrimonio

universal. Su patronato se reúne de forma anual en el Palacio Real de El Pardo.

PATRONATO PREMIOS PRINCESA DE GIRONA La Fundación Príncipe de Girona se crea el 26 de junio de 2009 a iniciativa de la Cámara de Comercio de Girona, Caixa Girona, la Fundación Gala-Salvador Dalí y La Caixa, teniendo como objetivo apoyar a los jóvenes en aspectos críticos para su futuro. En 2014, la Fundación cambia su nombre a Fundación Princesa de Girona. Su patronato se reúne anualmente en uno de los Palacios Reales.

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN COTEC La Fundación Cotec nace en España en 1990 como institución de carácter empresarial con el fin de promover la innovación tecnológica. Más tarde, también se crearon sus respectivas delegaciones Cotec Italia (2002) y Portugal (2003). Periódicamente, esta institución celebra reuniones conjuntas o individuales, algunas de las cuales han tenido lugar en el Palacio Real de El Pardo, con presencia de Su Majestad el Rey.



Fig. 9. Relevo Solemne de la Guardia Real en la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid.



Fig. 10 Celebración de la Pascua Militar en 2011. Su Majestad el Rey Don Juan Carlos pasando revista en la plaza de la Armería.

ENTREGA DE DISTINCIONES

Su Majestad el Rey tiene la potestad de firmar y conceder distinciones a personas españolas o extranjeras por distintos méritos demostrados, que normalmente se imponen en un Real Sitio. Los principales títulos de estas condecoraciones son los siguientes:

DISTINCIONES CIVILES

- Real Orden de Carlos III
- Real Orden de Isabel la Católica
- Real Orden del Mérito Civil
- Real Orden al Mérito Deportivo
- Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

DISTINCIONES MILITARES

- Orden de San Hermenegildo
- Real y Militar Orden de San Fernando

RELEVO SOLEMNE DE LA GUARDIA REAL

Desde 1990, los primeros miércoles de cada mes (salvo julio y agosto) la Guardia Real realiza en la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid el llamado Relevo Solemne, una vistosa ceremonia recuperada del tiempo de Alfonso XIII en la que participan cuatrocientos efectivos, un centenar de caballos y cañones históricos de campaña.

Los restantes miércoles del mes, esta ceremonia se circunscribe al cambio de puestos de la garita en la Puerta del Príncipe, situada en la fachada oriental del Palacio. Este relevo se denomina Ordinario.

Ambas ceremonias han alcanzado gran popularidad, convirtiéndose en foco de atracción para madrileños y turistas.

ENTREGA DE PREMIOS

PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana queda suscrito en un Convenio de Cooperación Cultural entre Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, y galardona el conjunto de obra poética de un autor vivo que constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España. Todos los años, Su Majestad la Reina Doña Sofía entrega el galardón en un acto solemne que se celebra en el Palacio Real de Madrid.

PREMIOS DE PINTURA INFANTIL Y JUVENIL El concurso va dirigido a centros escolares de toda la geografía nacional y convoca a jóvenes de edades comprendidas entre ocho y doce años. Además de estos dos premios, convocados directamente por Patrimonio Nacional, existen otros importantes galardones que se entregan, a petición de las entidades que los organizan, en diferentes Reales Sitios.

PREMIOS NACIONALES DE DEPORTES El Real Decreto 1523/1982, de 18 de junio, creó la Real Orden del Mérito Deportivo, que distingue a los deportistas, federaciones, asociaciones y clubes que destaquen por su excelencia o promoción del deporte. Estos galardones se entregan anualmente en el Palacio Real de El Pardo.

PREMIOS NACIONALES DE INVESTIGACIÓN El objetivo de los Premios Nacionales de Investigación, desde su creación en 1982, es reconocer el mérito de aquellos investigadores españoles que estén realizando una labor destacada en campos científicos de relevancia internacional y que contribuyan excepcionalmente al avance de la ciencia, al mejor conocimiento del ser humano y su convivencia, a la transferencia de tecnología y al progreso de la humanidad. Se otorgan todos los años en el Palacio Real de Madrid.

PREMIOS NACIONALES DE CULTURA Los Premios Nacionales de Cultura responden al reconocimiento de la sociedad a las personas que con su creación artística contribuyen al enriquecimiento del patrimonio cultural de España.

PREMIO REINO DE ESPAÑA A LA TRAYECTORIA EMPRESARIAL Los Círculos de Empresarios, de Economía y de Empresarios Vascos convocan el Premio Reino de España a la Trayectoria Empresarial para distinguir la labor de un empresario relevante que haya destacado en la generación de empleo, la inversión o la internacionalización del tejido empresarial. Habitualmente, Su Majestad el Rey entrega el Premio en el Palacio Real de El Pardo.

PREMIO EUROPEO CARLOS V La Fundación Academia Europea de Yuste, creada en 1992, otorga desde el año 1995 el Premio Europeo Carlos V, con el fin de premiar la labor de aquellas personas que, con su esfuerzo y dedi-

cación, hayan contribuido al conocimiento y engrandecimiento de los valores culturales, científicos e históricos de Europa. Son entregados bianualmente en el Real Monasterio de San Jerónimo de Yuste, última residencia de Carlos I de España.

PREMIOS DE CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA En el Palacio Real de El Pardo, Su Majestad la Reina Doña Sofía entrega cada año los premios a los alumnos más destacados del curso académico de la Escuela Superior de Música que lleva su nombre y de la que es Presidenta de Honor.

VISITAS DE ESTADO

Patrimonio Nacional, siguiendo las directrices de la Casa de Su Majestad el Rey, pone a disposición del país invitado el Palacio Real de El Pardo como su residencia oficial.

El Jefe del Estado visitante dispone durante su visita del uso del Palacio a modo de Embajada propia, ondeando en él la bandera del país que representa.

La primera residencia oficial ofrecida por Patrimonio Nacional para los Jefes de Estado se ubicó en el Palacio Real de Aranjuez, y funcionó de 1977 a 1979. Anteriormente, desde 1953, la residencia oficial había estado situada en el Palacio de La Moncloa hasta que en el año 1977 pasó a ser la residencia oficial del Presidente del Gobierno de España.

En 1982 se iniciaron las obras de acondicionamiento y en 1983 se inauguró en el Palacio Real de El Pardo la nueva residencia oficial para Jefes de Estado, hoy todavía utilizada con resultados satisfactorios, tanto por su ubicación y adecuadas condiciones para la seguridad como por su funcionamiento. La superficie utilizable y la funcionalidad del edificio aumentaron apreciablemente tras el acristalamiento de los Patios de Austrias, Central y Borbones.

Desde entonces, se han realizado ciento setenta y siete visitas de Jefes de Estado procedentes de una gran parte de los países del mundo, de las cuales ciento treinta y siete han sido declaradas Visitas de Estado y las cuarenta restantes Visitas Oficiales.



Fig. 11 Celebración de la Pascua Militar en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, el 6 de enero de 2011.

Para la ejecución de los actos oficiales, tanto de carácter ordinario como extraordinario, resulta ingente el esfuerzo y dedicación necesarios para desarrollarlos adecuadamente: cuidado y control de la limpieza del edificio, ropa y menaje, mantenimiento de plata, vajillas, cristalerías y artículos decorativos, conservación de la uniformidad del personal, control de almacenes y cuidado del material; organización; traslado y porteo de enseres; carga y descarga de mobiliario, traslado y control del mismo y colocación *in situ*; ejecución del acto...

Gran parte de los trabajadores que participan en los actos oficiales realizan hasta tres oficios diferentes durante la misma jornada.

La media anual de actos oficiales se sitúa en torno al medio centenar, lo que supone el desplazamiento de unos sesenta mil enseres, de los cuales aproximadamente la tercera parte tiene carácter histórico-artístico.

En algunas ceremonias solemnes de Estado se utilizan caballos, como los escuadrones de coraceros y lanceros

Fig. 12 Recepción en el Palacio Real de Madrid con motivo de la Proclamación de Su Majestad el Rey Don Felipe VI el 19 de junio de 2014.

de la Guardia Real, o como las carrozas que intervienen en la presentación de Cartas Credenciales.

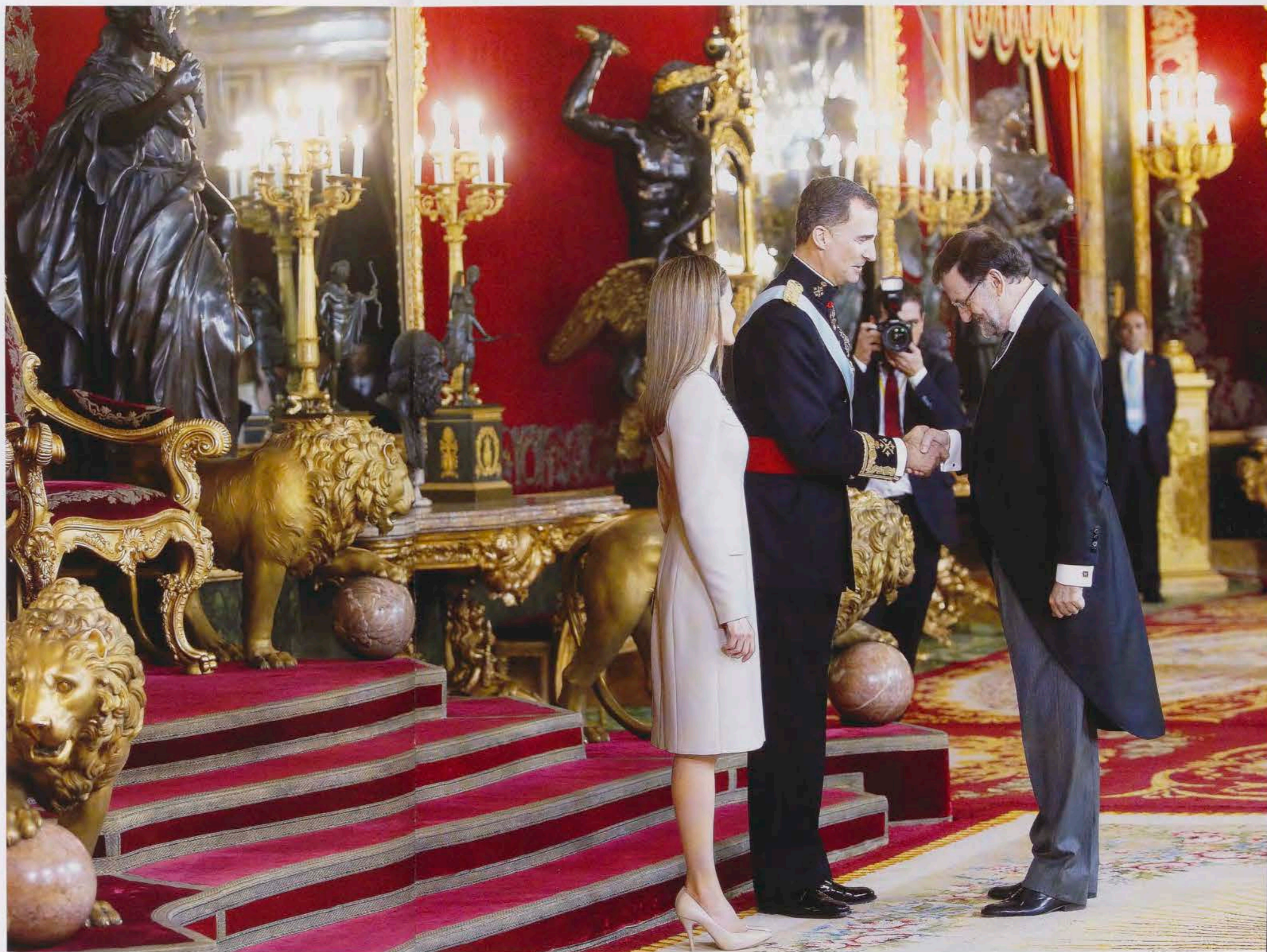
Desde las Reales Caballerizas de Palacio, los cocheros, postillones y palafreneros, uniformados con sus libreas a la Federica, son parte de uno de los protocolos más antiguos y de mayor prestigio de Europa, como lo prueba el que haya sido minuciosamente reproducido, tanto en su forma como en los elementos empleados (guarniciones, carruajes, uniformidad, etcétera), por alguna Corte extranjera.

En la última década se ha realizado una completa remodelación de las Caballerizas de Palacio, situadas en la planta sótano, que, debido a las diferencias de niveles del terreno circundante, dan a los Jardines de Sabatini (en los que, hasta la Segunda República, se encontraban las caballerizas históricas, junto con las cocheras, la zona de doma, etcétera).

Se han recuperado las bóvedas de ladrillo y los boxes tradicionales, y creado instalaciones auxiliares necesarias, como una enfermería para los caballos, la herrería, la guarnicionería, los pajares, las cocheras, etcétera. La nave conocida como «el Escuadrón» permite alojar, cuando es necesario, otros veinte caballos procedentes de la Guardia Real y la Policía Nacional.

Los caballos utilizados para el tiro de las carrozas de Credenciales son de raza holandesa KWPN y alemana hannoveriana por su gran resistencia, capacidad de tiro y altura media de uno con ochenta metros.

Fernando Fernández-Miranda y Lozana es Director de Actos Oficiales y Culturales de Patrimonio Nacional.





VIEJOS PALACIOS, NUEVOS PALACIOS. INTERVENCIONES Y REHABILITACIONES EN LOS REALES SITIOS (1975-2014)

JUAN CARLOS DE LA MATA GONZÁLEZ

Sin duda la mejor fuente para conocer las actuaciones arquitectónicas de Patrimonio Nacional en el comienzo del periodo que estudia este texto son las Actas del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional. Analizando las correspondientes a los años 1975 y 1976¹ el resultado no es muy alentador, ya que son diez los expedientes sobre los que tuvieron que resolver los Consejeros, que todavía se regían por la Ley de 7 de marzo de 1940. Aprobaron una restauración en el Convento de San Pascual, de Aranjuez; la construcción de seis viviendas para empleados de Patrimonio Nacional en El Pardo; obras en el Palacio Real de la Almudaina en la zona ocupada por el Ministerio de Defensa; la reforma de la vivienda n.º 15 en el Patio de Banderas de Sevilla; la reforma en las viviendas de la Casa de Infantes en San Lorenzo de El Escorial; la instalación de centros de transformación de energía eléctrica; un garaje en el Campo del Moro y el basamento de una escultura del anterior Jefe del Estado que nunca se colocaría en el Valle de los Caídos.

Pero ese momento no reflejaba la situación arquitectónica habitual en los edificios de Patrimonio Nacional. No había sido así antes, incluso con perspectiva histórica, y tampoco lo sería en los años siguientes. Tal vez esa extraña situación reflejaba un tiempo intermedio, de cambio, donde el pulso del organismo latía muy por debajo de su normalidad.

Forzosamente debemos estudiar, aunque sea a grandes rasgos, las intervenciones arquitectónicas en Patrimonio Nacional en un tiempo anterior para entender lo realizado durante los casi treinta y nueve años que abarca el reinado de Don Juan Carlos I y, junto al orden cronológico,

¹ Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Registros, 9.853, Madrid.

es forzoso señalar el marco legal aplicable a Patrimonio Nacional y la personalidad y características de los responsables en el ámbito arquitectónico.

El cuidado y mantenimiento de los edificios y jardines adscritos a Patrimonio Nacional, que se encuentran en los Reales Sitios y Reales Patronatos, constituye la primera obligación de esta entidad y así lo ha sido en el pasado. Baste citar que con este cometido se estableció en el siglo XVI la Real Junta de Obras y Bosques², antecedente de lo que actualmente es Patrimonio Nacional. A la obligación legal y a la trayectoria histórica se unirían, para destacar la importancia de este ámbito, el valor extraordinario de los inmuebles y espacios. Edificios como el Palacio Real de Madrid o el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, jardines históricos en Aranjuez que representan todas las tipologías, desde el Renacimiento hasta el Impresionismo del siglo XIX, o creaciones que constituyen un modelo perfecto de tipología, como las de La Granja, son ejemplo de la larga lista de bienes inmuebles con reconocimiento mundial que gestiona Patrimonio Nacional.

Nuestras referencias históricas llegarán solo a 1876³, con la Ley del Patrimonio de la Corona, durante el reinado de Alfonso XII. Esta Ley, de 26 de junio de 1876, perduró durante cincuenta y cinco años, hasta la Ley del Patrimonio de la República de 22 de marzo de 1932, que sería a su

² F. J. Díaz González, *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Dykinson, Madrid, 2002.

³ Para consultar la evolución del Patrimonio Nacional en el siglo XIX es fundamental la obra de F. Cos-Gayón, *Historia Jurídica del Patrimonio Real (1881)*, imprenta de Enrique de la Riva, 1981.



Fig. 1 Obras de reparación en la fachada de poniente del Palacio Real de Madrid después de la Guerra Civil con los bloques de piedra que se labraban a pie de obra.



Figs. 2 y 3 Fachada de poniente del Palacio Real de Madrid antes y después de la intervención realizada tras la Guerra Civil.

vez derogada por la Ley de Patrimonio Nacional de 1940 y finalmente por la vigente en 1982⁴.

Durante la prolongada vigencia de la Ley de 1876 no encontramos grandes construcciones de grandes edificios, como había ocurrido en el siglo XVIII y en los anteriores. Ese periodo mantuvo lo anterior adecuando, en cierto modo, los espacios de los Reales Sitios a los nuevos tiempos. Se hacen planes urbanísticos y reformas para usos contemporáneos, pero las iniciativas en edificación vinculadas a la Corona —pudiéndose citar los Palacios de la

Magdalena de Miramar o de Pedralbes— se alejan de los servicios del Real Patrimonio.

Citaremos entre estos planes la ordenación, en el comienzo del siglo XX y a instancias del Rey Alfonso XIII, del eje Madrid-El Pardo, de forma paralela al río Manzanares, a cargo del ingeniero agrónomo del Real Patrimonio Rafael Janini⁵. La existencia actual de instalaciones y clubs deportivos, de centros como el Canal de Experiencias Hidrodinámicas de El Pardo o el Instituto Llorente y de determinadas explotaciones agrícolas, se explica a partir

4 F. Díez Moreno, «La evolución Constitucional del Patrimonio Nacional», XXV Aniversario *Reales Sitios*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989, pp. 15-30.

5 CETA Arquitectura y Urbanismo, S. A., en «Diagnóstico y Bases de Actuación del Real Sitio de El Pardo», encargado por la Consejería de Política Territorial, Comunidad de Madrid, 1991.



Fig. 4 Fachada de poniente del Palacio Real de Madrid en la actualidad.

de los estudios de Janini, en su mayor parte sin aplicación, aunque entonces llegó a instalarse un tranvía de vapor desde San Antonio de la Florida hasta El Pardo.

La época de la Segunda República no aportaría tampoco nuevos edificios. La eliminación del inmueble situado en los actuales jardines de Sabatini, destinado a las Caballerizas Reales, y la reconstrucción del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, prácticamente destruido en el incendio de 1918, junto a reformas puntuales en el Palacio Real de Madrid, son las intervenciones más destacables en aquel periodo convulso para el anterior Real Patrimonio o Patrimonio de la Corona.

Después de la Guerra Civil y coincidente con la promulgación de la Ley de 7 de marzo de 1940, reguladora de Patrimonio Nacional, la arquitectura en este organismo se vincula con la figura de don Diego Méndez, quien desem-

peñó los cargos de Consejero de Arquitectura y jefe del Servicio de Obras desde 1940 a 1962.

Son muchas las obras de reconstrucción y adaptación que proyectó y dirigió Méndez en esos veinte años de ejercicio profesional en Patrimonio. En Madrid afrontó en 1941 una reparación general del Palacio Real, dañado durante la guerra, incluyendo fachadas, cubiertas, terrazas y edificios de servicios, junto a obras en los edificios de la Real Armería y el Archivo General de Palacio que cierran la Plaza de la Armería en su lado occidental. Instalaciones de líneas eléctricas, de calefacción en talleres y almacenes son objeto de expedientes múltiples que se suceden en los años cuarenta y cincuenta. En el mismo sentido los Reales Sitios contaron con un amplio porcentaje de viviendas forestales, reparaciones de muros, cubiertas, redes de distribución de agua, e incipientes servicios para turistas.

Era aquel un conjunto de bienes más numeroso y extenso que el actual y los esfuerzos se centraron en trabajos de reconstrucción y reforma. Evidentemente buscando la reparación de daños producidos en la Guerra Civil o por la falta de cuidado y mantenimiento.

Destacaremos la adecuación del Palacio de El Pardo en 1940 para ser utilizado como Residencia del Jefe del Estado y, al final de su periodo en Patrimonio Nacional, la reconstrucción del Palacio de la Zarzuela destinada a residencia de los entonces Príncipes Don Juan Carlos y Doña Sofía en el comienzo de la década de 1960. También la reconstrucción del Palacio de la Moncloa, eventualmente vinculado a Patrimonio Nacional, y las reformas de las Casas de Oficios y Ministerios en San Lorenzo de El Escorial.

Diego Méndez realizó una extensa labor básicamente reconstruyendo anteriores edificios y adecuando servicios e instalaciones, pero también es forzoso citar proyectos de nueva planta. Tal vez el primero se corresponda al Plan de Ordenación del pueblo de El Pardo, fechado en 1941 y cuyo núcleo urbano había permanecido prácticamente invariable durante el siglo anterior.

Instalada la Jefatura del Estado en El Pardo, se hacía necesario ordenar la entonces pequeña localidad y dotarla de viviendas donde residieran las personas empleadas en lo que

se denominó Casa Civil y Casa Militar del Jefe del Estado. El Plan de Méndez propone la casi total demolición del pueblo anterior y su reedificación sobre nuevos trazados. Manteniendo el conjunto del Palacio —con sus jardines e instalaciones militares: Casita del Príncipe y Casa de Oficios— desarrolla nuevas calles paralelas y perpendiculares al río básicamente destinadas a la construcción de viviendas unifamiliares en hileras, de dos plantas y con jardín trasero. La remodelación se completa con una plaza civil de traza rectangular, mercado, estación de autobuses y zona deportiva.

Este Plan se comenzó a ejecutar en los años cuarenta y permitió un crecimiento del núcleo poblacional que ascendía a más de seis mil habitantes en 1970, prácticamente triplicando la población de los primeros años del siglo xx. La salida de Patrimonio Nacional de Méndez alteró el Plan anterior, y su sucesor, Ramón Andrada, modificaría tanto el conjunto monumental como la forma y características de las viviendas. La alteración y mezcla de ambos planes no produjo un buen resultado y todavía hoy puede observarse así en El Pardo.

En la actividad profesional de Diego Méndez se hace también imprescindible citar la construcción del conjunto monumental del Valle de los Caídos, entre 1940 y 1958, aunque el primer proyecto se debe a don Pedro Muguruza.

Fig. 5 Remodelación del Real Sitio de El Pardo, la Casa de los Oficios, con la Real Capilla y Palacio al fondo. Fotografía de Diego Méndez, 1940.



Fig. 6 Remodelación del Real Sitio de El Pardo, la Plaza del pueblo. Fotografía de Diego Méndez, 1940.

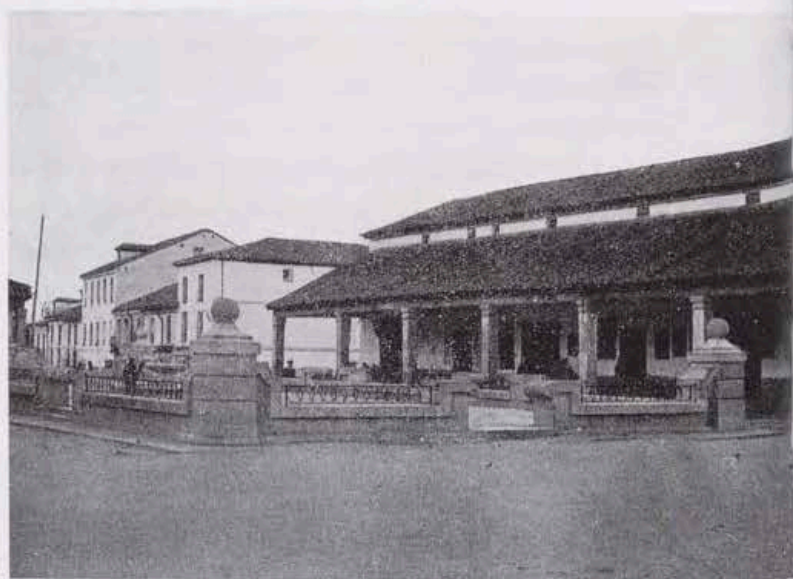




Fig. 7 La Casita del Príncipe de El Pardo tras la restauración de 2002-2007.

Diego Méndez cesa como Consejero de Arquitectura de Patrimonio Nacional por Decreto de la Jefatura del Estado de 1 de febrero de 1962 y, examinando las obras que habían sido sometidas al último Consejo de Administración en el que participó, el 14 de noviembre de 1961⁶, se puede resumir esa actividad a la que hemos aludido. Se aprueban reformas de instalaciones en centros de transformación en el Palacio Real de Madrid, El Pardo y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial —grupos motobombas y acondicionamiento de viveros en La Granja, aseos en Santa Clara—, la Colegiata de La Granja, la Casa de Oficios de Aranjuez, las cubiertas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial afectadas por termitas, los baños árabes en Santa Clara de Tordesillas y la zona de Claustros en el Monasterio de Las Huelgas en Burgos; la construcción de viviendas para empleados —ciento veinte en El Pardo y una vivienda de guarda en Valsaín— y reparaciones diversas, como las terrazas en el Archivo General de Palacio, en el Palacio de El Pardo y en Las Huelgas.

Su sustituto como Arquitecto Jefe de Patrimonio Nacional es un hombre de la casa, Ramón Andrada Pfeiffer.

6. AGP, Registros, 9.853, Madrid.

Había ingresado, siendo estudiante, como meritorio en el Servicio de Arquitectura en 1944 y estaría vinculado a Patrimonio Nacional hasta 1986, con el paréntesis de 1973 a 1976, en que fue nombrado Director General de Arquitectura y Vivienda. Entre 1981 y 1986 desempeñó el cargo de Consejero Gerente de Patrimonio Nacional.

Andrada enlaza el reinado de Don Juan Carlos I con el régimen anterior, especialmente en el ámbito arquitectónico, aunque también a un nivel político. Cuando, en 1973, se traslada a la Dirección General de Arquitectura y Vivienda deja su responsabilidad en la Jefatura de Arquitectura de Patrimonio Nacional a Manuel del Río Martínez, quien ya venía desarrollando sus tareas de arquitecto en esta entidad desde 1966. No cesaría Del Río como arquitecto jefe a la vuelta de Andrada, al ocupar este el cargo de Consejero de Arquitectura y después de Gerente. Hay, por tanto, una sucesión en la Jefatura de Arquitectura, pero no se produce un corte o cambio radical hasta 1986, al coincidir en el tiempo Ramón Andrada y Manuel del Río.

Para analizar el periodo de Andrada, o mejor Andrada-Del Río, resulta obligado dividir este tiempo en dos bloques, antes y después de la Ley de Patrimonio Nacional

de 1982, momento en que pueden señalarse las grandes diferencias en el ámbito arquitectónico, entrando ya plenamente en el reinado de Don Juan Carlos I.

Antes de la Ley del 82, Andrada y Manuel del Río continúan en gran parte desarrollando tareas iniciadas en años anteriores; construcción de viviendas y adecuación de espacios con valor histórico-artístico. Se construyen, entre 1960 y 1970, casas para empleados prácticamente en todos los Reales Sitios, ahora normalmente en bloques de cuatro alturas y con tipología diferente a los diseños de Méndez. Las viviendas de Los Alijares o Puerta Nueva en La Granja, San Antonio de los Alamillos en San Lorenzo de El Escorial o los bloques del Tejar y su ampliación en El Pardo son buena prueba de ello.

En adecuación de inmuebles históricos es forzoso destacar la reforma de la Casa de Oficios y la iglesia de Nuestra Señora del Carmen en El Pardo (1967)⁷, que significa el cambio del Plan Méndez; la discutida sustitución de las cubiertas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; la reconstrucción de la Casa de Canónigos en La Granja; la primera adecuación del Palacio Real de Aranjuez; la reforma de la Plaza de la Armería en el Palacio Real de Madrid y el derribo de la iglesia y hospital del Buen Suceso en la calle Princesa de Madrid para construir el actual complejo⁸.

Muchas de estas «adecuaciones» posiblemente hoy no se realizarían de igual forma, como el mismo Andrada señalaba en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁹.

Pero también en ese tiempo tuvo Patrimonio Nacional otras líneas de actuación que respondían a un discutible concepto de modernidad o de labor sociocultural en aquella época. Concretamente señalaremos el establecimiento de nuevos «museos» en diferentes Reales Sitios, que conllevan obras de reforma en edificios históricos o simplemente el levantamiento de otros de nueva planta. En el Palacio Real, en el Campo del Moro, se construyen los

pabellones que albergarían el Museo de Carruajes, del mismo modo se haría en Aranjuez, con el Museo de Falúas y el Museo del Traje. En La Granja se instalaría el Museo de Tapices, utilizando la parte restaurada por Miguel Durán en la Casa de Damas que había sido destruida por el incendio de 1918. En Riofrío, el Museo de Caza, coincidiendo con el Palacio que evoca la estancia de Alfonso XII y en San Lorenzo de El Escorial, los museos de Arquitectura y de Pintura¹⁰.

Salvo excepciones, estos llamados «museos», que no eran tales y respondían a criterios didácticos muy alejados de la doctrina que debe aplicarse a los verdaderos museos, no han superado el paso del tiempo y han sido cerrados o reformados.

Otra línea de actuación, además de la muy respetable de mantener entonces las extensas propiedades de Patrimonio Nacional con el esfuerzo que conllevaba en el ámbito arquitectónico, se centró en aquellos años en la construcción de instalaciones deportivas, el Complejo Deportivo de Somontes en El Pardo, el Club de Golf de la Herrería en San Lorenzo de El Escorial o los campings de Aranjuez y El Batán son ejemplos de lo expuesto.

Patrimonio Nacional cambia, como lo hace la sociedad española, a finales de los años setenta, coincidiendo con el relevo en la Jefatura del Estado y, en el ámbito interno, ese cambio se traduce en la nueva Ley reguladora de Patrimonio Nacional. Cumpliendo el mandato del Artículo 132.2 de la vigente Constitución española se promulga la Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora de Patrimonio Nacional. En esta norma se relacionan los bienes estatales adscritos a Patrimonio Nacional y los dos servicios públicos que se encomiendan a la entidad: servicio a la Jefatura del Estado y destino cultural, científico y docente de sus bienes.

Ahora hay menos bienes —se transfieren anteriores propiedades como los pinares y montes de Valsaín, explotaciones agrícolas en Aranjuez y un alto número de inmuebles, en los distintos Reales Sitios— y se cuenta con una financiación pública adecuada, a diferencia de la anterior etapa donde, en teoría, debía producirse una autofinanciación. Las adecuaciones en el Palacio de la Zarzuela y la utilización del Palacio de El Pardo como residencia de Jefes de Estado extranjeros en visita oficial a España serían los primeros exponentes de este nuevo

⁷ R. Andrada Pfeiffer, *Reales Sitios*, n.º 11, Patrimonio Nacional, Madrid, 1967, pp. 72-77.

⁸ J. L. Sancho, «Restauraciones Modernas», en *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos reales de Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, p. 91.

⁹ R. Andrada Pfeiffer, *El Patrimonio Nacional, legado de la Corona / discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Ramón Andrada Pfeiffer y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1986.

¹⁰ J. L. Sancho, [op. cit. n.º 8].





Fig. 9 Vista actual del Palacio Real de Aranjuez.

periodo en cuanto a las intervenciones en materia de arquitectura.

De manera inmediata al fallecimiento de Franco, el Palacio de El Pardo, que había constituido su residencia oficial durante treinta y cinco años, fue abierto al público como museo. Pasados los primeros años, con largas colas de visitantes que deseaban conocer cómo había sido la vida ordinaria en El Pardo, se tomó la decisión de iniciar obras de reforma con un destino vinculado a las necesidades de la nueva Jefatura del Estado.

Los autores del proyecto y de la dirección de obras, Manuel del Río y Juan Hernández, escribían en 1983 en las páginas de esta revista¹¹ sobre los motivos, criterios de las

obras y su resultado. Actuar en El Pardo fue una decisión reflexiva que significó, en Patrimonio Nacional y en cuanto a la arquitectura se refiere, un periodo nuevo cuyos objetivos buscaban una restauración respetuosa que permitiera un uso funcional de los edificios. Méndez reconstruyó edificios dañados por la guerra en los años cuarenta y cincuenta. Andrada levantaría barriadas para empleados, clubes deportivos y múltiples instalaciones. Ahora no se buscaban edificios de nueva planta, sino la recuperación de edificios históricos. Comenzaba a hablarse de restauración.

El Palacio de la Moncloa había constituido desde 1954 a 1975 la residencia oficial de los treinta y dos Jefes de Estado que en esos años visitaron oficialmente España. Convertido en residencia del Presidente del Gobierno en 1988, se acondicionaron con cierta prisa las habitaciones del ala norte, con la prolongación de Sabatini del Palacio Real de Aranjuez, para el uso de Jefes de Estado extranjeros. La solución planteó serios problemas, por su distancia a

Madrid e insuficiencia de las instalaciones, decidiéndose adecuar el Palacio de El Pardo para este fin en 1980, cuyas obras se prolongaron desde enero de 1981 hasta los primeros días de 1983. La Reina Doña Sofía inauguraría esta residencia el 28 de febrero de aquel año y pocos días después los Reyes de Suecia se convertían en sus primeros huéspedes.

Manuel del Río justifica las obras en base al programa de necesidades trazado por la Casa de Su Majestad el Rey, el Ministerio de Asuntos Exteriores y el propio Patrimonio Nacional. El objetivo era atender las necesidades de los mandatarios extranjeros y de su séquito, dando respuesta a los actos protocolarios, reuniones, almuerzos o cenas oficiales y recepciones que este tipo de visitas comprende.

La respuesta arquitectónica consistió en una completa adecuación en las cuatro plantas del denominado Palacio de los Borbones, o réplica que, por mandato de

Carlos III, realizó Sabatini del primitivo Palacio llamado de los Austrias.

El Pardo funcionó, y funciona, como residencia de Jefes de Estado extranjeros. Alberga también, por su funcionalidad, múltiples actos institucionales de la Corona y, en ausencia de ambos, es un Palacio abierto a la visita turística. Podemos afirmar que las obras de 1981 a 1983 fueron de completa utilidad aunque, como edificio histórico, no se hiciera un programa museológico hasta varios años después y su restauración, especialmente en interiores, se prolongase casi durante treinta años. Mención especial merece la recuperación de las galerías del Palacio de los Austrias en 1989 y del Torreón de Gaspar Becerra en 2004,¹² donde se encuentran los primeros elementos decorativos que tuvieran el Palacio en el siglo XVI.

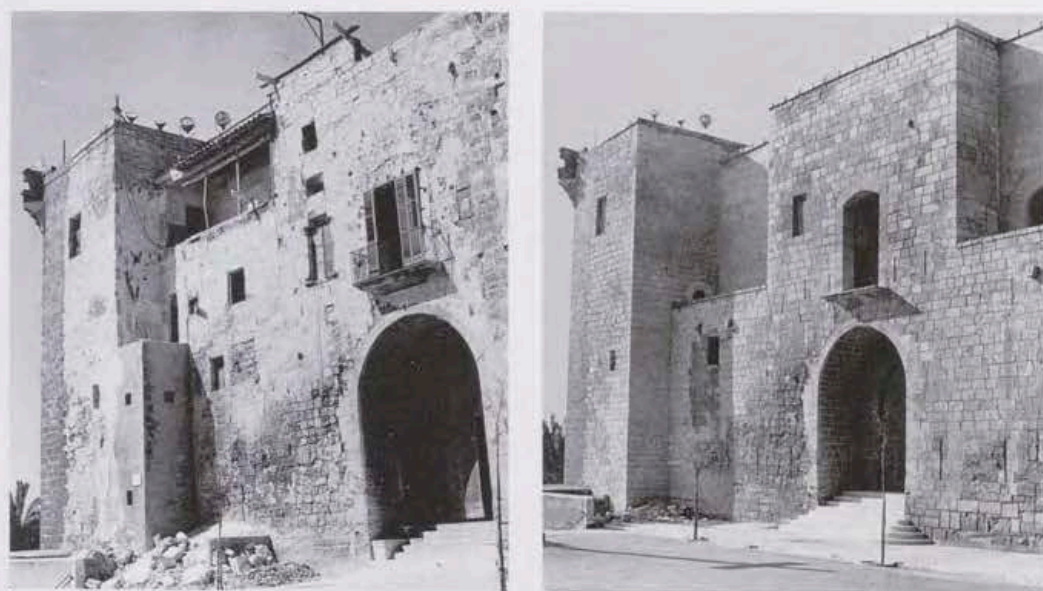
No debemos finalizar esta brevísima exposición sobre el Palacio de El Pardo sin mencionar la cubrición de sus patios, primero el de Borbones en 1983 y posteriormente, en 2001, el de Austrias y el Central. Permiten una gran funcionalidad para albergar actos con numerosa asistencia y son ejemplos de diferentes soluciones en un plazo de veinte años, no solo de cierres acristalados sino de la sensibilidad en materia de restauración sobre la alteración del concepto original del edificio.

La reforma del Palacio de El Pardo marcó un camino que continuó con las instalaciones del Palacio de la Zarzuela, la reforma del Cuarto Alto del Real Alcázar de Sevilla, la restauración del Palacio de la Almudaina y, en un tiempo posterior, las del Palacio Real de La Granja, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Las Huelgas en Burgos, el Palacio Real de Aranjuez y las denominadas Casitas, del Labrador en Aranjuez y del Príncipe en El Escorial y El Pardo.

Un breve capítulo aparte merece el Palacio de la Zarzuela, donde el edificio histórico es completamente destruido durante la Guerra Civil. Diego Méndez lo reconstruye para residencia de Don Juan Carlos y Doña Sofía en el comienzo de los años sesenta, realizándose diferentes edificios a partir de 1975, que se corresponden con las necesidades de la Jefatura del Estado. Al edificio original se añadirán los conocidos como pabellón oficial y ampliación de la zona de residencia, los edificios de servicios o intendencia, el centro

11. M. del Río, «Palacio Real de El Pardo: Residencia para Jefes de Estado extranjeros», *Reales Sitios*, n.º 76, Patrimonio Nacional, Madrid, 1983, pp. 21-36 y J. Hernández Ferrero, «Bóveda acristalada en el Patio de los Borbones del Palacio Real de El Pardo», *Reales Sitios*, n.º 76, Patrimonio Nacional, Madrid, 1983, pp. 37-44.

12. C. García-Frías Checa, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005.



Figs. 10 y 11 Fachada principal del Palacio Real de la Almudaina antes y después de la intervención de 1964-1967.

de comunicaciones y seguridad y finalmente, a mediados de los ochenta, el pabellón de servicios administrativos. En una visita aérea el jardín del Palacio constituiría el patio central de los antiguos Palacios Reales y en su entorno se ubicaban las edificaciones para los distintos usos. En el mismo complejo, pero diferenciado, se construiría en el año 2000 la actual residencia de Sus Majestades los Reyes, entonces destinada para el Príncipe de Asturias. Debe atribuirse la autoría de la Zarzuela actual a Manuel del Río, con la colaboración en diferentes niveles, según los edificios, de Juan Hernández, arquitecto ingresado en 1973.¹³

Del Río sería el autor también del proyecto y dirección de obra para albergar un nuevo Cuarto Real en el Alcázar de Sevilla¹⁴. La necesidad de habilitar un «cuarto real» o

residencia funcional para la Jefatura del Estado en la capital andaluza se afrontó con carácter previo a la Exposición Universal de 1992, en la crujía Este del patio almohade llamado Jardín del Crucero o de doña María de Padilla. De los tres niveles de la edificación se respetó el de planta baja, modificando el intermedio con cierto respeto a su anterior geometría y realizando una fuerte intervención en la planta alta o tercera para las habitaciones principales. Como en El Pardo, se introduce en el edificio histórico una construcción moderna, aunque arroje un resultado ciertamente extraño.

También la Almudaina en su situación actual es obra de Manuel del Río¹⁵, aunque en las últimas fechas se ha podido retomar el proyecto para continuar la recuperación de este Palacio, actuación ahora a cargo del actual jefe del Departamento de Arquitectura y Jardines Luis Pérez de Prada. De las intervenciones de Del Río señalaremos la reconstrucción de la Torre del Ángel que se inició en 1977, la Sala del Consell y la Sala del Estudi, en 1979, el Palacio del Rey en 1985 y las obras de acceso desde la antigua puerta del mar, en 1988.

La restauración del Palacio Real de La Granja se afrontó en el año 2000, aniversario de los trescientos años de la dinastía borbónica en la Monarquía española¹⁶. El primer

¹³ Juan Hernández Ferrero desempeñó funciones como arquitecto hasta 1986, año en que fue promovido a la Jefatura del Departamento de Arquitectura en la entonces Secretaría de Patrimonio Histórico, cuya dirección ostentaba Manuel del Río. En 1989 se divide esta Secretaría o Subdirección General en las Subdirecciones Generales de Patrimonio Arquitectónico y de Bienes Muebles Históricos y Museos, división que se mantiene hasta 2011; cuando se reagrupa en la Dirección de Conservación de Bienes Histórico-Artísticos. Por Real Decreto 214/2014, de 28 de marzo, de nuevo se establecen dos Direcciones, la de las Colecciones Reales para bienes muebles y obras de arte, y la de Inmuebles y Medio Natural, donde se encuadra el Departamento de Arquitectura. Hernández Ferrero mantuvo la Jefatura del Departamento de Arquitectura hasta su jubilación, en 2012, con diferentes directores en este ámbito (sucesivamente, Manuel del Río, Miguel Sánchez Alarcón, Manuel del Río, Pedro Monleón, Elisenda Galcerán y Juan Carlos de la Mata).

¹⁴ M. del Río, «El cuarto Real nuevo en los Reales Alcázares de Sevilla», *Reales Sitios*, n.º 111, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992, pp. 40-44.

¹⁵ J. F. Conrado de Villalonga, *El Real Sitio de la Almudaina: Palacio de los Reyes de Mallorca*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992.

¹⁶ *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Madrid, 2000.

Fig. 12. Palacio Real de la Almodaina, fachada del Palau del Senyor Rei en la actualidad.



Palacio que encargara el primer Rey Borbón se encontraba en lamentable estado y era muy diferente en su interior a como fuera concebido.

Junto al Real Sitio de Valsaín se encontraba la granja que los Monasterios Jerónimos solían disponer, en este caso la correspondiente al Monasterio segoviano del Parral. Incendiado Valsaín al término del reinado de Carlos II, Felipe V ordena su reconstrucción y posiblemente durante sus visitas a las obras se albergase en esa granja u hospedería jerónima junto a la Ermita de San Ildefonso. La conclusión es sobradamente conocida: a Felipe V le gusta especialmente el lugar de la granja jerónima y es allí donde ordena levantar un palacio al mismo tiempo que para- liza Valsaín.

Teodoro Ardemans modificaría el edificio anterior y Procaccini, Juvara y Sacchetti prolongarían y magnificarían el resultado que hoy se puede observar, situado en un enclave natural extraordinario con singularísimos y exquisitos jardines. En 1918 un incendio afecta gravemente al Palacio obligando a modificaciones puntuales en su interior para mantener una residencia real.

Ni Miguel Durán, arquitecto del Patrimonio durante la República, ni Diego Méndez o Andrada darán solución definitiva a los perjuicios y usos indebidos del incendio. Era pues, ese año 2000, un buen momento para cumplir la asignatura pendiente de la restauración del Palacio Real de La Granja y sus jardines con las fuentes ornamentales.

Se recuperaron cubiertas y paramentos, trazados originales en los suelos, se renovaron instalaciones y especialmente el uso y disposición del Palacio, elaborándose un cuidadoso plan museológico que respondía a la etapa vivida en La Granja por Felipe V e Isabel de Farnesio, incluyendo la galería de estatuas en la planta baja del Palacio y la Colegiata. La arquitectura, los jardines y los bienes muebles y obras de arte fueron de la mano, permitiendo mostrar el Palacio y sus Jardines en un su concepto original. La exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey* resaltaría y explicaría estos trabajos que habrían debido tener continuidad en la Casa de Damas, cuya restauración no pudo finalizarse.

En esta línea de restauración de edificios en Aranjuez se afrontaría, en el comienzo del actual siglo, una



Fig. 13 Jardín del Príncipe del Palacio Real de Aranjuez.

gran campaña restauradora. En diferentes fases, entre los años 2000 y 2004, se renovarían las cubiertas de plomo del Palacio. El centro de recepción de visitantes fue ejecutado en 2003, la antigua capilla correspondiente al Palacio de Felipe II en 2004, coincidente en el tiempo con las actuaciones en la Galería de Paisajes y el recuperado despacho de Carlos II. Otras reformas como la realizada en la Casa de Fogones o en diferentes dependencias del Jardín del Príncipe se prolongarán hasta finales de esa primera década.

La intervención arquitectónica en Aranjuez se completó con una restauración del interior del Palacio Real¹⁷ y de la Casita del Labrador¹⁸. Elaborado el proyecto museológico y definidos los conceptos del original en el Palacio Real, cuya primera edificación se ampliaría durante doscientos años, en 2004 se inaugura un nuevo sistema de visitas que permite contemplar y comprender el edificio que construyera Felipe II y que finalizara, en su forma actual, Carlos III.

17 L. Pérez de Prada, G. Martínez Leiva, M. A. Alonso, J. Ortega, J. L. Sancho, M. Piñas y P. Moleón, *La capilla de Felipe II en el Palacio Real de Aranjuez*, Patrimonio Nacional, Madrid 2004.

18 J. Jordán de Urries, *La Casita del Labrador*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2009.

La consulta en inventarios, la identificación de obras de arte, los elementos ornamentales y el mobiliario han permitido una completa restauración del Palacio Real de Aranjuez y de la Casita del Labrador, mostrando a los visitantes las dependencias en la forma en que fueron concebidas o reformadas en el momento de mayor singularidad en cada uno de los ámbitos espaciales.

Ya hemos mencionado en El Pardo las grandes obras en el Palacio Real y en el Complejo de Zarzuela, pero debemos también señalar la restauración de la Casita del Príncipe en este Real Sitio, cerrada durante dieciocho años por su mal estado. De nuevo coinciden en este notabilísimo edificio de Villanueva la restauración exterior con la interior. Las obras se prolongaron durante dieciocho años y se permitió su reapertura a la visita pública en 2008¹⁹.

La otra Casita del Príncipe, la de El Escorial, fue objeto también de restauración coordinada entre la arquitectura y los elementos decorativos, entre los años 2002 y 2007²⁰.

19 P. Monleón y L. Pérez de Prada, *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2008.

20 J. Jordán de Urries, *La Casita del Príncipe de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Cuadernos de Restauración de Iberdrola XII, Madrid, 2006.







Fig. 16 Jean Laurent, *Las Claustrellas*, hacia 1870, AGP, inv. 10186038-39.



Fig. 17 Vista de *Las Claustrellas* en la actualidad.

Junto a las restauraciones de los grandes palacios de Patrimonio Nacional también es preciso citar la notable adecuación que han tenido los monasterios y conventos que relaciona el Artículo 5.º de la Ley 23/1982, conocidos como Reales Patronatos. Podría afirmarse que estos inmuebles cambiaron profundamente, y para bien, a partir del final de los años ochenta. Las Huelgas en Burgos, Santa Clara en Tordesillas, San Pascual en Aranjuez o en Madrid las Descalzas Reales, la Encarnación o Santa Isabel han visto restaurar sus cubiertas y fachadas, sanear carpinterías, afrontar tratamientos de piedra, evitar humedades o levantar de nuevo sus muros, tapices y cerramiento. También aquí de manera paralela a la arquitectura se han restaurado los conjuntos decorativos y obras de arte en su interior. En Las Huelgas la campaña de restauración se prolongó desde 2005 a 2009, incluyendo la instalación del espléndido Museo de Telas Medievales²¹; en Santa Clara, durante los años 1988 a 1991; las Descalzas tuvo intervenciones principales desde 1986 hasta 2011²², permitiendo posteriormente una reorde-

nación interior de sus fondos y recorrido museístico y también la restauración de los frescos de su escalera principal; y en la Encarnación se realizaron intervenciones restauradoras entre los años 2003 y 2005.

El mayor, y seguramente más conocido, de los Monasterios Reales, San Lorenzo de El Escorial, no ha estado ajeno lógicamente a estos trabajos restauradores. Por su volumen este edificio requiere cuantiosas inversiones permanentes, pero coincidiendo con las celebraciones del IV centenario del fallecimiento de Felipe II se realizaron campañas extraordinarias en la restauración de sus frescos, tanto los de la Basílica, como en el claustro de Evangelistas, la escalera principal o la Sala de Batallas; también se restauró la Real Biblioteca, iniciándose un trabajo de informatización de sus fondos y sistemas de almacenaje. Los Palacios de los Borbones y de los Austrias, la Basílica, el Coro y las Salas Capitulares fueron asimismo objeto de cuidadas intervenciones que se prolongaron hasta el año 2011.

Coincidiendo con este eje del centenario de la muerte del rey fundador se restauraron el cimborrio de la Basílica, las cubiertas emplomadas del Claustro de Evangelistas y

²¹ J. Hernández, «El Monasterio de Las Huelgas: modelo de sumisión a un modelo. Restauraciones y rehabilitaciones más recientes», *Reales Sitios*, n.º 92, Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, pp. 39-36.

²² «Obras de restauración en el Monasterio de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, n.º 131, Patrimonio Nacional, Madrid, 1997, pp. 72-72. Véase también: M. Morán Turina, «La escalera del Monasterio de las

Descalzas Reales de Madrid», en *Pinturas Murales de la escalera principal: Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2010, pp. 39-54.

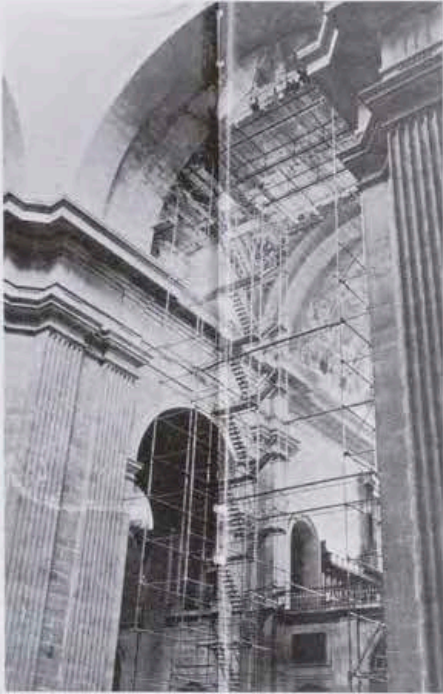
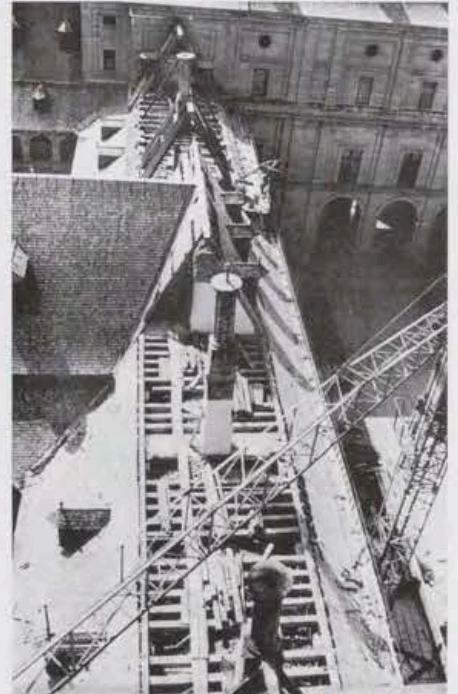


Fig. 18 Intervención en los frescos de la Basílica del Real Monasterio de El Escorial, hacia 1965.



Figs. 19 y 20 Obras de reconstrucción de las cubiertas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1965-1969.



el templete del mismo Claustro, y se dotó de un nuevo sistema de iluminación monumental tanto exterior como interior²³.

Junto a estos trabajos de restauración en los Reales Patronatos, es necesario señalar la mejora de los medios y servicios para su habitabilidad por las comunidades religiosas que los custodian. De esos años ochenta y noventa son las adecuaciones de celdas, cocinas, refectorio, locutorios, salas de labor, aulas y servicios en general. Instalaciones de calefacción, de energía eléctrica, seguridad, ascensores, aseos y enfermerías permiten que el desarrollo de los fines fundacionales se realice en las debidas condiciones, especialmente para colectivos de edad avanzada en muchos casos. Trabajos posiblemente menos notorios para el visitante, pero de la mayor trascendencia para el mantenimiento y desarrollo de estas Fundaciones Reales.

Sin embargo, no sería justo simplificar la actuación arquitectónica en ese final del siglo xx y comienzo del

actual a las grandes obras que han permitido la recuperación de los grandes Palacios Reales y Monasterios. La mayor parte de los trabajos y esfuerzos se han centrado en el mantenimiento y renovación de instalaciones y servicios. Conducciones de agua, instalaciones eléctricas, elevadores, reposición de plomo en las cubiertas, interminables trabajos de pintura, de carpintería y un sinfín de obras menores que permiten mantener la actividad y uso público en los edificios de Patrimonio Nacional constituyen el mayor esfuerzo, sin ningún género de duda, de todos los que intervienen en su cuidado. Esfuerzo que tiene su reflejo económico al ser el capítulo del mantenimiento el más costoso en términos generales.

Desarrollada la fase de restauración de los Palacios y Monasterios Reales, la última década del siglo xx será testigo de la mayor actuación en el ámbito arquitectónico de Patrimonio Nacional, con la construcción del Museo de las Colecciones Reales.

El antecedente del Museo lo encontraremos en el Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros de la República, de fecha 6 de mayo de 1936, publicado en

²³ J. Portús, *El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Cuadernos de Restauración de Iberdrola VII., Madrid, 2003.



la *Gaceta de Madrid* en el siguiente día, por el que se establece la creación de un museo en Madrid de Armas y Tapices, debiendo construirse al efecto un edificio adecuado en los solares de la calle Bailén.

En el Museo se instalarían tapices, armas y armaduras, alfombras, coches y arreos de las caballerizas y otros objetos dependientes del Consejo de Administración del Patrimonio de la República. Ni que decir tiene que la Guerra Civil española impediría la ejecución del proyecto.

La idea de exponer los fondos de las antiguas colecciones reales no se olvidaría, sin embargo, en la postguerra, aunque se plantea de forma fraccionada, estableciendo pequeños museos con un contenido básicamente didáctico, repartidos entre los diferentes Reales Sitios. Como ya adelantábamos en este mismo texto, a La Granja le correspondería un Museo de Tapices, a Aranjuez el del Traje y el de Falúas, el de Carruajes se situaría en el Campo del Moro, de Pintura y Arquitectura en San Lorenzo del Escorial y de Caza en Riofrío.

No fueron buenos ejemplos museísticos, contenían solo aspectos parciales con deficientes instalaciones y en ocasiones alternaban valiosas piezas originales con reproducciones o recreaciones más próximas a decorados cinematográficos. Estas circunstancias motivaron paulatinamente su cierre en los años ochenta, como ya se ha referido en este mismo texto.

Es en los años noventa del siglo pasado cuando se vuelve a considerar la idea de un museo que permita mostrar la gran cantidad de fondos no expuestos en la visita pública de los palacios y monasterios. Exactamente a partir de 1992 se facilitan instrucciones al arquitecto Manuel del Río, para retomar el viejo proyecto.

La idea de Del Río es utilizar el espacio subterráneo de la Plaza de la Armería para la construcción del nuevo Museo, y en cierta manera prospera, ya que en 1999, siendo en ese momento Director de Patrimonio Arquitectónico y funcionario de Patrimonio Nacional, se convoca en el BOE de 12 de junio un concurso de ideas con intervención de jurado para adjudicar el proyecto arquitectónico que permita la construcción del Museo de las Colecciones Reales en Madrid.

Esta convocatoria culminaba dos años de trabajos señalando objetivos, piezas, sistemas expositivos, condiciones de conservación y cientos de propuestas sobre requisitos y características. Sobre la idea inicial también se planteaba una modificación espacial descartando la Plaza de la Armería en favor del terreno existente entre



Figs. 22 y 23 Obras de construcción del Museo de Colecciones Reales en 2007-2008. Arquitectos Luis Moreno García-Mansilla y Emilio Tuñón Álvarez.

la Catedral de la Almudena y la indicada plaza, que permitiera mantener abierto el futuro Museo los días en que el Palacio Real alberga actos oficiales.

El jurado que debía elegir el proyecto ganador se reúne con carácter inmediato. Está constituido por catorce miembros que representan al Ministerio de Cultura, de Economía y Hacienda, de Presidencia, de la Real Academia de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando, a la Comunidad y al Ayuntamiento de Madrid y a Patrimonio Nacional. Después de múltiples reuniones, un año más tarde, el 17 de julio de 2000, se aprueba el proyecto presentado por el Estudio Cano Lasso.

Sin embargo, no fue un camino fácil el avance del Museo, ya que ante la resolución del concurso uno de los aspirantes plantea un recurso que trasladará a los tribunales. En síntesis su argumento era el criterio valorativo de las obras anteriores. El recurrente esgrimía que no podían



tenerse en cuenta proyectos o ejecuciones de obras previas a la constitución de asociaciones o uniones profesionales para el concurso. Si dos o más arquitectos se habían asociado con este motivo, sus recorridos profesionales anteriores no podían valorarse para los méritos del Museo. No era inocente el argumento, ya que los ganadores habían constituido un estudio profesional con su padre, de reconocidísimo prestigio, y ante el fallecimiento de este buscaba que sus méritos no tuvieran ninguna influencia en el estudio que ahora llevaban sus hijos.

No obstante el recurso, la elaboración del proyecto no se detuvo y los Cano Lasso plantearon y entregaron la memoria y planos de un museo en el espacio señalado, básicamente subterráneo, con dos bloques separados por la parte de arqueología donde apareció la antigua muralla de Madrid.

El fallo de los Tribunales estimó parcialmente el recurso, validando asimismo el procedimiento, el jurado y

los trámites realizados. La estimación obligaba a no tener en cuenta esos méritos anteriores.

De nuevo en marcha el proceso del Museo, se vuelve a reunir el jurado en junio del 2002 y con los criterios ahora mencionados resulta ganador el estudio de los arquitectos Luis Moreno García-Mansilla y Emilio Tuñón Álvarez, quienes presentan finalmente su proyecto en el otoño de 2004. A partir de ese momento se inician los trámites de índole administrativo, autorización del Ministerio de Cultura, aprobación del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional y finalmente el 17 de junio de 2005 aprobación por el Consejo de Ministros. Después vendrían las modificaciones del Plan General de Ordenación Urbana y el concurso público para la adjudicación de la primera fase de las obras, que la empresa ganadora daría comienzo en diciembre de 2006.

La propuesta de Tuñón y Moreno Mansilla plantea la construcción de un edificio lineal de 145 metros de largo

que salva toda la altura desde la plataforma que separa el Palacio Real de la Catedral de la Almudena hasta los jardines del Campo del Moro. Una construcción lineal que se comporta como un gran zócalo de lo que se conoce como la cornisa de Madrid.

El modelo tipológico por el que se ha optado es el del museo lineal, clásico, con recorrido descendente. Un modelo cuya organización de salas y núcleos de circulación permite la convivencia de un recorrido principal, general y correlativo, con otros alternativos que facilitan la visión de piezas y colecciones.

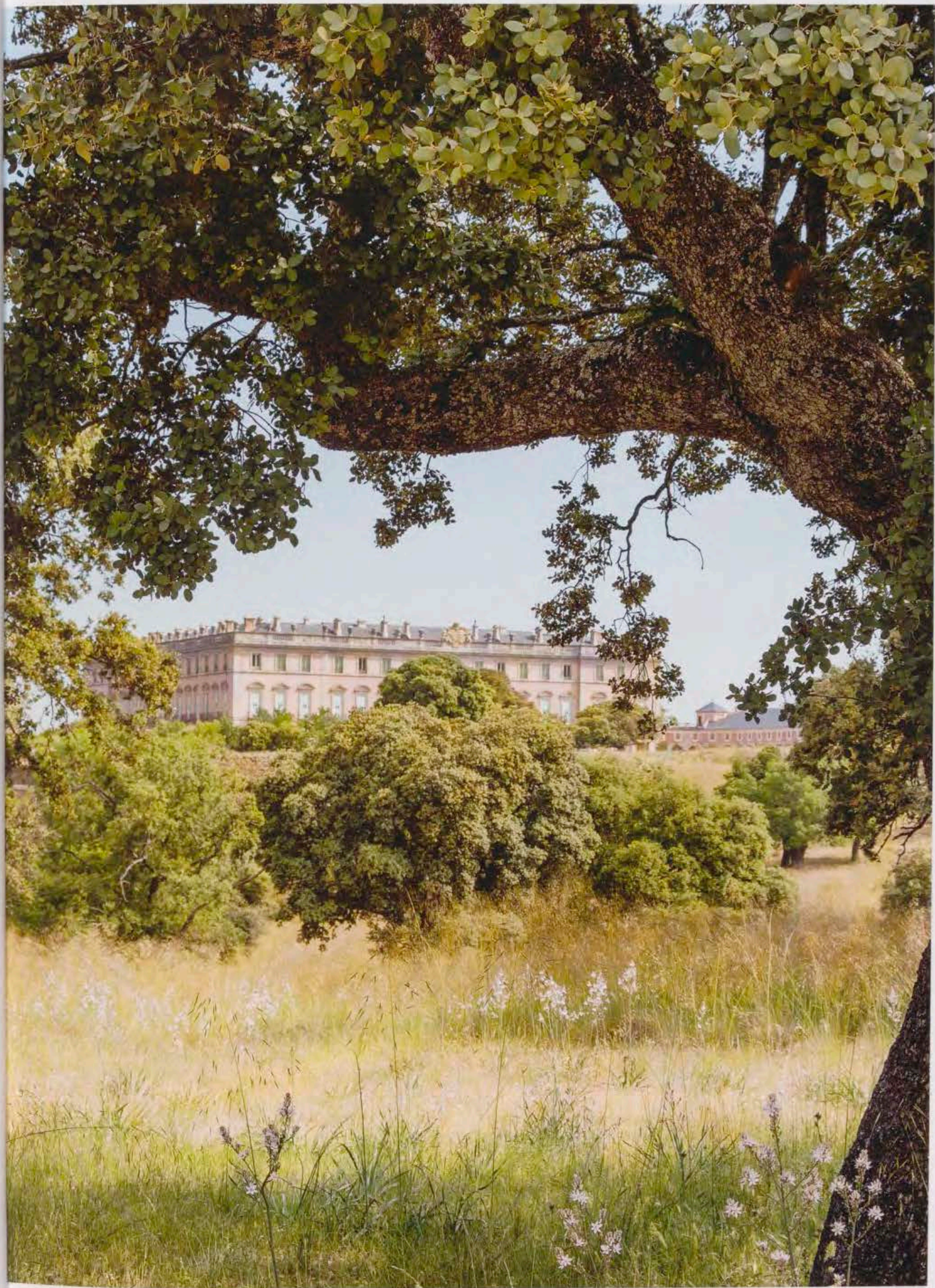
Tendrá, al mismo nivel que la Plaza de la Armería un área de acogida, con 2.262 m², para control de entrada, taquillas, información, guardarropas y consignas, seguridad, etcétera. Desde este gran vestíbulo principal se asciende a una planta en la que se ubica el auditorio y las oficinas. Sumando esta superficie a la anterior resultan 3.793 m². Descendiendo se llega a la primera sala de exposiciones, con superficie de 3.187 m². La segunda, 2.938 m² y la tercera 3.062 m². Supone un total de 9.187 m² de espacio visitable, más los indicados 3.793 m² de accesos, otros 2.033 m² para los restos arqueológicos y cerca de 20.000 m² para escaleras, zonas técnicas, cuartos de máquinas, talleres, muebles de carga, almacenes, reservas y demás servicios que implican este tipo de instalaciones. En total un edificio prácticamente subterráneo en el lado de la calle Bailén y con treinta metros de altura por el Campo del Moro, con una superficie total construida de 40.475 m².

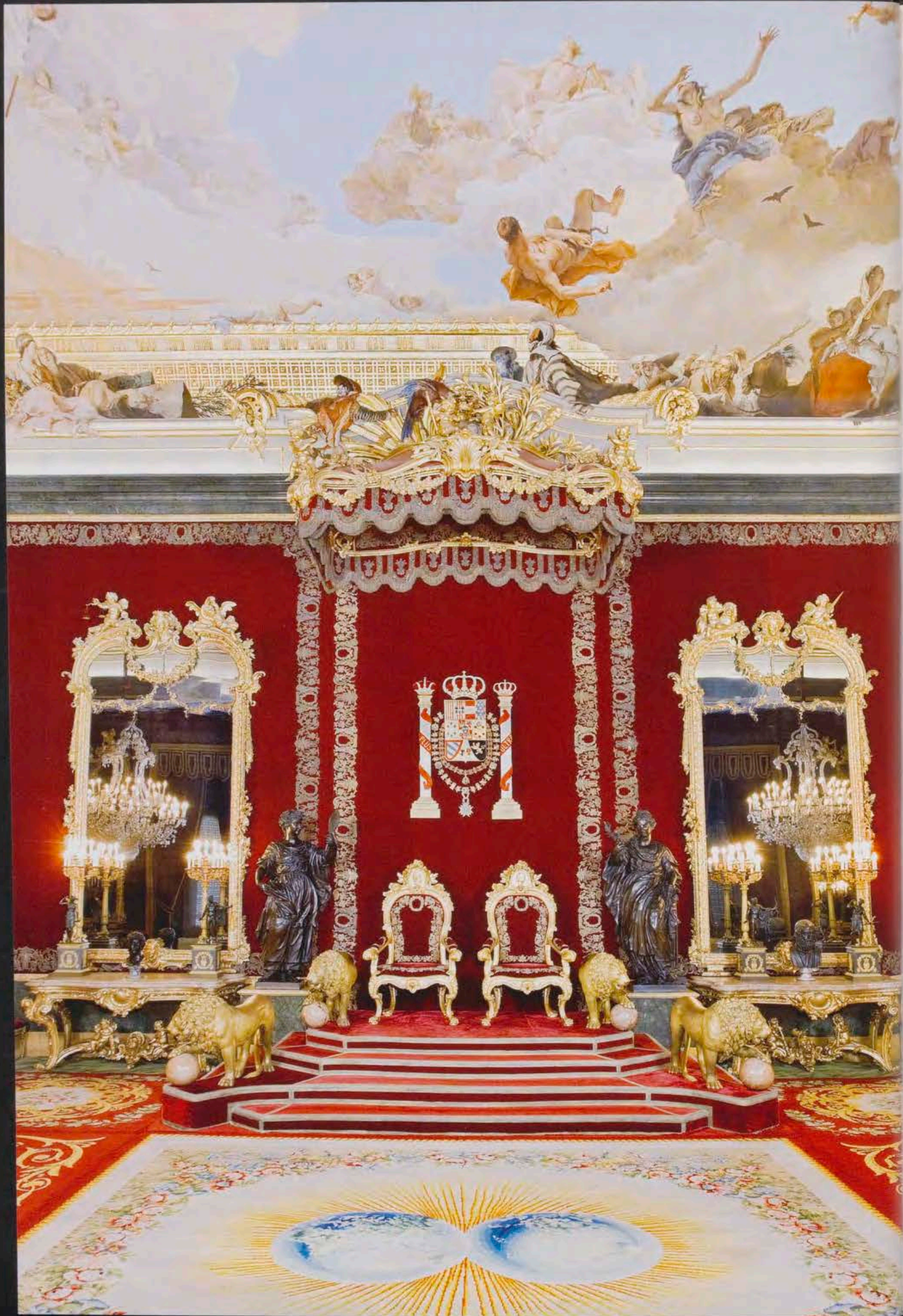
El edificio se encuentra ya construido en el momento en que se escriben estas líneas, formando un núcleo arquitectónico con su envolvente finalizada. Se ejecutan ahora las instalaciones (climatización, electricidad, comunicaciones, seguridad, etcétera) y los acabados (pavimentos, falsos techos, revestimientos de espacios, luminarias, comunicaciones verticales y urbanización), y se trabaja de forma paralela en la museografía que permitirá la incorporación de las obras de arte al Museo y los medios de apoyo para la visita pública.

Junto a esta gran obra del Museo de las Colecciones Reales señalaremos finalmente las líneas de actuación de Patrimonio Nacional en los últimos años, recogidas en el Plan de Actuación de este organismo para el periodo 2013-2016, pudiendo destacar dos objetivos, junto al permanente de la restauración de los inmuebles. El primero se centra en la modernización y racionalización de los sistemas de mantenimiento de los edificios, siendo el diagnóstico previo y el cumplimiento de programas y requisitos legales los ejes de un sistema que aplica actuaciones preventivas, más económicas y eficaces. El segundo se corresponde con la apertura de los edificios a los ciudadanos, dotándolos de los debidos servicios y buscando espacios accesibles, más humanos y amables para los cerca de tres millones de visitantes que acceden a los Reales Sitios. El Centro de Recepción de Visitantes del Palacio Real de Madrid, inaugurado en 2014, es un buen ejemplo de lo expuesto, al que deben de sumarse las actuaciones para lograr el acceso de personas con movilidad reducida —ya realizadas en San Lorenzo de El Escorial, Las Huelgas, Santa Clara y Yuste.

Entre las obras actuales de mayor volumen en restauración arquitectónica, señalaremos especialmente la incorporación a la visita pública en la Almudaina de la zona denominada Palacio de la Reina, anteriormente destinada a dependencias militares, permitiendo mostrar a los visitantes de manera completa la Residencia Real más antigua de Patrimonio Nacional.

Finalmente y aunque no se ha desarrollado en este texto, debemos indicar el esfuerzo realizado en los últimos treinta años en la recuperación y gestión de los jardines históricos. De una conservación tradicional y básica durante el siglo xx, el Servicio de Jardines y Montes de Patrimonio Nacional ha pasado a restaurar zonas muy singulares en las más de seiscientas hectáreas de jardines histórico-artísticos de Patrimonio Nacional, manteniendo en la actualidad criterios modernos y eficaces en la gestión de los espacios que rodean los inmuebles de este organismo.





EL SALÓN DEL TRONO DEL PALACIO REAL DE MADRID

PILAR BENITO GARCÍA

El Palacio Real de Madrid es, en muchos aspectos, el más emblemático de los edificios de Patrimonio Nacional que ofrecen un espléndido marco arquitectónico a las ricas colecciones reales españolas, tanto por su valor artístico como, muy especialmente, por su simbología y su enorme significado histórico. Estrechamente ligada al edificio se encuentra la conciencia de legitimidad dinástica que influyó a través del tiempo en múltiples matices de su construcción y de su decoración¹.

Con la decisión de Felipe II de instaurar la capital en Madrid en 1561, el «Rey prudente» resultó ser una figura clave en la dotación de tan especial simbología al primitivo Alcázar madrileño, condicionando las funciones del edificio y del espacio que ocupaba de manera prácticamente indeleble. A pesar de que el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue el principal punto de referencia de su reinado, el Alcázar de Madrid se convirtió en la residencia oficial de la Corona Hispánica y como tal, en sede del poder regio.

El establecimiento de la capitalidad tuvo también como resultado la organización de los dominios reales en torno precisamente al Alcázar, quedando estructurados como una red de espacios naturales con sus respectivas construcciones. El núcleo central de esta organización era lógicamente la antigua fortaleza islámica, ya modificada cuando fue habitada por monarcas de la Casa de Trastámara y transformada en palacio por Carlos V². Tal organi-

zación se puede considerar como una jerarquización espacial concebida en consonancia con las ideas heliocéntricas copernicanas que sin duda Felipe II conocía³. En la Real Biblioteca de El Escorial se conservan dos ejemplares del *De revolutionibus orbium coelestium* de Nicolai Copernici Torinensis, publicado en Núremberg por Ioan Petreium en 1543. Uno de los cuales tiene la encuadernación de Felipe II, prueba inequívoca de que formó parte de la biblioteca personal que el monarca comenzó en su juventud. El otro tiene la encuadernación propia de la biblioteca escorialense, certeza también de que entró a formar parte de sus fondos en el siglo XVII⁴.

A. Soler del Campo y J. Castel-Branco Pereira (comp.), *A história partilhada: Palácios Reais de Espanha*, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014, pp.27-47, se desarrolla esta idea y se da cuenta de la evolución y modificación del uso y la organización de los Sitios Reales con el transcurrir de los monarcas.

- 3 En este sentido, difiero de la opinión de mi estimado colega J. Luis Sancho, *La arquitectura de los Reales Sitios*, catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales de Patrimonio Nacional, Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Tabacalera, Madrid, 1995, p. 29, quien considera que «las casas reales de El Pardo, Aranjuez y Valsain, constituyen el flamante centro de un dominio campestre cuya función empieza a quedar claramente definida: como un planeta o —de acuerdo con las ideas precopernicanas aún admitidas— como el Sol, el Rey sigue a lo largo del año un curso regular alrededor de ese centro cósmico que Madrid pretende ser como Corte de la Monarquía». Desde mi punto de vista, esta idea sería precisamente la establecida por Copérnico si consideramos la simbiosis entre el Rey y la sede de su poder, ya que el edificio identifica al monarca.
- 4 Agradezco infinitamente esta información al director de la Biblioteca Laurentina, José Luis del Valle, que con su habitual gentileza ha respondido a mis dudas sobre este asunto, indicándome no solo los ejemplares mencionados, pues también me ha apuntado que hay otra edición del *De revolutionibus orbium coelestium*, hecha en Basilea, en 1566, que incluye un comentario de Georg Joachim Böhme, así como otros dos ejemplares de esta obra, pero encuadernados en pasta, es decir, no con la encuadernación escorialense, indicio de que entraron en la biblioteca algo más tarde, probablemente a partir de mediados del XVII.

¹ La bibliografía sobre el Alcázar es muy amplia pero sin duda es preciso mencionar el catálogo de la exposición monográfica, F. Checa Cremades (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Nerea, Madrid, 1994.

² En P. Benito García, A. Soler del Campo y J. Castel-Branco Pereira, «A história partilhada: Palácios Reais de Espanha» en P. Benito García,

UN BORBÓN EN EL ALCÁZAR Y UN AVE FÉNIX DE FÁBRICA

El arribo del duque de Anjou para ceñirse la Corona española aparejó la transformación de los ideales artísticos, suponiendo significativos cambios que se constituyeron paulatinamente en los diferentes Sitios Reales, y en especial en el ya viejo caserón madrileño. Sin embargo, a esta modernización en el ámbito artístico hay que sumar una estricta determinación de mantener un firme apego a las tradiciones, los emblemas y los elementos culturales del más marcado carácter español.

Tal afección recayó de manera especial en la Orden del Toisón de Oro, haciéndose evidente de inmediato cuando, tras la llegada a París de la noticia de que un joven Felipe ceñiría la Corona hispana por expreso deseo de Carlos II, Luis XIV ordenó difundir la imagen de su nieto con el Vellochino de Oro bien visible al cuello, utilizando para ello un retrato antiguo que fue agregado a una impresión del testamento de Carlos II que iba a ser abundantemente difundida con claro objeto propagandístico⁵.

Tan hábil utilización propagandística de la imagen y de los símbolos por Luis XIV fue heredada por su nieto, el nuevo Rey de España, quien hizo uso magistral de ella a lo largo de su extenso reinado en muy diversos ámbitos, al igual que luego harían sus descendientes, especialmente Carlos III y Fernando VII. Si el monarca ilustrado dotó a los diferentes elementos artísticos de la colección heredada de los Austrias y de su propio padre de una especial simbología dinástica, Fernando VII retomaría, al igual que habían hecho sus inmediatos antepasados pero con más ahínco si cabe, el impacto áulico de la Orden del Toisón de Oro por medio del encargo para la embajada de mayor relevancia que podía tener un Rey católico, la del Vaticano, en su majestuoso retrato como Gran

Maestre de la Orden, pintado por Vicente López⁶. De esta forma, a pesar de la creación de la Orden de Carlos III y su amplia utilización como símbolo específico de la nueva dinastía, los monarcas de la Casa de Borbón continuaron recurriendo a la imagen poderosa que representaba el vellocino austríaco como expresión de su legitimidad⁷.

Las huellas constructivas y decorativas dejadas en el Alcázar por los monarcas de la Casa de Austria y por el propio Felipe V perecerían pasto de las llamas la Nochebuena de 1734. Ante tan terrible catástrofe, el fuego ofreció al monarca la oportunidad de demostrar una vez más lo profundamente presente que aún pesaba en su ánimo la idea de legitimidad de la corona heredada de los Habsburgo. La elección del lugar para la construcción de una nueva sede de la Monarquía fue la clave de esta demostración, muy a pesar de las insistentes propuestas del arquitecto elegido por el propio Felipe V para la realización del proyecto constructivo del Palacio Real Nuevo, Filippo Juvarra, que sostenía la necesidad de espacios más amplios para la fábrica de uno de los palacios más emblemáticos de las cortes europeas, la residencia del Rey de España.

Lo que habría podido parecer regia obstinación no era sino expresión legitimista enunciada muy claramente en la inscripción de la primera piedra del edificio. El lunes de Pascua, 5 de abril de 1738, se colocaba aquel primer pedernal en el eje central de la puerta principal de la fachada sur, a unos once metros de profundidad. Estaba formado por un gran sillar de granito ahuecado, en cuyo interior se había colocado una caja de plomo en la que se guardaron muestras de cada una de las monedas en circulación legal en aquel momento.

En sus caras exteriores se labró la siguiente inscripción:

«Aedes Maurorum / Quas Henricus III Composuit / Carolus V amplificavit / et / Philipus III ornavit / Ignis Consumpsit Octavo Kalendas Janvarii / Anno MDCCXXXIV / Tamden / Philipus V spectandas restituit / Aeternitati / Anno MDCCXXXVIII»

⁵ Con similar presteza, el Rey Sol encargó a su pintor Hyacinthe Rigaud la realización de retratos del duque de Anjou ataviado con lo que en toda Europa se conocía como «vestido a la española», es decir, jubón, ropilla y calzones en riguroso negro y el típico y rígido cuello de golilla de un blanco inmaculado. Sobre tan tradicional y casi monocromo atuendo, los únicos destellos de color los proporcionaban la banda azul de la francesa Orden del Espíritu Santo y, destacando sobre ella, el que ya hemos dicho era el emblema inequívoco de la Monarquía hispana, el collar de la Orden del Toisón de Oro, con su reluciente vellocino y sus llamativas flamas rojas y eslabones borgoñones, mientras que la gran cruz de la orden gala tan solo asomaría parcialmente detrás de una majestuosa capa de seda también de color negro: P. Benito García, A. Soler del Campo y J. Castel-Brancó Pereira, [op. cit. n. 2].

⁶ J. L. Díez, *Vicente López (1772-1850). Vida y obra*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 1999, tomo I, pp. 78 y 117.

⁷ P. Benito García, «Vestidos de seda, la otra imagen del poder», en V. M. Mínguez Cornelles (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana 2013, pp. 297-322. Lo referente a la utilización de los mantos de las órdenes del Toisón y de Carlos III se expone principalmente en las pp. 299 a 302.

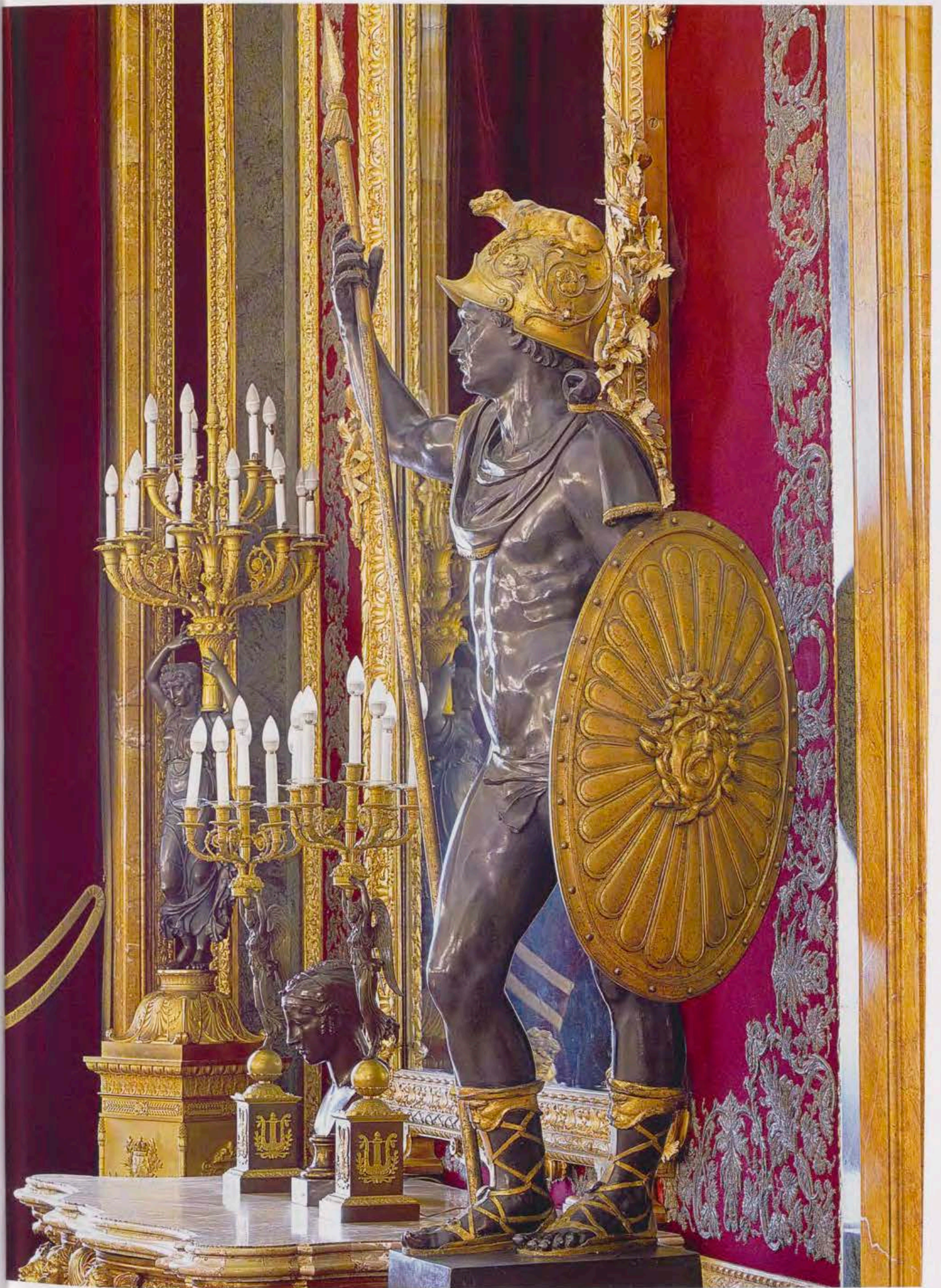




Fig. 2 Candelabro con figura femenina egipcia, escuela francesa, último cuarto del siglo XVIII. Porcelana, bronce dorado y pavonado.

Por medio de esta leyenda, se vinculaba al Rey Borbón con Enrique IV de Castilla, quien había realizado el acondicionamiento del alcázar musulmán, con el emperador Carlos V, gran reformador moderno del edificio y símbolo áulico de la dinastía Habsburgo y con Felipe III, tatarabuelo por dos vías diferentes de Felipe V, con lo que ello supuso a su favor para la herencia de la Corona española.

El edificio no nacía únicamente con vocación de eternidad⁸, sino que renacía de las propias cenizas del Alcázar, como si de un ave Fénix se tratara, siendo restablecido por Felipe V⁹. De hecho, se había pensado incluir en el hueco de aquel sillar primero medallas acuñadas para la ocasión que se cree que no dio tiempo a concluir, pero en las que se sabe debían haber figurado las imágenes del viejo Alcázar ardiendo y el Palacio Nuevo como templo clásico que renacería de él¹⁰.

Así pues, el majestuoso edificio pensado por Juarra nunca pudo llevarse a efecto, ya que sus amplios patios eran desmesurados para el solar dejado por el Alcázar. Como es bien sabido, la adecuación de las ideas del arquitecto mesinés al emplazamiento considerado legítimo fue encomendada a su discípulo, Giovanni Battista Sacchetti, quien hubo de transformar en altura lo que su maestro había planificado en extensión, creando lo que en la práctica fue un proyecto por entero nuevo.

MUCHOS REYES. MUCHOS CUADROS

Tanta simbología se hizo presente de nuevo a la hora de la decoración palatina. Aun con el largo transcurrir de los años, a pesar también de la finalización de la Guerra de Sucesión e incluso de la muerte de Felipe V, ese canto a la herencia legítima de la Corona de España para la dinastía Borbón se perpetuó en el tiempo. En primer lugar gracias a los complejos programas iconográficos —exteriores e interiores— que nacieron de la percepción del benedictino fray

Martín Sarmiento, orientador durante el reinado de Fernando VI en muchos aspectos de la política cultural ilustrada¹¹.

Tal y como se había expresado en la primera piedra del edificio, uno de los pilares del complejo discurso decorativo ideado por el benedictino era el entronque de la Casa de Borbón con sus antepasados de la Casa de Austria y con los monarcas de los reinos medievales hispanos. Pero Sarmiento fue aún más lejos, retrotrayéndose en el tiempo al vincularlos también con los Reyes godos, con los emperadores romanos nacidos en España e incluso con los reyes y héroes legendarios de España entre los que destacaba, como no podía ser de otro modo, Hércules. De igual manera, planteaba un vínculo mítico-religioso comparando a Felipe V y Fernando VI con los reyes del Antiguo Testamento, David y Salomón; el primero, conquistador de Jerusalén —ciudad que transformó en capital de sus reinos, Judá e Israel— y el segundo, constructor del templo para el Arca de la Alianza. El religioso tuvo también muy presente la dimensión ultramarina de la Corona hispana, incluyendo entre las representaciones de monarcas y emperadores de los que Felipe V y Fernando VI resultaban legítimos herederos a Atahualpa y Moctezuma¹². Con el establecimiento de todos estos vínculos cerraba el círculo del origen mítico, clásico e incluso bíblico de España y su Monarquía, así como su desarrollo histórico.

A pesar de que el abate elaboró varios programas de adorno para el interior del edificio, ninguno de ellos arribó a puerto seguro, pues unos no se concluyeron, mientras que otros ni siquiera llegaron a iniciarse. Y únicamente en lo referente a la decoración al fresco de las bóvedas palatinas es donde ha quedado la huella de la planificación del benedictino, siguiendo premisas simbólicas muy similares a las de la decoración escultórica exterior¹³.

No sería hasta tiempos de Carlos III cuando se llevaría a efecto el ornato de las paredes del Palacio Real Nuevo con

8. F. J. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975, pp. 91-92, quien, en esta insustituible monografía sobre el Palacio Real de Madrid, además transcribe la inscripción de esta primera piedra dando pormenorizados todos los detalles de su colocación.

9. En este sentido, considero clave la utilización en la inscripción del verbo *restituí* y no otro.

10. F. J. de la Plaza, [op. cit. n. 8], p. 91.

11. J. Santos Puertos, «Un escritor que non publica: porque non, porque non quiere», en Martín Sarmiento: *Reflexiones literarias para una biblioteca real*. Consello da Cultura, Santiago de Compostela, 2002 (edición y estudio de la obra original de Martín Sarmiento), p. 31.

12. P. Benito García y A. Soler del Campo, «Tesoros de los Palacios Reales de España: Una historia compartida» en P. Benito García, A. Soler del Campo y A. Punzó Díaz (eds.), *Tesoros de los Palacios Reales de España: Una historia compartida*, Patrimonio Nacional y Acción Cultural Española, Ciudad de México, Galería del Palacio Nacional, 2011, p. 45.

13. Estos programas iconográficos para el Palacio Real de Madrid están publicados en Martín Sarmiento, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Edición a cargo de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.



Fig. 3 Detalle del adorno superior del dosel con tres amorcillos sujetando la Corona Real.

pintura de caballete. La disposición de la fabulosa colección pictórica fue encomendada a Anton Raphael Mengs, que otorgó especial protagonismo a la pintura española del xvii, al ser colocada en los cuartos del Rey y del Príncipe de Asturias. De igual modo que en tiempos de su hermano Fernando se hizo con la decoración escultórica, con el adorno pictórico establecido en época de Carlos III se efectuó la exaltación propagandística de la legitimidad dinástica a través de la pintura, al tiempo que se ofrecía un modelo de una magna Monarquía protectora de las Artes¹⁴.

¹⁴ J. L. Sancho, «Cuando el Palacio era Museo Real. La colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs y la descripción des Tableaux du Palais de S.M. C. por Frédéric Quilliet», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 665, 2001, pp. 83-142, analiza ampliamente este asunto.

VIEJAS Y NUEVAS ESCULTURAS,
VARIOS TRONOS, DOS DOSELES Y UNA CAMA
CON DOSEL PARA UN ÚNICO SALÓN

Todos aquellos antepasados de los Reyes españoles que en su día adornaron el exterior del edificio fueron mandados retirar por Carlos III, al encontrar que se trataba de un adorno excesivamente barroco para el palacio de un monarca que había patrocinado las excavaciones de Pompeya, Herculano y Estabia. Aunque, dada esta circunstancia, pudiera parecer que el Rey no prestaba demasiada atención a ese canto legitimista, ya que también mandó retirar un simbólico león —muy español— que defendía la fachada principal del edificio, aunque en el fondo no era así, y lo manifestó no solo con el proyecto de adorno pictórico encomendado al moderno Mengs, sino que también lo hizo —y con creces— a la hora de aprobar el adorno del salón más emblemático de todo el edificio y sede efectiva del poder real: el Salón del Trono.

En el momento de vestir tan significativa estancia —llamada también Salón de Embajadores, Salón de Reinos, o de Besamanos del Cuarto del Rey— el monarca eligió el Barroco más pleno, adoptando un estilo que se podría pensar anticuado y en exceso tradicional para un hombre impulsor del Neoclasicismo y en teoría «moderno», pero no debemos olvidar el espíritu tan singular —que a veces puede parecer contradictorio— de que hizo gala el monarca ilustrado. La dirección de todos los trabajos de atavío del Salón del Trono se encomendó a un hombre de su entera confianza poseedor de sabio y refinado gusto, el conde de Sparavara, Felice Gazzola¹⁵, quien supo plasmar precisamente esa idea del derecho legítimo y de la exaltación de la grandeza de la Monarquía española por medio no únicamente de la creación de nuevos elementos decorativos, sino también empleando algunas y muy específicas obras de arte de las extraordinarias colecciones de los monarcas españoles de la Casa de Austria para expresar un programa áulico muy concreto.

Tal vez el elemento sustancial de este cántico sea el fabuloso conjunto escultórico con que se embelleció el salón, aunque bien es cierto que las piezas que lo integran

¹⁵ J. L. Sancho, «Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España; el Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid», *Antologia di Belle Arti: Studi sul Settecento*, II, Nuova Serie, 59-62, 2000, pp. 85-106, ofrece toda la información documental a la vez que relata todo el desarrollo del adorno del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid.

tuvieron el excelente acompañamiento de un cuidado mobiliario, una espléndida colgadura de terciopelo de seda bordada de plata sobredorada y un maravilloso y profundamente alegórico adorno en la bóveda.

Todas y cada una de estas esculturas, con toda probabilidad, debieron ser seleccionadas especialmente por su valor simbólico para representar la legitimidad dinástica. Las más antiguas eran herencia de la colección de la Casa de Austria —concretamente de la colección de Felipe IV, el «Rey planeta»— y habían adornado lugares relevantes del antiguo Alcázar¹⁶. Por su parte, las más modernas provenían de la colección del padre de Carlos III, Felipe V, por lo que es fácil concluir que representarían el nexo entre ambas dinastías, la Habsburgo y la Borbón.

Estas últimas, que se ubican en la misma pared del dosel amparando la sede regia, representan las cuatro Virtudes Cardinales: la Templanza, la Prudencia, la Fortaleza y la Justicia, y, a lo largo de los siglos han sido el recuerdo bronceo de la profundísima religiosidad y rectitud en el gobierno de Carlos III. Fueron fundidas en Florencia por Giovanni Battista Foggini¹⁷ y aunque según el escultor Felipe de Castro fueron hechas para el altar mayor de la Colegiata de La Granja, nunca se colocaron allí, sino en el Alcázar madrileño, y figuraban entre las piezas salvadas del fuego¹⁸.

El estrado también fue flanqueado por cuatro leones de bronce dorado, obras italianas de Matteo Bonucelli, cuya fundición fue contratada en Roma por Velázquez en 1651 para el Rey Felipe IV¹⁹. Habían formado parte de la decoración del representativo Salón de los Espejos del Alcázar, pero aquí aparecen contextualizadas como símbolo de España.

Las esculturas que representan a Germánico y a un Sátiro, al igual que los leones, fueron mandadas fundir



Fig. 4 G. B. Natali y G. di Fiore, detalle de la figura representando América en uno de los espejos, segundo tercio del siglo XVIII, madera tallada y dorada.

—tomando como modelos originales romanos— por el gran pintor español del XVII, a la sazón, aposentador Real de Palacio y como tal, responsable de dar *aposeno* adecuado al Rey y su familia. Hay que recordar que hasta la fecha en que se decoró este Salón del Trono, Velázquez era el artista más importante que había dado España, por lo que era considerado el creador español por antonomasia promovido a la gloria por la Monarquía y a la vez valedor internacional de la misma.

El resto, que representan los Planetas, habían sido regaladas por el cardenal Infante a su hermano Felipe IV, siendo colocadas por Velázquez en la Pieza Ochavada del Alcázar, después de haber pasado una temporada en el Palacio del Buen Retiro²⁰. Todas ellas obras del escultor flamenco Jacques Jonghelinck de 1570²¹. En este sentido, debían simbolizar la Gran España en la que no se ponía el sol y que, a la vez, brillaba con luz potente en el universo.

En cuanto a los elementos creados específicamente para este nuevo Salón de Reinos, a instancias de Gazzola, el napolitano Giovanni Battista Natali diseñó un conjunto homogéneo de mobiliario y colgadura de seda: los adornos

¹⁶ M. Morán Turina, «Las estatuas del Alcázar», en F. Checha Cremades (dir.), [op. cit. n. 1], pp. 248-261.

¹⁷ A. González-Palacios, «Le Virtù di Madrid», *Antologia di Belle Arti*, Nuova Serie, 52-55, 1996, pp. 104-111.

¹⁸ M. J. Herrero Sanz, «Cambio de gusto y pasión coleccionista en escultura de los primeros Borbones españoles», en R. Coppel y M. J. Herrero Sanz (com.), *Brillos en bronce. Colecciones de Reyes*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, p. 44.

¹⁹ Sobre el encargo de estas esculturas y de las siguientes que se mencionan, véase, S. Salort Pons, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, pp. 415-468; S. Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002; R. Coppel, «La colección de escultura bajo los Austrias», en R. Coppel y M. J. Herrero Sanz, [op. cit. n. 18], pp. 28-33 y M. J. Herrero Sanz, «León», en R. Coppel y M. J. Herrero Sanz, [op. cit. n. 18], p. 144.

²⁰ M. Morán Turina, [op. cit. n. 16], p. 252.

²¹ R. Coppel, «La colección de escultura bajo los Austrias», en R. Coppel y M. J. Herrero Sanz (com.), [op. cit. n. 18], pp. 28-29 y 31.



◀ Fig. 5 Matteo Bonucelli, detalle del trono flanqueado por los leones de bronce dorado, 1651.

en talla dorada de las consolas y marcos de los espejos, ejecutados por Gennaro di Fiore, representación de las cuatro partes del mundo conocido en el siglo XVIII, las cuatro estaciones del año y los cuatro elementos, en lo que se puede considerar una alusión al dominio espacial y temporal de la Monarquía, máxime teniendo en cuenta que dos de los angelotes de una de las consolas se adornan con los atributos de Hércules.

Los espejos, que eran —y aún hoy son— de extraordinario tamaño para la época, se habían realizado ex profeso en la Real Fábrica de Cristal de La Granja, fundada por Felipe V y que, además de lámparas y vasos, se especializó precisamente en la elaboración de cristal plano de grandes dimensiones, llegando a alcanzar las mayores medidas de todas las manufacturas europeas dedicadas a estos menesteres. Si esos grandes espejos constituían presentes diplomáticos de los Reyes españoles²², como demostración del desarrollo del reino, se debe pensar que ese mismo espíritu, casi emblemático, estuvo presente en la decoración del Salón del Trono madrileño. Además del encargo con premura de las doce enormes lunas de 109 x 64 pulgadas francesas, se comisionaron los doce remates que habrían de servir de copete, de 64 x 25 pulgadas. Para poder cumplir y debido a la enorme dificultad que entrañaba la realización de lunas de semejantes tamaños, su raspado, pulido y sobre todo su azogado, los operarios de la Real Fábrica tuvieron que realizar un total de 81 vaciados, siendo este el primer encargo de espejos realizado para el Palacio Real Nuevo, al que seguirían otros²³.

²² Como ejemplo, los diecisiete espejos que se enviaron al Palacio de Caserta en 1773. Cfr. P. Pastor Rey de Viñas, *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*, Fundación Centro Nacional del Vidrio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Patrimonio Nacional, La Granja de San Ildefonso, 1994, p. 57. En esta espléndida monografía que documenta a la perfección los avatares y logros de la Manufactura fundada a instancias de Felipe V, se da cuenta del enorme interés de la Corona en la elaboración de la Manufactura de Planos de la Real Fábrica, de lunas cada vez de mayores proporciones, para hacer frente a la enorme demanda palatina para cerramiento de ventanas, balcones y puertas, como de grandes espejos de dificultosas dimensiones cuya realización dejó patente la gran maestría de los operarios.

²³ Como los seis realizados para el cuarto de vestir del rey o los ocho destinados a su comedor. Cfr. P. Pastor Rey de Viñas, [op. cit. n. 19] pp. 55-57.



Fig. 6 Fotografía de José Suárez Robles, *Salón del Trono*, Álbum *Tesoros del Palacio Real de Madrid*, primer álbum publicado con imágenes fotográficas del edificio, 1871. La fotografía data de época de Amadeo I, el sillón es de tiempos de Fernando VII. RB, inv. 1014961, Madrid, Patrimonio Nacional.

Por último, en la colgadura de seda, de terciopelo de seda carmesí —color áulico por antonomasia—, Andrea Cotardi bordó en plata sobredorada un significativo adorno de coronas de laurel, en indudable alusión al poder político terrenal.

Todo este discurso tan enormemente simbólico se completó con el magnífico fresco que Giovanni Battista Tiepolo firmó en 1764. El monarca ilustrado, que también había llamado a España a Anton Raphael Mengs, el gran teórico del Neoclasicismo, prefirió sin embargo al último gran fresquista barroco para la obra más representativa de todos los techos del Palacio Real Nuevo. ¿Sería la manera de entroncar con las colecciones de sus antepasados? Desde luego así parece a tenor del tema elegido: *La Grandeza y el Poder de la Monarquía española*, representada por medio de tres grandes alegorías. En la primera y central,

se plasmó la prosperidad de la Monarquía española por medio de la mitología clásica, con la que enlaza directamente por medio de la figura de Hércules que, junto a la sabia Minerva, ampara a la Monarquía española, presentada como una matrona romana en su trono asentado sobre el globo terráqueo y bajo un anillo de nubes. La Fama celebra las glorias de la Monarquía con los clarines de oro que se escuchan en todo el orbe²⁴.

En la segunda, que llama la atención al situarse frente a la puerta principal de acceso, vuelve a aparecer la Monarquía hispana, esta vez asistida por las virtudes cristianas de las que, al mismo tiempo, es defensora como Majestad Católica. Todo ello junto a un espigado obelisco con una inscripción en alabanza al magnánimo Carlos III celebrado por sus monumentos, que permanecen impasibles aun con el paso del tiempo:

«Ardua quae attolis monumenta
Et flectier aevo
Nescia te celebrant
Carole magnanimum»²⁵.

En la tercera y última alegoría, que en su momento resultó la más novedosa desde el punto de vista artístico, situada alrededor de la cornisa de la estancia, se representaron todos los pueblos y reinos que formaban parte de la Corona de España. Los continentes se unen por medio del arcoíris que, como símbolo de prosperidad, atraviesa de un lado a otro la bóveda.

El ornato de la bóveda fue completado con los estucos de Roberto Michel, que volvió a representar los elementos, las estaciones y cabezas de león. El mismo Michel realizó, para coronar las dos puertas principales de la estancia, dos grandes óvalos con forma de laurea inserta en una venera,

24 Las alegorías fueron descritas por Francisco José Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid / hecha de orden de S.M. por D. Francisco José Fabre*, Eusebio Aguado, 1829, Madrid, pp. 106-127. Este detalladísimo estudio es punto de partida indispensable para cualquier otro que se vaya a acometer sobre los frescos de Palacio, incluso a pesar de algunos pequeños errores en la identificación de los personajes mitológicos como, en el caso del trono, cuando afirma que la figura de Hércules situada junto al trono de la Monarquía en la alegoría central era el dios Apolo, error que desgraciadamente se ha mantenido en la mayoría de las publicaciones, incluso recientes.

25 Transcrita por F. J. Fabre, [op. cit. n. 24], p. 114. La transcripción contiene un error, ya que en la inscripción realmente está escrito «magnánime», en vocativo, que es la forma correcta.

en cuyo interior Tiepolo hizo sendas pinturas alegóricas de *La Abundancia* y *La unión entre la Virtud y el Mérito*, con objeto de exaltar el progreso promovido por la Monarquía.

Tanto simbolismo se ha mantenido hasta nuestros días con pequeñísimas variaciones, pues en el ánimo de ningún monarca parece que pesó lo suficiente la idea de cambiar el adorno pensado para Carlos III. Si bien se conservan dos acuarelas de época de Carlos IV, que representan proyectos decorativos para un Salón del Trono, una en una colección particular francesa²⁶ y otra recientemente adquirida por Patrimonio Nacional²⁷. Se debieron planificar para el establecimiento de un Salón del Trono en el Palacio Real de Aranjuez, ya que la arquitectura representada así podría indicarlo y coincide en época con las transformaciones que Carlos IV estaba realizando en el palacio de aquel Real Sitio por el que tenía especial predilección.

En cuanto al trono, el sillón regio, fue diseñado, tallado y bordado por los mismos artífices napolitanos que el resto de elementos del salón, es decir por Natali, Di Fiore y Cotardi respectivamente y, además de la simbólica corona de laurel centrada en la parte superior de la tapicería, destaca en el copete del mueble la talla de la efigie de perfil del propio Carlos III, en una asociación de la imagen del monarca con la sede efectiva de su poder²⁸.

Este modelo de trono también ha perdurado en el tiempo y a lo largo de la historia, ya que se han realizado tres réplicas del original de tiempos de Carlos III²⁹. A principios del siglo XX se efectuó la primera, con la efigie de perfil de Alfonso XIII en el copete³⁰, y tras la proclamación de

26 En P. Benito García, «Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV», en J. Jordán de Urries y de la Colina y J. L. Sancho (comp.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Cat. Expo. Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, p. 32, donde publiqué este diseño atribuido a Jean-Démsthène Dugourc, yo misma afirmaba que se había concebido para el Palacio Real de Madrid, siguiendo la atribución establecida la primera vez que se publicó por Chantal Gastinel-Coural y Pierre Arizzoli-Clémentel, *Soieries de Lyon. Commandes Royales au XVIII^e siècle*, Musée des Tissus, 1988, Lyon, p. 136. Pero con un análisis más detallado, creo que hay que descartar esa hipótesis, por lo que aprovecho estas líneas para rectificar.

27 PN, inv. n.º 10233072.

28 PN, inv. n.º 10087838.

29 A pesar de ser historia reciente palatina, se ha perdido bastante la memoria sobre estos sillones, pero con los datos de antiguos inventarios y observando fotografías históricas todo apunta a que en total se han realizado tres réplicas del trono original de Carlos III, que son las que aquí se mencionan.

30 PN, inv. n.º 10087839. En época de Franco, a este sillón se le quitó la «galleta» del copete con la efigie de Alfonso XIII, sustituyéndola por el escudo de España del águila. La efigie original del Rey se restituyó al sillón en fecha imprecisa de la democracia.

Fig. 7 G. di Fiore,
A. Cotardi y
G. B. Natali.
Trono de Carlos III,
1763-1773, madera
tallada y dorada, seda
con hilo de plata
sobredorada.
Patrimonio Nacional,
inv. 10087838.



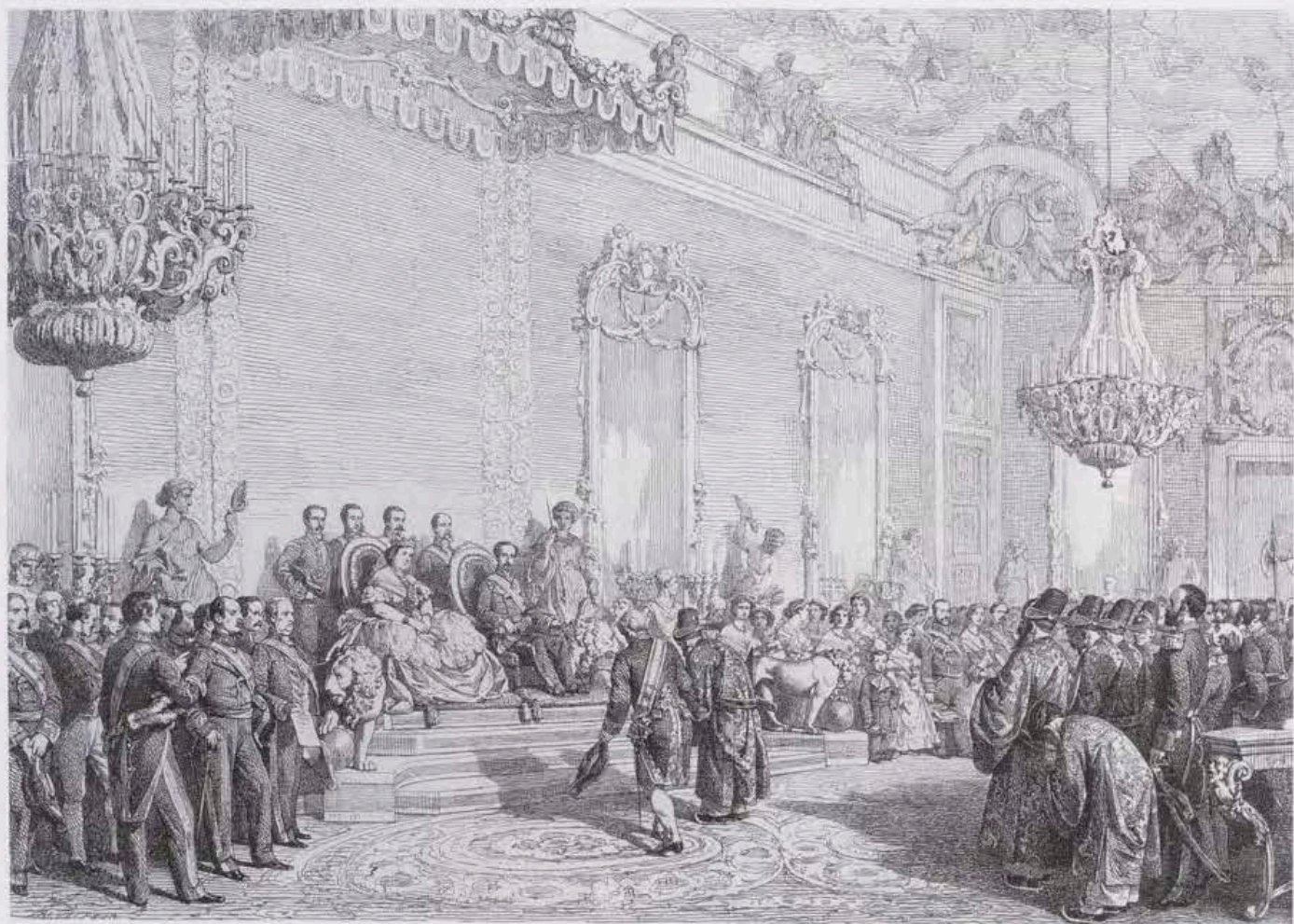


Fig. 8 J. Vallejo y Galeazo, *Recepción solemne de la embajada annamita por Isabel II el 18 de noviembre de 1863*, R.B., Sign. ARCH2/CART/2(164) y ARCH3/CART/22(34). Madrid, Patrimonio Nacional.

Juan Carlos I se hicieron dos replicas más, una con el perfil del propio Don Juan Carlos y la otra con el perfil de Doña Sofía³¹. Estos últimos sillones son los que —con sendas coronas de España que cubren las efigies originales— se utilizaron en la recepción de la proclamación de Felipe VI y hoy continúan en el Salón.

Pero, igualmente, se conservan el sillón cuya utilización se atribuye tradicionalmente a Fernando VII³² y los otros dos que habitualmente fueron usados por Isabel II y Francisco de Asís³³, mucho más sencillos pero con el mismo bordado en plata sobredorada que el de Carlos III, como puede comprobarse en unas hermosísimas fotogra-

fías de Christian Franzen de 1910 aproximadamente³⁴ y en una de las pocas y tal vez la primera vista estereoscópica, de al menos diez años antes, que se conserva en la Biblioteca del Congreso de Washington³⁵.

La sobremesa a juego con el trono y con la colgadura mural también existe y continúa utilizándose habitualmente en el Palacio de la Zarzuela, durante la jura o promesa de los presidentes de gobierno y ministros.

Los antecedentes más directos del dosel bordado, el sillón y la sobremesa del trono madrileño son los que,

31 PN, inv. n.º 10010440 y 10010441.

32 PN, inv. n.º 10023209.

33 PN, inv. n.º 10080828 y 10080829.

34 Se trata de un grupo de imágenes conservadas en el Archivo General de Palacio (en adelante AGP), en el que la del n.º de inv. 10204993 es en la que mejor se ven ambos sillones.

35 La vista estereoscópica tiene fecha de entrada en la Biblioteca del Congreso de 1 de febrero de 1902. Es una obra de Underwood & Underwood. Su número de clasificación es A5156.

Fig. 9 Alejandro Ferrant Fischermans, «Recepción oficial en Palacio, el 30 de noviembre último, con motivo del Regio Enlace», en *La Ilustración Española y Americana*, año XXIII, 22 de diciembre de 1879, n.º XLVIII, pp. 400-401, R.B., IV/1236, Madrid, Patrimonio Nacional.



igualmente en terciopelo color carmesí, vestían el Salón del Trono del Palacio Real de Nápoles, cuyas paredes estaban colgadas de damasco en similar color, formando todo un conjunto decorativo de un barroco mucho más clasicista que el de la estancia de Madrid, tal y como puede verse en el lienzo de Michele Foschini, *Carlos III renuncia a la corona de Nápoles*³⁶.

Si los antecedentes de estos atavíos eran napolitanos, sus secuelas fueron enteramente españolas, siendo las más representativas los conjuntos de besamanos de Carlos IV y María Luisa de Parma, obras de Antonio Gómez de los Ríos y Juan Caraltó respectivamente. Aunque hay que mencionar también que, más o menos en la misma época, Carlos III ordenó al gran Antonio Gómez de los Ríos la labor de otro espléndido dosel para la capilla de Palacio, digno de ser comparado con el dosel del trono madrileño en lo que a calidad y perfección se refiere³⁷.

Con el transcurrir de la Historia de España, el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid ha visto el desarrollo de un sinfín de ceremonias, desde audiencias de muy variada índole fácilmente rastreables en crónicas históricas o incluso en reseñas periodísticas, hasta la presentación de cartas credenciales como Salón de Embajadores que era, quedando alguna curiosa noticia gráfica de esta etiqueta tan cosmopolita de tiempos de Isabel II, como la Recepción solemne de la embajada amnamita celebrada el 18 de noviembre de 1863, inmortalizada en una litografía tremendamente veraz³⁸.

Además de sede del poder y espacio de máxima representación, el Salón del Trono fue, por primera y única vez, escenario de una de las ceremonias más solemnes de la Monarquía española: el establecimiento de la capilla ardiente de un Rey, en este caso del propio Carlos III.

36 Museo Nacional del Prado, n.º P02427, réplica del original también de Foschini de 1761 del Museo de San Martino y muy similar al que pintara Antonio Joli con igual tema en colección particular madrileña, en 1988; cfr. J. Urrea, *Itinerario italiano de un monarca español*, Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 140-141.

37 PN, inv. n.º 10025742, 10010310 y 10003800, respectivamente. Sobre todas estas obras, véase el trabajo de M. L. Barreno Sevillano, «Capilla del Palacio Real de Madrid. Pontifical Bordado», *Reales Sitios*, n.º 56, Patrimonio Nacional, Madrid, 1978, pp. 17-28 y «Doseles Bordados para

la Corona Española en el siglo XVIII (1)», *Reales Sitios*, n.º 59, Patrimonio Nacional, Madrid, 1979, pp. 57-64, así como los de P. Benito García «Cuadros con escenas del Quijote y otras obras del bordador Antonio Gómez de los Ríos», *Reales Sitios*, n.º 161, Patrimonio Nacional, Madrid, 2004, pp. 36-51 y «Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV», en J. L. Sancho (com.), [op. cit. n.º 26], pp. 344-346.

38 Contrariamente a lo que se puede apreciar en esta imagen, obra que representa la recepción el 6 de octubre de 1861 a Muley-el-Abbas como embajador extraordinario del emperador de Marruecos, tiene elementos de notoria ficción. El dibujo fue publicado en el almanaque *El Mundo Militar. Panorama Universal*, el 15 de octubre de 1861.



Fig. 10. J. David, *Salón de Embajadores*, fotografía del segundo álbum con imágenes del edificio, 1884. AGP., inv. 10183461, Madrid, Patrimonio Nacional.

Para ello se desmontó la mayor parte de la decoración, cubriéndose el resto —a excepción del adorno de la bóveda— para dotar al espacio de un ornato completamente distinto, en imitación perfecta de uno los escenarios Habsburgos más representativos, el que se instalaba para efectuar la exposición pública de un cadáver regio.

Se desatornillaron los marcos de los espejos para retirar toda su talla. Se quitaron las consolas y la talla y las guardamalletas del dosel real. Se retiraron el sillón, los cuatro leones y las gradas de terciopelo al tiempo que se sacaba toda la decoración escultórica de la estancia. Una vez vacía, lo único que debió quedar fueron las doce lunas de espejo ancladas a los muros y el fresco y los estucos de la bóveda. La nueva y temporal instalación consistía en una rica tapicería que cubría todas las paredes, tapando de esta forma las enormes lunas de la manufactura de La Granja. En el hueco dejado por las gradas y el dosel se colocó una enorme tarima con tres escalones que ocupaba todo el testero norte del gran salón para, en el centro, justo en el lugar que había ocupado el trono en vida del monarca, situar el conjunto de damasco de seda amarillo, bordado en plata y sedas de colores, formado por la cama imperial (es decir, con su propio dosel) y el dosel mortuo-

rio³⁹ para exponer la caja mortuoria forrada de seda labrada en la que se exhibiría su cuerpo. Las detalladas crónicas del luctuoso acontecimiento no aclaran cuál fue la serie de tapices que se colgó de sus paredes; en varias ocasiones similares celebradas en el antiguo Alcázar, había sido la rica tapicería que contaba y cantaba la Conquista de Túnez por las tropas imperiales la encargada de dar acompañamiento al cuerpo muerto del monarca; en otras, la tan hermosa que relataba los amores entre Vertumno y Pomona, como en la capilla ardiente de Felipe V, que tuvo que instalarse en el Palacio del Buen Retiro, edificio que había heredado de manera temporal la sede del poder regio mientras se concluía el Palacio Real Nuevo. Incluso, podrían haber sido los paños de Dido y Eneas que ya se habían empleado en el Palacio de Villaviciosa de Odón a la muerte

39 En P. Benito García, «La muerte de Carlos III», *Antología di Belle Arti. Il Setecento*, Nuova Serie, 55-58, p. 28, yo misma afirmaba que el dosel no se había empleado en la capilla ardiente de Carlos III; sin embargo, releyendo detenidamente la documentación se aprecia claramente que se dice que «la cama estaba con dosel doble», es decir, con el dosel de su imperial y el dosel separado a juego. Aprovecho aquí para rectificar este error. El resto de los datos que se aportan sobre las diferentes capillas ardientes de monarcas españoles también están reseñados y documentados en este mismo artículo, pp. 22-30.

Fig. 11 José Moreno Carbonero, *La Reina María Cristina de Habsburgo Lorena*, 1906. Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10002429.



de Fernando VI, enloquecido por la falta de su amada esposa Bárbara de Braganza. Lo que sí se reseña es el montaje de los siete altares en los que, siguiendo la tradición de los Habsburgo, se dijeron continuamente misas de luto por el alma del Rey durante el tiempo que su cadáver estuvo allí expuesto.

Este Salón de Reinos, que tantas veces había servido al monarca ilustrado para celebraciones cargadas de ceremonia, volvía a servirle por última vez, en presencia de la Corte, los Grandes de España, los ministros del Pontifical, los prelados, los diaconales, los mayordomos de semana, los caballeros pajes, el Coro de Cantores y Músicos, todos amparados por Guardias de Corps y Maceros de la Real Caballeriza y, cómo no, los Monteros de Espinosa que velaron los restos del monarca sujetando los símbolos del poder: el Cetro y la Corona. Al Salón del Trono, transformado en tan sobrecogedor escenario, acudieron un enorme número de súbditos desde las seis de la tarde del 14 y hasta las once de la noche del 15 de diciembre de 1788, donde estuvieron abiertas las puertas para dar entrada del recinto más solemne del Palacio Real Nuevo a «todas las personas, de ambos sexos, sin distinción de clases que quisieron ver a S.M. difunto».

Por su especial sentido simbólico, el Salón del Trono pasó de escenario de grandes ceremonias a servir de magnífico fondo para retratos de aparato, con representaciones espaciales más o menos veraces. Entre los que se ajustan más a la realidad se puede destacar como uno de los de factura más delicada el pintado por Vicente Palmaroli de Isabel de Borbón «La Chata» como una joven Princesa de Asturias con su magnífico vestido celeste con crinolina⁴⁰. Alfonso XII también fue retratado, por Casado del Alisal, en una pintura

40. PN, inv. n.º 10002402.

copiada después por Ricardo de Madrazo, delante de los sillones que habían utilizado sus padres y de uno de los leones de bronce, ligeramente desplazado de su verdadera colocación⁴¹.

Con la aparición de la fotografía, el trono volvió a ser un fabuloso escenario. La Reina Regente María Cristina de Habsburgo-Lorena se sometió a una sesión fotográfica allí y delante del sillón de Carlos III, que había sido colocado adelantado de las gradas. Estas fotografías, realizadas también por Franzen⁴², fueron sin duda las que sirvieron a José Moreno Carbonero para la realización de su magnífico retrato de 1906, evitando a la Reina la mayoría de las necesarias jornadas de posado.

Con motivo de la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg incluso se realizaron tarjetas postales conmemorativas en las que una imagen de la pareja se recortaba sobre una vista lejana del Salón del Trono. Sin embargo, uno de los retratos fotográficos más hermosos de Alfonso XIII es en el que el Rey aparece con su mano derecha apoyada en uno de los leones de Bonuccelli⁴³. Se trata de una fotografía de Celedonio Purificación López, que tenía su estudio en la vecina calle de la Bola n.º 11 y que debió realizarse en 1916⁴⁴.

Los siguientes monarcas que se fotografiarían en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid fueron ya Don Juan Carlos I y Doña Sofía de Grecia, durante la recepción que ofrecieron el 27 de noviembre de 1975, imagen que recorrió el mundo gracias a la prensa.

41. PN, inv. n.º 10002428 y 10066633.

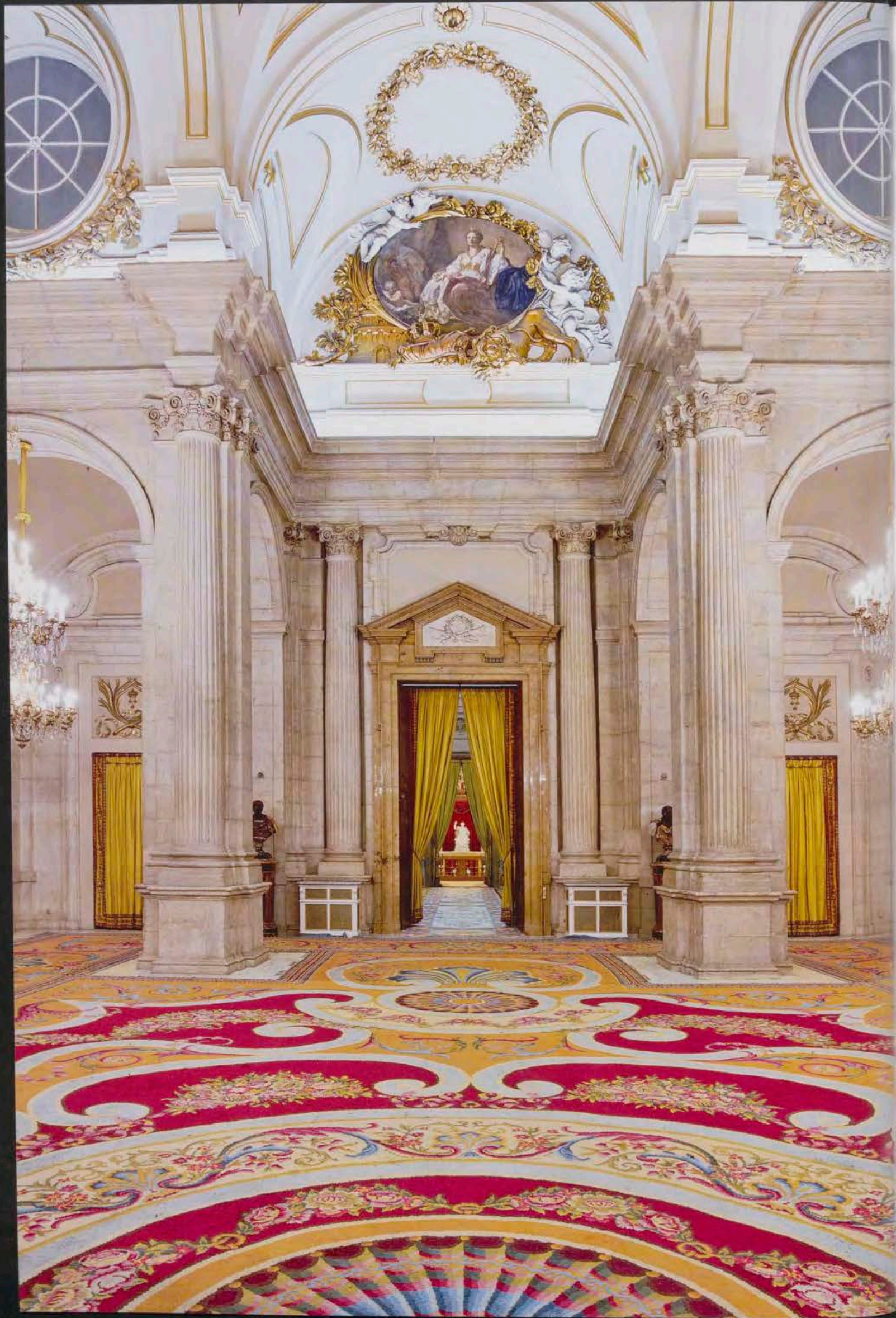
42. Son un total de seis, con ligerísimas variaciones de postura y colocación y se conservan en el AGP. PN, inv. n.º 10183558 a 10183563.

43. AGP. PN, inv. n.º 10141745.

44. AGP, Sección Reinados, Alfonso XIII, caja 12.788 (dic. 1916). Factura de sesenta pesetas por trabajos sin determinar realizados por Celedonio López hasta el día de 21 de diciembre de 1916. Agradezco infinitamente a Reyes Utrera que me haya facilitado esta información documental.

Fig. 12 Celedonio Purificación López. *Alfonso XIII en el Salón del Trono*, 1916, AGP, inv. 10141745, Madrid, Patrimonio Nacional.





EL SALÓN DE COLUMNAS DEL PALACIO REAL. USOS POLÍTICOS Y SIMBÓLICOS DE UNA ARQUITECTURA ÁULICA

PEDRO MOLEÓN GAVILANES

El Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, en su uso original como salón de bailes y salón de funciones, ha tenido siempre una importancia para las ceremonias civiles de la Corte solo superada por el Salón del Trono. En sus usos contemporáneos, ese espacio también sirve para la celebración de actos públicos que por su trascendencia así lo requieren. La configuración arquitectónica del Salón de Columnas está estrechamente unida a la figura del arquitecto turinés Giovanni Battista Sacchetti y a las vicisitudes de su lenta ideación en los primeros veinticuatro años de construcción del gran edificio palatino que lo acoge en su interior. Para entender los avatares de semejante marco áulico es necesario reconstruir antes, aunque solo sea a grandes rasgos, la historia del proceso del proyecto arquitectónico del Palacio Real de Madrid, una de las aventuras intelectuales más complejas y atractivas de la arquitectura europea de la Ilustración y, a la vez, la mayor empresa constructora que inició Felipe V para que fuera continuada por sus hijos¹.

Es sabido que tras el incendio casual que comenzó la Nochebuena de 1734 y arrasó el alcázar-palacio de los Austrias, la voluntad de construir en Madrid un Real Palacio nuevo llevó en enero de 1735 a Felipe V a solicitar al duque de Saboya los servicios del abate y arquitecto siciliano Filippo Juvarra, para proyectar y dirigir tal obra. Carlo Emmanuele III accedió en febrero a prestar durante tres años a su arquitecto para esa finalidad al Rey de España.

Filippo Juvarra (Mesina, Sicilia, 1678-Madrid, 1736) se había formado en Roma con Carlo Fontana entre 1704 y 1714, año este en que marchó a Turín tras su nombramiento como primer arquitecto del duque Vittorio Amedeo II de Saboya. Desde Turín viajó por primera vez a París, donde permaneció diez meses entre 1718 y 1719. En 1719 fue llamado a Lisboa por el Rey Juan V de Portugal y allí proyectó un nuevo y suntuoso Palacio Real sobre el Tajo, en el alto de Buenos Aires, pero ya entonces dio Juvarra muestras de una megalomanía descontrolada y su propuesta no pudo prosperar a causa de los desmesurados tamaño y coste con que había sido concebida. De Lisboa pasó a Londres, donde permaneció durante cinco meses en relación con el círculo anglopalladiano de Lord Burlington y estuvo en contacto con las obras de Sir Christopher Wren y James Gibbs. En 1720 regresó a Turín, pasando por Holanda y con segunda estancia en París², para permanecer hasta 1735 en la capital del Piamonte y desarrollar en ella lo mejor de su obra.

Acreditado como «el arquitecto más cosmopolita de su tiempo y uno de los más apreciados por los soberanos del despotismo ilustrado»³, el 12 de abril de 1735 se presentaba Juvarra en Aranjuez ante Felipe V dispuesto a afrontar el proyecto de la que sería su obra más compleja y ambiciosa. Entonces era Juan Román el maestro mayor de las obras reales, José Blanco el aparejador primero y Francisco Ortega el ayudante de trazas⁴.

¹ La biografía constructiva del edificio y su entorno cuenta con estudios de los que son autores fundamentales Plaza, 1975; Sancho, 1988, 1989, 1991 a, b, c, 1992 a, b, 1993 a, b, c, d, e, 1995 y Martínez Díaz, 2008.

² Bonet, 1994, pp. 33-34.

³ Bonet, 1004, p. 34.

⁴ Blasco, 1994, p. 84.

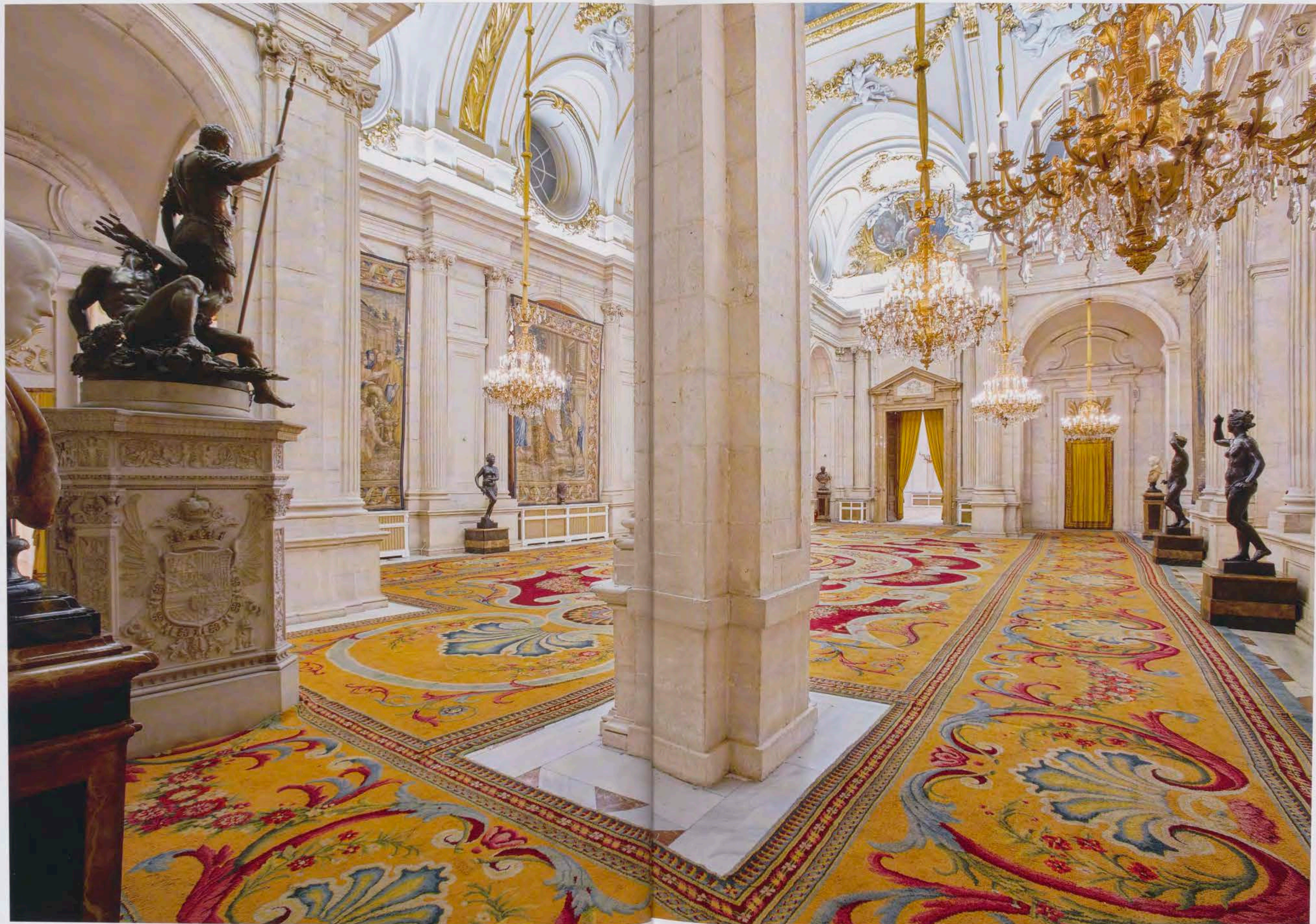


Fig. 1 Vista general del Salón de Columnas.

En solo diez meses de residencia en Madrid, teniendo a su servicio a José Pérez y a un jovencísimo Ventura Rodríguez, a Sempronio Subissati y Domenico Maria Sani, discípulos de Andrea Procaccini, fallecido en junio de 1734⁵, Juvarra cumplió con el encargo del proyecto para el que había sido requerido, aunque su idea, pensada para una implantación imprecisa en los altos de San Bernardino (terrenos al final de la actual calle de la Princesa, en torno al arco de La Moncloa), no pasó de los planos y de una grande y célebre maqueta de maderas finas, hoy perdida, que el arquitecto no llegó a ver acabada⁶.

El Real Palacio nuevo era, en la concepción de Juvarra, un inmenso edificio en torno a patios claramente jerarquizados en función de sus usos y tamaños, pero no sabemos de qué modo se habría relacionado con la trama urbana de la villa y Corte borbónica, qué nuevos trazados de calles o avenidas arboladas tenía en mente el siciliano para conectarlo con ella, qué jardines y parques habrían tenido que diseñar también para adecuar el entorno al magnífico edificio. Su arquitectura no tiene el más mínimo interés en lanzar puentes hacia orientación o preexistencia alguna o en entablar ningún diálogo con el caserío madrileño, ya que el lugar, aquel de los altos de San Bernardino, resulta ser una mera y lejana abstracción que no supone condición, topográfica o topológica, ni motivo de inspiración para el proyecto juvarriano.

Tan desmesurada idea no fue aceptada por los Reyes y el afán de gloria de Juvarra se vio frustrado de nuevo, como antes en Lisboa y por los mismos motivos, tras haber presentado los planos y casi la maqueta de un proyecto irrealizable, cuyo tamaño, coste y plazos de ejecución eran inasumibles por el erario. Consciente de todo lo anterior, murió un desencantado Filippo Juvarra a la edad de cincuenta y siete años, en su habitación de la madrileña calle ancha de San Bernardo, en la tarde del 31 de enero de 1736, a causa de una pulmonía y tras seis días de enfermedad.

Poco después del fallecimiento de Juvarra, comenzaron en Italia nuevas gestiones diplomáticas para traer a Madrid a otro arquitecto, de méritos y reconocimiento equivalentes a los del siciliano, con el fin de situarlo al fren-

te del proyecto y la dirección del Real Palacio nuevo. Las invitaciones fueron hechas muy pronto: a Antonio Canevari en febrero, pero él mismo la declinaba en marzo desde Nápoles por motivos de salud; luego a Ferdinando Fuga, pero el Papa Clemente XII negó su permiso a primeros de agosto⁷. Mientras esta otra negativa llegaba, se pensaba en buscar en Turín a un discípulo de Juvarra que no tuviera inconveniente en trabajar sobre las ideas de su maestro. Entre ellos, la mejor opción era el conde Giampiero Baroni di Tavigliano, pero tampoco aceptó la invitación española⁸. No parece que sustituir a Juvarra resultara atractivo para los mejores pulsos de la arquitectura italiana, aunque finalmente se pudo conseguir que aceptara la invitación para venir a la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio un hombre de cuarenta y seis años al que no adornaba una carrera brillante como autor o director de proyectos arquitectónicos, un cierto Giovanni Battista Sacchetti (Turín, 1690-Madrid, 1764), «de quien solo se sabía que había copiado los dibujos de Juvarra»⁹. Sin embargo, parece que la posición subordinada de fiel colaborador, y a la vez buen conocedor de los procesos de proyecto de su maestro, bastó en Madrid para considerar idóneo al turinés¹⁰.

En consecuencia, la concepción de la obra del Real Palacio nuevo pasará a depender de Juan Bautista Saqueti (por Giovanni Battista Sacchetti), escrito así, tal como él firmará en España. El 23 de septiembre de 1736 se presentaba ante Felipe V en Palazuelos de Eresma y causaba buena impresión al monarca¹¹. El reconocimiento posterior a su capacidad y al mérito de sus servicios a la Corona tuvo como hitos fundamentales la orden de 2 de diciembre de 1736, por la cual Felipe V dispone que se le asista con cuatrocientos doblones anuales desde el 21 de septiembre anterior en que llegó a Madrid. Después, su nombramiento como arquitecto maestro mayor trazador de las obras reales se produce por real decreto dado en El Pardo el 25 de febrero de 1739, en la vacante dejada por el fallecimiento de su anterior titular, Juan Román. Luego fue arquitecto y fontanero mayor del Ayuntamiento de Madrid por otro real decreto dado en San Ildefonso el 28 de octubre de 1742,

5 Blasco, 1994, p. 84.

6 La maqueta fue continuada bajo la dirección de José Pérez tras la muerte de Juvarra y presentada a los reyes a finales de febrero de 1738 en el Casón del Buen Retiro. Plaza, 1975, p. 37.

7 Blasco, 1994, pp. 101-102.

8 Plaza, 1975, p. 21.

9 Plaza, 1975, p. 21.

10 Plaza, 1975, pp. 18-19.

11 Plaza, 1975, p. 23 y Martínez Díaz, 2008, pp. 155-210.

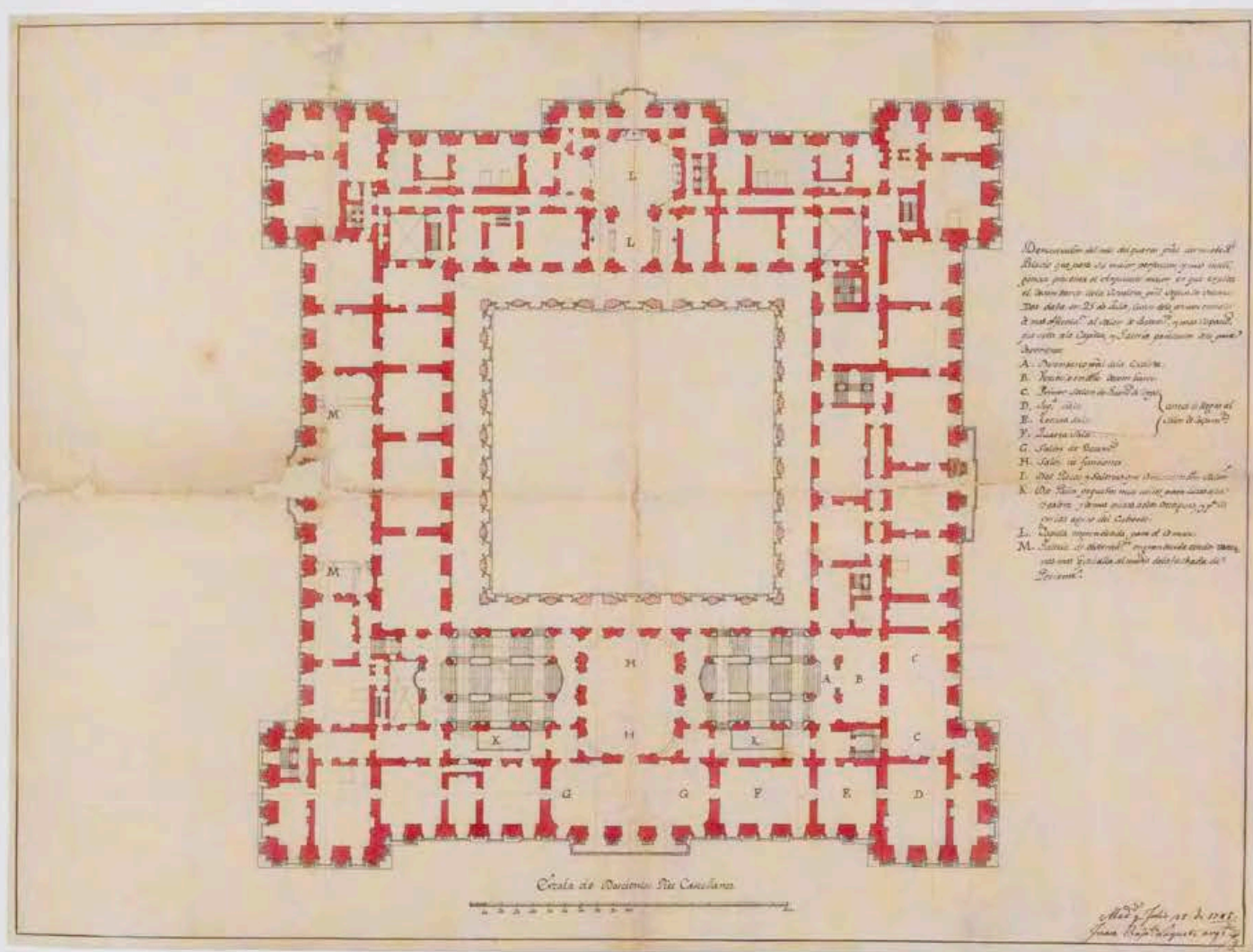


Fig. 1 G. B. Sacchetti, *Planta principal del Real Palacio nuevo de Madrid*, 25 de julio de 1745, AGP plano n° 63, Madrid, Patrimonio Nacional.

tras el fallecimiento de Pedro de Ribera. A ese empleo siguió el de maestro director de Arquitectura, por nombramiento real de 21 de agosto de 1744, durante el tiempo de la Junta Preparatoria de la Academia de Nobles Artes. Después, en la ya creada Academia de San Fernando fue nombrado director honorario de Arquitectura el 12 de abril de 1752 y director general en 1753, puesto en el que se mantuvo hasta 1762.

Saqueti inició muy pronto la toma de datos y el proyecto de nueva planta para construir el Real Palacio nuevo sobre el mismo lugar que había ocupado el Alcázar de los Austrias, en un terreno tan accidentado que, si constituía un reto para cualquier arquitecto experimentado, lo era aún más para un hombre cuya experiencia en la dirección de obras era hasta entonces prácticamente

inexistente¹². Los trabajos del derribo del Alcázar comenzaron el 7 de enero de 1737¹³. El 9 de marzo Saqueti tenía ya unos primeros planos del proyecto del futuro palacio, aunque los definitivos tardarán en llegar¹⁴. No obstante, el 6 de abril de 1738 se colocaba la primera piedra del nuevo edificio en el centro de la fachada sur y a cuarenta metros de profundidad¹⁵.

Aunque sus deudas con Juarra en la composición de las fachadas serán siempre muy directas, Saqueti pronto dará muestras de tener ideas propias muy alejadas de las

¹² Plaza, 1975, pp. 20-21.

¹³ Plaza, 1975, p. 89.

¹⁴ Plaza, 1975, p. 134. Martínez Díaz, 2008, pp. 163-210.

¹⁵ Plaza, 1975, p. 91.



Fig. 3. Testero oeste del Salón de Columnas.

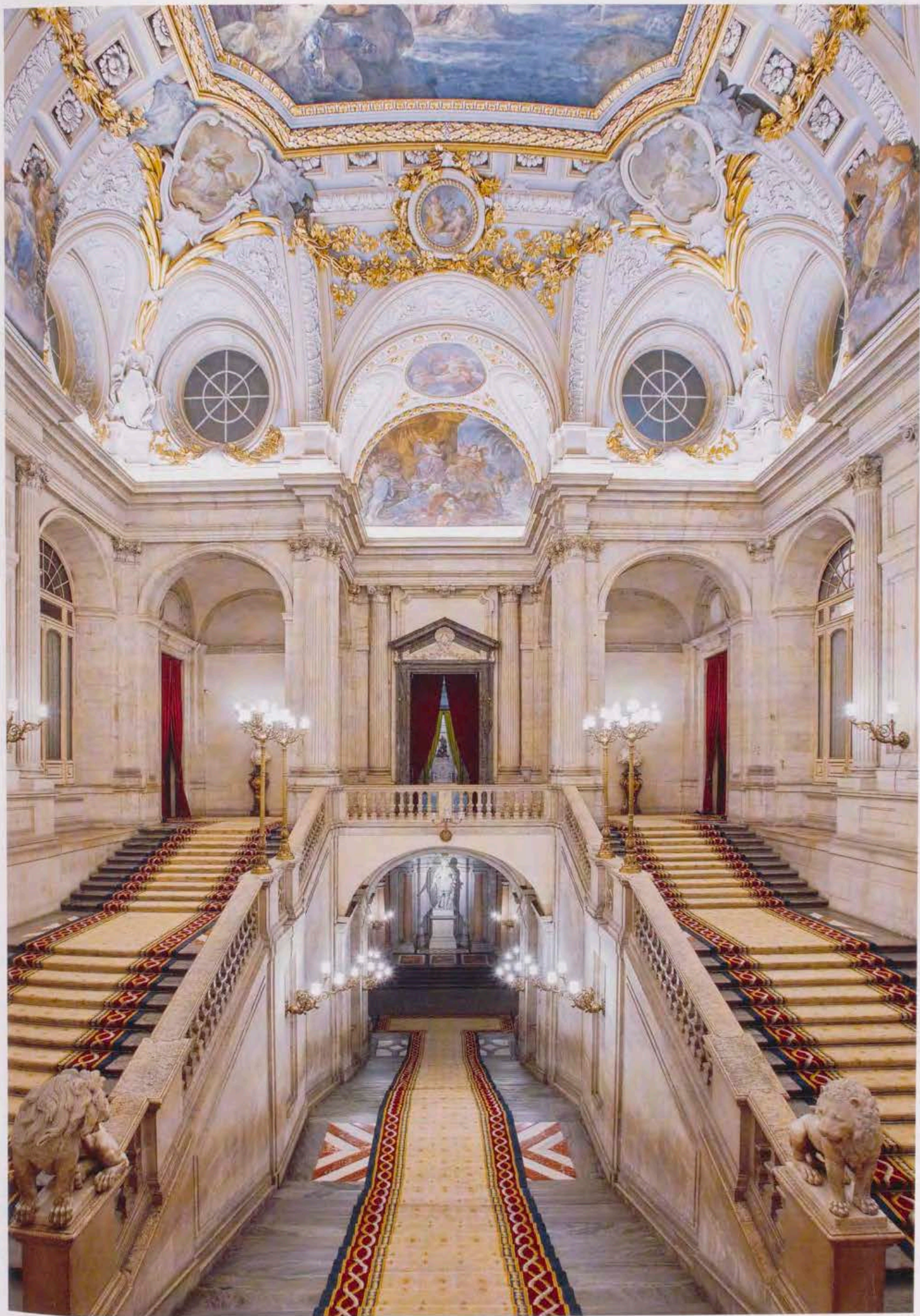


Fig. 4 Testero oeste de la Escalera Principal.

fórmulas tipológicas de su maestro, ya que, para dar respuesta al programa de necesidades que se le planteaba, mientras proyecta el cuadro de Palacio, Saqueti concibe un grupo añadido de nuevos edificios exentos, o conectados entre sí mediante pórticos, entendidos como dependencias palatinas anexas, actitud claramente contraria a la idea de hacer un único, enorme e inviable edificio juvarriano ordenado en torno a patios.

Se creaba así en la concepción de Saqueti, a finales de 1738, un conjunto urbano compuesto por el Real Palacio como edificio principal al que acompañaban, en su lado oriental, hacia los Caños del Peral, otros menores para alojar coliseo y guardarropa, cuarteles, armería, nuevas caballerizas, casa de caballeros pajes, nueva Real Biblioteca, dotada de un cuerpo de guardia y viviendas para los bibliotecarios, archivo, Real Botica con vivienda para sus empleados, viviendas para cortesanos, cocheras, guadarnés y picadero, todo ello creando secuencias de plazas, anteplazas, pasos cubiertos y nuevos jardines al oeste y al norte. Frente a la fachada principal de Palacio, Saqueti propone la creación de una plaza de armas porticada junto a la que dispone sobre los altos de Rebeque una gran catedral. Además, esa plaza de armas tendría continuidad axial hacia el sur con otra plaza menor y con un viaducto sobre la vaguada de la calle de Segovia¹⁶.

Ese conjunto áulico, cuya demostración gráfica más completa llegará en planos de Saqueti de los años 1752 y 1757, estaba concebido como un sistema articulado de edificios de nueva planta que enlazan con las viejas construcciones que quedaban próximas al destruido Alcázar de los Austrias. Su idea del conjunto incluye la relación de los nuevos edificios, que propone con el caserío y la trama urbana preexistente, en una forma de consideración de las condiciones del lugar de implantación de las nuevas fábricas agregadas a Palacio. Y esa voluntad de contextualización se hace patente cuando Saqueti incluye en un plano dibujado por Giambattista Novello una leyenda con la «Explicación de la Yglesias, Casas y Calles de la Villa de Madrid inmediatas al Sitio del Real Palacio»¹⁷.

Hubiera quedado construido así, de acuerdo con esta idea de conjunto, un fragmento de ciudad cortesana dedi-

cado a alojar y favorecer el ejercicio del poder Real. De todo ello, solo el Real Palacio nuevo se vio realizado en su totalidad de piedra y ladrillo, abovedado en todas las plantas para garantizar su incombustibilidad y asentado sobre un terreno escarpado en el que se crea un enorme bancal que deja tanta superficie construida sobre la rasante de la Plaza de la Armería como bajo ella.

Tras cesar a Saqueti al frente de las obras por real orden de 11 de julio de 1760¹⁸, Carlos III nombró a Francisco Sabatini (Palermo, 1721-Madrid, 1797) arquitecto principal de Palacio, dejando sin titular el empleo de arquitecto maestro mayor trazador de las obras reales hasta que vuelva a ocuparlo Juan de Villanueva en 1788, con competencias reducidas a los Sitios Reales¹⁹. Aunque tampoco adornaba a Sabatini una experiencia acreditada en proyectos y direcciones de obras que fueran más allá de haber sido discípulo de Luigi Vanvitelli en Roma, primer premio del concurso de la romana Academia de San Luca en 1750, con el proyecto de un colegio para la enseñanza de las Matemáticas y las Bellas Artes y, después, colaborador en Nápoles del mencionado Vanvitelli en las obras del Palacio de Caserta, en el Cuartel de Caballería del Puente de la Magdalena y en la Fábrica de Armas de Torre Annunziata²⁰, será Sabatini quien adquiera con Carlos III la responsabilidad de llevar a término la obra del Real Palacio nuevo y sus agregados. Comienza entonces, en 1760, la redacción de nuevos proyectos con una actitud que será en parte juvarriana, ya que lo que pretende no es, como Saqueti, generar un fragmento de ciudad áulica con nuevos edificios para el Gobierno y la Corte, sino, simplemente, ampliar el cuadro de Palacio construido por su predecesor. «Frente a la grandiosa planificación urbanística del turinés, la de Sabatini es mezquina por no decir inexistente»²¹. Y así, el palermitano añade al edificio de Saqueti nuevas dependencias en torno a tres patios, incluyendo una larga capilla que hubiera prolongado la ya existente²². Hacia el sur proyecta también nuevas alas de flanqueo y cierre de la Plaza de Armas²³.

18 Plaza, 1975, p. 30.

19 Moleón, 1993.

20 La mejor monografía sobre Sabatini en VV. AA., 1993.

21 Sancho, 1995, p. 102 y Martínez Díaz, 2008, pp. 389-470.

22 Plaza, 1975, pp. 150-152.

23 Plaza, 1975 y Sancho, 1993 b, pp. 206-218.

16 Plaza, 1975, pp. 274-288; Sancho, 1993 b, pp. 201-204; Sancho, 1995, pp. 101-102 y Martínez Díaz, 2008, pp. 210-385.

17 Se reproduce en Sancho, 1995, p. 99.

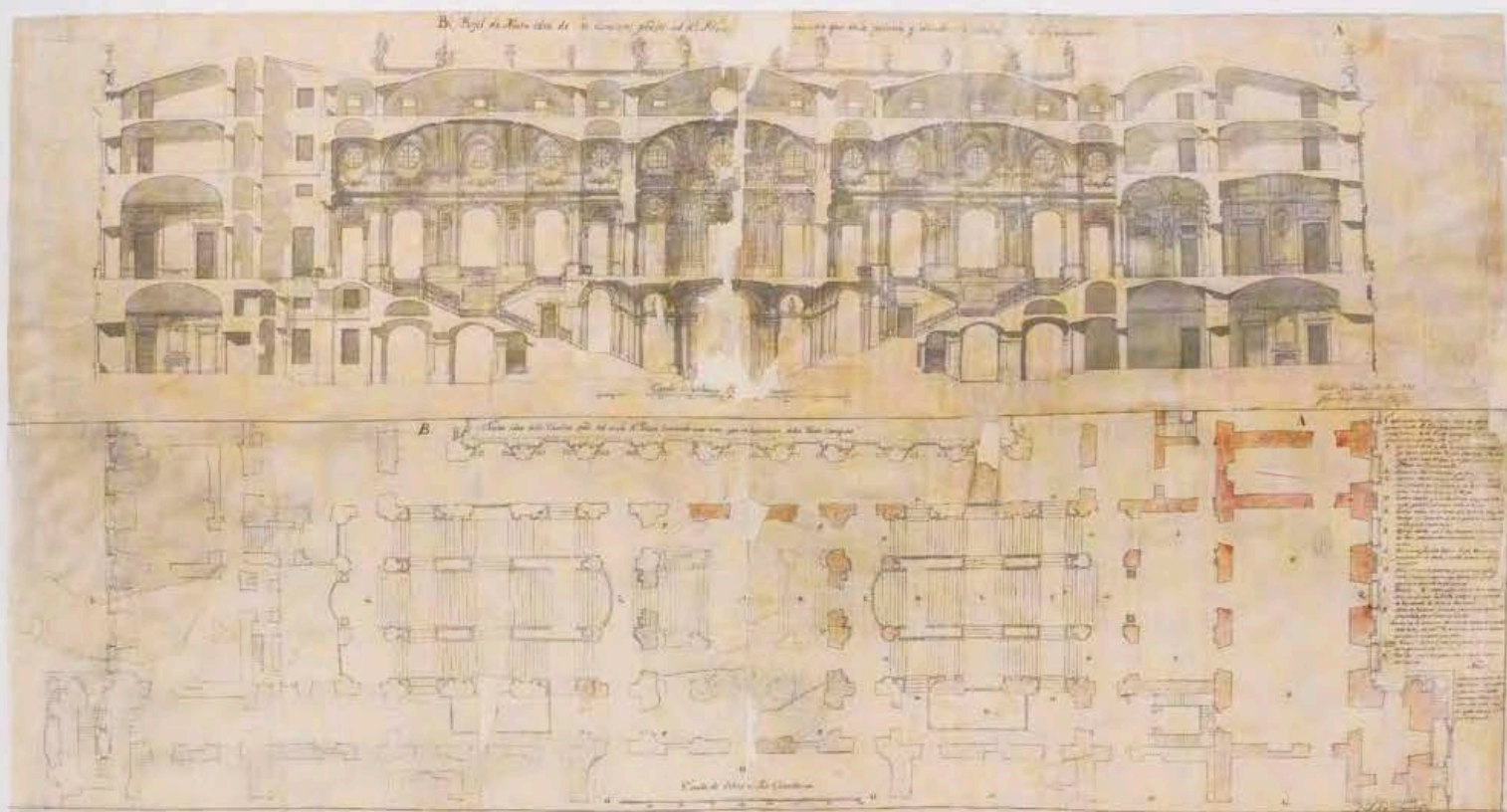


Fig. 5 G. B. Sacchetti, *Sección longitudinal de la doble escalera principal del Real Palacio nuevo de Madrid*, 25 de julio de 1745, AGP, plano n° 74, Madrid, Patrimonio Nacional.

Muchos años después del cese de Saqueti al frente de las obras, el conjunto agregado de edificios que él había concebido al oriente de Palacio seguía viéndose como necesario. De esto da fe el «Plan topográfico del Real Palacio y sus vezindades» que redacta Juan de Villanueva en 1809 para José Napoleón I. En el plano de planta que firma el que era entonces Arquitecto Mayor Inspector General de las obras reales consta la inscripción: «Las manzanas señaladas con la aguada amarilla más clara son las que se meditaban demoler para dar lugar a la continuación de las Obras proyectadas por los Arquitectos Dn. Juan Bautista Saqueti y Dn. Fran.co Sabatini». Pero las manzanas marcadas para el derribo por esa aguada amarilla solo eran necesarias para hacer posibles los edificios proyectados por Saqueti, sin relación alguna con nada proyectado por Sabatini, que se vuelca siempre al norte o al sur de Palacio con sus ideas²⁴. Para tener un proyecto que en tiempos del Rey intruso recogiera

un trazado del palermitano habría que recurrir al que Silvestre Pérez formuló en 1810 para unir la Plaza de Armas de Palacio con el Salón de Cortes, que quedaría instalado en la rotonda de San Francisco el Grande²⁵.

Sabatini tuvo oportunidad de realizar, entre 1779 y 1784, la corta ala que, ampliando el cuadro de Saqueti, daba al cercano convento de San Gil, ala adherida a la esquina sureste del Real Palacio nuevo, pero quedó sin terminar el ala simétrica de la esquina suroeste, a falta de las plantas que se superpondrían a las dependencias que desde el reinado de Fernando VII ocupa el Archivo General de Palacio, con el resultado de la asimetría actual de la fachada principal. También dirigió Sabatini la eliminación de toda la escultura decorativa de las fachadas, incluidos los cuatro emperadores romanos del centro de la principal, sustituidos por un pórtico de cuatro columnas toscanas destinado a ampliar el vuelo del balcón central casi al doble de la

²⁴ Moleón, 1988, pp. 306-311, el plano se reproduce en p. 308; Sancho 1995, pp. 117-118 y Martínez Díaz, 2008, pp. 479-494.

²⁵ Navascués, 1973, pp. 11-13; Plaza, 1975, p. 289 y Martínez Díaz, 2008, pp. 494-502.



Fig. 6 Testero sur del Salón de Columnas.

dimensión inicial, pero realizado «con menos gracia de la que hubiera sido deseable»²⁶, de forma que, tanto por su concepción como por su ejecución, «el efecto resulta infelicísimo»²⁷. Ni con pedestales y fustes monolíticos consigue Sabatini que las grandes columnas tengan la proporción que convendría al decoro de la obra, es decir, a su correcto ornato.

Con respecto a los interiores del Real Palacio nuevo, las reformas de Sabatini consistieron en cambios del uso de ciertas salas, redistribuciones y redecoraciones que serán habituales cada vez que haya un nuevo titular de la Corona. Lo más reseñable que hizo Sabatini fue proyectar la escalera de honor de Palacio, dirigir la ejecución de tal proyecto y dirigir después el traslado pieza a pieza de lo realizado a una posición simétrica, dentro de la misma crujía interior del lado sur de Palacio; tres asuntos que precisan de la breve mención de antecedentes para la comprensión del estado actual de los espacios implicados, uno de los cuales es el Salón de Columnas.

El proyecto de Juan Bautista Saqueti para los interiores de Real Palacio nuevo estuvo sujeto a constantes cambios y revisiones que afectaron fundamentalmente a la posición y el trazado de la capilla²⁸ y de la escalera principal²⁹, ya que en correspondencia con la disposición final de la primera pieza, en el lado norte del edificio, estaba la posibilidad de una doble escalera monumental en la crujía interior del lado sur del cuadro definido por Saqueti.

Las propuestas de Saqueti para una doble escalera principal se producen, con escasas variaciones, pero sucesivos perfeccionamientos, entre 1742 y 1746, incluidas en esos mismos años dos consultas sobre ellas a la romana Academia de San Luca³⁰. Las ideas del arquitecto mayor, defendidas por él en sus escritos con ahínco y unas beligerantes firmeza y seguridad en sí mismo poco compatibles con el carácter tímido y acomodaticio que se le atribuía, se concretan en dos escaleras de honor simétricas, incluidas en sendas cajas de muros iluminadas por altos ventanales y con una articulación arquitectónica de pilastras y medias columnas. Esas cajas de muros de las escaleras quedan construidas bajo la dirección de Saqueti, separadas en

planta baja por un zaguán y en planta principal por el que será el Salón de Guardias, antes de que los trazados definitivos de rampas, descansillos y peldaños se concreten de un modo definitivo en 1746, como ya se ha dicho³¹.

Definido y aprobado el proyecto de Saqueti y con las cajas de muros realizadas, la llegada a Madrid de Carlos III va a provocar la modificación del trazado y la existencia misma de la doble escalera del turinés, arquitecto mayor de Felipe V y Fernando VI. Sin respeto alguno por el proyecto de su antecesor al frente de las obras de Palacio, Sabatini proyectó un nuevo trazado para una única escalera de honor en el flanco izquierdo de la crujía interior del lado sur, coincidente con el actual Salón de Columnas, destinada a dar acceso a las habitaciones del Rey. La escasa decoración de estuco blanco, obra del estuquista Bernardino Rusca entre junio y julio de 1761, consistía entonces en sátiros que sostienen medallones ovalados con cuatro *putti* alusivos a los cuatro elementos, pesados festones y ocho sobrepuestas iguales, «con dos palmas anudadas que enmarcan las tres lises coronadas»³². Después, entre 1762 y 1763, Corrado Giaquinto pintaba al fresco el techo de esa primera caja de la escalera principal.

A la vez, la caja de la escalera derecha de Saqueti ve cambiado su destino por el de Salón de Baile de acuerdo con el nuevo plan de Sabatini, que respeta la preexistente decoración de estucos realizada por J. B. Andreoli entre 1758 y 1759 según los diseños de Corrado Giaquinto, que es también quien pinta los frescos del techo³³.

Con Carlos IV se van a producir los cambios que dejan la escalera principal y el Salón de Columnas del Palacio Real en el estado en que hoy se encuentran ambos espacios. Tras su acceso al trono en diciembre de 1788, el nuevo Rey decide mantener sus habitaciones en la misma parte de Palacio que ocupaba como Príncipe, la del ángulo suroeste, y, en consecuencia, la escalera de honor ha de ser cambiada de posición por Sabatini para que pase del lado izquierdo al lado derecho de su crujía. Las obras, que se realizan entre 1789 y 1790³⁴, obligan primero a la demolición de las bóvedas del forjado del primer Salón de Baile para abrir la necesaria doble altura de la que va a ser la

²⁶ Plaza, 1975, p. 177.

²⁷ Sancho, 1995, p. 88.

²⁸ Plaza, 1975, pp. 135-164.

²⁹ Plaza, 1975, pp. 114-134; Sancho, 1991 c y Sancho, 1995, pp. 88-90.

³⁰ Sancho, 1991 c.

³¹ Sancho, 1991 c.

³² Sancho, 2003 b, p. 227.

³³ Sancho, 1993 d, p. 227.

³⁴ Plaza, 1975, p. 128.



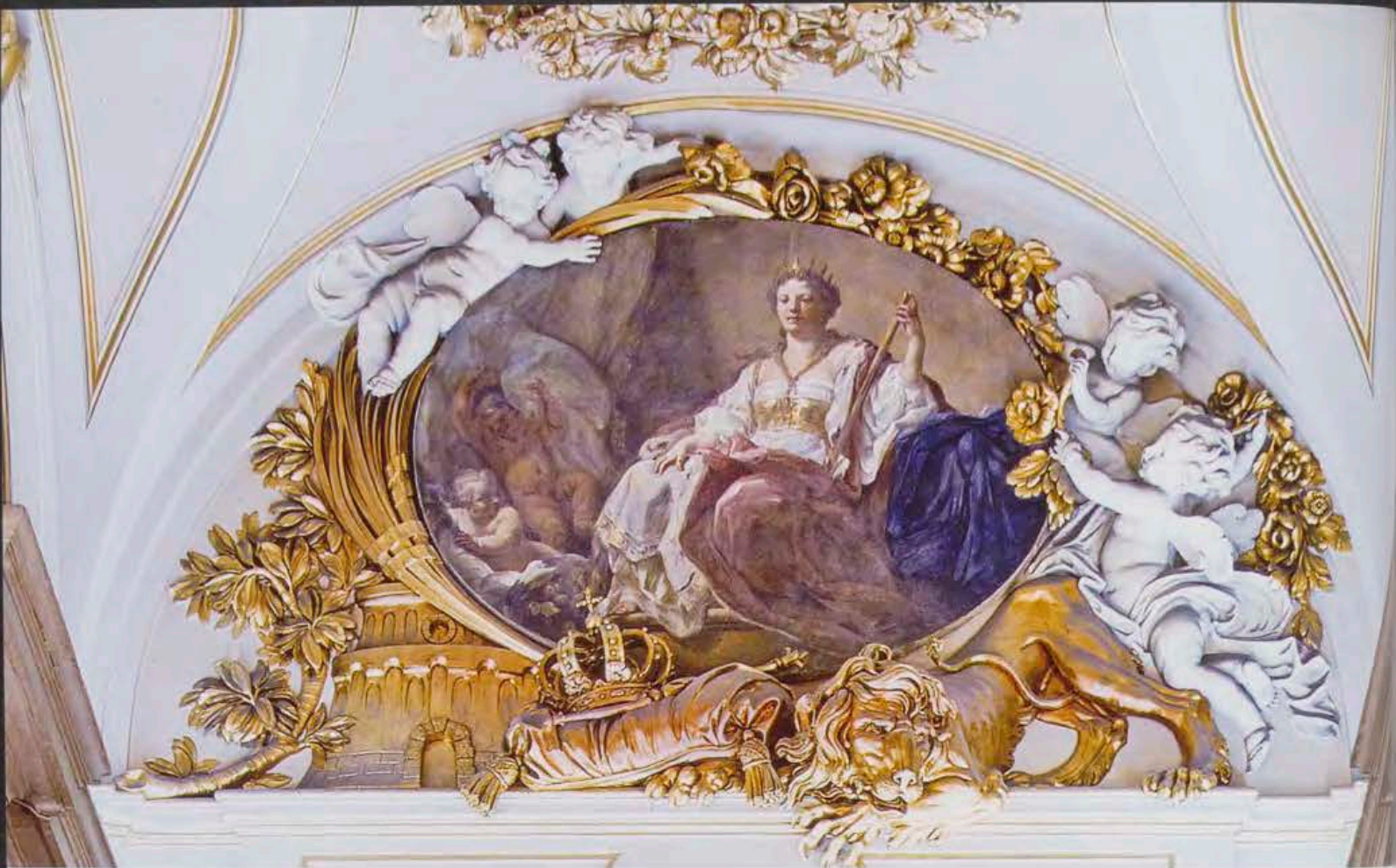


Fig. 8 C. Giaquinto, *La Majestad de España*. Fresco de la sobrepuerta del testero este del Salón de Columnas.

nueva caja de escaleras, luego al traslado piedra a piedra de la escalera y, finalmente, a la ejecución de nuevas bóvedas para sostener el forjado del nuevo salón creado al lado izquierdo, el actual Salón de Columnas.

Este salón fue utilizado ya en tiempos de Carlos IV para la celebración de bailes, funciones y banquetes y los jueves santos se realizaba en él la ceremonia en la que los Reyes lavaban los pies y daban de comer a veinticinco pobres ante una representación de la Diputación de la Grandeza, el Gobierno, el Cuerpo Diplomático y la Iglesia. Desde que en 1879 se montó en este salón la capilla ardiente de la Reina María de las Mercedes de Orleans, primera esposa de Alfonso XII, y, más tarde, en 1885, la del mismo Alfonso XII³⁵, aquellas celebraciones iniciales se trasladaron al nuevo salón de bailes y comedor de gala de Palacio, resultado de la unión en 1885, según proyecto del arquitecto mayor de Palacio José Segundo de Lema, de tres salas de las que Juan Bautista Saqueti había destinado a galería de poniente³⁶.

Los usos más recientes del Salón de Columnas han tenido relación con importantes actos oficiales: el 12 de junio de 1985 el Presidente Felipe González firmaba sobre la tapa de mármoles de la *Mesa de las Esfinges* el Acta de Adhesión de España a la Comunidad Económica Europea; entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre de 1991, alojó la Conferencia de Paz para Oriente Medio, y los días 8 y 9 de julio de 1997 fue el marco de la decimocuarta Cumbre de la OTAN. Dedicado después a recepciones, conciertos, entregas de condecoraciones y premios, como el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en la tarde del 18 de junio de 2014 ese salón del Palacio Real de Madrid servía para dar solemnidad y envolver en una emotiva luz la ceremonia en que Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I de Borbón sancionaba y promulgaba mediante su firma la Ley Orgánica por la que abdicaba la Corona de España. En el momento de la entrada en vigor de esa ley le sucedía en el Trono, con perfecto automatismo y de acuerdo con el orden previsto en la Constitución, su hijo Felipe VI.

35 El último velatorio que ocupó el Salón de Columnas fue el del general Francisco Franco en noviembre de 1975.

36 Sancho, 1995, p. 90.

BIBLIOGRAFÍA

Blasco, 1994

B. Blasco Esquivias, «El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real», en A. Bonet y B. Blasco (coms.), *Filippo Juvarra, 1678-1736: de Mesina al Palacio Real de Madrid*, Ministerio de Cultura-Patrimonio Nacional-Electa, Madrid, 1994, pp. 45-111.

Bonet, 1994

A. Bonet Correa, «Filippo Juvarra y la gran arquitectura borbónica en España», en A. Bonet y B. Blasco (coms.), *Filippo Juvarra 1678-1736: de Mesina al Palacio Real de Madrid*, Ministerio de Cultura-Patrimonio Nacional-Electa, Madrid, 1994, pp. 25-43.

Martínez Díaz, 2008

A. Martínez Díaz, *Espacio, tiempo y proyecto. El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885*, Ayuntamiento de Madrid-Caja Madrid, Madrid, 2008.

Moleón, 1988

P. Moleón Gavilanes, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, COAM, Madrid, 1988.

Moleón, 1993

P. Moleón Gavilanes, «Sobre Francisco Sabatini y Juan de Villanueva», en VV. AA., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993, pp. 167-179.

Plaza, 1975

F. J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975.

Sancho, 1988

J. L. Sancho Gaspar, «Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios* n.º 96, Patrimonio Nacional, Madrid, 1988, pp. 37-44.

Sancho, 1989

J. L. Sancho Gaspar, «El Palacio Real de Madrid: alternativas y críticas a un proyecto», *Reales Sitios*, n.º extraordinario, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989, pp. 167-180.

Sancho, 1991 a

J. L. Sancho Gaspar, «El piso principal del Palacio Real», *Reales Sitios*, n.º 109, Patrimonio Nacional, Madrid, 1991, pp. 21-36.

Sancho, 1991 b

J. L. Sancho Gaspar, «Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi, Vanvitelli», *Archivo Español de Arte* n.º 254, 1991, pp. 153-170.

Sancho, 1991 c

J. L. Sancho Gaspar, «Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli; el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales», *Storia dell'Arte*, n.º 72, 1991, pp. 199-252.

Sancho, 1992 a

J. L. Sancho Gaspar, «El palacio del Rey y sus subterráneos», en *Las propuestas para un Madrid soñado. De Texeira a Castro*, Madrid, 1992, pp. 57-64.

Sancho, 1992 b

J. L. Sancho Gaspar, «Espacios para la majestad en el siglo XVIII; la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1992, pp. 19-40.

Sancho, 1993 a

J. L. Sancho Gaspar, «Reforma exterior del Palacio Real-Nuevo», en VV. AA., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993, pp. 199-200.

Sancho, 1993 b

J. L. Sancho Gaspar, «Obras exteriores del Palacio Real», en VV. AA., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993, pp. 201-205.

Sancho, 1993 c

J. L. Sancho Gaspar, «Ampliación o aumento del Palacio Real», en VV. AA., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993, pp. 206-218.

Sancho, 1993 d

J. L. Sancho Gaspar, «Caballerizas reales o "regalada" junto al Palacio Real», en VV. AA., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993, pp. 221-226.

Sancho, 1993 e

J. L. Sancho Gaspar, «Decoración interior del Palacio Real Nuevo de Madrid», en VV. AA., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993, pp. 227-235.

Sancho, 1995

J. L. Sancho Gaspar, *La arquitectura de los Sitios Reales. Historia de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, pp. 77-137.

VV. AA., 1993

VV. AA., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993.

Pedro Moleón Gavilanes es arquitecto, profesor titular de la Universidad Politécnica de Madrid. Fue Director de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional entre 2002 y 2006.



LAS COLECCIONES REALES (1964-2014)

En esta sección se analizan los objetos más icónicos de la Monarquía española, especialmente protagonistas en este año, con un artículo dedicado a La Corona y El Cetro, y otro a La Mesa de las Esfinges. A continuación, cuatro artículos dedicados a las principales áreas científicas y académicas de la institución repasan sus respectivos campos de actuación: las adquisiciones de obras de arte y objetos artísticos recuperados para Patrimonio Nacional durante este período; las principales intervenciones y campañas de restauración desarrolladas; y por último dos textos sobre la evolución acometida en los principales centros bibliográficos y documentales del organismo a lo largo de este medio siglo.



LA CORONA Y EL CETRO

AMELIA ARANDA HUETE

La ausencia de tradición en la Monarquía española de representar a los monarcas coronados propició que el cetro y la corona, símbolos de poder, grandeza y dignidad, se depositaran sobre una mesa o reposaran sobre un almohadón, acompañando discretamente a los Reyes españoles en numerosos retratos.

El cetro que hoy se conserva en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional es en realidad un bastón de mando o de ceremonia. Mide sesenta y ocho centímetros de largo y está formado por tres cañones de plata dorada, recubiertos con una fina labor de filigrana y celdillas de perfil floral que aún conservan restos de esmalte azul y verde. Los cañones se separan por medio de unos anillos engastados con granates de perfil cuadrado, embutidos en bocas cerradas. El pomo es una bola de cristal de roca tallada y facetada.

No podemos precisar, hasta el momento, su lugar de origen y su autor, ya que carece de marcas, así como la fecha de fabricación y cómo llegó a la Corte española. Posiblemente fue fabricado en Praga a comienzos del siglo XVII y pudo ser un regalo a un monarca español. Para esta afirmación nos apoyamos en el hecho de que se conservan dos bastones de ceremonia muy similares en la *Türkische Kammer* de la *Rüstammer* de las *Staatliche Kunstsammlungen* de Dresde (Alemania) y en la Real Armería del Kremlin en Moscú (Rusia)¹.

¹ El ejemplar conservado en Dresde, según documentación facilitada por Holger Schuckelt, conservador de la *Rüstammer*, fue fabricado en Praga entre 1610 y 1612. Encargado por el elector de Sajonia Christian II (1591-1611) al platero Johann Michael, pertenece a un conjunto de objetos inspirados en el arte otomano. El platero lo concluyó poco después de la muerte de Christian II. Schuckelt, 2010. El ejemplar conservado en la Real Armería del Kremlin, según información facilitada por el conservador Alexander Chubinsky, pudo ser un regalo del embajador del duque Federico III de Sajonia al zar Mijaíl Fiódorovich en 1634. Londres, 1998 y Múnich, 1990. Y en relación con el platero, la conservadora del *Národní Muzeum* de Praga, Dana Stehlíková nos ha facilitado los siguientes datos: Hans Michal o Jan Michalu (Johann Michael), artista de origen danés, se trasladó muy joven a la ciudad de Praga. Consiguió los derechos de ciudadanía de la Ciudad Vieja de Praga en 1604 y de la Ciudad Nueva

La ornamentación de los cetros está inspirada en el arte otomano. La moda turca triunfó a principios del siglo XVII en las Cortes de Viena, Dresde, Múnich y Praga. Los electores de Sajonia reunieron una gran cantidad de tesoros inspirados en la moda a la *turquerie*. Organizaban fiestas barrocas, se vestían como sultanes, lucían armas orientales y bastones y ataviaban a sus caballos con ricas guarniciones.

Consultada la documentación de esta época que se conserva en el Archivo General de Simancas, en el Archivo Histórico Nacional y en el Archivo General de Palacio Real, hemos comprobado que se ha perdido un importante volumen de documentos en el transcurso de los años. De los conservados se deduce que, tanto el emperador de Austria como los archiduques Alberto e Isabel enviaron a España muchos regalos consistentes en joyas, armas y piezas de indumentaria. También llegaron a Madrid varias embajadas procedentes de Alemania. Entre estos regalos, muchos de ellos registrados en los «Libros de passo» de la Cámara de Castilla, se encuentran tres guarniciones para caballo fabricadas en plata y adornadas con piedras de Bohemia, es decir, granates, que el rey de Hungría envió a Felipe IV mediante el conde de Franquemburg, embajador de Alemania, en 1628².

La primera alusión documental de esta pieza la encontramos en 1653, año en el que Francisco Tamayo sucedió en el empleo de guardajoyas a Jerónimo Villafuerte. Con este motivo se redactó un inventario de todas las alhajas de oro y plata que recibió³. Se describe como «un bastón rebestido de plata dorada blanca y esmaltada de colores con quatro nudetes guarnecidos de granates y

en 1608. En 1612 se documentaron varios trabajos suyos realizados con la técnica de la filigrana. Le gustaba engastar en sus obras granates de Bohemia. Murió en Praga en 1653. Praga, 2003. Agradecemos a los tres conservadores la valiosa ayuda prestada.

² Archivo Histórico Nacional, Consejos, libro 635.

³ Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Administración General, leg. 904.



Fig. 1. Anónimo, *Bastón de ceremonia*, principios del siglo XVII. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, inv. Y353c, Dresde.



Fig. 2. Anónimo, *Bastón de ceremonia*, principios del siglo XVII. Real Armería del Kremlin, inv. OR-253, Moscú.

una bola de cristal jaquelada por remate de tres cuartas de largo tasado por el dicho en veinte ducados de plata».

El 1 de diciembre de 1700, en la testamentaría e inventario de los bienes que el Rey Carlos II dejó a su muerte, se describe como: «Un baston rebestido de platta dorada blanca y esmaltada de colores con quatro ñudettes guarneçidos de granates y una bola de christal jaquelada por remate, de tres quarttas de largo, tasado en veinte y cinco ducados de platta que hazen quatroçientos y doze reales y medio de vellon». Se inventarió en el oficio de guardajoyas⁴. Sobrevivió al incendio del Alcázar acaecido en diciembre de 1734 ya que años después, en 1746, vuelve a ser incluido en el inventario y tasación de todos los bienes que dejó el Rey Felipe V, describiéndose con los mismos términos e incluyéndose entre las alhajas antiguas⁵.

En septiembre de 1774 se menciona de nuevo en un inventario general de las alhajas existentes en el oficio de guardajoyas, pero en esta ocasión se incluye un dato más: «Es el zettro que sirve en los entierros de los Reyes»⁶. A pesar de conservarse en este oficio varios cetros más: uno de plata dorada y blanca, con pomo liso, recubierto de filigrana de oro y plata, esmaltado y diez medialunas de oro suspendidas de él; otro de palosanto; un tercero de ébano guarnecido de plata sobredorada con las coronas imperiales y armas reales y otro fabricado en madera, es sin lugar a dudas el ejemplar más valioso y por este motivo el más apreciado y utilizado para desempeñar esta función, ya que desde antiguo existía la tradición de exponer en las ceremonias fúnebres los atributos de la Corona.

Por ejemplo, cuando la Reina Isabel de Farnesio falleció, en 1766, y fue enterrada en la iglesia-colegiata de la Santísima Trinidad en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, su cadáver se expuso en una cama imperial, guarnecida con tisú de oro y plata, bajo un magnífico dosel de estofa bordada. La velaron una dueña de honor, una dama, dos cadetes y cuatro monteros de Espinosa de los cuales dos de ellos portaban el cetro y la corona⁷.

4 Actuaron como tasadores el contraste Alberto de Aranda y el platero Matías Vallejo. Fernández Bayton, 1975.

5 Aranda Huete, 1999.

6 AGP, Administración General, leg. 770.

7 Archivo del Ministerio de Justicia e Interior, Casa Real, caja 3, doc. 903; en Aranda Huete, 1999.

Fig. 3. Anónimo, *Cetro Real*,
principios del siglo xvii.
Patrimonio Nacional,
inv. 10012089.





Fig. 4 Detalle del pomo de cristal de roca del *Cetro Real*.

En el inventario de 1774 y en los anteriores no hemos encontrado alusión a coronas de plata que pudieran acompañar al cetro en estas ceremonias. Solo se menciona una corona de metal, dorada, de escaso valor, que tal vez pudo ser la utilizada en las honras fúnebres de la Reina.

Este debió ser el motivo por el cual en marzo de 1775 el Rey Carlos III encargó a su platero Fernando Velasco la fabricación de una corona de plata. Velasco presentó dos dibujos y la estimación del coste de cada uno de ellos. Las propuestas fueron examinadas por otros artífices: Juan de San Fauri, Luis Losa y Manuel Rodríguez. Resultó elegido el segundo dibujo y al margen se comentaba que aunque

no era muy pesada tenía mucha firmeza y «se doraría de molido a fuego».

El 22 de diciembre de ese año Velasco presentó una factura por la ejecución de la corona, que sería custodiada en el oficio de guardajoyas del Rey. La pieza se describe como una corona grande de plata, dorada por el interior y por el exterior, con ocho imperiales, un mundo y una cruz por remate. Portaba las armas reales y estaba cincelada con hojas y cartones. El precio de la corona ascendió a 6.955 reales. La cantidad de plata utilizada en su fabricación, unas setenta y dos onzas, costó, según fe de contraste, 1.435 reales. Por la hechura el platero solicitó 2.520 reales. Por el oro y azogue empleado en el dorado se pagaron 2.700 reales. Por el diseño de la corona pidió trescientos reales. Y por los derechos de contrastar la pieza se le entregaron cuatro reales.

El platero recibió un cazo de plata adornado con las armas reales y un jarro del mismo material valorados, según fe de contraste, en 1.275 reales para que los fundiera y reaprovechara la plata en la fabricación de la corona. Esta cantidad se descontó del precio total de la pieza. Y en el momento de efectuar la liquidación también se le descontaron seiscientos sesenta reales, ya que se consideró excesiva la cantidad solicitada por la hechura y por el dorado de la pieza. Además, se consideró que no se le debía pagar el diseño de la corona, pues se entendía que este trabajo estaba implícito en la ejecución de la obra. Por lo tanto, el platero finalmente recibió 4.724 reales. Actuaron como contrastes, ensayadores y marcadores de plata Eugenio Melcón y Blas Correa⁸.

Para proteger la corona se encargó al ebanista José López la fabricación de una caja de madera «echa a la misma grazia de la Corona», forrada por el exterior con tafilete encarnado adornado con galón de oro fino para tapar las juntas y recubierta por el interior de muaré blanco, también con galón de oro. Cerraba con herrajes de metal. Costó todo cuatrocientos noventa reales⁹.

La corona se ajusta al gusto artístico de Carlos III, que eligió un modelo sobrio pero a la vez dotado de gran valor simbólico, pues sobre el sencillo aro con molduras relevadas en los bordes y decoración de palmas encadenadas en la faja, se colocó la crestería con ocho espejos enmarcados por tarjetas en los que se relevaron los emblemas heráldicos

⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 49.

⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 50.

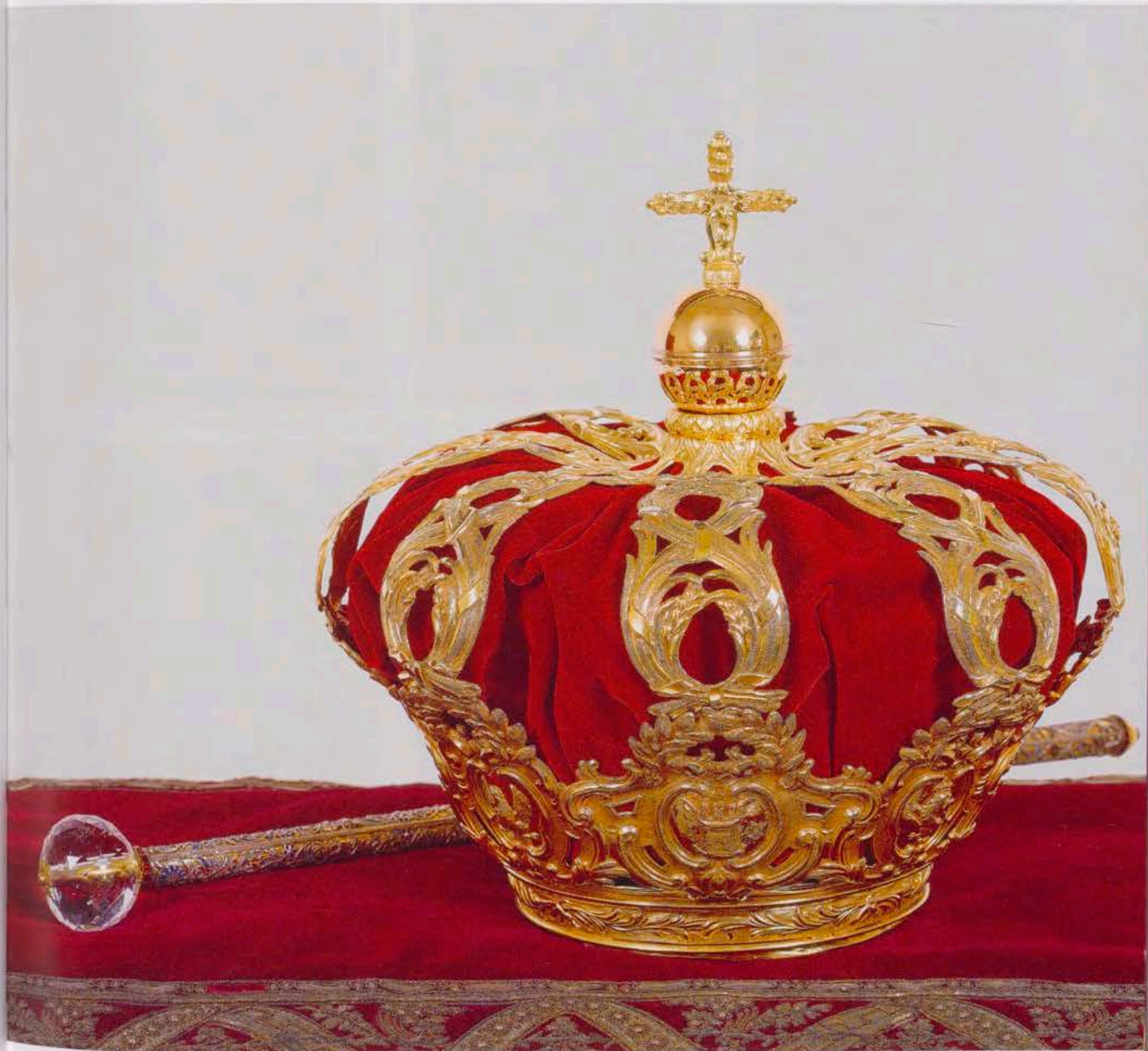


Fig. 5 Fernando Velasco, *Corona Real*, 1775-1789,
Patrimonio Nacional, inv. 10012001;
Cetro Real, principios del siglo XVII, Patrimonio Nacional,
inv. 10012089; sobre almohadón de ceremonia.



Fig. 6 Detalles de los diferentes emblemas heráldicos de la *Corona Real*.

alusivos a los reinos de Castilla —castillo—; León¹⁰ —león rampante—; Granada —el fruto del granado—; Farnesio —seis flores de lis—; Sicilia o Tirol —águila¹¹— y el emblema de la casa Borbón-Anjou —tres flores de lis—¹².

¹⁰ Se repiten dos veces el castillo y el león por preferencia de la Corona de Castilla y de León.

¹¹ En las armas grandes de Carlos III, reordenadas por el propio monarca, figuran dos muebles heráldicos que son águilas: el águila de sable de Sicilia y el águila de gules del Tirol, pero no se puede aventurar una hipótesis acerca de su significado.

¹² Agradecemos la estimable ayuda prestada por el Excmo. Sr. don Feliciano Barrios Pintado, académico de número de la Real Academia de la Historia.

Todos llevan copetes de ramas de laurel afrontadas y de ellos parten los ocho imperiales, que repiten un diseño de ramas y palmas entrelazadas formando ochos, que confluyen en el centro y soportan el mundo y la cruz de brazos iguales. La corona mide treinta y nueve centímetros de altura y tiene un diámetro máximo de cuarenta centímetros, lo que confirma su exclusivo uso ceremonial.

Uno de los espejos lleva la marca personal de Fernando Velasco —VE/LAS/CO— y la cronológica de 1775 unida a la de Villa y Corte —escudo coronado con osa y madroño/75 y castillo/75.

Fig. 7 Detalle de uno de los imperiales de la *Corona Real*.

Fernando Velasco (†1787) fue nombrado el 19 de abril de 1748 platero de la Real Casa, jurando el cargo el 5 de mayo. Se realizó el asiento correspondiente para el ejercicio de su plaza y se le concedió el fuero de criado. Casó en primeras nupcias con Antonia Medrano. Sucedió en el cargo a su suegro, el también platero real Manuel Medrano, al quedar este ciego por acudir a salvar las alhajas durante el incendio del Real Alcázar. Tras enviudar, se casó en segundas nupcias con Isabel Escudero, con quien tuvo un hijo. El 20 de agosto de 1787 el escribano Pedro Rey certificó el fallecimiento de Velasco. Escudero le sucedió al frente del obrador. El platero de oro José Cristóbal fue nombrado tutor del hijo de Velasco y el 10 de diciembre se comprometió a realizar todas las obras nuevas y las composturas encargadas al obrador. Once días después se le concedió la plaza a la viuda para que pudiera mantener al niño. Esta ocupó la plaza como platera de la Real Casa hasta el 11 de octubre de 1788, fecha en la que contrajo matrimonio con el platero Fermín de Olivares¹³.

Coincidiendo con la fabricación de la corona se solicitó al platero de oro y joyelero Manuel López Sáez la compostura del cetro y de su estuche. López Sáez redoró los cañones, realizó varias piezas de filigrana que faltaban y esmaltó de nuevo toda la pieza porque se encontraba muy maltratada. Solicitó por este trabajo trescientos sesenta reales. Y por forrar el interior y el exterior del estuche con tafilete encarnado, dorar parte de sus adornos, cubrir con tafetán el interior y colocar goznes y aldabillas nuevas pagó al cajero de la Real Casa setenta reales¹⁴.

Ambas piezas, cetro y corona, se inventariaron juntas por primera vez en septiembre de 1775. Aquí se corrobora que «sirven para los entierros y honras de reyes y reinas, en que los moneros de cámara acompañan». El cetro estaba guardado en su caja de tafilete encarnado y la corona en una caja ovalada cubierta también de tafilete encarnado con espiguilla de oro y herraje dorado.

¹³ AGP, Personal, exp. 1078/34.

¹⁴ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 48.



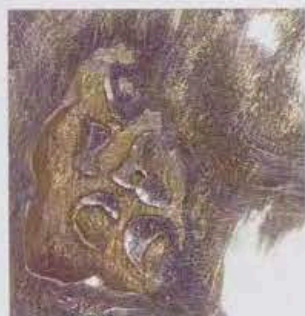


Fig. 8 *Corona Real*,
Marca artifice, Velasco.



Fig. 9 *Corona Real*,
Marca localidad, Madrid Villa 75.



Fig. 10 *Corona Real*,
Marca localidad, Madrid
Corte 89.



Fig. 11 *Corona Real*,
Marca localidad, Madrid
Villa 89.

Fueron utilizados en las honras fúnebres de Carlos III. Se pagaron cuatro reales a un mozo del oficio de guardajoyas por llevar el cofre que contenía la corona y el cetro al Monasterio de la Encarnación y reintegrarlos al guardajoyas.

Resulta curioso que la corona se deteriorase tan pronto porque en febrero de 1789, es decir, solo catorce años después de su fabricación, se pagaron 2.184 reales a Pedro Elvira, platero de la Real Casa, para que la compusiera¹⁵. Se hicieron nuevos los ocho imperiales y la plata empleada en ellos costó 347 reales y medio. Por su trabajo, incluyendo el cincelado de palmas y cintas, el platero solicitó cuatrocientos sesenta reales. Además, se soldaron dos piezas que estaban sueltas y se colocaron dos tornillos que faltaban. Por todo esto se pagaron cuarenta reales. Por el oro y el trabajo de dorar los imperiales y el resto de la pieza se cobraron mil setecientos reales. Es decir, el total de la factura ascendió a 2.547 reales y medio. Los contrastes, ensayadores y marca-

dores de plata fueron Blas Correa y Antonio Castroviejo, que recibieron cuatro reales por su trabajo¹⁶.

El platero aprovechó la plata de los imperiales viejos que se valoraron en 363 reales y medio. Esta cantidad se descontó del precio final. El arreglo costó definitivamente 2.184 reales.

Esto explica que en el interior de varios imperiales se aprecien las marcas de Villa y Corte unidas a la cronológica 89.

Llama la atención que la compostura de la corona se encargara a Pedro Elvira. Como hemos comentado al frente del obrador, en un primer momento, quedó el platero José Cristóbal. Posiblemente este abandonó la dirección del taller con el nuevo matrimonio de Isabel Escudero con Fermín de Olivares. Pero este tampoco se hizo cargo del arreglo. La explicación puede estar en el excesivo trabajo que soportaba el obrador, ya que se les encargó la ejecución de muchas piezas nuevas para el servicio de los nuevos monarcas y la compostura de aquellas que habían heredado de Carlos III.

Una vez reformada la corona se solicitó al cofrero José López la compostura del estuche para adaptarlo a las nuevas dimensiones de la pieza.

En 1791, al redactarse la testamentaría del Rey Carlos III, vuelven a incluirse en el inventario de las alhajas existentes en el Real Guardajoyas. Se describen como: «Una corona ymperial de plata dorada de molido, los imperiales hechos de un laurel con las armas de los Reynos, todo cincelado, que pesa nuebe marcos, una onza y dos ochavas qe hacen onzas setenta y tres y dos ochavas, que a rrazón de veinte y tres reales onza mediante el dorado importa mil seiscientos ochenta y quatro reales y veinte y cinco maravedís; Un zetro de tres trechos de feligrana con quatro orlas de bermelletas y a el un lado por remate una bola de christal de roca labrado en rosa con su casquillo y debajo de la feligrana un cañon dorado demolido, la feligrana esmaltada de verde y azul falso; que se regula el valor de la plata qe puede tener con el christal y bermelletas en seiscientos reales de vellon». Tres años más tarde, se declararon útiles para el servicio de los monarcas pues eran los «que sirven para quando los Reyes fallecen y los Monteros de Cámara los sostienen (en) el féretro»¹⁷.

¹⁵ Fue nombrado platero de la Real Casa el 16 de abril de 1787. Juró el cargo el día 21. Pagó 3.751 reales de derecho de la media anata. AGP, Personal, c/ 2620/9.

¹⁶ Los imperiales pesaron dos marcos, una onza y tres ochavas. AGP, Carlos IV, Casa, leg. 46.

¹⁷ AGP, AG, leg. 770. Se ratifican en otro inventario redactado el 22 de junio de 1795 y en el encargado por el marqués de Santa Cruz, mayordomo mayor de Su Majestad el 29 de abril de 1799.



Fig. 12 Vista cenital de la *Corona Real*.



Fig. 13 Detalle del remate de la *Corona Real* con el orbe y la cruz.

Continuaban en el oficio de guardajoyas cuando los franceses invadieron la península y entraron en Madrid en mayo de 1808. Afortunadamente, cuando la guerra se recrudeció, la corona y el cetro real fueron trasladados a Cádiz en octubre de 1812 por Manuel Obispo y Medina y Francisco del Busto, comisionados de la Regencia del Reino. Francisco Torrejón y Correa, administrador General de Rentas de la provincia de Madrid, redactó la lista de las piezas salvadas del Palacio Real, entre las que se encontraban muchos objetos de plata y varios toisones de oro. Así se evitó que fueran robadas por los franceses.

A principios de 1819 fueron trasladadas al Monasterio de El Escorial para presidir las honras fúnebres de la Reina Isabel de Braganza y de los Reyes padres, Carlos IV y María Luisa de Parma.

Y el 31 de julio de ese mismo año, Luis Veldrof, conserje aposentador de Palacio, los restituyó al oficio de guardajoyas, cada uno de ellos protegidos por su caja de badana, ya que se habían extraído de allí y escondido durante el gobierno intruso. Se hizo cargo de ellos Ignacio Pérez, en-

cargado del oficio¹⁸. Las cajas debían de estar muy deterioradas, pues el 2 de octubre Pérez encargó a Francisco Salmerón la fabricación de dos cajas, una para la corona y otra para el cetro. Ambas estaban forradas por dentro de gamuza anteada y por fuera de badana adornada con filetillo dorado. Se cerraban con aldabillas y aldabón dorado. La caja o estuche de la corona costó doscientos treinta reales y la del cetro cuarenta y cinco reales. Estos estuches deben de ser los conservados actualmente.

A mediados de 1820, el cetro y la corona adquirieron un nuevo uso y un nuevo significado. Por primera vez presidieron, el 9 de julio, la jura de la Constitución de 1812 por Fernando VII en la sesión inaugural de las Cortes del Trienio Liberal. Se reintegraron al oficio de guardajoyas el día 12¹⁹.

A juzgar por una factura presentada a la Contaduría General de la Real Casa fechada en marzo de 1829 parece que la corona fue restaurada por Narciso Soria, platero y diamantista de la Real Cámara con ocasión de utilizarse en los oficios del Jueves Santo y de la festividad de la Encarnación. Soria afirma que redoró algunas zonas de la pieza. También se restauró el estuche, pues comenta que lo compuso y forró de terciopelo y tafílete.²⁰ En mayo vuelven a utilizarse en el funeral por la Reina María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII. Al mozo que los trasladó al convento de San Francisco, donde tuvieron lugar las honras, se le pagaron doce reales.

En enero de 1836 se suprimió el oficio de guardajoyas y la corona y el cetro con sus respectivos estuches fueron entregados junto con el resto de las alhajas a Francisco Carlos de Cáceres, alcaide del Real Palacio, quien se hizo cargo de ellos.

Una vez más, y después de los acontecimientos históricos que hicieron tambalear de nuevo el trono, el cetro y la corona acompañaron a Isabel II en la jura de la Constitución ante las Cortes el 10 de noviembre de 1843, con motivo de su mayoría de edad y con el firme propósito de reformar su legitimidad como Reina de pleno derecho.

El pintor José Castelar representó en un lienzo este momento. En el cuadro, conservado en el Museo de Historia de la Ciudad de Madrid, se aprecia en un lateral,

¹⁸ AGP, AG, leg. 907.

¹⁹ AGP, AG, leg. 904.

²⁰ AGP, AG, leg. 5263.

Fig. 14 Vicente López Portaña,
Retrato de Isabel II,
hacia 1843-1844.
Ministerio de Hacienda
y Administraciones Públicas,
Madrid.



sobre un almohadón rojo, una corona de aro estrecho y anchos imperiales y un bastón o cetro a su lado.

Unos meses antes, el 4 de mayo, el tutor de la Reina ordenó al alcaide del Real Palacio que entregase a Vicente López, primer pintor de cámara, la real corona para que pudiera representarla en los retratos que estaba haciendo de la soberana.

El 12 de enero del siguiente año, volvieron a solicitar-se los atributos reales, es decir el cetro y la corona, para que Vicente López los trasladara a su casa con la intención de realizar dibujos para los retratos que estaba ejecutando de la Reina, siendo los primeros en los que se observan claramente ambos atributos. En el más conocido, conservado actualmente en el Ministerio de Hacienda y Administra-

ciones Públicas en Madrid, aparece sentada en el trono, sujetando el cetro en su mano derecha. Con la mano izquierda la soberana señala la corona para remarcar la legitimidad de su designación. Se conservan varias réplicas y copias de taller²¹. En el Museo del Romanticismo de Madrid se custodia otro retrato de la Reina, de pie, pintado por José Gutiérrez de la Vega en 1845. Sobre un bufete y almohadón rojo, a la derecha de la soberana, pueden verse el cetro y la corona, inspirados en los conservados en Palacio.

El 1 de noviembre de 1871, con motivo de la entrega del real oficio de guardaplata y del extinto guardajoyas al director General del Real Patrimonio, se realizó otro

²¹ Díez, 1999, T. II, pp.102 y 103, car. n.º 1-406, lám. 255.

inventario de todos los bienes propiedad de la Corona. Una vez más se incluye la corona real dorada, grande, con su estuche encarnado y el cetro de plata calada. En esta ocasión se le califica de hechura marroquí y se menciona el número de granates engastados en los cuatro anillos que separaban las cañas: cincuenta y siete. Firmó la cesión de estos bienes el platero José Ramírez de Arellano²².

La corona fue utilizada en abril de 1969 con motivo del solemne funeral por la Reina Victoria Eugenia presidido por Francisco Franco, entonces Jefe del Estado, y oficiado en la Real Basílica de San Francisco el Grande. Lo mismo sucedió cuando su cuerpo fue trasladado al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en 1985.

En 1975, cetro y corona vuelven a ocupar un lugar destacado en la Proclamación del Rey Don Juan Carlos I en el Congreso de los Diputados. Y las últimas veces que han ejercido ambas funciones ha sido en 1993 con motivo del solemne funeral en el Monasterio de El Escorial por el Rey Alfonso XIII, fallecido en el exilio en 1941, y en la proclamación de Su Majestad el Rey Felipe VI el 19 de junio de 2014²³.

²² AGP, AG, leg. 765.

²³ Otros aspectos de las piezas en Martín, 1988.

BIBLIOGRAFÍA

Aranda Huete, 1999

A. Aranda Huete, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, p. 165.

Díez, 1999

J. L. Díez, *Vicente López (1772-1850)*, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1999, 2 vols.

Fernández Bayton, 1975

G. Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II 1701-1703*, Museo del Prado, Madrid, 1975, tomo I, p. 203.

Londres, 1998

A. Smolensky (comp.), *Treasures of the Moscow Kremlin. Arsenal of the Russian Tsars*, Cat. Expo. n.º 39, Londres, 1998, p. 64.

Martín, 1988

F. Martín, «Los atributos reales en las colecciones de Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1988, pp. 39-44.

Múnich, 1990

Tesoros del Kremlin. Ceremonial de gala en la Rusia del siglo XVII, Cat. Expo. n.º 111, Hirmer Verlag, Múnich, 1990.

Praga, 2003

Encyclopaedia of the Bohemian goldsmithwork, silversmithwork and jewellery, Praga, 2003, pp. 305-306.

Schuckelt, 2010

H. Schuckelt, *The Turkish Chamber Oriental Splendour in the Dresden Armoury*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, 2010, p. 15.



Proclamación de Su Majestad el Rey Don Felipe VI en las Cortes
el 19 de junio de 2014.



LA MESA DE LAS ESFINGES

ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS

Uno de los objetos más singulares del Palacio Real de Madrid es la *Mesa de las Esfinges*, un mueble en cuya fabricación apenas se empleó la madera, solamente la base está confeccionada con una rara variedad de caoba. El resto es de bronce dorado, mármoles de colores y piedras duras. Su descripción consta en el documento en el que una comerciante francesa ofrece varias piezas a Carlos IV, el 20 de abril de 1803¹:

N.º 1 Una grande y riquísima mesa. La tabla de incrustaciones de una colección hermosa de diferentes mármoles preciosos y piedras finas, que fue 25 años en reunir. D.ª tabla puede considerarse no solamente como cosa de adorno muy precioso, pero en mismo tiempo objeto de historia natural. Fue traída de Italia por mi marido en la intención de hacer para presentarla a SS.MM. y a sido mirada aquí como tan curiosa, que el gobierno francés se quería guardarla. El pie está de bronce dorado rico como lo merece la cosa y de gusto nuevo.

Esta descripción forma parte de una carta redactada en París por Justina Madalena Prevost de Boselli, viuda de François-Louis Godon:

Justina Madalena Prevost de Boselli antes viuda de D.ª F.ª Luis Godon Rel.ª de cámara que fue de S.M. el Rey N.º S.º y a demás encargado de sus comisiones mientras 20 años seguido. Hace presente a V. E. que en mismo tiempo que ha ido haciendo executar las obras que le fueron mandadas [...] despedida ultima por S.M. hacer también varios otros objetos estraños y preciosísimos, como reunido unas curiosidades única y del mejor gusto al efecto de pedir a S.M. la licencia para añadirlos a su embío, así como lo logro cada vez su difunto marido en la inteligencia de quedarme con lo que, visto, no sería de su real agrado. Que por el motivo de su complicación y perfección los mayores de los mandados objetos no podrán ser acabados antes de 8 meses de ahora y que entre tanto los de-

más ya terminados estarán aquí, haciéndose por fin conocidos y por consiguiente copiados. Por estos motivos suplica a V. E. solicitar de la bondad de S.M. el permiso de pasar a su Corte con su nuevo esposo a tener el honor de ponerse a sus Reales Pies y presentar los efectos citados en la lista adjunta son de una hermosura a que les permitan esperar serán del agrado de SS.MM. Y luego después se volverían a su tierra a terminar y llevar los demas, hecho de real orden y que al punto que esos no padecerían de su ausencia... París el 20 de april de 1803.²

Justina Madalena Prevost se había casado con François-Louis Godon, nacido en torno al año 1750 y fallecido a inicios de 1800³. En 1786 Godon había sido nombrado Relojero de Cámara ordinario de Carlos III y estuvo al servicio del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV. Godon residió en París, al menos desde el año 1764; allí, en 1785, se asoció con el relojero Jean-Baptiste-André Furet, obteniendo la *maîtrise* en 1787. En 1785 consta que está ya al servicio del Príncipe, para quien también se encargaba de adquirir objetos de lujo. Son conocidos sus contactos con Sèvres, y a él se debe la compra de algunas porcelanas destinadas a enriquecer el célebre servicio de mesa realizado en aquella fábrica y conocido como *Service des Asturies*⁴. Cuando el Príncipe ascendió al trono, la actividad de Godon aumentó aún

² Documento dado a conocer en A. González-Palacios, *Las colecciones Reales Españolas de Mosaicos y Piedras Duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 240-243. El documento se encuentra en el Archivo General de Palacio, Carlos IV, Casa, 187.

³ Este es el verdadero nombre de Godon, aunque a veces figure de otra forma. Sobre él véase: Tardy, *Dictionnaire des Horlogers Français*, París, 1972, *ad vocem*; D. Guilleme-Bruolon, «François-Louis Godon horloger et agent du Roi d'Espagne», *L'Estampille*, octubre 1985, pp. 56-58; J. R. Colón de Carvajal, *Catálogo de relojes del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 557 y *passim*; J.-D. Augarde, *Les Ouvriers du Temps*, Ginebra, 1996, pp. 327-328; A. Aranda Huete, *La medida del tiempo. Relojes de reyes en la Corte española del siglo XVIII*, Madrid, 2011, *passim*.

⁴ P. Verlet, S. Grandjean y M. Brunet, *Sèvres*, París, 1953, p. 220; Mª del C. Mañueco Santurtún, *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1808*, Cat. Expo., Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1999, pp. 188-195.

¹ Agradezco su ayuda a Pilar Benito García y a José Luis Sancho.

Fig. 1 Jean-Démsthène Dugourc y Pierre Philippe Thomire, *Mesa de las Esfinges*, 1803, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10003156.

más, adquiriendo para el soberano muebles, relojes, porcelanas y joyas. Estuvo en contacto con el decorador Jean-Démsthène Dugourc (1749-1825) quien, al igual que él, gozó de la protección de la Corte y de preeminentes personajes de la sociedad española, como la duquesa de Alba⁵. Dugourc contaba con la ventaja de ser cuñado del arquitecto François-Joseph Belanger (1744-1818), principal valedor del estilo Luis XVI, apasionado por la decoración, en todos sus aspectos, y atento a la elegancia neoclásica característica de Francia en aquella época.

Godon ofreció a Carlos IV objetos de gran calidad, recurriendo a artistas de talento, como el escultor Pierre Julien, a quien se debe el modelo del Saturno del espléndido reloj que le vendió al rey en su último viaje a Madrid, en 1799⁶, y calibrando con mirada de experto cuanto pasaba por las salas de subastas de París, como el hermoso *secrétaire* de Weisweiler con placas de Sèvres, aún hoy perteneciente a Patrimonio Nacional.

La *Mesa de las Esfinges*, como escribía la viuda de Godon en 1803, se caracteriza por la pericia técnica con la que está realizada y por la riqueza del conjunto, cualidades que se aprecian plenamente en las seis esfinges modeladas con suprema maestría. Las esfinges se sitúan en parejas sobre la peana de caoba, dándose la espalda, y sostienen sobre sus cabezas el tablero de mármol, que se inserta en una estructura de bronce decorada con relieves de leones alados enfrentados, separados entre sí por discos de lapislázuli.

⁵ Sobre la actividad de Dugourc en Madrid, sobre todo para la duquesa de Alba, y sus relaciones con otro francés que estuvo frecuentemente en España, Polonia y Rusia, François Grogard, véase: C. Gastinel-Coural, «Du nouveau sur des ornemanistes français de la fin du 18^e», *L'Estampille. L'obit d'Art*, 242, diciembre 1990, pp. 66-95.

⁶ El reloj se encuentra en la Antecámara de Gasparini en el Palacio Real de Madrid. J. R. Colón de Carvajal [op. cit. n. 2]. Sabemos, gracias a las investigaciones de C. Baulez [op. cit. n. 9], que el modelo del Saturno es de Pierre Julien (véase C. Baulez, p. 26, nota 69); A. Aranda Huete, [op. cit. n. 2].





Fig. 2. Detalle del faldón de la Mesa de las Esfinges con decoración de medallones de lapislázuli.

La monumentalidad conferida a las esfinges logra un efecto de gran magnificencia⁷. El diseño del conjunto ha sido atribuido a Percier y Fontaine⁸; indudablemente, existen relaciones entre este mueble y algunas composiciones de los arquitectos de Napoleón (en su célebre obra *Recueil de décorations intérieures*, publicada en 1812), sin embargo, estas semejanzas son solo genéricas y no debe olvidarse que el *Recueil* data, como ya se ha indicado, de 1812, mientras que la Mesa del Palacio Real es, muy probablemente, de finales del siglo XVIII, como demuestran los documentos arriba citados; si no estaba terminada a la muerte de Godon, acaecida en enero de 1800, sí lo estaba, sin duda, en 1803. En el *Recueil* aparecen con frecuencia modelos de esfinges prácticamente idénticos a los que nos ocupan, pero nunca tienen la grandiosidad que alcanza esta Mesa, si eliminamos los adornos y hacemos a las esfinges protagonistas absolutas de la obra, tenemos una sensación de incomparable majestad.

Godon vivía en París, en el número 5 de la rue Neuve de Berry. Se conserva el inventario del contenido de su casa, redactado tras su muerte⁹, y entre los diversos papeles que se mencionan hay algunas cuentas de los ebanistas Jacob Frères. Por otro lado, las descripciones de algunos muebles de Godon parecen corresponderse con otros tantos realizados por esa firma parisina.

Por lo tanto, es posible que la Mesa de las Esfinges haya sido realizada (sería mejor decir montada, dado que la única

parte de madera del conjunto es la peana¹⁰) por aquellos artesanos, hijos del célebre Georges Jacob (1739-1814), que trabajó para la familia real francesa. Fundada en 1796, la sociedad Jacob-Frères perduró hasta 1803, fecha de la muerte de uno de los hermanos, Georges II. Fue entonces cuando François-Honoré-Georges Jacob formó una nueva sociedad con su padre, llamándola Jacob-Desmalter et Cie. En lo que se refiere a la fundición de las esfinges, podríamos citar el nombre de Pierre-Philippe Thomire (1751-1843), que trabajó durante mucho tiempo con los Jacob, aunque se trata solo de una hipótesis.

Como ya hemos recordado, Godon se relacionó con Dugourc, que vivió durante cierto tiempo en España. En su autobiografía, Dugourc asegura que realizó diversos muebles y decoraciones para la residencia de la duquesa de Alba y para una sala del Palacio Real de Madrid. Sabemos que intervino también en otras estancias de las Casas de Campo de El Escorial y de El Pardo, pertenecientes al Príncipe de Asturias. Además, Dugourc afirma que el cónsul general en París le encargó que se ocupase de una carroza para los reyes de España y, en efecto, dirigió su realización tras la muerte de Godon:

A la fin de 1799, consulté par Don Josef Lugo, Consul Général à Paris, sur l'exécution d'une voiture que l'on destinoit à Leurs Majestés, Dugourc en prie la direction et venoit de

la terminer quand la mort de l'horloger Godon, survenue à Bayonne lorsqu'il venoit à Madrid, fit croire à sa famille que la présence de l'homme qui avait dirigé les objets d'art, dont sa veuve se trouvoit chargée, ne pouvoit que lui être utile; Telle a été la cause du voyage de Dugourc en cette cour, où il est depuis le 26 d'avril 1800.

De la lectura de estas líneas se puede deducir que fue Dugourc quien diseñó y se encargó de la realización de algunos objetos que Godon vendió a Carlos IV¹¹. Es posible, pues, que el diseño de la Mesa de las Esfinges sea de Dugourc. En relación con esta cuestión, hay que señalar la semejanza existente entre la Mesa y una decoración que aparece en un proyecto de Dugourc para una Sala Egipcia del Monasterio de El Escorial (folio anterior a 1790), en el cual se ve una mesita compuesta por esfinges similares a las que sostienen el tablero de piedra aquí estudiado.

En otro documento relativo a los negocios de Godon y de su viuda aparece un nombre de interés para el asunto que nos ocupa. Nos referimos a Martin-Eloy Lignereux (1750-1809), marchand-mercier, socio y luego sucesor del célebre Dominique Daguerre. Lignereux tuvo clientes importantes entre los que figura el hermano de Carlos IV, el Rey de Nápoles, ciudad a la que viajó en 1792.

En sus establecimientos de París vendía objetos de lujo desde finales del siglo XVIII hasta 1804. La hija de Lignereux se casó con Jacob-Desmalter y su última tienda pasó a manos de Thomire¹². Todas estas conexiones nos permiten reconstruir la génesis del mueble del Palacio Real.

Las esfinges constituyen la marca distintiva de esta obra, esas criaturas mitológicas habían perseguido durante siglos los sueños de los artistas europeos que situaban en Egipto, Grecia y Roma el auténtico origen del arte. Cito, *en passant*, el maravilloso trono de la Virgen de Donatello en la Basílica de San Antonio de Padua o el mueble que perteneció al cardenal Alejandro Farnesio, hoy en el Castillo de Ecouen. Aunque no sea este el lugar para estudiar el desarrollo artístico de este tipo de representación, basta con mencionar que en la obra *Diverse maniere d'adornare i cammini*, publicada por Giovanni Battista Piranesi en Roma en el año 1769, la esfinge aparece varias veces, así como en otros trabajos representados en el volumen póstumo del mismo artista *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi...* (Roma, 1778)¹³. Un antiguo modelo de esfinge que, sin embargo, remite al empleado

⁷ La Mesa de las Esfinges mide en total 100 x 185,7 x 105 cm.

⁸ J. J. Junquera, «Muebles Franceses en los Palacios Reales» *Reales Sitios*, n.º 43, Patrimonio Nacional, Madrid, 1975, pp. 12-24.

⁹ Archives de Paris Ville Moisson (ex Archives de la Seine), A. D. 75, D1 U111, scellés de Godon, 25-29 enero 1800.

¹⁰ La Maison Jacob era experta en trabajos de este tipo y lo fue aún más en la época de Jacob-Desmalter; sabemos que en el año 1810 se montaron las malaquitas regaladas a Napoleón por el zar con magníficos soportes en bronce dorado con figuras de Hércules: H. Lefuel, François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter, ébéniste de Napoléon I^{er} et de Louis XVIII, París, 1926, tav. XVIII.

¹¹ P. Arizzoli-Clémentel, C. Baulez, *De Dugourc à Pernon*, Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, Lyon, 1990, pp. 101-102: la autobiografía de Dugourc (repropuesta en el artículo) fue publicada por primera vez por A. de Montaiglon en *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1877. Recuérdese también que Dugourc era cuñado del influyente arquitecto Belanger, uno de los difusores más entusiastas del gusto piranesiano en Francia (J. Stern, François-Joseph Belanger, París, 1930, véase sobre todo Vol. II, p. 280, sigs. y *passim*).

¹² D. Ledoux-Lebard, *Les Ébénistes du XVIII^e Siècle*, París, 1984, pp. 437-438. No esfinges, sino quimeras, forman el pie de un gueridón acabado en 1797 con un tablero de biscuit de Sèvres que apoya sobre broncecillos proporcionados por Lignereux, pero la ejecución es seguramente de Thomire: D. H. Cohen, «Four Tables-Gueridon by Sèvres», en *Antologia di Belle Arti*, 13-16, 1980, pp. 1-11. Lo referente al pago a Lignereux se encuentra en la p. 4. El gueridón le fue regalado al rey de Etruria y hoy se conserva en el Museo Correr de Venecia.

¹³ J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, Vol. II, San Francisco, 1994, pp. 926, 1007, 1057, 1080.



Fig. 3. Una de las seis esfinges aladas de bronce dorado que forman las patas de la Mesa de las Esfinges.

en la Mesa del Palacio Real, se encuentra en el celeberrimo *Trípode de Isis* de bronce, encontrado en Pompeya y expuesto en el Museo de Portici, dibujado por Vincenzo Brenna y grabado por Piranesi en *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi...*¹⁴. Existe un mueble francés que sigue fielmente el modelo de soporte del *Trípode de Isis*, se trata de una consola conservada en Fontainebleau, de autor desconocido, que siempre se ha fechado a finales del siglo XVIII¹⁵.

Hay que señalar otra posibilidad sobre el origen de los animales mitológicos que sostienen el tablero de Madrid, unas esfinges muy similares a las que nos ocupan aparecen en un curioso mueble de mármol, el *Trono de Ceres*, encargado en 1792 por Pío IV para el Museo Pío Clementino del Vaticano y realizado por Francesco Antonio Franzoni. Franzoni utilizó para los brazos dos esfinges antiguas, el singular trono fue sacado de Roma por el ejército napoleónico y llegó a París (en la actualidad se conserva en el Museo del Louvre), donde pudo ser visto por Thomire o quien realizara la Mesa del Palacio Real¹⁶. Debemos recordar también un dibujo de Jacques-Louis David con una esfinge idéntica a las del *Trono de Ceres* de Franzoni, es posible que ese folio reproduzca uno de los mármoles antiguos utilizados por el escultor para su

¹⁴ Evidentemente, Piranesi no pudo dibujar personalmente el *Trípode* que entonces se encontraba en Portici, operación difícil de realizar en esa época por las prohibiciones reales. Tuvo que utilizar el dibujo que le proporcionó Brenna —que no estaba, sin duda, a la altura de la extraordinaria capacidad figurativa del gran visionario (en cualquier caso, la imagen ya había sido grabada por el conde de Caylus en su *Recueil d'Antiquités* de 1759).

¹⁵ J. P. Samoyault, *Fontainebleau. Musée National du Château. Meubles entrés sous le Premier Empire*, cat. 3, París, 2004, pp. 69-70. Mario Praz poseía una consola sostenida por patas de bronce con esfinges que reproducen el modelo del *Trípode de Isis* (*La casa della vita*, Milán, 1958, pp. 142-143, tabla 3 —en la edición más reciente de este volumen, Milán, Adelphi, 1979, no sé por qué Praz añade que, quizá, los bronces pertenecían a los Manfredini, quienes repitieron punto por punto el *Trípode* de Isis antiguo. A mi entender, la primera atribución de Praz a un ebanista francés activo entre el XVIII y el XIX es más convincente—). El *Trípode*, como ya he comentado, fue objeto de réplica varias veces por los broncistas Francesco y Luigi Manfredini, tanto en época napoleónica como en pleno siglo XIX, copiado por el romano Benedetto Boschetti. En las artes decorativas europeas, esfinges propiamente dichas, como en la Mesa de Madrid, solo aparecen en época más tardía, bajo el Imperio.

¹⁶ A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Milán, 2004, pp. 250-253 (en el ensayo sobre F. A. Franzoni, en las pp. 42-59).

trabajo¹⁷. No hay que olvidar lo que dice Ennio Quirino Visconti con respecto al trono de Franzoni: «... donde no hay nada antiguo salvo las dos esfinges [...] la esfinge griega se distingue de la esfinge egipcia en dos detalles principales. Las esfinges egipcias son de sexo masculino, las griegas de [sexo] femenino; estas últimas son aladas, y las egipcias, no», pero como es sabido las características varían y evolucionan a lo largo de los siglos¹⁸. De hecho, las esfinges de la Mesa de Madrid tienen alas, como las griegas, y parecen de sexo femenino, sin embargo, el tocado que les cubre la cabeza y los hombros tiene características acusadamente egipcias. No es mi intención proponer aquí una antología de las esfinges que aparecen en las decoraciones de muebles y objetos de arte de época neoclásica, me limitaré a señalar un par de péndolas, más antiguas que nuestras esfinges, publicadas por Pierre Verlet y que las fecha en torno al año 1780¹⁹. Las esfinges están arrodilladas sobre las cuatro patas, contrariamente a como aparecen en la Mesa de Madrid, en la que están sentadas sobre las patas posteriores. Así están también, por citar ejemplares realizados en materiales que no sean el bronce, en dos trípodas realizados en torno al 1796-1798 para la Villa Favorita de Resina, en Nápoles, residencia perteneciente a Fernando IV y a María Carolina de Austria²⁰.

La popularidad de la que gozaban las esfinges se acrecentó notablemente, como ya hemos indicado, en la época napoleónica. Son numerosos los muebles en los que aparecen estas criaturas míticas. Jacob-Desmalter las utilizó, por ejemplo, en



Fig. 4 François-Louis Godon y Joseph Coteau, *Reloj de sobremesa con esfinges*, siglo XVIII, Patrimonio Nacional, inv. 10002415.

17 Para el problema de los dibujos de David véase de nuevo: A. González-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, Milán, 1993 (ensayo «Jacques-Louis David. L'Antichità, le arti decorative», pp. 61-80, en el que se incluye, fig. 93, el dibujo de la esfinge). Este folio ha sido ilustrado posteriormente por P. Rosenberg, L. A. Prat, *Jacques-Louis David 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, II, cat. 1355, Milán, 2002. El dibujo forma parte de un cuaderno de David cuya fecha y procedencia se ignoran pero, como incluye algunos estudios para *El Serment des Horaces*, se piensa que fue realizado durante la segunda estancia de David en Roma entre 1784 y 1785. Podemos deducir de ello que el folio representa una de las pocas partes originales del *Trono de Ceres*, como había especificado Visconti (véase nota siguiente). En el recibo del año 1792 para el *Trono de Ceres*, Franzoni aseguraba «haber restaurado las dos Esfinges antiguas de mármol del Museo, que forman los dos brazos de la silla» (por Museo se entendía la colección pontificia).

18 E. Q. Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, VII, lam. XLV (ed. consultada, Milán, 1822).

19 P. Verlet, *Les Bronzes Dorés Français du XVIII^e siècle*, París, 1987. Las dos péndolas están ilustradas en la p. 205; una se encuentra en el Metropolitan Museum, legado Wrightman, y la otra en el Museo del Louvre.

20 A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto*, lam. LV, figs. 619, 620, Milán, 1984, p. 374. Las mesas se encuentran hoy en Palermo, en la Palazzina Cinese.

dos famosos objetos de mobiliario, en una gran consola de 1805-1806, conservada en el Grand Trianon, y en una segunda, tallada en madera dorada, realizada en 1809 para las Tullerías, que actualmente se encuentra en el Museo del Louvre (con un magnífico tablero florentino de piedras duras). Otras veces, el modelo se simplificaba y solo contaba con un pie, como en una consola de Lemarchand, de 1805, en Malmaison²¹.

Es cierto, las esfinges nunca dejaron de interesar tanto a Godon como a su regio cliente, como demuestra el reloj sostenido por dos esfinges, firmado en el cuadrante: «F. L. Godon R. de Cámara de S.M. C.», y aún hoy en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional²².

21 D. Ledoux-Lebard, [op. cit. n. 1], pp. 308, 333; S. Grandjean, *Empire Furniture. 1800-1825*, Londres, 1966, p. 31.

22 J. R. Colón de Carvajal, [op. cit. n. 2], cat. 61; A. Aranda Huete, [op. cit. n. 2].

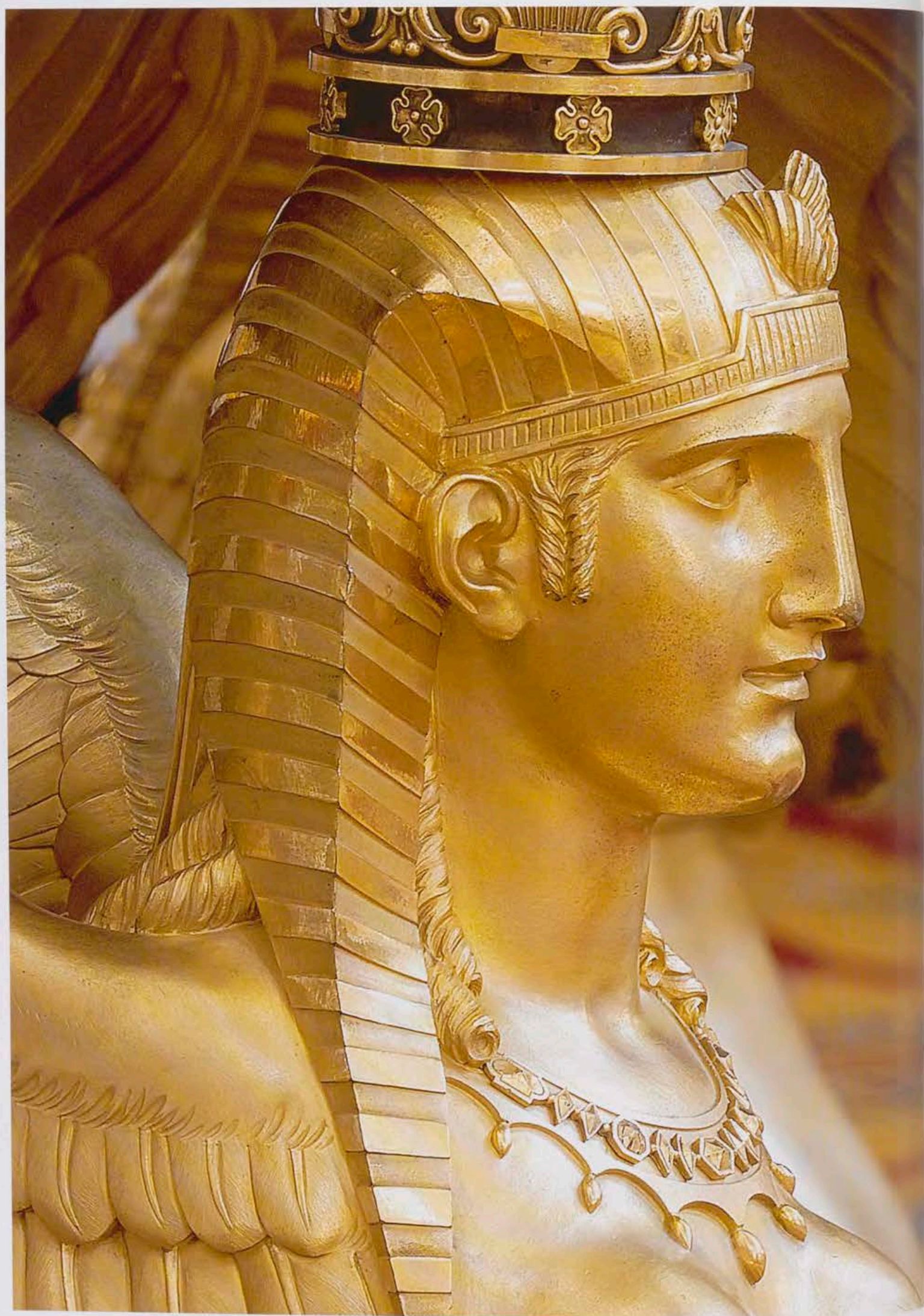


Fig. 5. Detalle de la cabeza de una de las esfinges tocada con kalf egipcio.

Con el Imperio —y el entusiasmo no decayó en épocas posteriores— las esfinges aparecen por todas partes, en el mobiliario e incluso en la decoración de edificios enteros. Me limitaré a citar la hermosa mesa de Pelagio Palagi, en el Castillo de Racconigi²³. Pero, de todas ellas, la esfinge más amenazadora es la que interroga a Edipo, en un cuadro pintado en Roma por Ingres en 1808 (actualmente en el Museo del Louvre), una de las obras maestras del arte neoclásico.

.....

El tablero de mármol, por lo que se deduce de la carta de la viuda de Godon, fechada el 20 de abril de 1803, había sido adquirido en Italia años atrás. Cuando Justina Magdalena Prevost escribió la misiva, su marido llevaba muerto tres años, desde el 17 de enero de 1800. Aunque la viuda no especifica dónde había comprado su marido la obra, podemos afirmar con toda certeza que fue realizada en Roma, ciudad famosa por este tipo de taracea, a base de pequeñas piezas geométricas de mármol y piedras duras, sin ninguna forma natural, y no en Florencia, donde la técnica y el gusto eran totalmente distintos y donde no era frecuente, en la época, el fondo blanco.

Entre los artistas romanos de la época, capaces de realizar, o de encargar, una obra con la calidad como la que nos ocupa, podríamos mencionar a Lorenzo Cardelli, a Giuseppe Valadier y a Carlo Albacini, dueños de florecientes talleres. Pero, en este caso, el nombre que nos parece más probable es el de Giacomo Raffaelli (1753-1836). La hipótesis se basa en la existencia en el Museo del Hermitage de tres tableros procedentes de su taller que presentan indiscutibles afinidades con el nuestro²⁴.

²³ R. Antonetto, *Gabriele Capello Moncalvo*, figs. 16 y 18, Turín, 2004.

²⁴ E. Efimova, *West European Mosaic of the 13th-19th centuries in the Collection of the Hermitage*, Leningrado, 1968 (en ruso). Según la autora, las mesas en los números 57 y 59 fueron adquiridas en Italia, en 1838, pero fueron realizadas en Milán en 1826, lo que nos parece improbable. Giacomo Raffaelli regresó a Roma con toda su familia en torno a 1820, por lo que en 1826, tras haber concluido el gran mosaico de la *Última Cena*, actualmente en Viena, ya no estaría activo en Milán. En el inventario *post mortem* de Giacomo Raffaelli (R. Valeriani, «L'inventario del 1836 de Giacomo Raffaelli», en *Antologia di Belle Arti*, n.º 43-47, 1994, pp. 71-87) se mencionan (n.º 665) dos mesitas rectangulares que parecen ser las del Museo del Hermitage, como propone Valeriani, reproduciéndolas en las figuras 5 y 6 de su artículo. Creo poder identificar estas mesas con las expuestas en 1814 en la Imperial e Real Accademia de Milán como obra de Raffaelli, ayudado por su discípulo Giovanni Morelli (F. Mazzecca, A. Morandotti, E.

El romano Giacomo Raffaelli fue célebre en su época como autor de mosaicos *in piccolo*, creando composiciones formadas por minúsculas teselas de esmalte fundido especialmente finas —una innovación técnica que había sido posible gracias a los descubrimientos del químico Alessio Mattioli—, por lo que se hizo famoso muy joven, en torno al año 1775. Raffaelli fue también un hábil negociante a la hora de comerciar con trabajos ornamentales de excelente factura, aunque quizá no todos fueron obra suya. Tuvo a sus órdenes a artífices especializados en trabajos de mosaico y en piedra, así como en otras técnicas. A principios de 1804 se trasladó a Milán por invitación de Eugenio de Beauharnais y de Francesco Melzi d'Eril para fundar una escuela de mosaicos. El pintor Giuseppe Bossi ya había ultimado, en previsión de la llegada de Raffaelli, una copia de la *Última Cena* de Leonardo da Vinci, en la Iglesia de Santa Maria delle Grazie, para que la reprodujera en mosaico. El largo y meticuloso trabajo no se concluyó hasta 1817, tras la caída de Napoleón, y hoy se conserva en la Minoritenkirche de Viena. Poco después de esa fecha Raffaelli regresó a Roma y, en 1823, le encargó al arquitecto Giuseppe Valadier (1762-1839), vecino suyo y, al igual que él, descendiente de una dinastía de artífices, que reestructurara su *palazzo*, situado en el número 92 de la calle del Babuino.

Al inicio de su estancia en Milán, Raffaelli terminó un grandioso centro de mesa (*surtout de table* en Francia; *deser* en Roma), cuya realización había iniciado en Roma. En 1803 había obtenido el permiso de exportación de diversas partes de ese enorme foro en miniatura, una preciosa visión de la Antigüedad destinada a adornar los banquetes de Estado en ocasiones especiales. La obra se encuentra actualmente en el Palacio Real de Milán y se compone de pequeños templos, exedras, columnas y obeliscos de alabastro, mármoles de colores y piedras duras, de jarras y tazas de perfil clásico y de múltiples estatuillas y candeleros de bronce dorado y patinado²⁵. Hay que señalar

Colle, *Milano neoclassica*, Milán, 2001, p. 566: «Due tavole di marmo intarsiate di pietre dure e mosaico a chiaroscuro»).

Las dos mesas del Hermitage están también ilustradas en el catálogo de la exposición *Mosaici minuti romani*, a cargo de M. Allieri, M. G. Branchetti, G. Cornini, Roma, 1986, p. 65. En mi opinión corresponden al gusto plenamente neoclásico de los primeros años y no al de los años veinte del XIX.

²⁵ A. Ottino della Chiesa, *Villa Carlotta*, Tremezzo, 1962, p. 124; A. Gonzalez-Palacios, *Il Tempio del Gusto*, figs. 293-297, Milán, 1984;



Fig. 6 Atribuido a G. Raffaelli, *Tablero de mesa*. Marqués de Londonderry, hacia 1800.

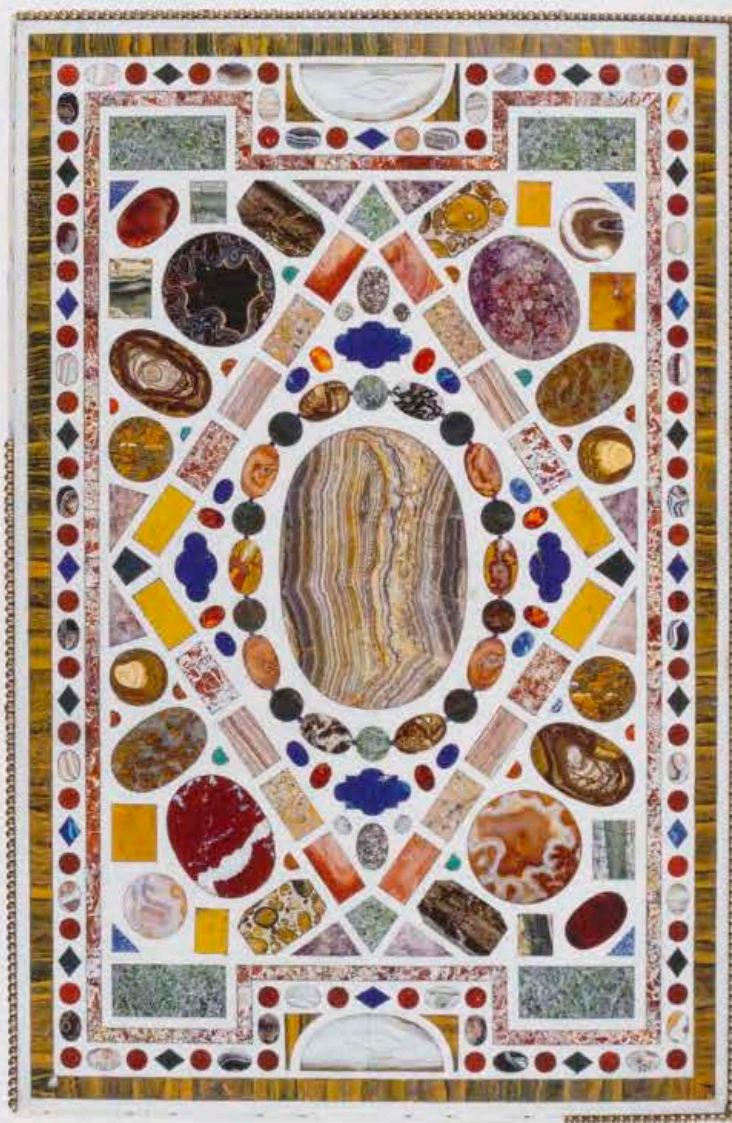


Fig. 7 Atribuido a G. Raffaelli, *Tablero de mesa*, hacia 1800, Museo del Hermitage, inv. Epr-5238, San Petersburgo.

que, en algunos de los elementos que lo componen, sobre todo en el borde externo de la base, sobre los soportes de candeleros y estatuillas, se utiliza una técnica y un diseño muy similares a los de la Mesa de Madrid que estamos examinando. La taracea de piedras de colores sobre el blanco del mármol es una de las especialidades de Raffaelli, no es casual que en 1801 Pío VII obsequiase a Napoleón con una chimenea y un reloj, fabricados con esa técnica,

F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle [op. cit. n. 23], pp. 564-566. Los documentos sobre la exportación desde Roma del *deser*, cuya realización se terminó en Milán para la corte del virrey Eugenio de Beauharnais, están en Valeriani, [op. cit. n. 23], *passim*.

y que las obras fueran seleccionadas por Antonio Canova, el artista europeo más famoso de la época y consejero artístico del Papa²⁶. Raffaelli era célebre en toda Europa

26. La chimenea se conserva, en pésimas condiciones, en Malmaison. El reloj de 1801 (desgraciadamente, en estado fragmentario) está en el Museo del Hermitage (existe un ejemplar más tardío, de 1804, actualmente en la Colección Gilbert en Londres: A. González-Palacios, *The Art of Mosaics. Selections from the Gilbert Collection*, Los Ángeles, 1977, pp. 58-59 y A. González-Palacios, [op. cit. n. 19], lám. XXIII y figs. 293, 297, pp. 142, 144). Recientemente he identificado un dibujo conectable con la chimenea de Malmaison: catálogo de venta Sotheby's, París, 7 de noviembre de 2013, n.º 61. He identificado también, en los depósitos del Kunsthistorisches Museum de Viena, una versión ulterior del reloj de 1801, replicado en 1804.

Fig. 8 Atribuido a
G. Raffaelli, *Tablero de
la Mesa de las Esfinges*
del Palacio Real, 1803.





Fig. 9 Mesa de las Esfinges.

desde finales del siglo XVIII. En 1787, el Rey de Polonia, Estanislao Augusto Poniatowski, le había concedido un título de nobleza, nombrándolo su consejero artístico (por lo que está enterrado en una sobria y elegante tumba en la Iglesia de San Stanislao dei Polacchi de Roma). Y no hay que olvidar que Dugourc tuvo también contactos con la Corte de Polonia²⁷.

Como ya hemos indicado, el tablero de la *Mesa de las Esfinges* nos parece obra de este autor por razones estilísticas, evidentes sobre todo por el empleo de piedras duras dispuestas sobre un fondo de mármol estatuario con formas geométricas de gran elegancia. Una de las mesas del Museo del Hermitage está compuesta por una impecable contraposición de óvalos, octágonos, triángulos, cuadrados, rectángulos y discos, confeccionados con variedad de piedras duras como cuarzos, numerosos tipos de jaspe, ágatas y lapislázulis²⁸.

Por último, resultará útil ilustrar un tablero especialmente similar al de Madrid, adquirido por el tercer marqués de Londonderry cuando era embajador en Viena, entre 1814 y 1822²⁹. Ante todo, hay que indicar que las dimensiones de los dos tableros son idénticas, hasta el punto de hacernos pensar que fueron fabricados en un mismo momento³⁰. En el tablero de Madrid, solo el recuadro central está compuesto con piedras duras sobre fondo de mármol blanco. El tablero de Londonderry, a su vez, está íntegramente realizado con piedras duras sobre fondo blanco, y el del Museo del Hermitage, por su parte, describe un óvalo. El interés de quien diseñó estos tres objetos, de gusto muy parecido entre sí, es mostrar una variedad de piedras dispuestas con una intención geométrica y científica.

²⁷ Para Dugourc en Polonia véase Arizzoli-Clementel, C. Baulez, [op. cit. n. 10] y Gastinel Coural, [op. cit. n. 4]. Véase también Stern [op. cit. n. 10], *passim*.

²⁸ Efimova [op. cit. n. 23], n.º 60: la autora escribe que ese tablero fue adquirido en Milán en 1838 y no explica el motivo por el que la obra debería atribuirse a Raffaelli. A mi entender, Efimova incurre en alguna confusión, ya que las otras dos mesas del Museo del Hermitage (n.º 57 y 59 de su catálogo) fueron adquiridas también en 1838, en Italia, a través del príncipe K. A. Lieven (véase nota 23).

²⁹ Christie's, Londres, 10 de julio de 2014, n.º 1.

³⁰ El tablero de Madrid mide 89 x 177,5 cm; el de Londonderry 89,5 x 179 cm.

En mi opinión, Giuseppe Valadier puede estar implicado en el diseño de algunos de los trabajos de Raffaelli³¹. Me gustaría recordar que fue un jovencísimo Giuseppe Valadier quien diseñó los basamentos y otros elementos arquitectónicos de las obras de su padre, Luigi Valadier, como el *plateau del deser* que perteneció al Bali de Breteuil y que fue adquirido por Carlos IV en 1786 en París, o el del duque Braschi, de 1783, hoy en el Museo del Louvre³². Se podría objetar que esto era natural, ya que el joven trabajaba en el taller familiar, pero hay que tener en cuenta que Valadier hijo intervino directamente también en el diseño de obras de otros artistas y compañeros, recuérdese, por ejemplo, su participación en el centro de mesa para la Reina de Nápoles, María Carolina de Austria, realizado en Roma en torno a 1805, en el taller de Carlo Albacini³³.

³¹ No se conocen bien las relaciones entre el taller de Valadier y el de Raffaelli pero, evidentemente, debieron tener relaciones cordiales si, como es sabido, en 1823 fue Giuseppe Valadier quien reformó el palacete en la calle del Babuino que hacía las veces de residencia y taller de Giacomo Raffaelli. Véase al respecto: Valeriani [op. cit. n. 23], p. 73; D. Petochi, M. Alfieri, M. G. Branchetti, *Mosaici minuti romani*, Roma, 1981, p. 67; E. Debenedetti, *Valadier segno e architettura*, n.º 508, Roma, 1985, pp. 345, 377. Existen diversos dibujos de Giuseppe Valadier para la Casa Raffaelli: dos, en manos privadas, ilustrados en el volumen de Petochi, llevan la leyenda: «Prospetto laterale della Casa posta in Roma in Via del Babuino fatta erigere dall'Ilmo Sig. Giacomo Raffaelli Consigliere di S.M. l'Imperatore delle Russie». Ignoramos la fecha en la que Raffaelli fue investido con tan prestigioso título, pero estas relaciones explican la presencia de su obra en el Museo del Hermitage. Por lo que sabemos, Giacomo Raffaelli no fue a Rusia, pero su hijo y heredero, Vincenzo Raffaelli, residió varias veces en San Petersburgo y fundó allí una fábrica de mosaicos.

³² Para el *deser* que perteneció a Carlos IV: A. González-Palacios, [op. cit. n. 1], pp. 210-233; para el del duque Braschi, A. González-Palacios, D. Alcouffe, *Luigi Valadier au Louvre ou l'Antiquité exaltée*, París, 1994, p. 128 y sigs.

³³ A. González-Palacios, [op. cit. n. 16] pp. 324-333, sobre todo el dibujo en la fig. 580. Recientemente, en el catálogo Sotheby's, París, 7 de noviembre de 2013, n.º 57, reaparece este dibujo, procedente del fondo Valadier (dividido entre la Pinacoteca Civica de Faenza y el Artemis Group de Londra). Los dibujos Artemis han ido pasando de mano en mano. En el folio en cuestión se especifica que la decoración estaba destinada al «*deser di Albaccini*»: efectivamente, el motivo decorativo dibujado se corresponde con el perfil del basamento de esta obra, hoy conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Alvar González-Palacios es historiador del arte, especialista en artes decorativas.



LA MEMORIA RECUPERADA. CINCUENTA AÑOS DE ADQUISICIONES EN PATRIMONIO NACIONAL

ÁLVARO SOLER DEL CAMPO

La adquisición de obras de arte es una de las principales funciones asignadas a los museos e instituciones análogas responsables de la defensa, conservación, estudio, comunicación y exhibición del Patrimonio Histórico Español, según recoge la legislación sobre la materia, fines a los que se somete Patrimonio Nacional y que reconoce como su principal objetivo siempre que sea compatible con la alta representación de la Jefatura del Estado, según se establece en el Artículo 3 de la Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora de la institución.

La preocupación por el enriquecimiento de las Colecciones Reales ha sido una constante ininterrumpida a lo largo de la historia de las mismas, marcada por la alternancia de periodos de diversa intensidad. Por razones evidentes, el segundo tercio del siglo xx fue el menos propicio en este sentido, tras él comienza una tímida recuperación coincidente con la aparición de la revista *Reales Sitios*. De este momento, en 1967, datan las primeras adquisiciones de obras de arte tras la Guerra Civil¹, concretamente una imagen de *Santiago Apóstol* del siglo xv y una *Virgen con Niño* de la primera mitad del siglo xvi, ambas con un valor casi testimonial, ya que habrá que esperar a los años ochenta del siglo xx y a la promulgación de la ley reguladora de Patrimonio Nacional para ver el inicio del incremento de las adquisiciones. Este se inicia en 1984 con la compra en el mercado internacional de una pieza de testera² del arnés de Mühlberg del emperador Carlos V, a la que se suman en 1987 un retrato anónimo de María Amalia de Sajonia y unos dibujos preparatorios de bordados

con vistas de la Casa del Labrador de Aranjuez³. Todas ellas ya apuntaban los criterios que se seguirían en el futuro. Los años noventa del siglo xx marcaron un antes y un después, ya que con ellos se inició una política decidida de enriquecimiento de las colecciones que se mantiene hasta la actualidad y que tiene como única limitación la disponibilidad presupuestaria. En los últimos años los criterios de adquisición de obras de arte solo han sido en parte coincidentes con los usuales en cualquier museo. En ellos ha primado la recuperación de aquellas obras u objetos que históricamente formaron parte de las Colecciones Reales y que por diversos avatares fueron separadas de las mismas⁴. En segundo lugar, se ha prestado especial atención a aquellos objetos que no habiendo formado parte de ellas se han considerado necesarios para cubrir lagunas que expliquen el contexto para el que se crearon o desarrollaron, bien en su conjunto, o bien a través de la obra de un artista o de un taller en particular. En tercer

3 PN, inv. n.º 10017223, 10006360, 10046805 y 10046806.

4 Quiero agradecer la colaboración en este trabajo de mis compañeros Juan Ramón Aparicio, Primitivo Artiaga, Pilar Benito García, Carmen Díaz Gallegos, María Soledad García Fernández, Carmen García-Frías, Ana García Sanz, Javier Jordán de Urries, Leticia Sánchez Hernández, Concha Herrero Carretero, María Jesús Herrero Sanz y José Luis Valverde, responsables de las adquisiciones de sus respectivas colecciones bajo las direcciones, en los últimos veinticinco años, de don Román Ledesma, don Juan Carlos de la Mata y don José Luis Díez, siendo Jefes del Área de Conservación don Gabriel Moya y doña Paz Cabello. Como se ha señalado, las adquisiciones para la Real Armería comenzaron en 1984, contando quien suscribe para la recuperación de fondos de la colección con la colaboración de José A. Godoy, conservador del Museo de Arte e Historia de Ginebra, de Stuart W. Pyrrt, conservador del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y de Christian Beaufort-Spontin, director de la Hofjagd und Rüstkammer del Kunsthistorisches Museum de Viena.

1 PN, inv. n.º 10030030, 1001851.

2 PN, inv. n.º 10017223.

◁ Detalle de la *Barda* presentada a Felipe III por Carlo Emanuele I de Saboya en 1603. Milán, hacia 1585, Patrimonio Nacional, inv. 10123429. Adquirida en 1999.

lugar, también han recibido una atención especial los proyectos decorativos de los diferentes Reales Sitios, realizados o no, ya que son imprescindibles para la comprensión de las circunstancias que enmarcaron su evolución. La diferencia frente a otras instituciones viene marcada por aquellas adquisiciones realizadas para atender los fines de representación de la Jefatura del Estado, mediante su uso con fines institucionales en los Palacios Reales. En algunos casos la recuperación y uso de algunos espacios, o la necesidad de reposición de elementos cuyas condiciones de conservación no eran las adecuadas, han llevado a su sustitución bien por objetos históricos, o bien mediante el encargo de réplicas de la mayor calidad con el fin de conservar las obras originales con las debidas garantías. El caso más claro ha sido las actuaciones llevadas a cabo en los años noventa del siglo xx en el Palacio Real de Madrid, cuando los textiles de sus paredes fueron cambiados por réplicas casi de igual calidad, a veces elaboradas por los sucesores de los mismos talleres que realizaron los originales. A estos nuevos soportes se traspasaron en algunos casos sus elementos decorativos, como los bordados que en ocasiones los enriquecían. Otro tanto sucede con parte de las alfombras que engalanan la planta principal del Palacio Real de Madrid, cuyo uso continuado, y por tanto su deterioro, se ha frenado mediante réplicas confeccionadas por la Real Fábrica de Tapices y por la Fundación de Gremios. Todas las obras originales objeto de estas intervenciones se custodian en los almacenes como testigos abiertos al estudio, mientras que sus réplicas también pueden ser consideradas como auténticas adquisiciones por su valor y calidad artística, no solo desde un punto de vista crematístico. Mención aparte merece el interés de Patrimonio Nacional por continuar enriqueciendo las colecciones con las expresiones artísticas de nuestra época, como quedará patente en la exposición *Arte contemporáneo en Palacio. Pintura y escultura en las Colecciones Reales*, comisariada por mi compañera Cristina Mur de Viu, que se celebrará en el Palacio Real de Madrid en 2015.

Las vías de adquisición han sido las ordinarias, es decir, ejerciendo el derecho de tanteo en subastas nacionales, establecido en la legislación española sobre patrimonio histórico-artístico, o mediante compras directas en subastas internacionales, siempre bajo la supervisión de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. En el caso de las Colecciones

Reales, la excepción a las vías ordinarias de entrada de ingreso está representada por el numeroso conjunto de objetos cedidos por Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I a lo largo de su reinado, que en varias colecciones ha constituido una interesante alternativa a las adquisiciones ordinarias, como veremos más adelante. Las donaciones de particulares también han sido objeto de aceptación, en casos muy puntuales, por el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional. Unas y otras representan más de mil nuevos registros, a los que se sumarían las adquisiciones para la colección de arte contemporáneo y las realizadas por el Archivo General de Palacio y la Real Biblioteca.

Como es lógico, durante los últimos cincuenta años los nuevos ingresos no se han producido a un mismo ritmo en todas las colecciones, condicionados por diversos motivos de todo tipo, que van desde el mayor o menor interés hacia una política de adquisiciones, hasta la disponibilidad presupuestaria o el condicionamiento impuesto por las circunstancias temporales del propio mercado del arte. Por ello, mientras que algunas han aumentado sensiblemente sus fondos, en otras el incremento ha sido meramente testimonial o inexistente. En cualquier caso, la verdadera trascendencia del mayor o menor número de nuevas entradas depende en último término de la importancia intrínseca de las mismas. Si atendemos al índice de ingresos y la trascendencia de los mismos se aprecian claramente las diferencias entre unas colecciones y otras.

La colección que mayor incremento ha tenido en sus fondos ha sido la de la Real Armería, caracterizada por disponer de una sede en la que se encuentra centralizada y por no estar sujeta a los condicionantes de representación oficial que caracterizan a otras colecciones. Por estos motivos los criterios de adquisición siempre han estado marcados por el afán de recuperar fondos de la colección perdidos por distintos avatares, sobre todo durante los dos últimos siglos, a los que se suman otros destinados a completar diversos aspectos relevantes de la colección o a cubrir lagunas claves para la comprensión de la misma o el cierre de determinados conjuntos. Las recuperaciones de fondos han centrado por tanto su política de adquisiciones, entre la que destaca en 1999 la recuperación de una armadura de caballo regalada por el duque Carlo Emanuele I de Saboya a su cuñado el Rey Felipe III en 1603, cuando envió a sus tres hijos a Madrid para que se formaran junto a su tío. Esta obra milanesa de hacia 1585 fue probablemente encargada con motivo



Fig. 1. Pechera de la Barda presentada a Felipe III por Carlo Emanuele I de Saboya en 1603. Milán, hacia 1585, Patrimonio Nacional, inv. 1023428. Adquirida en 1999.

del enlace de Carlo Emanuele I de Saboya con Catalina Micaela, hija de Felipe II, ese mismo año⁵. La barda fue sustraída en 1839 y desmontada, lo que explica la dispersión de algunos elementos, como la alegoría de Euterpe⁶, musa de la música, adquirida con posterioridad, en el año 2010. También se ha recuperado un espaldar de la armadura del KD, forjada para Carlos V por el armero imperial Kolman Helmschmid de Augsburgo. La relación con dicho armero estaba basada exclusivamente en razones estilísticas hasta la adquisición de este espaldar, de gran importancia por ostentar el punzón de Kolman junto a la marca de la ciudad alemana de Augsburgo, lo cual ha permitido despejar definitivamente la cuestión de su autoría.

⁵ PN, inv. n.º 10123428-10123430. Real Armería, cat. A.291-A.294, D.55-D.58, D.78-D.79, G.62. Para la historia reciente de esta obra, véase S. W. Pyhr, «Ancient Armour and Arms recently received from Spain». Eusebio Zuloaga, Henry Lepage, and the Real Armería in Madrid». *Gladius*, XIX, 1999, pp. 261-290; J. A. Godoy y S. Leydi, *Parures Triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, Cat. Expo., Genève Musée Rath, 20 mars-20 juillet, 2003; Genève-Milan, 2003, n.º87, pp. 350-355, 489-491.

⁶ PN, inv. n.º 1022291.

En 1999 se recuperó igualmente un importante lote de cincuenta y una piezas perdidas al menos desde la Guerra Civil, todas ellas pertenecientes a destacados conjuntos de la Real Armería⁷. Comprende desde una arandela de lanza de Felipe el Hermoso, a elementos de la armaduras llamadas de «cuernos de la abundancia» (cat. A.115-A.127) de Carlos V y de los arneses de «lacerías» (cat. A.189-A.216), «ondas o nubes» (cat. A.243-A.262), o de roleos (cat. A.231-A.238) de Felipe II. Entre ellas se encuentra la celada de niño B.10 atribuida a Michael Witz, probablemente perteneciente al futuro Felipe II. Esta acompañaba al peto B.11, firmado por el maestro del LB, que debió desaparecer de la colección entre 1898 y 1939, al igual que el resto de las obras de este lote. Junto con ellas también comprendía otras armaduras y piezas que no pertenecieron a su colección histórica, pero que en su campo pueden ser consideradas como obras señeras hasta ahora inéditas. Destaca una armadura de hacia 1624 varias veces marcada por el llamado maestro del MP, considerado como el último gran armero flamenco, autor

⁷ PN, inv. n.º 10199244-10199295.

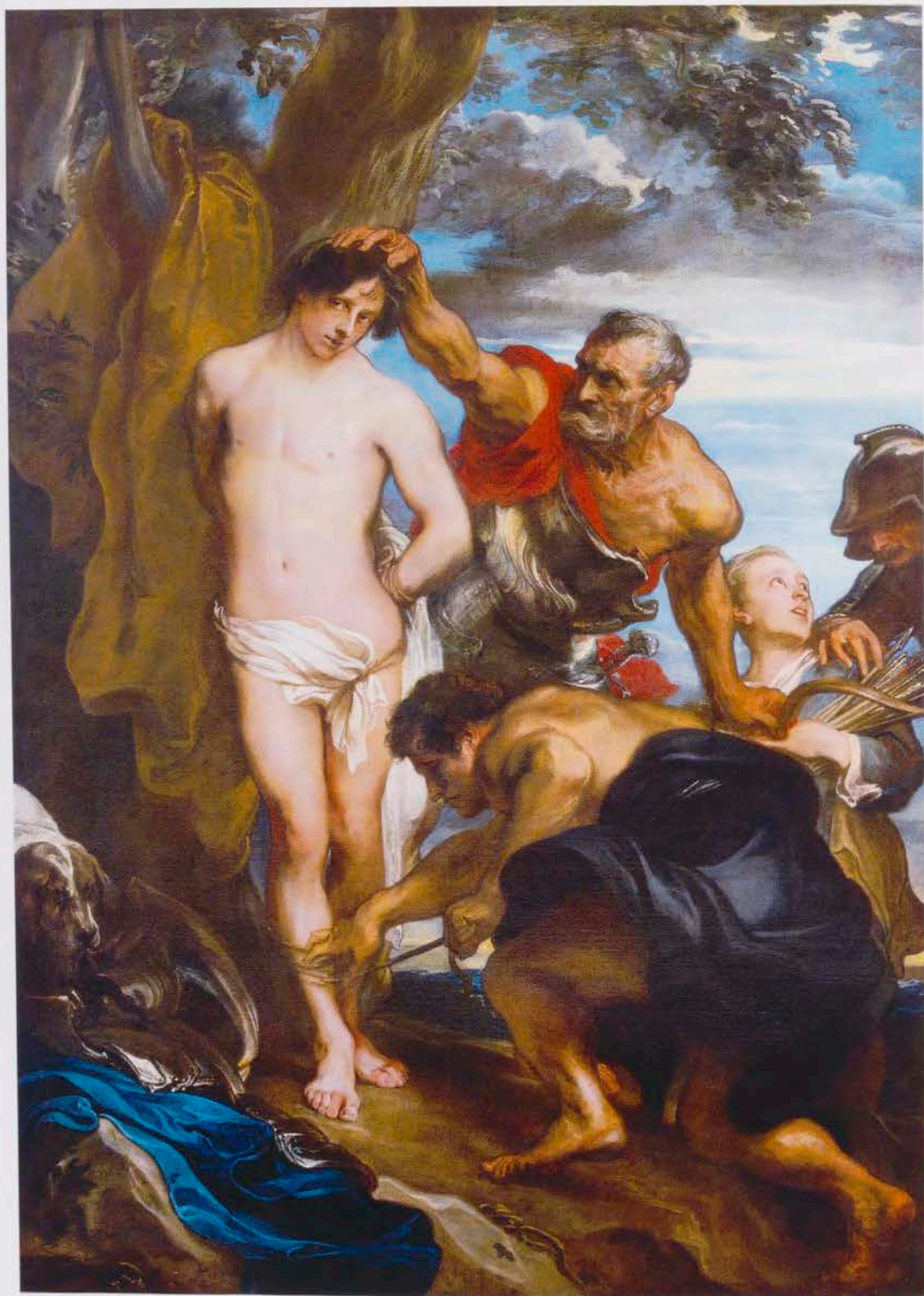


Fig. 2. Antoon van Dyck, *El martirio de San Sebastián*, hacia 1622-1623, Patrimonio Nacional, inv. 10222204. Adquirido en 2008.

también del regalo enviado por Isabel Clara Eugenia a su sobrino, Felipe IV, como gobernadora de los Países Bajos. Junto con ella también se adquirió una armadura heterogénea que montaba un peto fechado en 1539 y firmado por Ulrich Holzmann, grabador de Augsburgo y autor de la decoración del aludido arnés de lacerías de Felipe II.

Este conjunto fue completado más tarde con otro lote, probablemente de la misma procedencia, compuesto por obras de la Real Armería y otras que debieron formar parte en algún momento de la misma, aunque su relación con ella no puede ser documentada. Entre las primeras se encuentran una punta de lanza para torneo del segundo cuarto del siglo XVI, muy probablemente procedente de la armería imperial, y la bufa de la armadura del V duque de Escalona (cat. A.344), obra del afamado armero milanés Pompeo della Cesa de hacia 1600, cuya ausencia también se constata al menos tras la Guerra Civil⁸. Entre las segundas debemos reseñar un cañón de arcabuz datado hacia 1550 y completamente grabado que ostenta la marca del arcabucero muniqués Peter Pech. A él se deben los encargos de armas de fuego más importantes realizados por Carlos V y por Felipe II, conservados en gran parte en la Real Armería. La existencia de este cañón sugiere que podría vincularse a un lote de arcabuces forjados por Peter Pech para Felipe II, solo conocido documentalmente y sin que exista ningún dato que permita relacionarlo con la colección histórica. Junto con él también se adquirieron un cañón italiano de mecha, grabado y damasquinado, de principios del siglo XVII, y un conjunto de elementos de sillas de montar de mediados del siglo XVI.

La colección de armas de fuego también se ha visto enriquecida por la adquisición, en la subasta de la colección Fierro, de una escopeta de Francisco López fechada en 1833. Con independencia de que se trata de un arma de lujo exquisita,⁹ su verdadera importancia radica en ser hasta el momento el último ejemplo conocido de la prestigiosa arcabucería madrileña, permitiendo de esta manera cerrar un círculo dentro de la colección que se iniciaba en 1687

⁸ PN, inv. n.º 10222184-10222190.

⁹ PN, inv. n.º 10123427. A. Soler del Campo, *Catálogo de arcabucería madrileña (1687-1833)*. Real Armería de Madrid, n.º 35. Patrimonio Nacional, Madrid, 2006, pp.158-189, 284-287.

y que ahora se cierra en la emblemática fecha de 1833, inicio del reinado de Isabel II, aunando la tradición madrileña y las nuevas modas y tecnologías que se imponen en toda Europa desde el primer tercio del siglo XIX.

Junto con la Real Armería, la colección de pintura antigua y de los siglos XVIII y XIX también se ha visto incrementada con adquisiciones relevantes, que han permitido no solo recuperar obras que pertenecieron a las Colecciones Reales, sino también cubrir lagunas relacionadas con diversos aspectos de la misma. Entre la pintura antigua destaca *El martirio de San Sebastián* de Anton van Dyck, adquirido en el año 2008 por haber formado parte de la decoración del Capítulo Prioral del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, desde finales del reinado de Felipe IV hasta su desaparición tras la invasión napoleónica. Como señala Carmen García-Frías, Van Dyck ha elegido siempre para todas sus versiones un episodio bastante inusual en su iconografía, el de la preparación del martirio, momento en el que el santo está siendo atado al árbol de su suplicio, lo que le permite mostrar el cuerpo desnudo del joven santo de una forma bella y proporcionada y a la vez totalmente immaculado, sin estar atravesado por las flechas¹⁰.

Continuando en el ámbito escurialense, es importante destacar la adquisición en 2013 de *La Virgen con el Niño de Rodrigo Diriksen o Rodrigo de Holanda*¹¹. Su importancia no radica en ser una obra maestra, sino en su gran valor para la historia del monasterio y para conocer cómo concibió Felipe II la decoración de sus ámbitos más privados y recogidos, toda vez que se enmarca en una numerosa serie destinada a ornamentar las celdas de los monjes jerónimos. Este carácter casi doméstico es el que explica que la mayor parte del conjunto haya desaparecido, por el propio paso del tiempo, por las consecuencias de la Guerra de la Independencia y sobre todo por la Desamortización. Con independencia de ello, esta pintura permite arrojar algo más de luz sobre la escasa producción conocida de este artista que estuvo al servicio de Felipe II prácticamente a lo largo de todo su reinado y muy especialmente en el Monasterio de El Escorial.

¹⁰ PN, inv. n.º 10222204. C. García-Frías Checa, «El Martirio de San Sebastián de Antoon van Dyck. Una obra de la antigua colección escurialense recuperada por Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, n.º 180, Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 28-41.

¹¹ PN, inv. n.º 10233068. C. García-Frías Checa, «Recuperación de un cuadro de la colección de Felipe II en el Monasterio de El Escorial: una Virgen con el Niño de Rodrigo Diriksen», *Reales Sitios*, n.º 198, Patrimonio Nacional, Madrid, 2013, pp. 70-76.

Vinculada al Alcázar madrileño se recuperó en el año 2014 una *Escena de taberna* de David Teniers II «el Joven». Esta pintura ha podido ser documentada en el Alcázar en la segunda mitad del siglo XVII, procedente de la colección de Felipe IV o Carlos II. Al igual que otras obras se desvinculó de las Colecciones Reales a raíz de la Guerra de la Independencia, por lo que su documentación y adquisición también permite ir completando nuestra visión sobre el impacto de la guerra.

Por otra parte, siguiendo la tradición y con el fin de completar galerías de retratos en los diferentes Reales Sitios, se han comprado pinturas de este género vinculadas a las dos dinastías reinantes. En el caso de la Casa de Austria se echaba en falta un retrato de Carlos V más allá de los conservados en El Escorial, por lo que se adquirió una copia tardía del busto realizado por Christoph Amberger¹². El retrato ecuestre, tan característico y emblemático en la pintura del periodo, también está representado por el que hiciera Sebastián Herrera Barnuevo de *Carlos II, niño*¹³. Con él se va completando la reducida serie de retratos ecuestres remanente en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional.

Como es sabido, la pintura religiosa ha jugado un papel determinante en la comisión de obras de arte para los diferentes Reales Sitios, lo que ha llevado a la adquisición de varias pinturas del género. En su mayor parte son obras de artistas que trabajaron para la Corona, como un *San Juan Bautista* y un *San Jerónimo* de Diego de Urbina¹⁴; la *Presentación de la Virgen en el templo* de Vicente Carducho; *La Virgen presenta el Niño a San Francisco de Asís* de Juan van der Hamen¹⁵; *La Caridad de Santo Tomás de Villanueva* por Mateo Cerezo¹⁶ y *Job, varón, recto y justo* de Luca Giordano¹⁷.

En lo referente a la pintura relacionada con las colecciones de la Casa de Borbón, los focos de atención se han centrado en temas y criterios análogos a los seguidos para el periodo de los Austrias. La documentación de la decoración de los Reales Sitios, ejecutada o proyectada, ha sido junto

con los retratos el tema de principal interés. En este sentido se han podido adquirir dos bocetos de Maella, correspondientes a la pintura al fresco de la Sala del Billar del Palacio Real de Madrid, en la que se representa a Juno ordenando a Eolo que suelte los vientos contra Eneas, y a la sala de reliquias o cuarto del Obispo, la *Adoración del Cordero Místico*¹⁸. Junto con ellos, relacionados con Aranjuez, se adquirieron, respectivamente, los bocetos para la sobrepuerta del Oratorio de Carlos IV, obra de Francisco Bayeu que representa unos ángeles con filacteria, y otro boceto atribuido a Zacarías González Velázquez que muestra un fragmento del fresco titulado *La Monarquía Española rodeada de la Justicia, las Ciencias, las Artes, las Virtudes y la Ley*, que decora el dormitorio de la Reina Isabel II en dicho Palacio¹⁹. Con un sentido documental también se creyó oportuno el ingreso de la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*, obra del pintor contemporáneo Horacio Ferrer²⁰ que reproduce la pintura original de Maella perdida por el derrumbe de la bóveda en la Colegiata de La Granja en 1946.

Los retratos de diferentes miembros de la familia real también han sido evidentemente objeto de especial atención con el fin de completar o enriquecer un conjunto tan relevante en la historia del coleccionismo real. A los ya señalados para la Casa de Austria habría que añadir un retrato anónimo de María Amalia de Sajonia²¹; un boceto preparatorio de Jean Ranc del retrato de Fernando de Borbón, futuro Fernando VI, cuyo original está en el Museo Nacional del Prado²²; dos retratos de la Reina Victoria Eugenia²³; un retrato de Alfonso XIII por José María López Mezquita²⁴ y otro de Don Alfonso de Borbón y Borbón²⁵.

Los temas religiosos están dignamente recogidos mediante una *Inmaculada Concepción* de Antón Rafael Mengs que Carlos III tenía en su dormitorio como imagen devocional especialmente apreciada²⁶, así como un

12 PN, inv. n.º 10199682.

13 PN, inv. n.º 10222205. A. Pascual, «Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II por Herrera Barnuevo», *Archivo Español de Arte*, n.º 310, 2005, pp. 179-184.

14 PN, inv. n.º 00800247 y 00800246.

15 PN, inv. n.º 10221992. W. B. Jordan, «El Real Monasterio de San Gil», *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, Cat. Expo., Madrid, 2006, pp. 251-259.

16 PN, inv. n.º 10199019.

17 PN, inv. n.º 10221181.

18 PN, inv. n.º 10199690 y 10233069.

19 PN, inv. n.º 10078135 y 10222182.

20 PN, inv. n.º 10222200.

21 PN, inv. n.º 10006360. C. García-Frías Checa, «María Amalia Wettyn», en *Treasures of the Spanish Crown*, Cat. Expo., n.º 49, Muzeum Narodowym, Cracovia, 2011, pp. 204-205.

22 PN, inv. n.º 10221983. Museo Nacional del Prado, 2335.

23 PN, inv. n.º 10199010 y 10199052.

24 PN, inv. n.º 10222252.

25 PN, inv. n.º 10222317.

26 PN, inv. n.º 10221985.



Fig. 3. David Teniers, el Joven, *Escena de taberna*, hacia 1640, Patrimonio Nacional, inv. 10233100; Adquirido en 2014.

Arcángel San Gabriel de José Madrazo y Agudo encargado por Isabel II, pareja de una *Virgen de la Anunciación* de dicho pintor que pertenece a las Colecciones Reales²⁷. Junto con ellos, la pintura de historia entendida en un sentido amplio tenía interés siempre que estuviera vinculada a los Sitios Reales, con independencia de su veracidad, o si documentaba un acontecimiento concreto. En este sentido se recurrió, en el caso de Yuste, a una copia del *Carlos V en Yuste* de Miguel Jadrake y Sánchez de Ocaña²⁸, mien-

tras que la *Recepción con motivo de la boda de Alfonso XIII* fue recogida por Juan Comba García en una famosa escena que tiene como marco el Comedor de Gala del Palacio Real de Madrid²⁹.

Desvinculados de este tipo de temática, tienen especial interés para el estudio de las inquietudes artísticas de la familia real cuatro paisajes realizados por el Rey Francisco de Asís de Borbón³⁰. Todos ellos recogen diversos parajes de

27. PN, inv. n.º 10222245 y 10078015 respectivamente.

28. PN, inv. n.º 10221993.

29. PN, inv. n.º 10232211.

30. PN, inv. n.º 10005187-10005190.



Fig. 4. Juan Comba y García, *Recepción con motivo de la boda de Alfonso XIII*, 1923, Patrimonio Nacional, inv. 10232211. Adquirido en 2012.

costa e interior, realizados durante su estancia en el Palacio de El Pardo en 1847.

Las acuarelas, dibujos y estampas forman otro grupo en el que ha primado el valor documental de su temática, completando así la pintura en óleo sobre lienzo adquirida con este fin. Por su técnica y formato es el tipo de obra idóneo para presentar proyectos decorativos para su consideración. Fueran o no realizados, en cualquier caso constituyen imágenes imprescindibles para estudiar y comprender tanto lo que fue como lo que no pudo ser, así como la obra de célebres arquitectos decoradores representada en algunas Colecciones Reales. Este último es el caso de un *Proyecto de decoración* realizado por Jean-Démosthène

Dugourc³¹ y fechado en 1786, que en cierto sentido enlaza con otras cuatro acuarelas de origen francés y español donde se plasman proyectos decorativos para los Reales Sitios³². En estos proyectos el Palacio Real de Aranjuez adquiere especial protagonismo, porque a él también estaban destinados los diseños para una falúa de Carlos IV y dos dibujos preparatorios de bordados con vistas para la Casa del Labrador³³.

31 PN, inv. n.º 10221991.

32 P. Benito García, «Desenho para o teto do Gabinete das Fábulas», en *A História Partilhada. Tesouros dos Palácios Reais de Espanha*, Cat. Expo., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014, pp. 294-295.

33 PN, inv. n.º 10222328, 10046805 y 10046806.

Fig. 5. Anónimo, *Diseño para el Salón de Besamanos de la Reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid*, hacia 1790. Patrimonio Nacional, inv. 10233072. Adquirido en 2013.



Entre las estampas destacamos cuatro logias vaticanas que formaban parte de la decoración de la Casita del Príncipe de El Escorial³⁴ y una vista del gran estanque del Palacio del Buen Retiro³⁵ de interés para la iconografía del Real Sitio en el siglo XVIII. Las estampas son documentos de primera magnitud cuando se pueden asociar a objetos conservados en las colecciones, sobre todo si se trata de obras emblemáticas. Es el caso de cuatro estampas del grabador flamenco Petrus Balthazar Boultats que reproducen las cuatro fachadas del reloj astronómico inventado por Thomas Hildeyard³⁶, conocido como el «reloj de las cuatro fachadas», procedente de la colección de Felipe V.

La colección de muebles es sin duda una de las más importantes del mundo en su género por la calidad, variedad tipológica y número de obras, pero también es donde mejor se puede apreciar cómo el uso oficial de los palacios y residencias puede condicionar el tratamiento de una colección, cuya envergadura no supone sin embargo que todos sus fondos sean susceptibles de ser utilizados y mucho menos

que puedan cubrir las diversas necesidades que se originen. Evidentemente la consideración de la importancia histórica y artística de sus fondos, así como el estado de conservación de los mismos, son factores que impiden el uso de la mayor parte de la colección, por lo que puntualmente se ha generado la necesidad de recurrir a la adquisición de mobiliario histórico acorde con el contexto para el que se requieren. Estas adquisiciones, limitadas, son consideradas como parte de la colección pero se distinguen claramente de la colección histórica propiamente dicha. Ello no es óbice para que una vez que pasan a formar parte de ella no se sujeten a los mismos protocolos de control, conservación y gestión que el resto de sus fondos. En este caso se encuentran dos conjuntos de mobiliario destinados a los Palacios de la Almudaina³⁷ y El Pardo³⁸, el primero compuesto por muebles mallorquines de los siglos XVII y XVIII y el segundo por mobiliario fundamentalmente castellano del mismo periodo.

Este tipo especial de adquisiciones no ha interferido en las destinadas a completar la colección, enriquecida con obras

34 PN, inv. n.º 10199370 al 10199373.

35 PN, inv. n.º 10222286.

36 PN, inv. n.º 10221959-10221962 y 10055705 respectivamente.

37 PN, inv. n.º 10145224-10145226, 10175916-10175917, 10175920-10175936, 10199632-10199637, 10175950-10175954.

38 PN, inv. n.º 10221974-10221977, 10221817-10221820.



Fig. 6. Trashoguero con las armas de Felipe II, 1569, Patrimonio Nacional, inv. 10199681. Adquirido en 2005.

de gran interés. La más antigua es una rara *Chapa de trashoguero*³⁹ con las armas reales, perteneciente a Felipe II y fechada en 1569. Este tipo de objetos muy raramente se ha conservado, por lo que supone una importante entrada en las colecciones como elemento a caballo entre la vida cotidiana y la oficial. En la decoración de los palacios, los espejos y consolas son elementos fundamentales y por lo tanto de especial interés. Entre los adquiridos destaca un espejo⁴⁰ del escultor italiano Bartolomeo Steccone, tallista de las consolas diseñadas por Filippo Juvarra para el Palacio de La Granja en tiempos de Felipe V. En el caso de las consolas se ha adquirido un ejemplar fernandino que responde a una tipología no presente en la colección⁴¹. Junto con ella, para ir completando la magnífica colección de tableros ejecutados en diversas técnicas y materiales, se procedió a la compra de un extraordinario tablero de estuco con trampantojo de naipes⁴². Es una obra del importante estuquista Antonio Marzal «el Menor», único ejemplo de esta tipología en nuestras colecciones. Por último,

39. PN, inv. n.º 10199681.

40. PN, inv. n.º 10222289.

41. PN, inv. n.º 10199624.

42. PN, inv. n.º 10222178.

no podemos dejar de reseñar un marco de espejo calado⁴³ formando las iniciales de Alfonso XII.

La colección de porcelana y cerámica también ha sido objeto de nuevas incorporaciones, destinadas sobre todo a completar conjuntos existentes. Del juego de mesa de la Compañía de Indias encargado a Pekín por Felipe V se han podido recuperar una sopera y dos platos⁴⁴. De la vajilla de Carlos III de Meissen de orla malva con escamas se ha recuperado una espléndida sopera⁴⁵ con tapa acampanada con un asa en forma de *putti* que sostiene un cesto con flores en relieve, mientras que de la manufactura de Sèvres ha sido posible comprar un platillo con las iniciales de Carlos IV y María Luisa de Parma⁴⁶ realizado por Lecot y Massy en 1790. Por último, relacionados con el reinado de Isabel II se han adquirido un total de cinco platos pertenecientes a dos vajillas diferentes, una de ellas con el anagrama, el escudo real y el Toisón de Oro. Todos son obra de la manufactura Honoré de París⁴⁷.

Al igual que en otras colecciones, los objetos relacionados con la historia del Monasterio de El Escorial han merecido una especial atención. En este caso se trata de un conjunto de platos de Talavera adquiridos en distintos momentos y datados entre mediados del siglo XVIII y mediados del XIX. Todos ellos tienen en común el hecho de pertenecer a la llamada serie de los priores, caracterizada fundamentalmente por ostentar el escudo escorialense acompañado por una leyenda en la que se especifica el nombre del prior al que están dedicados⁴⁸. Como curiosidad cabe señalar asimismo dentro de las vajillas de priores una vasera de macecina, también de cerámica de Talavera, utilizada para soporte de las mancerinas o tazas para degustación de chocolate⁴⁹. De Talavera también es un bote de farmacia⁵⁰ del primer tercio del siglo XVII perteneciente a la botica de El Escorial, como manifiestan las armas del monasterio y el escudo de armas de la orden jerónima rodeado por el capelo cardenalicio. Entre ambos blasones una banda diagonal indica el medicamento: «R. Genciana».

43. PN, inv. n.º 10199367.

44. PN, inv. n.º 10199723, 10222202-10222203.

45. PN, inv. n.º 10199027.

46. PN, inv. n.º 10222192.

47. PN, inv. n.º 10199025-10199026, 10199660, 10199025-10199026.

48. PN, inv. n.º 10199474, 10199368, 10222246, 10199474.

49. PN, inv. n.º 10222247.

50. PN, inv. n.º 10199611.



Fig. 7 Antonio Marzal, *Tablero de mesa con trampantojo de naipes*, Madrid, 1798, Patrimonio Nacional, inv. 10222178. Adquirido en 2007.

De esta botica debemos destacar sobre todo la compra de una caja de herbario de su periodo fundacional⁵¹. Esta caja se construyó hacia 1571 en los talleres monacales por el entallador Rafael de León y el pintor Blas Paulino, constituyendo un objeto de gran interés histórico y relevancia tipológica por su cronología y decoración. Policromada en negro, dorado, verde y blanco, en el frente muestra una cartela con la parrilla de San Lorenzo bajo una corona real, flanqueada por roleos e inscripción inferior «DOLUSENNAL».

Junto con ella, también reviste gran interés un Botiquín de campaña⁵² de Alfonso XII, según reza una placa en su tapa. De fabricación española, está construido en palosanto, vidrio, plata, latón, bronce y seda. En su interior contiene seis botes de vidrio con las iniciales S.M. coronadas en relieve; cuatro cajas de latón con el nombre del producto grabado; un almirez de vidrio con su mano; un

candelero de bronce dorado, una balanza de precisión con las pesas en un estuche y una ventosa.

Como se ha indicado al principio, la colección de escultura fue pionera en la adquisición de obras tras la contienda civil debido a las dos imágenes de la Virgen con el Niño y Santiago Apóstol ya aludidas. Con el fin de completar algunos conjuntos de la colección se compró una columna del dessert de estucos⁵³, obra del marmolista Miguel Gutiérrez y del bronceista Domingo de Urquiza, así como un busto de Alfonso XIII por Moisés de Huerta y Ayuso⁵⁴ fechado en 1914.

Los ingresos más destacados en la colección son las figuras de belenes napolitanos que completaban las ya existentes, pero entre ellas tenemos que distinguir dos lotes claramente diferenciados. El primero lo constituyen las obras napolitanas cuyos originales datan del siglo XVIII. Este se

⁵¹ PN, inv. n.º 10222318, 10007792-10007794.

⁵² PN, inv. n.º 10199626. M. J. Herrero Sanz, *Bronces en las colecciones de Patrimonio Nacional*, Prosegur-Patrimonio Nacional, Madrid, 2008, n.º cat. 208, p. 288.

⁵¹ PN, inv. n.º 10220041.

⁵² PN, inv. n.º 10222321.



Fig. 8 · Sopera de la vajilla de orla malva de Carlos III, Meissen, segundo tercio del siglo XVIII, Patrimonio Nacional, inv. 10199027. Adquirido en 1999.

reduce tan solo a un pequeño grupo de siete piezas⁵⁵, pero frente a él, aunque no menos importantes, se sitúan las ciento cuarenta y nueve piezas de finales del siglo xx adquiridas en el año 2001, con el fin de completar un gran Belén que pudiera ser expuesto al público con motivo de las fiestas navideñas, pero que guardara la máxima fidelidad al modelo ya existente⁵⁶. No se trata sin embargo de un conjunto de figuras al uso, sino que fueron encargadas a los artesanos napolitanos de La Scarabattola, taller que mantiene las tipologías del siglo xviii incluso en pequeños detalles.

La colección de tejidos y bordados es una de las grandes desconocidas de Patrimonio Nacional a pesar de ser otra de las más importantes del mundo por el número y gran calidad de sus piezas, en buena parte realizadas para dotar a los Palacios Reales borbónicos de una decoración ostentosa y exquisita. Al igual que en el caso de la colección de tapices, las adquisiciones de tejidos y bordados han sido reducidas, pero de importancia. Destaca una guardamalleta de un cortinaje, o quizá una gotera de un dosel, con escudos de los Reyes Católicos acompañados por castillos y leones⁵⁷. Se trata de un objeto muy inusual por su antigüedad, calidad y significación histórica, que permite representar las obras bordadas de este reinado clave en el desarrollo de las Colecciones Reales españolas, coincidente con la creación del estado moderno y con el inicio de la utilización propagandística de las obras de arte al servicio de este.

Por su rareza también destaca una catalufa o colgadura para adorno de pared mallorquina, de finales del siglo xvii o inicios del xviii, cuyo motivo principal se compone de jarrones con frutos y follajes enmarcados por estípites y coronados por un baldaquino. El término catalufa engloba un tipo particular de terciopelos en sedas de colores propios de Mallorca. Los ejemplares conservados son escasos, por lo que con este se cubre una laguna y se ilustra con una de las producciones más destacadas de uno de los Reales Sitios de mayor trascendencia⁵⁸.



Fig. 9 Caja de herbario, Rafael de León y Paulino de Blas, hacia 1571, Patrimonio Nacional, inv. 10220041. Adquirido en 2005.

Tampoco es frecuente poder recuperar obras importantes vinculadas a proyectos decorativos de los Reales Sitios, en los que la obra de los principales bordadores de la Corte era un elemento fundamental. Uno de los más destacados fue Antonio Gómez de los Ríos, de quien se han recuperado seis bordados con escenas de la historia de El Quijote de gran calidad técnica y artística⁵⁹. Junto con ellos, pero como obra secundaria representativa del ámbito monacal, se adquirió también una guardamalleta con Sagrados Corazones para el Monasterio de las Descalzas Reales⁶⁰.

Para la colección de indumentaria se ha adquirido el traje de don Ignacio Lacaba⁶¹, cirujano de Carlos IV, como representativo de la moda en la Corte en un reinado en el que se llevan a cabo trascendentales empresas artísticas. Junto con él cabe destacar una sombrilla⁶² y dos abanicos. La colección de abanicos tampoco ha destacado por el número de entradas, pero sin embargo sus adquisiciones son muy importantes a la hora de completarla: dos raros ejemplares franceses del siglo xviii utilizados o coleccionados por las Reinas de España Isabel de Farnesio y Victoria Eugenia de Battenberg. A la primera perteneció un ejemplar que

⁵⁵ PN, inv. n.º 10199301-10199305, 10080940 y 10122180.

⁵⁶ PN, inv. n.º 10199402 a 10199571.

⁵⁷ PN, inv. n.º 10222206. Véase, P. Benito García, «Guardamalleta o gotera», en *Una historia compartida. Tesoros de los Palacios Reales de España*, Cat. Expo., edición no venial, n.º 2, Palacio Nacional de México, México, 2011, pp. 242-243.

⁵⁸ PN, inv. n.º 10199650. Véase, P. Benito García, «Adquisición y restauración de una "Catalufa" mallorquina para el Palacio Real de la Almudaina», *Reales Sitios*, n.º 42, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005, p. 77.

⁵⁹ PN, inv. n.º 10199598-10199603. Véase, P. Benito García, «Cuadros con escenas del Quijote y otras obras del bordador Antonio Gómez de los Ríos», *Reales Sitios*, n.º 161, Patrimonio Nacional, Madrid, 2004, pp. 36-5.

⁶⁰ PN, inv. n.º 00610181.

⁶¹ PN, inv. n.º 19007004.

⁶² PN, inv. n.º 10222249, 10222175-10222176 respectivamente.

representa en el país el Tocador de Venus, pero en cuyo varillaje se recogen las armas de los reinos hispanos. La segunda conservaba en su colección otro con el cervantino asunto de Don Quijote y la princesa Micomicona⁶³. La última compra para la colección ha sido el abanico conmemorativo de la boda de Isabel II, que representa a través de una litografía su celebración en la Capilla del Palacio Real de Madrid⁶⁴.

Como es sabido, la colección de tapices es una de las tres vinculadas a la Corona española por Felipe II, junto con la Real Armería y la pintura, por lo que en la actualidad constituye un conjunto único al haber sido acrecentada desde entonces por los sucesivos monarcas. Frente a un mercado en el que los paños de los siglos XVI-XVIII son relativamente abundantes, la calidad de los fondos y la integridad de la colección han condicionado los posibles nuevos ingresos. Ello explica que las adquisiciones hayan sido contadas, pero también que se trate de obras de gran importancia por la naturaleza y trascendencia histórica de las mismas. La más antigua es un rarísimo ejemplo flamenco datado hacia 1490, en el que se reflejan el yugo y las flechas como divisas de los Reyes Católicos⁶⁵. En el marco de la colección de la Casa de Austria de la segunda mitad del siglo XVII se adquirió un paño de Jan van Leefdael y Karel van Mander representando a *Marco Antonio y Cleopatra en Éfeso*⁶⁶. Este paño no perteneció a la colección histórica, pero sí viene a completar la serie «Historia de Marco Antonio y Cleopatra», basada en los mismos cartones. Dentro de las colecciones de la Casa de Borbón destaca *El regreso de la caza*, obra del afamado tapicero Francisco Vandergoten fechada en 1724, que permite completar la serie conocida como «Cacerías con las armas reales de España», de la que se conservaban diez de los once tapices que la componían, tal como aparece en la testamentaria de Carlos III. Al igual que algunas de las piezas de la Real Armería comentadas, este paño también formó parte de la dispersión de algunos fondos en el contexto del Madrid de 1937, durante la Guerra Civil española⁶⁷.



Fig. 10 Guardamalleta, posterior a 1492, Patrimonio Nacional, inv. 10222206. Adquirido en 2008.

Muy importante ha sido también la recuperación de una de las cortinas del dormitorio de Carlos III, de los hermanos Vandergoten de la Real Fábrica de Tapices, sobre cartón de Guillermo Anglois y José del Castillo. Perteneció a uno de los conjuntos más ricos del periodo en el arte de la tapicería y se encuentra en su mayor parte conservado en Patrimonio Nacional, a excepción de algunas piezas. En este caso se trata de una cortina cuyo motivo central representa La Fortaleza, acorde con la naturaleza alegórica de los motivos centrales de estas colgaduras, en cuyos campos destaca un elegante repertorio de guimaldas, roleos, cornucopias, aves, animales, escudos reales y motivos florales⁶⁸. Parte de este conjunto también fue utilizado en el dormitorio de Alfonso XII.

regreso de la caza. Cacerías con las Armas Reales de España», *Reales Sitios*, n.º 39 (154), Patrimonio Nacional, Madrid, 2001, pp. 76-77.

68 C. Herrero Carretero, «La Fortaleza». Cortina de la colgadura del Dormitorio de Carlos III en el Palacio nuevo de Madrid», *Reales Sitios*, n.º 41 (161), Patrimonio Nacional, Madrid, 2004, pp. 24-35.

En la colección de alfombras destaca una pieza de Cuenca del siglo XVII, que aunque no perteneció a la colección histórica es de gran interés para poder disponer al menos de un ejemplar de esta renombrada producción, fundamental para la historia de las artes decorativas españolas⁶⁹. El resto de las adquisiciones forma un conjunto de carácter fundamentalmente utilitario destinado al decoro de los Palacios Reales, compuesto por alfombras de los siglos XIX y XX procedentes sobre todo de la Real Fábrica de Tapices⁷⁰.

Un caso análogo es el de la colección de lámparas, en el que el conjunto histórico ha venido adaptándose desde finales del siglo XIX a los sucesivos cambios tecnológicos para mantenerla en uso. Por ello se ha seguido un doble

criterio en los nuevos ingresos, destinados a enriquecerla pero también para dar servicio en aquellos espacios en los que se considerara necesaria. Las nuevas aportaciones han sido por tanto tres lámparas de cristal de La Granja de los siglos XVIII y XIX, así como otra lámpara mallorquina de principios del siglo XX, todas ellas vinculadas a producciones propias de estos dos sitios reales⁷¹.

En el caso de otras colecciones importantes, como las de relojes, plata, carruajes y numismática, las circunstancias no han sido tan favorables, lo que no obsta para que no se hayan producido ingresos de primer orden. El más relevante ha sido el reloj que los hermanos Pedro y Felipe Santiago Charost, junto con Jean-Baptiste Ferroni, hicieron para Carlos IV Príncipe⁷². Este reloj es una obra maestra de la relojería madrileña del siglo XVIII, en la que destaca

69 PN, inv. n.º 10005192.

70 PN, inv. n.º 10199021-10199023, 10199300, 10199297-10199299, 10199912, 10199369, 10199912.

71 PN, inv. n.º 10232220 10222193, 10199697 y 1017594.

72 PN, inv. n.º 10145236.



Fig. 11 *Traje de Ignacio Lacaba, cirujano de Carlos IV,*
detalle, último tercio del siglo XVIII, Patrimonio Nacional,
inv. 19007004. Adquirido en 2010.



Fig. 12. Abanico, en el país se representa la doble boda entre la reina Isabel II y el duque de Cádiz, Francisco de Asís, y entre la infanta Luisa Fernanda y el duque de Montpensier, Antonio de Orleans, hacia 1846. Patrimonio Nacional, inv. 10233099. Adquirido en 2014.

una inusual esfera horizontal, disposición no muy extendida en la época.

En el caso de la plata debemos mencionar sobre todo la escribanía⁷³ que el director de la Real Fábrica de Platería de Martínez presentó a Fernando VII en agradecimiento por haber sido nombrado platero de la Real Casa. En cuanto a los carruajes se ha cubierto una tipología no representada con la adquisición de un ómnibus fabricado por Bonati en Salamanca⁷⁴, al igual que en el caso de la numismática con un real de a ocho de Carlos III de la ceca de Lima⁷⁵ de 1770.

Junto con todas estas adquisiciones, fruto del seguimiento del mercado nacional e internacional de obras de arte, es necesario recordar la entrada en las colecciones de los materiales de la excavación arqueológica previa a la construcción del Museo de Colecciones Reales, que comprenden

desde cerámica islámica altomedieval hasta fragmentos de porcelana china de los siglos XVI y XVII, llegando lógicamente hasta materiales del siglo XIX. Este conjunto se encuentra en proceso de estudio y supone la apertura de una nueva categoría hasta ahora limitada y fragmentada en varias colecciones, como son los materiales arqueológicos.

Junto a todas estas adquisiciones, realizadas a cargo de los presupuestos del organismo, las colecciones se han enriquecido en estos últimos años con los bienes cedidos por Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I a Patrimonio Nacional. Se trata de un conjunto de obras de desigual importancia que abarcan un amplio abanico de objetos. En total el número de bienes cedidos supera el millar, de los cuales doscientos cincuenta y seis corresponden a un lote de punzones⁷⁶ de arcabuceros reales madrileños de los

73. PN, inv. n.º 10199016.

74. PN, inv. n.º 10199549.

75. PN, inv. n.º 10199545.

76. A. Soler del Campo, *Catálogo de arcabucería madrileña (1687-1833)*. Real Armería de Madrid, Patrimonio Nacional, n.º 57-313, Madrid, 2006, pp. 315-376.

siglos xvii y xviii presentados por la Casa Ducal del Infantado en el año 2000. Este último conjunto destaca por tratarse de una colección única en el mundo, vinculada a la extinta Armería de la Real Ballestería, colección de armas de lujo para la caza destruida y saqueada por las tropas francesas en los últimos momentos de la ocupación de Madrid.

Con independencia de estos punzones, entre los bienes cedidos destacan ciento cuarenta y tres entradas relacionadas con la indumentaria y sus complementos, desde bastones y uniformes, tanto militares como de las diferentes órdenes civiles y militares, hasta vestidos femeninos. Entre estos últimos debemos destacar dos vestidos de la Reina Regente María Cristina de Habsburgo-Lorena⁷⁷, pero, sobre todo, el manto real de la Reina Victoria Eugenia, bordado en hilos de oro y plata, con castillos y leones en el campo, que a su vez está limitado por los escudos de las provincias españolas y un ribete de piel de armiño⁷⁸.

Otro grupo importante lo constituye una cincuentena de arreos, equipos e indumentaria para la práctica de la equitación, con especial mención a un conjunto de cinco fustas ricas realizadas por plateros y orfebres entre las que destacan dos de François-Désiré Froment-Meurice⁷⁹ documentadas en 1846. Todas ellas se han englobado en la colección de plata, en la que han ingresado sesenta y un nuevos objetos que abarcan desde escribanías a trofeos deportivos, estos últimos claramente predominantes, u objetos de tocador. Parte de los trofeos son obra de prestigiosas fábricas como las de Espuñes o Martínez⁸⁰, pero también se encuentran objetos destacados como una copa de ágata montada en plata sobredorada del orfebre Jules Wiese⁸¹.

La cesión comprende también algunas pinturas, como un retrato de Alfonso XIII por Alejandro Pardíñas Cabré, otro de Carlos de Borbón Dos Sicilias por Ramón Palmarola⁸² y un cuadro de historia de José Moreno Carbonero que representa *La fundación de Buenos Aires* en 1580. Junto con ellos, entre los dibujos se encuentra un retrato de la Reina María de las Mercedes por Valentín M.^a Mediero⁸³ y figuras de mi-

Fig. 13 Tapiz del Árbol de Jesé, Flandes, hacia 1490, Patrimonio Nacional, inv. 10199609. Adquirido en 2003.

litares ingleses, recuerdos sin duda del paso de Alfonso XIII por las academias militares británicas⁸⁴. Este grupo se completa con un pequeño lote de miniaturas y acuarelas entre las que destaca un retrato de la Reina María Cristina de Habsburgo-Lorena obra de Erwin Hubert⁸⁵, secretario personal del archiduque Luis Salvador de Austria, como ejemplo de obras realizadas por personajes cercanos a la familia real.

Un conjunto de especial interés lo constituyen los materiales educativos y los instrumentos técnicos o científicos utilizados en la formación o presentados a miembros de la familia real, que han permitido dar a conocer materiales inusuales en otras colecciones de este tipo. Entre los primeros es especialmente llamativo un estuche con un método de escritura y lectura creado para Alfonso XII a los cuatro años de edad, cuando era Príncipe⁸⁶, así como otro estuche con huevos de diferentes especies presentado por el Museo Nacional de Ciencias Naturales⁸⁷ y un conjunto de fósiles de procedencia española. A ellos se suma un clasificador de estereoscopio⁸⁸ y un teléfono presentado por el Cuerpo de Telégrafos a la Reina Victoria Eugenia de Battenberg, obra del escultor Julio González Pola, con un entablamento para el auricular soportado por las columnas de Hércules y un águila, sobre el que se sitúa el escudo real, completado en la base por cuatro cabezas de león y una inscripción conmemorativa⁸⁹.

El último conjunto destacable es un lote de seis automóviles utilizados en distintos momentos de la vida de Don Juan Carlos, entre ellos un Rolls-Royce Silver Shadow⁹⁰ de 1972. El resto de los bienes cedidos tiene más interés para el conocimiento del ámbito privado que del meramente institucional, al estar compuesto por recuerdos de familia, como un cronómetro de marina French perteneciente a Francisco de Asís⁹¹ y diversas clases de objetos

77. PN, inv. n.º 10137636, 10141977.

78. PN, inv. n.º 30029396.

79. PN, inv. n.º 30141930, 30141931.

80. PN, inv. n.º 10016712 y 30016619.

81. PN, inv. n.º 10151800.

82. PN, inv. n.º 10002482 y 10022749.

83. PN, inv. n.º 10089948.

84. PN, inv. n.º 10151790, 10151791, 10151792 y 10151793.

85. PN, inv. n.º 10123628.

86. PN, inv. n.º 10123999.

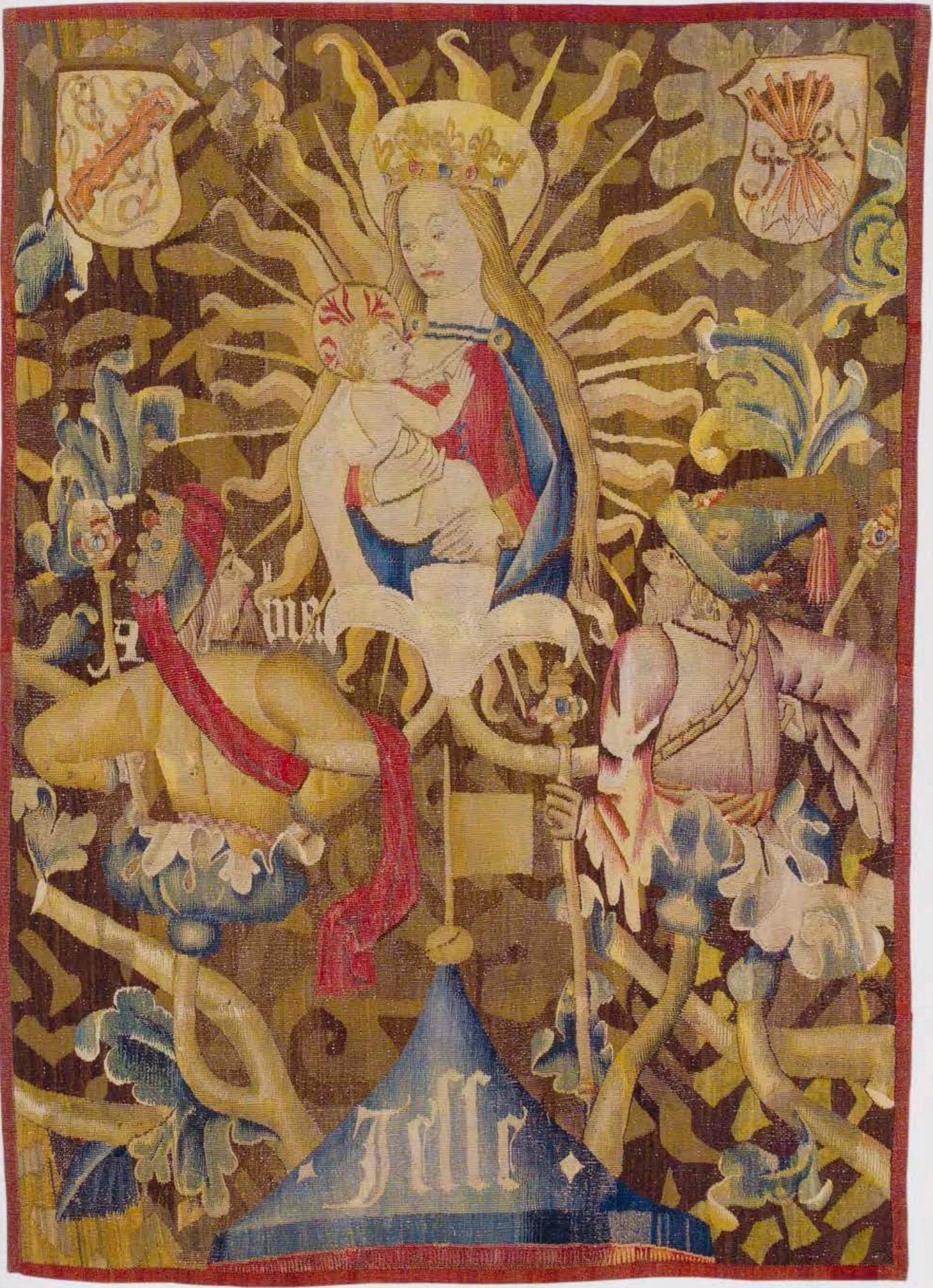
87. PN, inv. n.º 30123716.

88. PN, inv. n.º 30006640.

89. PN, inv. n.º 30137604.

90. PN, inv. n.º 30008775.

91. PN, inv. n.º 10151794.





< Fig. 14 Felipe Pedro y Santiago Charost,
Reloj realizado para Carlos IV, siglo XVIII,
Patrimonio Nacional, inv. 10145236. Adquirido en 1998.

Fig. 15 François-Desiré Froment-Meurice,
Fusta, último tercio del siglo XIX,
Patrimonio Nacional, inv. 30141930.
Bien cedido por S.M. el Rey Don Juan Carlos I.

como estuches, contenedores y baúles, elementos de vajilla y menaje, porcelanas, mobiliario, trofeos venatorios, esculturas, objetos de uso personal, objetos de escritorio, otros para la práctica deportiva, armas, juegos y maquetas.

Revisadas todas las adquisiciones desde 1967 puede considerarse por tanto que el balance ha sido muy positivo, sobre todo si tenemos en cuenta que durante todo este periodo las circunstancias no han sido favorables para el enriquecimiento de las colecciones. Dos son los aspectos que se deben destacar. En primer lugar la voluntad decidida desde finales de los años ochenta del siglo XX de recuperar el legado perdido vinculado a la Corona de España. En segundo lugar hay que tener en cuenta que el periodo real en el que debemos enmarcar la gran mayoría de las adquisiciones se circunscribe a los años 1990-2013, es decir, en realidad estamos considerando un periodo de veintitrés años, no de cincuenta, que se desarrolla durante el reinado de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I. De esta manera su reinado debe ser considerado, sin duda alguna, como uno de los más fructíferos en el enriquecimiento de las Colecciones Reales españolas.

Álvaro Soler del Campo es Jefe del Departamento de Conservación de Patrimonio Nacional.





CINCUENTA AÑOS DE RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE EN PATRIMONIO NACIONAL

ÁNGEL BALAO GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

La restauración de bienes culturales en Patrimonio Nacional ha experimentado una importante evolución durante estos últimos cincuenta años, dividida en tres etapas correspondientes a las sucesivas Jefaturas de Departamento. El número de talleres y la plantilla de técnicos cualificados han aumentado de forma significativa con respecto a épocas anteriores, permitiendo un nivel extraordinario de intervenciones, tanto por la cantidad de obras como por la importancia de las mismas.

En el Palacio Real de Madrid siempre hubo talleres. Estancias más o menos espaciosas donde artesanos y artistas se encargaban tanto de la creación como del cuidado de las obras de arte que decoraban sus numerosos aposentos. Obviamente estos talleres han sufrido una notable evolución, paralela a la historia de la Monarquía y al propio concepto de restauración, que tanto ha avanzado en los últimos tiempos.

En estas breves líneas, centrándonos en el periodo de este medio siglo, veremos cómo aquellos antiguos obradores palatinos se han convertido en los actuales talleres y laboratorios, donde se aplican los tratamientos más novedosos y las más modernas técnicas de investigación. Y cómo este aumento de medios y materiales ha propiciado que la labor de restauración en estos cincuenta años haya sido amplísima: campañas integrales en los Reales Sitios, colecciones completas, obras para exposiciones, colaboraciones internacionales, etcétera.

En efecto, se ha puesto el mayor esfuerzo en mantener este rico y variado patrimonio en las condiciones idóneas de conservación y de uso, con resultados en muchos casos espectaculares. Hay que tener en cuenta que las estancias de algunos Reales Sitios, abiertas a la visita pública, son espacios vivos donde se desarrolla, aún hoy, desde la vida

monástica hasta la celebración de actos oficiales de la más alta representación del Estado. Esta especial idiosincrasia condiciona, sin duda, las políticas de restauración.

ANTECEDENTES

Una de las funciones de los artistas que desde un principio estaban al servicio del Rey era «componer» o reparar las piezas deterioradas por el paso del tiempo, por accidentes o por el propio uso de las mismas. Contamos con un buen número de referencias documentales a esta actividad restaurativa de los pintores en la Corte. Un hecho conocido es que Pedro Pablo Rubens, en su primer viaje de visita a la Corte española, en 1603, tuvo que arreglar los desperfectos causados por las lluvias en los cuadros que él mismo trajo, enviados como obsequio por el duque de Mantua para el Rey de España. En sus cartas, Rubens trata cuestiones de criterio, reintegración, repinte, copia, etcétera. Por poner otro ejemplo, podemos citar la actividad de Vicente Carducho en la Corte de Felipe IV como restaurador, que fue tan importante como la de pintor, «componiendo» obras de gran importancia, especialmente de Tiziano¹. Es decir, que en los obradores del antiguo Alcázar de Madrid tanto se reparaban como se creaban las grandes obras que han llegado hasta nosotros.

Un hito importante para la conservación de las Colecciones Reales lo marcó el incendio del viejo Alcázar de los Austrias en la Nochebuena de 1734, originado precisamente

¹ M.º D. Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos. *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de una profesión*, Madrid, 1999. Sobre Rubens, pp. 95-96, sobre Carducho, pp. 67-71.

◁ Luca Giordano, *La Gloria de la Monarquía Española*, 1692-93. Bóveda de la Escalera Principal del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tras su restauración en 1999.



Fig. 1 Representación de *San Agustín* realizada por Adelaido Polo en 1910, durante el proceso de restauración del fresco de Luca Giordano en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

en el taller del pintor Jean Ranc. Como consecuencia de los daños sufridos en una gran cantidad de obras, fue necesario habilitar nuevos y grandes espacios dedicados casi en exclusiva a su reparación. Uno de ellos fue la famosa Casa de Rebeque (hoy desaparecida), que llegó a ser un codiciado taller para los pintores de Cámara, originando auténticas disputas, como la acontecida entre Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella en el verano de 1785, tras la muerte de su anterior ocupante, Andrés de la Calleja².

La cantidad de obras dañadas tras el incendio supuso la contratación de artistas con la exclusiva misión de restaurarlas. Este es el caso de Juan García de Miranda, primer restaurador contratado como tal en España. Felipe V le nombró pintor de cámara por estos trabajos, hecho que aumentó la consideración hacia la profesión situándola en un estatus hasta entonces impensable. De sus trabajos

destaca la restauración de las más importantes obras de Rubens, Tiziano y Velázquez, entre ellas *Las Meninas*³.

Carlos III es fundamental para la conservación del patrimonio histórico-artístico español. Por una parte, establece que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tenga entre sus funciones, a partir de 1777, la defensa del patrimonio artístico y la inspección de monumentos. Y por otra, crea en la Corte una estructura de talleres u oficios, bien organizados y dotados, al servicio tanto de las nuevas decoraciones de los Sitios Reales como de su mantenimiento y reparación. Estos fueron: pintura, escultura, dorado, ebanistería, talla, bordados y tapicería. Algunos adquirieron gran relevancia, como por ejemplo el oficio de Tapicería, hasta acuñar un antiguo dicho que aún circula hoy en día por Palacio: «Después del rey, un tapicero».

Durante el siglo XIX empezó la diferenciación del oficio de restaurador respecto al de artista, pero los talleres de Palacio fueron cayendo en la misma decadencia que la Corona y en realidad, el resto de la vida española. Poco a poco desaparecieron algunos de los obradores y los que permanecieron quedaron desmembrados. La creación por Fernando VII en 1819 del Museo Real de Pintura y Escultura desvió significativamente la relevancia de estos cometidos hacia este nuevo establecimiento.

Ya en la primera década del siglo XX, merece la pena citar el caso de Adelaido Polo, que restauró gran parte de los frescos del Monasterio de El Escorial. Como prueba de su meticulosidad, aún se conservan algunos de los lienzos que acostumbraba a pintar de las obras antes de ser intervenidas, detallando los daños que presentaban a modo de imagen «fotográfica», pues no disponía de cámara⁴.

Hasta la Guerra Civil, ya totalmente definida la profesión, fue notable el desarrollo en cuanto a criterios, técnicas y estructuración administrativa respecto a las obras de arte y los monumentos. Así, en 1924, se crea la Junta de Conservación y Restauración de Obras de Arte Antiguo a petición del patronato del Museo del Prado, y dentro de la estructura de este. Su función era velar por las obras no ubicadas en el propio museo, especialmente en provincias, incluyendo también las más relevantes de las conservadas todavía en el patrimonio de la Corona.

3 M.º D. Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, [op. cit. n.º 1], 1999, pp. 81-83.

4 Á. Balao González, «La restauración de las decoraciones de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en *La Basílica del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 2010, p. 67.

2 J. L. Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, pp. 287-288. Documentos de 101 a 106.



Fig. 2. Estado de la escalera del Monasterio de las Descalzas Reales tras la caída de un obús en 1938.

Tras la contienda, lógicamente se ralentizó este proceso evolutivo en la administración cultural del país, y también en el Patrimonio Nacional. Además de las pérdidas irremisibles, un buen número de monumentos y bienes histórico-artísticos sufrieron graves daños. La escasez de medios y las nuevas circunstancias en la Jefatura del Estado, donde dominaba una austeridad cuartelaria, incidieron negativamente, no tanto en el deseo de restaurar estas obras sino en la organización y cualificación de las estructuras gestoras, que si bien tuvieron un considerable desarrollo en la restauración arquitecto-

tónica⁵, sufrieron un notable retroceso en lo que a tratamiento de bienes muebles se refiere, volviendo a un concepto más artesanal de la profesión y descuidando su carácter científico⁶.

5 En 1939 se creó la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, con origen en el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones (1938). Se encargaba de reconstruir edificios, monumentos e infraestructuras tras la contienda.

6 En 1941 se crea la Fundación Generalísimo Franco con once talleres y trescientos artesanos encargados de fabricar y reproducir objetos artísticos de todo tipo y estilos: elaboraban alfombras, tapices, porcelanas, muebles, etcétera, de gran calidad, conservando algunos oficios

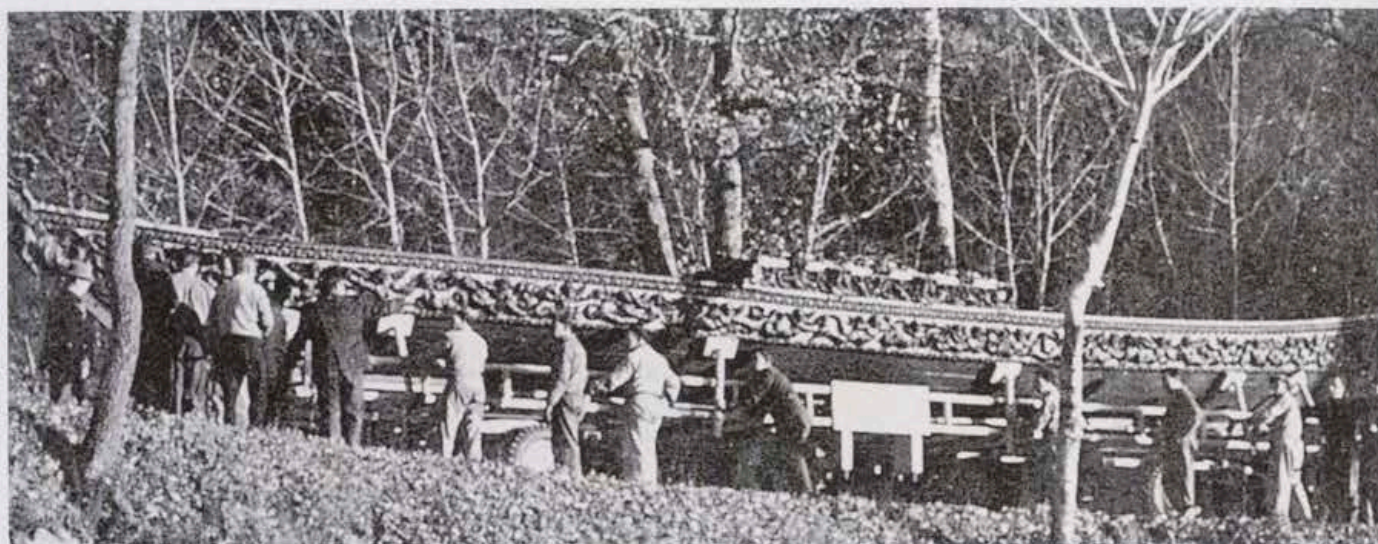


Fig. 3 Traslado en 1960 de una falúa para su instalación en el Museo de Falúas de Aranjuez.

En efecto, a pesar de los limitados medios económicos y humanos, el Estado consideró prioritaria la reconstrucción de los monumentos dañados, realizando al poco de finalizar la Guerra intervenciones importantes también en el Patrimonio Nacional. Entre otros, se repararon los impactos directos en la fachada del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid, las salas afectadas por la metralla (la Saleta Amarilla, por ejemplo) del mismo Palacio, la Ermita de San Antonio de La Florida y sus frescos de Goya⁷ (1939-1940), y la escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales, gravemente afectada por un obús y cuya restauración realizó Horacio Ferrer en 1948⁸.

artesanos que parecían condenados al olvido. Era frecuente que se les encargaran restauraciones de objetos para los que no contaban con la debida cualificación y formación.

⁷ Restaurados por Manuel Grau i Mas en 1940. Llama la atención la preocupación por conservar los frescos por parte de ambos bandos. Véase M.^a J. Rivas Capelo, «La ermita de San Antonio de La Florida: una historia de arte y devoción», en *San Antonio de La Florida y Goya: la restauración de los frescos*, J.-M. Pita Andrade (coord.), Madrid, 2008, pp. 66-70.

⁸ La intervención de Ferrer consistió principalmente en reparar y pintar la enorme laguna provocada por el obús y los múltiples pequeños agujeros causados por la metralla, igualando la tonalidad a la pintura original sucia, tal como se ha podido constatar en la restauración realizada en 2010. Véase Á. Balao González, «La restauración de las pinturas de la escalera del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 2010, p. 89.

En este periodo se reinstalaron espacios y colecciones evacuadas durante la Guerra, momento que se aprovechó para restaurar un buen número de obras. La Sala de Platino de la Casa del Labrador de Aranjuez, por ejemplo, que había sido completamente desmontada y trasladada para preservarla, se volvió a montar con sumo cuidado y precisión. Otro caso fue la restauración de la Sala de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez, cuyas lámparas de aplique se habían roto a causa de la presión ejercida por las planchas de borra de lana y los tabloncillos colocados contra las paredes de porcelana para protegerlas.

No achacable directamente al conflicto, la falta de mantenimiento durante este y la posguerra también causaron daños importantes. En el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial la filtración de agua en los frescos de la basílica produjo humedades, desprendimientos y sales en determinadas zonas, que no fueron reparadas hasta 1963. Antes, en 1950, Antonio Bisquert intervino en la Sala de Batallas, especialmente en la bóveda, drásticamente dañada por el agua que —en una noche de tormenta— entró a través de la cubierta de plomo, rota por la caída de un fragmento de cornisa. El agua afectó al mortero y pintura de una considerable parte de la bóveda desprendiéndola. Merece la pena destacar la precisión y utilidad del informe del restaurador, uno de los pocos conservados de este periodo, que incluye fotografías muy descriptivas de los daños sufridos.

La creación de nuevos museos en 1960, como el de Carrujes en el Campo del Moro o el de Falúas en Aranjuez, así como la nueva instalación de la Real Armería, es otra muestra de los esfuerzos realizados en este periodo por Patrimonio Nacional para la conservación de las Colecciones Reales.

Desde 1959 a 1975, con diversos cargos, debidos a la reorganización de la estructura de Patrimonio Nacional, Paulina Junquera de Vega ejerce como responsable de las restauraciones.

INICIOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I (1975-1987)

La proclamación de Don Juan Carlos I y la consiguiente democratización del país tuvieron su reflejo paulatino en los cambios de estructura, organización y composición de Patrimonio Nacional, lo que a su vez supuso la incorporación de profesionales cualificados a los puestos de dirección para gestionar los nuevos usos y retos que los Reales Sitios tenían encomendados en su relación con la Corona. En este proceso hay unos años de transición que se corresponden a esta fase inicial.

En lo que a restauración se refiere, esta etapa se caracteriza por la pervivencia de una situación heredada del periodo anterior. En cuanto a estructura, ya existía como tal un Departamento de Restauración⁹, que contaba tan solo con dos talleres —escultura y pintura—. Los considerados «oficios», es decir, ebanistería, dorado, tapicería, etcétera, estaban aparte y dependían de Mantenimiento. En algunas disciplinas como papel, textiles, porcelana y artes decorativas en general no había especialistas, por lo que era obligado contratar la restauración o pedir ayuda a otros organismos, siendo frecuente que algunas obras quedaran sin restaurar cuando no era posible.

Los espacios también eran básicamente los mismos, al igual que los restauradores, una plantilla próxima ya a la jubilación formada por cinco especialistas en pintura y uno en escultura. Fue en los últimos años cuando se empezaron a incorporar jóvenes profesionales, que fueron adoptando los criterios y técnicas aprendidos en su formación, transmitiéndolos a sus compañeros mayores que, salvo

excepciones, habían tenido una formación limitada por las circunstancias del país en la posguerra y lo exiguo de los planes de estudio al respecto. A su vez, estos veteranos, con una gran experiencia, enseñaron muchos de los conocimientos prácticos y específicos de los métodos, técnicas y materiales empleados a lo largo de su vida profesional en Patrimonio Nacional. Esto ha facilitado el diagnóstico y la conservación de las obras restauradas por ellos, permitiendo un relevo sumamente importante.

La prioridad de las actuaciones en un principio estaba marcada por el cambio de funciones de determinados espacios, destinados ahora a la celebración de actos oficiales del nuevo monarca. Un caso claro es la recuperación del Palacio de El Pardo —hasta entonces residencia del anterior Jefe del Estado— tanto para este fin, de representación, como para la visita pública. Por ejemplo, la Galería de la Reina, dividida en época de Carlos IV en tres estancias, recuperó entonces su espacio original y la visión unitaria de los importantes frescos que la decoran, realizados en el siglo XVII por Patricio y Eugenio Caxés.

No obstante, lo más frecuente durante estos años fue cubrir las necesidades puntuales, interviniendo principalmente en las obras que presentaban un grave estado de conservación. Una importante actuación por este motivo fue la realizada en el Monasterio de las Descalzas Reales, en la que destaca la restauración de la Capilla del Milagro, en la zona de clausura, cuyas pinturas murales —joya del barroco madrileño— fueron restauradas con los escasos medios propios con los que se contaba.

Otra misión importante de los talleres del Palacio Real de Madrid, desde el reinado de Alfonso XIII, fue la reparación de las obras que se prestaban para exposiciones temporales. En los primeros años de reinado de Juan Carlos I estos préstamos estaban aún muy lejos del volumen actual, no solo por la menor demanda sino por unas normas muy restrictivas. Por ejemplo, la pintura sobre tabla apenas se cedía por criterios de conservación, una medida que, aún hoy, se revela muy acertada.

MODERNIZACIÓN (1987-1999)

Con esta escasez de medios, tanto humanos como materiales, no podían afrontarse de ninguna manera las necesidades cada vez mayores, no solo de conservación sino de uso,

⁹ En los últimos veinticinco años, han sido responsables del Departamento de Restauración María Teresa Ruiz Alcón, Fernando Fernández-Miranda y Ángel Balao.



Fig. 4. Fragmentos de la almohada de doña Berenguela tras su restauración en 2014. Taller Hispano-árabe, hacia 1246. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Burgos.

de los numerosos Sitios Reales. Efectivamente, tras la Ley de Patrimonio Nacional de 1982 que regula las funciones y cometidos del organismo, así como la definición de sus bienes, se hizo evidente la necesidad de un mayor presupuesto para la mayoría de los ámbitos de actuación, entre ellos arquitectura, restauración y museos.

Por fin, en 1987, se inicia una ambiciosa ampliación de los espacios dedicados a talleres de restauración, rehabilitando la cuarta planta del Palacio Real de Madrid. Se crearon once especialidades, lo que en realidad suponía, aumentada, la recuperación de la organización de oficios establecida por Carlos III adaptada a la estructura administrativa actual. Parte fundamental de esta modernización fue la creación de los laboratorios de analítica y la adscripción del gabinete fotográfico. Tras una primera fase de reajuste, la organización del departamento quedó establecida con los siguientes talleres: Pintura, Escultura y Cantería, Libros y Documentos, Metales y Armería, Ebanistería y Talla, Dorado y Estuco, Guarnicionería, Textiles, Tapicería, Porcelana y Relojes; además de los laboratorios Radiológico, Químico y Fotográfico.

Este proceso se vio muy favorecido por las investigaciones del Instituto de Conservación de Obras de Arte

(creado en 1961) y las enseñanzas impartidas en la Escuela Oficial de Restauración, escindida del Instituto en 1977, así como por la creación, en esta, de nuevas especialidades (papel, arqueología, etcétera) que se sumaban a las ya tradicionales de las facultades de Bellas Artes (pintura y escultura). Por otro lado, en este periodo aumentaron significativamente las publicaciones sobre restauración y las traducciones de libros extranjeros fundamentales que hasta entonces circulaban en fotocopias o en traducciones no profesionales. Por último, en estos años se produjo la apertura a técnicas y materiales usados fuera de España, así como la aplicación a la restauración de los esquemas de museo recomendados por organismos como la UNESCO.

Respecto a la política de intervenciones, comienza entonces el desarrollo de un concepto diferente: las campañas de restauración integral de los Reales Sitios. Este tipo de actuación supone la restauración de todos los elementos de un mismo espacio en su conjunto, lo que proporciona una gran homogeneidad a la intervención y la documentación de todas las obras en su contexto. De esta forma se restauran todas las obras muebles —cuadros, esculturas, tapices, alfombras, mobiliario, etcétera— y también sus elementos decorativos fijos —frescos, estucos, cornisas, dorados, arrimaderos, suelos, chimeneas, carpinterías, etcétera—.

Este sistema de campañas, desarrollado sin interrupción hasta 2012, se inició en 1987 con la precariedad ya mencionada, por los monasterios que presentaban peor estado de conservación.

Así, durante 1987 y 1988 se realizó la campaña general de restauración del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, en Burgos. Contratando profesionales y mediante prácticas de estudiantes de restauración se logró tratar la mayor parte de la pintura de caballete, varios retablos, sepulcros —entre los que destaca el de los reyes fundadores del monasterio¹⁰— y textiles para el Museo de Telas Medievales. Este museo, uno de los más importantes del mundo en su categoría, fue inaugurado en 1987, y cuenta con piezas de enorme valor para la historia y el estudio de la indumentaria regia y civil en Europa durante la Edad Media.

¹⁰ En 2014 se celebró en la Sala de Labor del monasterio la exposición *Alfonso VIII y Leonor Plantagenet*, conmemorativa del octavo centenario de la muerte de los fundadores.





Fig. 6 Muestras de barnices para el acabado en bronce de las esculturas de los jardines de La Granja. AGP, San Ildefonso, Caja 13.567.

El Real Monasterio de Santa Clara, en Tordesillas fue la siguiente campaña, llevada a cabo entre 1988 y 1990. En esta ocasión se combinó la contratación de empresas especializadas y de profesionales independientes, coordinados por personal del Departamento de Restauración. Fue una importante intervención en la que se realizó el tratamiento de magníficas obras de arte. En la iglesia destaca la recuperación de la techumbre mudéjar, con las tablas de su arrocabe policromadas representando un santoral; la restauración del retablo de campaña de Pedro I «el Cruel», en la capilla de los Saldaña, que supuso un gran reto ante el riesgo de oscurecer el maravilloso temple azul del fondo, durante el proceso de consolidación; y la relocalización de los retablos laterales para descubrir las esculturas góticas, enmarcadas por gabletes, que estos ocultaban. Respecto a los Baños Árabes, presentaban grandes daños por la humedad proveniente de la huerta colindante. Los distintos tratamientos aplicados supusieron un importante esfuerzo y una ardua labor de organización debido a la adversa climatología de la zona, no obstante, los resultados fueron espectaculares. La recuperación del Refectorio significó un interesantísimo trabajo de tratamiento de madera, destacando la consolidación estructural del conjunto. Por último, cabe mencionar los trabajos en la Capilla Dorada, donde se descubrieron, tras varias capas de yeso, restos de las más antiguas pinturas murales conservadas en los Reales Sitios adscritos a Patrimonio Nacional (siglo XIV). De todas sus escenas solo se ha conservado milagrosamente íntegra la *Adoración de los Reyes*. El resultado en todas estas obras fue sorprendente y desde



Fig. 7 Fuente de Neptuno en los Jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, tras su restauración en 2001.

entonces pocas intervenciones han sido necesarias, limitándose a su limpieza y mantenimiento periódico.

Después, entre 1990 y 1992, tuvo lugar la campaña general del Palacio Real de Madrid. Una importantísima actuación en la que se restauró la mayoría de la planta principal. En el Salón del Trono podemos destacar el traspaso de los bordados a un terciopelo de nueva implantación en colgaduras, cortinajes, dosel, etcétera. Esta misma labor pero en seda hubo de hacerse en la Sala de Gasparini, quien diseñó en su día no solo las telas sino la totalidad del conjunto. En el Comedor de Gala se restauraron los frescos del

siglo XVIII y en general toda la estancia, incluido el suelo de tarima con diversas maderas formando dibujos, uno de los pocos de estas características que hay en Palacio, ya de la época de Alfonso XII. Estos son algunos ejemplos del gran esfuerzo realizado, aumentado, además, por la necesidad de simultanear estos trabajos con los actos oficiales comprometidos en estos espacios de representación. En realidad fue el inicio de una restauración constante del Palacio, que continúa en la actualidad.

Paralelamente también se desarrollaron actuaciones en otros Sitios Reales, entre las que citaremos dos espe-

cialmente interesantes. En primer lugar, por lo excepcional del caso, la campaña del Cuarto Real en los Reales Alcázares de Sevilla en 1991, cuando se preparó una zona del Palacio como residencia oficial de los monarcas, con todas las comodidades actuales, mezclando lo antiguo y lo contemporáneo. En segundo lugar, por su magnitud, nos detendremos en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuyos trabajos iniciados en 1992 se prolongaron hasta 2007, ya en el periodo siguiente. De nuevo hubo que intervenir en la Sala de Batallas con motivo de unas filtraciones de agua, ocasión que se aprovechó para liberar las



Figs. 8 y 9 Detalles de las pinturas de Gaspar Becerra en las embocaduras de los balcones del Torreón de la Reina, descubiertas durante la restauración realizada en 2001-2003, Palacio Real de El Pardo, Madrid.

pinturas de repintes, y así descubrir el colorido original —más coherente y armonioso— y la maravillosa perspectiva aérea que envuelve todo el conjunto.

Otro laborioso trabajo fue el realizado en el Claustro de los Evangelistas, donde se restauraron los ocho retablos de las esquinas (1995-1996) y los cuarenta y dos frescos que adornan las paredes, la mayoría pintados por Pellegrino Tibaldi. Sobre pinturas murales merece especial interés la intervención en la bóveda y el friso de la escalera principal, primera obra realizada por Luca Giordano en España. Además, habría que mencionar los numerosos cuadros de altar, lienzos y demás obras que se restauraron, tanto en estas campañas como para la exposición *Felipe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento* que se celebró entre 1998 y 1999. Una de las sedes fue el propio Monasterio y otra el Palacio Real de Aranjuez. Titulada en este último caso *Felipe II. El Rey Íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, con este motivo se devolvió a la Fuente del Águila

su aspecto original reuniendo las piezas que se hallaban dispersas desde la época de Isabel II, entre ellas el trabajadísimo brocal renacentista en mármol blanco.

En este ámbito de las exposiciones temporales, la labor realizada por los talleres consiste no solo en la restauración en mayor o menor grado de las obras expuestas, sino en el montaje de las mismas cuando así lo requieren por su complejidad o delicadeza (armaduras, tapices, textiles, relojes, etcétera). Este tipo de trabajos se multiplicó en este periodo por el nuevo impulso experimentado en la organización de estos eventos.

En cuanto a las exhibiciones propias, además de las ya citadas, merece la pena destacar el montaje y decoración del Pabellón Real en la Exposición Universal de Sevilla 92, asumido prácticamente en su totalidad por el Departamento. *Filippo Juvarra. De Mesina al Palacio Real de Madrid* (1994), en el Palacio Real de Madrid, tuvo gran importancia por sus aportaciones desde el punto de vista de la investigación y por

la oportunidad que supuso de restaurar una singular colección de planos y dibujos. *Tapices y cartones de Goya* (1996) se celebró en las recién inauguradas Salas Génova de dicho Palacio. Y por último cabe mencionar *El arte de la platería en las Colecciones Reales* (1996) con sede en varias ciudades españolas (Salamanca, Sevilla, Murcia, Alicante y Palma), lo que marcó un hito en cuanto a la difusión de las colecciones de Patrimonio Nacional.

También experimentó un incremento notable el préstamo de obras para exposiciones temporales ajenas, dentro y fuera de nuestras fronteras. En estos años se participó en muestras tan relevantes como *El esplendor de la monarquía española* (1991) con sedes en Nueva York, Madrid y Barcelona, que supuso un gran esfuerzo en la restauración de tapices. Parte de esta misma colección también se llevó a la exhibición *Tapices y armaduras del renacimiento: Joyas de las Colecciones Reales* (1992) celebrada en Madrid y Barcelona. En *La pintura en la Era del Iluminismo: Goya y sus contemporáneos en España* (1997), con sede en Nueva York e Indianápolis, podemos destacar la intervención en *Santa Isabel curando a una enferma*, grisalla excepcional por su rareza dentro de la obra del maestro aragonés.

CAMINANDO HACIA EL FUTURO (1999-2014)

Continuando con la línea ascendente iniciada en la etapa anterior, a partir de 1999 la restauración en Patrimonio Nacional ha experimentado un auge extraordinario, con la realización de múltiples y variados proyectos. Sin embargo, este proceso se ha visto alterado en los últimos años por diversas circunstancias, como se verá más adelante.

En cuanto a la organización del Departamento, muy pronto su estructura tuvo que adaptarse a las carencias causadas por la falta de reposición de plazas, lo que ha originado la constante disminución de restauradores y puestos de gestión. Así, en la actualidad, se mantienen prácticamente los mismos talleres que en el periodo anterior pero con un diez por ciento menos de personal. Sin embargo, a pesar de ello, esta última etapa ha sido tremendamente fructífera, gracias a la contratación externa y al significativo aumento del presupuesto que la ha hecho posible. Por ejemplo, en 1999 la dotación presupuestaria duplicaba la del año anterior y en 2006 la quintuplicaba.





Fig. 10 Frescos de la cúpula de la Capilla Real del Palacio Real de Madrid, obra de Corrado Giaquinto, tras la restauración en 2008-2011.

Respecto a las actuaciones en los distintos Reales Sitios, se han llevado a cabo en mayor o menor medida, y obedeciendo a un criterio de reparto entre los mismos. En los grandes proyectos la prioridad ha sido determinada por la Dirección de Patrimonio Nacional, mientras que en los de menor envergadura la selección ha correspondido a los Departamentos de Restauración y Conservación, según las necesidades de cada caso. Es importante señalar que se ha continuado con el sistema de campañas integrales, que tan buenos resultados ha dado, la mayoría de muy larga duración y algunas de ellas coincidentes en el tiempo.

En La Granja de San Ildefonso se ha intervenido en el Palacio Real, la Colegiata y los Jardines. En el Palacio, ya desde 1995 se estaban recuperando las salas de la planta baja como Galería de Esculturas, y a partir de 1999 se desarrolló una campaña cuyo objetivo último fue recuperar la originalidad de las salas nobles de la Planta Principal, tal como estaban en época de Felipe V e Isabel de Farnesio. Esta intervención formó parte en 2000 de la conmemoración del tercer centenario de la proclamación del monarca, junto con la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, allí celebrada. La Colegiata, gravemente dañada en el incendio de 1918, ha recuperado parte de su esplendor con el dorado de los elementos arquitectónicos, que se encontraban cubiertos con oro falso, y la restauración de su magnífica sillería del coro. En cuanto a las fuentes y esculturas de los jardines, se ha llevado a cabo una amplia campaña en coordinación con el Departamento de Arquitectura, en la que se han restaurado tanto las esculturas como los vasos y el sistema hidráulico del siglo XVIII. En especial, las fuentes han recuperado el aspecto original gracias a la documentación del Archivo de Palacio, donde excepcionalmente se encontró una muestra de los barnices de color utilizados en su día para imitar bronce en el acabado final.

Un trabajo similar ha sido la restauración de las fuentes de los jardines de Aranjuez, aunque menos condicionado por la climatología y sin ofrecer un cambio tan significativo. En realidad, en este Real Sitio la intervención también ha sido integral, e incluso de mayor duración que la de La Granja. En esta época se descubrió el fresco de Luca Giordano en el Despacho del Rey, antes cubierto con un falso techo de yeso y que tan solo requirió una limpieza superficial. Sin embargo, especialmente complejo fue el



Fig. 11 Andamiaje instalado en la Capilla Real para la restauración de la cúpula en 2008-2011, Palacio Real de Madrid.

tratamiento del suelo de estuco a fuego del Salón de Baile, así como la intervención en la Casita del Labrador, con resultados espectaculares en sus exquisitas decoraciones.

La Casita del Príncipe en El Pardo ha requerido asimismo una campaña exhaustiva, cuyos magníficos resultados han puesto de manifiesto la elegancia de este pequeño pabellón, diseñado y decorado por el arquitecto Juan de Villanueva. Ahora, los techos, suelos, paredes, mobiliario, relojes, esculturas, pinturas o colgaduras que adornan sus exquisitos interiores, prácticamente intactos desde la época de Carlos IV, se contemplan en todo su esplendor. En este mismo Real Sitio, ya en el Palacio, destaca la restauración de las Salas de Carlos V, entre ellas el Torreón de la Reina

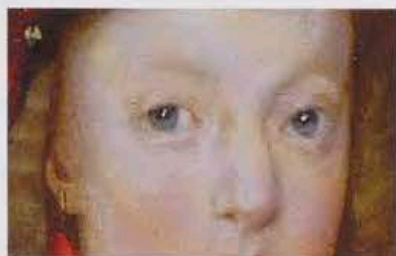
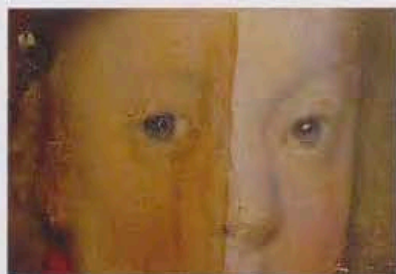


Fig. 12 Detalle de la limpieza de los barnices y resultado final en la efigie de Doña Margarita en la escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales.



Fig. 13 Escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales durante la restauración.

con las pinturas murales de Gaspar Becerra en el techo y en las embocaduras de los balcones, estas últimas descubiertas ahora.

Por su envergadura y dificultad hay que citar la intervención en las diez bóvedas pintadas por Luca Giordano en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que finalizó en 2007 tras ocho años de restauración. Una empresa compleja, no sólo por la estructura de andamios o la organización del trabajo que requirió, que hubo de compaginarse con los actos religiosos del Monasterio, sino también por la delicada labor de consolidación de los frescos, que se encontraban desprendidos en algunas zonas con importante riesgo de caída, en medio de una climatología adversa. Sin duda, en estas duras jornadas los restauradores se identificaron plenamente con el pintor napolitano, que pasó no menos penalidades, según la crónica que proporcionaba regularmente el prior don Alonso de Talavera en su correspondencia con el secretario del Rey Carlos II.

En el Palacio Real de Madrid destacan dos proyectos de importancia. Por un lado, la ampliación y reordenación de la Real Armería supuso la limpieza y restauración de prácticamente la totalidad de las piezas expuestas —alrededor de cinco mil— entre ellas la valiosísima armadura

que llevaba Carlos V en la batalla de Mühlberg, reproducida fielmente en el retrato de Tiziano. Por otro, la Capilla, uno de los espacios más significativos del Palacio, se reabrió al público en marzo de 2011 tras tres años de intervención. Actualmente, el oratorio ha recuperado toda su magnificencia original, aportada por sus complejas decoraciones a base de estucos blancos, dorados y marmolizados que enmarcan los frescos de Corrado Giaquinto en la bóveda —*La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad en Gloria*—, o las pinturas de Francisco Bayeu y Anton Raphael Mengs en los altares. También fue muy relevante la restauración del órgano, una pieza única construida en 1778 por Jorge Bosch Bernat-Veri.

Respecto a los Reales Patronatos cabe destacar la intervención en la escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales, la adecuación del Monasterio de Yuste —con su fantástica Sillería del Coro que data del siglo xv— y la intervención en el Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas, en Burgos, destacando por su complejidad la restauración del suelo de azulejo de la Capilla de Doña Ana y las vidrieras de la Sala Capitular, las más antiguas de España. En el mismo monasterio, aunque de otro carácter, se llevó a cabo el nuevo proyecto de ampliación y reordenación museológica del Museo de Telas Medievales, con una



RESTAURADA ESTA ESCALERA
POR ANA DOROTEA
MARQUESA DE AVSTRIA
HIJA DEL EMPERADOR
RODOLFO II.
EL 15 DE ABRIL DEL AÑO
1622.

BAJO EL TENDIDO DE LA ESCALERA
HAY UN MONUMENTO EN LA ESCALERA

LA ESCALERA DE LA VIRGEN DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA
FUE RECONSTRUIDA EN EL PRIMER INSTANTE DE SU SIGLO

importante intervención previa del Departamento de Arquitectura que duplicó el espacio expositivo. En el Palacio Real de la Almudaina, en Palma, se han restaurado varios de los artesonados, tapices, textiles, armaduras y la mayoría de la pintura de caballete, aunque merece mención especial el desmontaje y consolidación de la portada de la Capilla de Santa Ana, concretamente del tímpano y los capiteles. La piedra presentaba una degradación tal que se decidió sustituir esos elementos por copias, y preservar los originales restaurados en el interior del templo.

No podemos olvidar las actuaciones más recientes: la recuperación de las cocinas y las habitaciones de Alfonso XIII y Victoria Eugenia, ambas en el Palacio Real de Madrid. Estas últimas estancias apenas habían sufrido modificaciones desde la marcha de los monarcas al exilio, conservándose como un conjunto de gran autenticidad, que únicamente muestra el deterioro propio del paso del tiempo, sin pérdidas de los objetos decorativos ni desafortunadas intervenciones. Las cocinas son otro ejemplo en esta búsqueda de la mayor fidelidad. Gracias a las fotografías conservadas de 1935 se ha podido recuperar la imagen y el ambiente de este singular espacio doméstico poco habitual, con objetos y métodos culinarios hoy en día en desuso, que el público podrá apreciar y entender gracias al apoyo explicativo, tras su próxima apertura a la visita.

Sirvan estos casos de ejemplo para ilustrar las campañas de envergadura realizadas en este periodo en cuanto a edificios y sus estancias. Pero también se han realizado otro tipo de proyectos, aquellos sobre colecciones específicas que han requerido un considerable esfuerzo en tiempo y medios. La restauración de diez carrozas supuso la coordinación de muy distintos oficios para tratar los variados materiales y estructuras que las componen, con excelentes resultados, como en la Carroza de Amaranto —del siglo XVIII, así denominada por las flores que la decoran— o la espectacular Carroza Dorada. Las series completas de tapices intervenidos han sido un trabajo que se ha prolongado durante años; ese es el caso de *Los Honores*, una de las tapi- cerías más ricas de Patrimonio Nacional, encargada con motivo de la proclamación de Carlos V como emperador. Respecto a los libros y documentos, por el taller han pasado un gran número de ejemplares procedentes de Palacio y de los monasterios, especialmente de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial y de Las Huelgas de Burgos. En esta

última se realizó una importante campaña en coordinación con el Archivo General de Palacio

En realidad, la lista de restauraciones es mucho más amplia. Tengamos en cuenta las cuantiosas intervenciones puntuales, en todas las disciplinas (porcelanas, muebles, bronce, armaduras, etcétera), motivadas bien por necesidades de conservación o bien por la participación en exposiciones temporales. En este segundo caso, la labor ejercida por los talleres se ha multiplicado considerablemente, por lo que citaremos solo algunos ejemplos relevantes. *La Majestad de España* (2001), con sede en Misisipi, fue la primera gran exposición organizada por Patrimonio Nacional en el extranjero, para la que se trataron un importante número de piezas, algunas tan especiales como la Carroza de la Corona Real y la Falúa de Carlos II. De carácter parecido fue la que tuvo lugar en el Palacio Nacional de Pekín en 2007, *Arte y caballería en España*, a la que viajó gran parte de la Armería. Y la titulada *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* (2001), celebrada en el Palacio Real de Madrid, que hizo posible un importante estudio científico, así como la restauración de esa importante colección, para cuyo seguimiento se nombró una comisión internacional. Y por último *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López*, inaugurada en diciembre de 2014, que ha requerido un gran esfuerzo para restaurar más de la mitad de las obras expuestas.

La colaboración con otras instituciones ha sido muy fructífera. Como muestra pueden servir las más recientes: el estudio que se ha promovido desde Holanda internacionalmente sobre la obra de El Bosco, y el proyecto conjunto con el Museo Nacional del Prado para restaurar en sus talleres *El Calvario*, tabla de Rogier Van der Weyden, en el que han participado técnicos de ambos organismos.

También cabe reseñar, entre las labores realizadas, el montaje del *Belén del Príncipe*, conjunto napolitano que tradicionalmente se expone en Navidad en el Palacio Real de Madrid, en el que el Departamento de Restauración, tiene una participación muy activa.

Por último, una acertada política que se ha iniciado en este último periodo son las publicaciones monográficas, que han recogido algunas de las más importantes restauraciones, mencionadas más arriba. La mayoría de ellas han sido patrocinadas por el mecenazgo de instituciones ajenas a Patrimonio Nacional, mediante convenios. Este es el caso

Fig. 15 Tímpano y capiteles de la portada de la Capilla de Santa Ana, Palacio Real de la Almudaina tras su intervención en 2008. Palma.



de los libros *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores*, *Alcázar de Sevilla* (2002) y *Pinturas murales de la escalera principal*. *Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (2010), financiados a mbos, al igual que la restauración, por la Fundación BBVA. Con motivo de sufragar la iluminación, Iberdrola ha editado entre otros *La Casita del Príncipe de El Escorial* (2006) y *La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (2010) en colaboración con World Monuments Fund España. Por su parte, la Fundación Marcelino Botín y la Fundación Banco Santander han financiado numerosas exposiciones y sus catálogos, cuya lista sería demasiado prolija para enumerar. Tampoco podemos dejar de mencionar las publicaciones de edición propia, como *La Casita del Príncipe*

en *El Pardo* (2008) y *La Real Casa del Labrador en Aranjuez* (2009), que recogen dichas intervenciones detalladas con ilustraciones de gran calidad.

Todo este panorama de máxima actividad hasta aquí descrito ha cambiado mucho en los últimos años. De un lado, el presupuesto para restauración ha disminuido sensiblemente, en parte por la crisis. De otro, las políticas de intervención hoy día están dirigidas principalmente hacia el importante proyecto del Museo de Colecciones Reales, en el que se concentra gran parte del esfuerzo económico y humano de la institución. Este proyecto, sin duda, supondrá un hito fundamental en la exposición de los tesoros pertenecientes a Patrimonio Nacional, en un espacio adaptado desde el punto de vista museístico y didáctico.

Ángel Balaó González es Jefe del Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional.



LAS REALES BIBLIOTECAS

MARÍA LUISA LÓPEZ-VIDRIERO

Las colecciones bibliográficas históricas de Patrimonio Nacional reflejan el perfil de la Monarquía española, aunque su configuración física actual —sus depósitos— responda solo en parte a la que tuvieron durante los diversos reinados. El Palacio Real de Madrid y los Patronatos Reales de las Descalzas, La Encarnación, Las Huelgas de Burgos y El Escorial cuentan hoy con bibliotecas diferenciadas en las que se conservan manuscritos, impresos antiguos y fondos musicales, cartográficos y gráficos que son fuentes patrimoniales fundamentales de la historia española. Como conjunto bibliográfico, el fondo antiguo de Patrimonio Nacional, conformado por dos bibliotecas reales, la Real Biblioteca, la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial y las bibliotecas conventuales citadas, es un conspicuo conjunto bibliográfico.

La transformación de la Real Biblioteca en un centro avanzado de investigación se operó a partir del 1991. Hasta ese momento, el peso de un entendimiento decimonónico de su función la había mantenido reducida a ser un depósito de *memabilia* y un lugar de difícil acceso para la investigación. La falta de un catálogo en fichas de carácter público, de una política editorial de catálogos y de una auténtica sala de investigación la mantenían reducida al oscurantismo de esos centros a los que se llega superando barreras. La publicación *Reales Sitios*, que celebra sus cincuenta años, es buen reflejo de ese entendimiento y si se repasan los textos se comprueba que el énfasis se ponía en describir piezas señeras de la Real Biblioteca por su calidad de tesoros, es decir: una suma de unidades exclusivas, próxima en su entendimiento a un recinto adornado por trofeos de caza y no un conjunto bibliográfico único de fuentes patrimoniales para el estudio de la memoria histórica.

Nada escenifica mejor el cambio que una imagen de julio de 1994. Doña Sofía y Don Juan Carlos cruzan sonriendo la Sala VIII de la Real Biblioteca en una fotografía publicada en el «Monográfico Biblioteca Real» de *Reales Sitios*.

Es una ocasión especial porque, con su visita, los Reyes sancionan un nuevo concepto de Real Biblioteca: un centro de investigación integrado en un circuito internacional, con un catálogo automatizado, una sala de estudio y unos espacios de almacenamiento que se corresponden con la importancia de una colección bibliográfica única. Una transformación iniciada dos años atrás, siguiendo un plan de actuación preciso, desarrollado por quien acababa de responsabilizarse de la biblioteca, que partía de una premisa fundamental de ejecución inmediata: poner a disposición pública el catálogo integral de los fondos de la Real Biblioteca —lo que se hizo de forma inmediata a través de la reconversión de un fichero manual— y la descripción a un tercer nivel de los fondos, ejemplar en mano, comenzando por una colección central, los manuscritos. Un equipo de tres codicólogos, asesorado por profesores universitarios especialistas en filología e historia bajo la dirección de la Real Biblioteca, puso en marcha una acción capital para la nueva definición del centro. La Subdirección de Bienes Muebles Históricos había asumido el proyecto con total entusiasmo: cincuenta y un millones de pesetas se habían invertido en la ampliación y en la automatización de un centro que dejaba atrás un entendimiento de lugar cerrado, museístico y de difícil acceso. Un catálogo manual en fichas, sin acceso directo al investigador, una improvisada sala de consulta con seis puestos de lectura y los catálogos impresos producidos durante el reinado de Alfonso XIII y de la Segunda República, a los que se había añadido el catálogo de incunables, publicado por Matilde López Serrano y Pilar García Morencos en 1989, eran los recursos que un depósito excepcional de memoria podía ofrecer a la investigación hasta ese momento. El trabajo profesional y técnico, minucioso y preciso, no había logrado proyectarse al exterior en los anteriores sesenta años.

Patrimonio Nacional hacía pública esta transformación dedicando un número exclusivo de su revista: nueve

artículos de investigación a cargo del equipo técnico y de académicos investigadores dejaban patente que la forma de entender y de desarrollar el trabajo profesional en la actualidad era la de una colaboración sin fisuras entre especialistas del libro y de la lectura, bibliógrafos, filólogos e historiadores.

La «Crónica cultural» de ese número, el 121, detalla los pormenores de lo realizado a partir de 1992. Comprendía, además, las Colecciones Reales artísticas: el inventario de muebles históricos —Goya—, los depósitos de obras de arte en el Palacio Real de Madrid y en el de Riofrío, las cámaras acorazadas. En esa imagen, los Reyes siguen la explicación del Presidente de Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, sentados en las réplicas de las sillas fernandinas de la Sala de Investigación de la Real Biblioteca. Parecen dos investigadores atentos.

Los veinte años que nos separan de ese momento inaugural permiten analizar el desarrollo de un cambio que, en 1994, se esbozaba entre sonrisas de verano: el catálogo electrónico completo de los fondos de la Real Biblioteca, producto de una reconversión, en el que ya se disponía de una novedad importante —la descripción completa de los manuscritos— accesible en acceso local. Aunque IBIS —base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional— tuviese la vocación de ser un catálogo colectivo electrónico, en ese momento se circunscribía a los fondos de la Real Biblioteca. El plan de publicaciones que entonces se anuncia, menciona la inmediata aparición del catálogo de manuscritos.

Tanto en las descripciones del catálogo general de la biblioteca como en las colecciones documentales que han merecido un tratamiento de introducción de datos y una publicación independiente (correspondencia del conde de Gondomar, alegaciones en derecho, papeles históricos varios), se ha recurrido al formato MARC, una estructura y un sistema de códigos que permite la representación física de la noticia bibliográfica y su identificación y lectura por ordenador. En el caso de las colecciones documentales y de manuscritos de características estructurales bien definidas, como los cancioneros, los volúmenes de papeles varios o los códices facticios, se ha procedido a una catalogación analítica, según las posibilidades que ofrece el formato MARC.

Desde 2002, IBIS (<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es>) dio un acceso único en red a la descripción de los fondos

manuscritos e impresos de la Real Biblioteca, a los Monasterios Reales (Las Huelgas, Encarnación y Descalzas Reales) y a los fondos bibliográficos contemporáneos de Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid. Estos fondos dispersos se describieron con el documento en mano, en formato MARC21, y con un total desarrollo del campo de ejemplar bajo la dirección profesional de la Real Biblioteca y su equipo técnico. IBIS está ahora a un paso histórico de poder responder a la definición de origen, la de ser una herramienta electrónica creada para dar acceso único al patrimonio bibliográfico del organismo, con una salvedad: la única excepción en este acceso único en red a los fondos bibliográficos patrimoniales es la colección bibliográfica de El Escorial que, en 2011, puso en Internet su propia base de datos, producto de una reconversión de catálogos impresos en papel a principios del siglo xx, en un sistema bibliotecario propio, ABSYS.

La salida en red tuvo consecuencias inmediatas: el número de visitas virtuales, solicitudes de reproducción e investigadores que acuden a la sala de lectura a consultar los fondos de la Real Biblioteca no ha hecho más que crecer. La catalogación automatizada permite la actualización diaria de la información y pone en manos de la comunidad científica una herramienta que permite conocer el progreso de las descripciones en tiempo real. El sitio *web* realbiblioteca.es es un portal de acceso con múltiples posibilidades para la investigación porque su equipo técnico —un grupo pequeño y altamente cualificado— ha desarrollado herramientas electrónicas y digitales de consulta a la medida de colecciones concretas y de materiales documentales que, hasta 1992, no se habían abordado. Los últimos proyectos de catalogación ya concluidos incluyen:

Fondo de música manuscrita (que ha incluido también la digitalización de todo el fondo).

Colección de cartografía. Publicación del catálogo de cartografía manuscrita en curso.

Fondo Infanta Paz (manuscrito y fotográfico) recientemente adquirido, procedente de los bienes privados de la Infanta Paz de Borbón.

Fondo de impresos del siglo xviii.

Archivo de la Real Biblioteca.

La descripción bibliográfica de todas las colecciones de la Real Biblioteca es accesible a través del Opac (catálogo online)

20

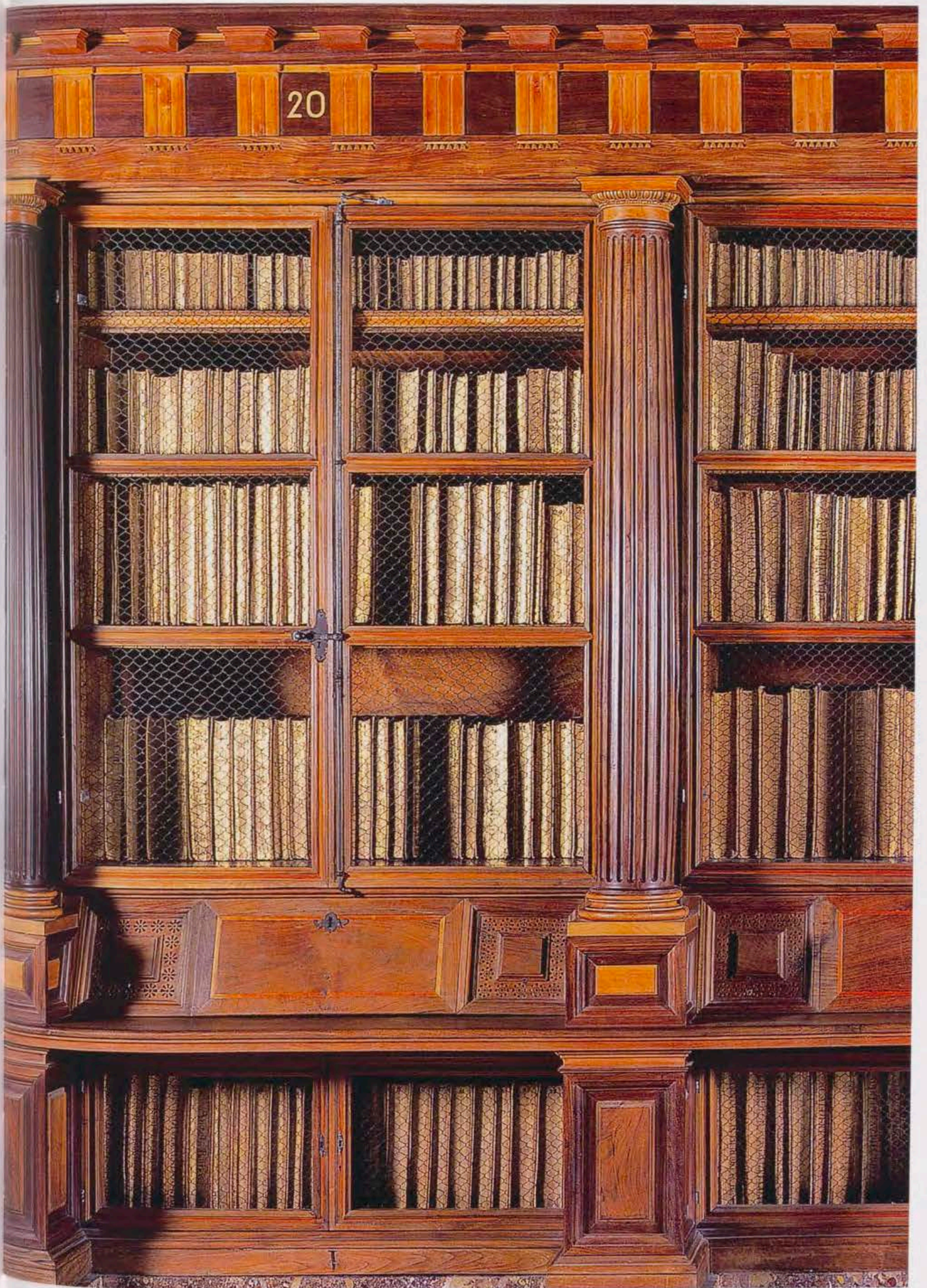


Fig. 2 *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio, 1250-1300. RBME, Sig. T I-1, Fol. 26v, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

del Sistema Integrado de Gestión Bibliotecaria (SIGB), <http://realbiblioteca.patrimoniomonal.es>.

Progresivamente se va incrementando la biblioteca digital. Sus registros están vinculados a los de IBIS, a través de un enlace.

En cuanto al SIGB, la última apuesta de la Real Biblioteca ha sido KOHA, un sistema de código abierto que desde 2011 utiliza la Real Biblioteca para gestionar IBIS. Varios factores ayudaron a tomar esta decisión: el ahorro considerable en el presupuesto que suponía optar por el código abierto, la adscripción a la filosofía que sostiene esta iniciativa y, por supuesto, la oportunidad de que el equipo profesional de la Real Biblioteca cuente con un técnico superior en fondos bibliográficos, un ingeniero informático que se responsabilizaba de la gestión.

Con esta decisión, la Real Biblioteca se adelantó hace un par de años en el conjunto bibliotecario español al implantar este sistema para un fondo histórico de la envergadura de su colección. Hacerlo supuso diseñar un desarrollo a medida dentro de la aplicación para considerar datos de cada ejemplar imprescindibles para el análisis de la colección. De esta forma ahora es posible la recuperación de información por esos campos y la extracción de datos para otros proyectos importantes y apreciados a nivel internacional, como la base de datos de encuadernación histórica, la base de datos de exlibris y marcas de poseedor o la *Ex Bibliotheca Gondomariensi*, que se describen más adelante.

Entre estos desarrollos específicos a los que aludimos, se encuentran los recursos siguientes, accesibles desde la página *web*:

I. EX BIBLIOTHECA GONDOMARIENSI

El proyecto de edición electrónica de la Real Biblioteca, *Ex Bibliotheca Gondomariensi*, tiene como objetivo la edición en formato electrónico de los inventarios de la biblioteca que Diego Sarmiento de Acuña, primer conde de Gondomar y embajador en Inglaterra del Rey Felipe III, reunió en su Casa del Sol de Valladolid, y que en el primer

tercio del siglo XIX pasó por compra a la Particular de S.M., Carlos IV. A la edición de inventarios se ha unido la de la correspondencia del conde de Gondomar, que trata total o parcialmente de libros o de los distintos agentes que intervienen en la producción o recepción libraria, y que también se conserva en la Real Biblioteca. El primer paso de este proyecto se centró en los «Libros de mano» del inventario de 1623 (BNM Mss 13593-13594, vol. II, fols. 163r-194v; Manso Porto, ed., 1996: 613-628). Para ello se realizó la transcripción completa de este apartado y su marcado, siguiendo el estándar TEI (Text Encoding Initiative).

Cada entrada del inventario fue identificada con un código y se creó un enlace a su facsímil digital. A continuación se procedió a identificar el libro en IBIS. Excesivamente pocos o demasiado generales los asientos del inventario, no siempre ha sido posible la asignación del ejemplar. En otros casos, pese a la precisión de la entrada del inventario, su localización fue también infructuosa, probablemente por pérdida del ejemplar o por haber ido a parar a otra biblioteca. En los casos de identificación fue necesaria la consulta del original para resolver ambigüedades o añadir datos a la descripción bibliográfica, que fue el siguiente paso.

La descripción de cada manuscrito se organiza en varias secciones. La primera actúa como identificador único del manuscrito: institución a la que pertenece y sigaturas actuales y antiguas. El contenido intelectual del manuscrito se describe en la segunda sección. Esta etiqueta puede incluir uno o más ítems. En ella se ofrecen los datos de autor, título, bibliografía, lengua, notas, incipit y explicit. La sección tercera recoge un conjunto de elementos que proporcionan la descripción física del manuscrito: formato, soporte, extensión, decoración, encuadernación o manos que intervienen en la copia. Una cuarta sección informa de la datación tónica y cronológica del manuscrito, y de su procedencia hasta su actual localización. Finalmente, la sección contiene informaciones prácticas como la disponibilidad del texto en otros soportes (electrónico o microfilm), clasificación temática o epígrafe bajo el que un texto aparece en el inventario.

Una vez completada la descripción del manuscrito, se crearon dos enlaces. Uno de ellos vincula la descripción con el registro bibliográfico en el catálogo de la biblioteca (IBIS), y el otro remite a la transcripción de la entrada correspondiente en el inventario.

A continuación, siguiendo el mismo esquema descriptivo, se abordaron los libros impresos. En la actualidad esta

fase descriptiva está prácticamente concluida. En cuanto al segundo aspecto del proyecto, la edición de las cartas dirigidas al conde de Gondomar que tratan de libros o en las que intervienen cualesquiera de los múltiples agentes librarios, a modo de prueba, con el objeto de reunir materiales suficientes para verificar la idoneidad del sistema, se introdujeron las «Cartas a Gondomar de historiadores y literatos», que habían sido dadas a conocer por Sánchez-Cantón (1935, págs. 75-88).

Después del análisis de diversos entornos disponibles se tomó la decisión de adaptar a las necesidades del proyecto el sistema eXtensible Text Framework (XTF), una herramienta flexible de indización y recuperación de colecciones de textos en múltiples formatos, entre ellos TEI. El examen de proyectos desarrollados con XTF, de características similares al nuestro, no nos dejaron la mínima duda acerca de su idoneidad para la Ex Bibliotheca Gondomariensi.

Una de las más laboriosas modificaciones de XTF tuvo como objeto la adaptación de los formularios de búsqueda. Se crearon un total de tres. El primero permite lanzar la consulta conjuntamente a las cartas y al inventario, y los otros dos disponen de campos específicos de búsqueda, respectivamente para cartas (autor, destinatario, lugar de origen y de destino y fecha) e inventario (autor, título, año, epígrafe que figura en el inventario y materia). En una tercera fase se incorporarán otros inventarios de la librería del conde de Gondomar, en particular los Índices de 1769 y 1775 (RB II/2618 y II/2619), lo que permitirá analizar tres estadios cronológicos de interés para conocer la evolución de esta colección libraria. El proyecto está disponible a través del enlace correspondiente en el sitio *web* de la Real Biblioteca, o directamente en la dirección: www.realbiblioteca.es:8080/Gondomar/search.

La descripción pormenorizada de las cartas que integran la correspondencia del conde de Gondomar junto con la de los manuscritos, impresos, papeles varios, cartografía y grabados de su biblioteca, que en su práctica totalidad se encuentra en la Real Biblioteca, adquiridos por Carlos IV, ha sido una de las aportaciones más estimables que ha llevado a cabo la Real Biblioteca para los estudios históricos de la Alta Edad Moderna. Sobre esta base fue posible crear una herramienta única como la que acabamos de describir, la Ex Bibliotheca Gondomariensi. Esta actuación ilustra bien la política profesional que sigue la Real Biblioteca:

Fig. 3. *Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya*, 1428-1490. RBME, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

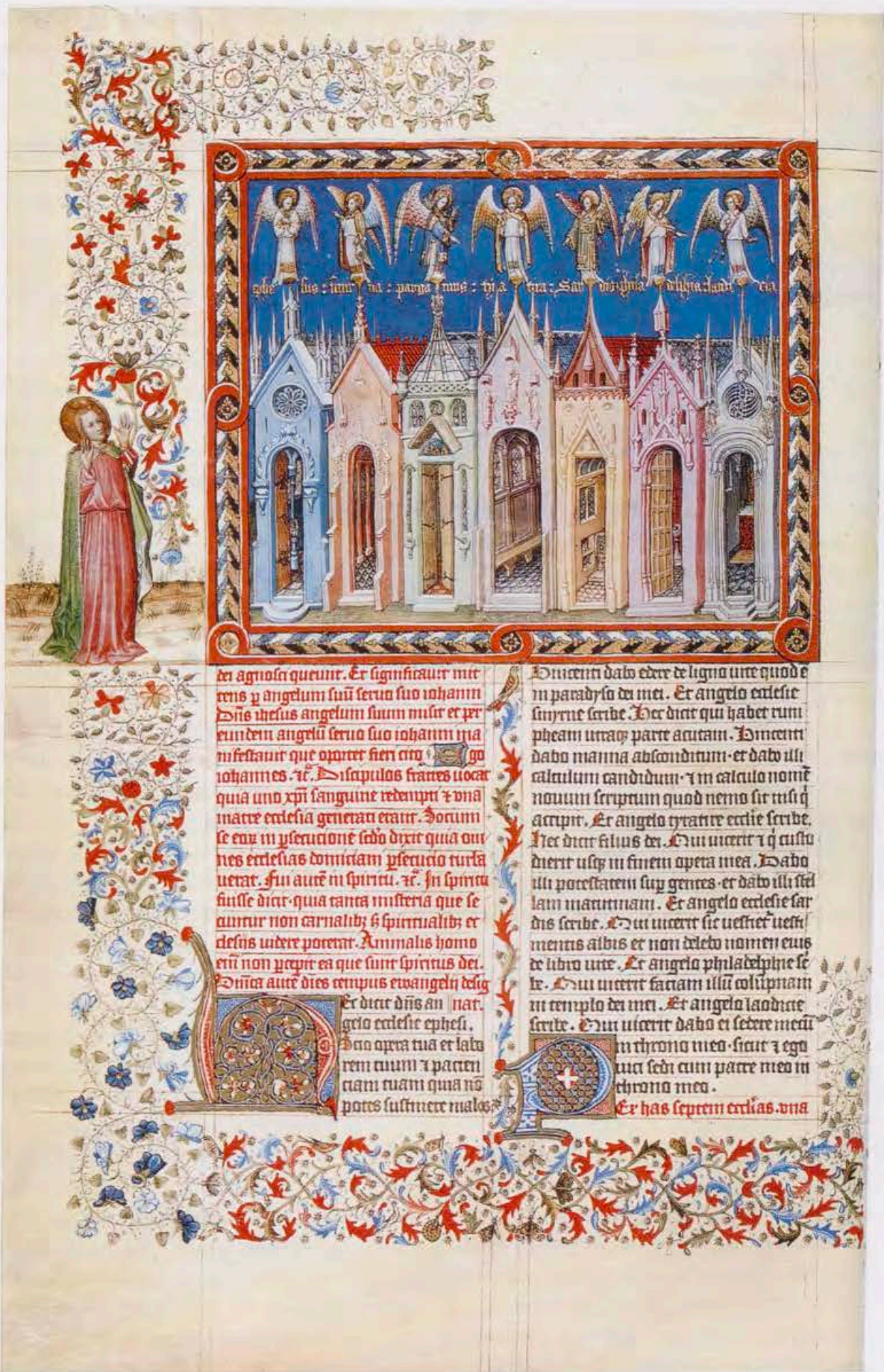
determinación de un fondo de alto interés, descripción científica en red, en la que ya se han establecido los puntos de acceso para la explotación integral del fondo, y desarrollo de una herramienta a la medida para un aprovechamiento máximo de la información.

II. BASE DE DATOS DE ENCUADERNACIÓN HISTÓRICA DE LA REAL BIBLIOTECA

Esta base (<http://encuadernacion.realbiblioteca.es>) es un instrumento desarrollado para describir, clasificar, estudiar y, por supuesto, divulgar esta colección. Hemos prestado especial atención al tratamiento de los hierros, ya que es el componente de la encuadernación que, además de su interés artístico, permite la adscripción de las piezas al taller o encuadernador responsable de su producción. La clasificación de hierros de encuadernación y la búsqueda comparativa que permite hacen de esta base de datos una herramienta de investigación única y un referente entre las bases de datos europeas homólogas —Bibliothèque nationale de France o British Library, por ejemplo— que la incluyen en sus enlaces.

En cuanto a la selección de las encuadernaciones que se han incluido hasta el momento, el punto de partida ha sido el listado de las encuadernaciones con autoría registrada en el campo correspondiente de IBIS. El acceso a los volúmenes seleccionados para ser llevados al estudio del fotógrafo nos permitió una rigurosa inspección ocular de las salas y depósitos de la biblioteca, lo que nos llevó a incluir, siguiendo criterios artísticos, históricos o de representatividad de la colección, otras encuadernaciones ajenas al listado inicial. Muchas de las encuadernaciones seleccionadas estaban descritas en *Encuadernaciones*, de M. López Serrano, otras en *Encuadernación e Identificación*, un catálogo pionero con el que la Real Biblioteca celebró el congreso de la Association Internationale de Bibliophile en 1994, lo que nos condujo a vaciar ambos catálogos.

En esta base de datos predomina la encuadernación de los siglos XVIII y XIX, porque estas centurias concentran



dei agnoscere queunt. Et significatur miter
 censis y angelum suū serua suo iohanni
 Dñs ihesus angelum suum misit et pr
 eundem angelū serua suo iohanni ma
 nifestauit que oportet fieri cito. **E**go
 iohannes. et discipulos fratres uocat
 quia uno xpi sanguine redempti et una
 matre ecclesia generati erant. Sorum
 se eorū in p̄secutionē sedo dixit quia om
 nes ecclesias dominicam p̄secutio turba
 uerat. sui autē in spiritu. et in spiritu
 fuisse dicit quia tanta misteria que se
 ciuntur non carnalib; s; spiritualib; et
 dehis uidere poterat. Animalis homo
 enī non p̄cepit ea que sunt spiritus dei.
 Omnia autē dies tempus ewangelij delig

Dicit dñs an n̄ar.
 gico ecclesie ephesi.
 Do opera tua et labo
 rem tuum et pacien
 tiam tuam quia nō
 potes sustinere malos

Dnienti dabo edere de ligna uite quod e
 in paradylo dei mei. Et angelo ecclesie
 smyrne scribe. Hec dicit qui habet rum
 pheam utraq; parte acutam. Dnienti
 dabo manna absconditum. et dabo illi
 calculum candidum. et in calculo nomē
 nouum scriptum quod nemo sic nisi q̄
 accipit. Et angelo tyatire ecclesie scribe.
 Hec dicit filius dei. Qui uicert et q̄ custo
 dierit usq; in finem opera mea. Dabo
 illi potestatem sup gentes. et dabo illi stel
 lam marinam. Et angelo ecclesie sar
 dis scribe. Qui uicert sic uestiet uesti
 mentis albis et non delebo nomen eius
 de libro uite. Et angelo philadelphie se
 re. Qui uicert faciam illū colūpnam
 in templo dei mei. Et angelo laodice
 scribe. Qui uicert dabo ei sedere meū
 in throno meo. sicut et ego
 uici sedi cum patre meo in
 throno meo.

Et has septem ecclesias. una

lo más excepcional de la colección aunque también están incluidas encuadernaciones anteriores, desde el siglo XVI.

En la Real Biblioteca se conservan los libros que algunas de las Reinas e Infantas españolas singularizaron con sus diversas marcas de propiedad. Desde un único testimonio de Doña Juana, hermana de Felipe II —su ejemplar impreso de la Biblia se conserva en el Monasterio de las Descalzas Reales— hasta los numerosos ejemplos de encuadernaciones cifradas de María Luisa de Parma, María Amalia Josefa, Cristina de Borbón, Isabel II, Cristina de Habsburgo o Victoria Eugenia. Los avatares políticos dejaron suelto este cabo en 1931, interrumpiendo una colección rara y, por supuesto, única en nuestro país.

Este fondo original, imprescindible para el estudio de la encuadernación artística española cifrada, volvió a ponerse en marcha en 1992, al hacernos cargo de la Real Biblioteca. Se reanudó una práctica ligatoria muy característica del fondo de la Real Biblioteca: las encuadernaciones de arte con la cifra real. Los libros elegidos para vestirse con estas galas son los procedentes del fallo anual del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Entendimos que interpretar una tradición secular era un compromiso tan ineludible como el mantenerla. A nuestro parecer, se trataba de enlazar sin nostalgias y de rescatar solo la intención. Conservar sin conservadurismo. Sostener la exigencia de ser vanguardia para lograr ser un clásico.

La colección de encuadernaciones con cifra real muestra que se ha formado sin acatar cortapisas estéticas confundidas con fidelidades al pasado. El paso del tiempo pone de manifiesto que la clave de su vigencia radica en que las piezas que la forman son una expresión coetánea de las tendencias creativas de su época de ejecución. Es ese compromiso lo que ha configurado la colección como un excepcional testimonio de cuatro siglos de producción artística ligatoria española, sin permitir que llegara a convertirse en un armorial nostálgico. Cada encuadernación es representativa hoy porque, en su momento, fue una creación innovadora.

Los encuadernadores son artistas cuyo nombre ya es parte de la historia de la encuadernación contemporánea: Antolín Palomino, los hermanos Galván o Manuel Bueno y Ramón Gómez Herrera, junto con encuadernadores de generaciones posteriores que señalan el cambio y la nueva orientación de la encuadernación de arte en España, como José Luis García, Andrés Pérez Sierra, Ana Ruiz Larrea, Dolores Baldó, Carlos Sánchez Álamo, Juan Antonio

Fernández Argenta, Obradoiro Penumbra, grupo CINCO+. Todos ellos, además de dar continuidad a la tradición de encuadernaciones valiosas conservadas en la Biblioteca, recuperan el sentido de copia de presentación que tradicionalmente se ha dado en las Bibliotecas Reales a los libros realizados bajo el patrocinio intelectual o económico de la Corona.

Paralelamente al desarrollo de esta base de datos, la Real Biblioteca ha utilizado una nueva herramienta para el análisis de la encuadernación histórica. Partiendo de Image Markup Tool (IMT), programa de código abierto para anotación de imágenes bajo el estándar TEI, desarrollado por Martin Holmes en la University of Victoria, se ha creado un recurso didáctico que permite al usuario navegar por la imagen de la encuadernación, bien partiendo de los tipos de hierros que se enumeran en una tabla a la derecha de la imagen, bien a través de la propia imagen, haciendo clic en el componente del que se desee obtener información: un simple clic permite visualizar los datos descriptivos, y un doble clic amplía la imagen.

En una misma imagen se reproducen las distintas partes de la encuadernación que pueden interesar, con la finalidad de aislar y describir sus hierros y otros elementos identificativos o decorativos, tales como la etiqueta del encuadernador, cortes, registro, etcétera.

Todas estas descripciones se incorporarán progresivamente a la Base de datos de Encuadernación Histórica. Una imagen de tamaño reducido situada en la franja superior destinada al conjunto de imágenes enlazará con este nuevo recurso. En esta categoría de recursos didácticos, IMT ha desarrollado una versión de la herramienta de anotación de imágenes orientadas a la enseñanza de la transcripción paleográfica, de la que también se ha servido la Real Biblioteca. Una vez seleccionado el facsímil digital de un texto, la herramienta de edición permite marcar bloques en la imagen e introducir la transcripción correspondiente. Después, el usuario podrá visualizar la imagen, ampliarla, hacer la transcripción y comprobar la lectura correcta, es decir, llevar a cabo un ejercicio de transcripción asistido.

En abril de 2013, la Reina Doña Sofía inauguraba *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales. Siglos XV-XXI*. Cuatrocientas cincuenta y seis piezas ilustraban desde la perspectiva de la historia cultural cómo las encuadernaciones formaron parte del lenguaje constructivo de la figura Real. Una exposición innovadora en su planteamiento y en su materialización que ponía de manifiesto que no es en las piezas

sueñas sino en la singularidad y en el objetivo de la formación de las colecciones patrimoniales donde reside la riqueza diferenciada de Patrimonio Nacional. Esta exposición y el libro de estudios que se editó como complemento científico del catálogo dejaron patente que la vía de investigación de la Real Biblioteca había superado definitivamente el positivismo descriptivo que habitualmente ha guiado el entendimiento de la encuadernación y los trabajos que se le han dedicado.

III. BASE DE DATOS DE EXLIBRIS

Exlibris y marcas de propiedad de la Real Biblioteca es otra de las bases de datos especializadas, accesible desde la página *web*, en la que en el momento actual se incluyen cerca de dos mil marcas de posesión localizadas en sus fondos. Se trata de firmas autógrafas, exlibris manuscritos —tan habituales en los siglos XVI y XVIII— exlibris en etiqueta grabada de los siglos XVIII y XIX o los super libros en planos existentes durante esos tres siglos y el siguiente, el XX. Estas marcas de propiedad son una herramienta fundamental para la comprensión del coleccionismo y de la circulación de textos y de libros desde la Edad Media. [<http://encuadernacion.realbiblioteca.es/index.php?p=exlibris>].

La colección está formada por tres tipos de exlibris: los propios de la Real Biblioteca; los personales pertenecientes a Reyes, Reinas o miembros de la Casa Real; y los exlibris de los bibliófilos cuyas colecciones de libros fueron adquiridas o donadas para la Real Biblioteca.

La selección se ha desarrollado a partir de la bibliografía histórica y actual sobre exlibris. El conde de las Navas, en su *Catálogo de Impresos* (1900), recogió y reprodujo algunos de los más frecuentes de la Real Biblioteca. Matilde López Serrano en «Exlibris en la Biblioteca de Palacio» (1947 y 1976), amplió ese breve catálogo. Antonio L. Bouza, en *El ex libris, tratado general. Su historia en la Corona Española* (1990), dedicó una especial atención al análisis y descripción de los exlibris propios de los monarcas y miembros de la Casa Real. A este corpus inicial se han añadido super libros heráldicos, representativos de la sucesión de reinados desde Felipe II a Alfonso XIII. En una segunda etapa, que se desarrollará próximamente, se incorporarán los exlibris menos frecuentes y ocasionales.

Se trata de un proyecto abierto a la colaboración de otros centros que posean fondos históricos similares y

estén interesados en sumarse y colaborar en la realización de esta iniciativa. El diseño de la base de datos, el formulario de búsqueda, las páginas de resultados y cualquier otro aspecto técnico también son susceptibles de modificaciones. Por otra parte, se facilitará el acceso y un pequeño manual a todas las bibliotecas que quieran utilizar esta base de datos para catalogar sus exlibris.

Así, al margen de los libros de la Real Biblioteca, se han introducido dieciséis exlibris procedentes de los fondos de la Biblioteca General Universitaria de Salamanca, y un total de cuarenta y tres identificativos de las bibliotecas particulares de otros tantos miembros de la Asociación de Bibliófilos de Barcelona.

La base de datos contribuye al estudio y difusión de las colecciones librarias que forman parte de la Real Biblioteca, identificando, describiendo y clasificando las diferentes marcas de posesión: exlibris, super libros y otras marcas personales. Esta base está sustentada en el estudio del ejemplar al que la Real Biblioteca ha prestado una particular atención durante el proceso de descripción automatizada y tiene, como la de encuadernación y exlibris, un reconocimiento internacional que se materializa en la colaboración europea con el proyecto Incunabula del Center of European Research Libraries (Oxford).

El proyecto, junto con la base de datos de Encuadernaciones, muestra el interés de la Real Biblioteca por el estudio del ejemplar, entendido como conjunto de marcas de identidad que singularizan al libro y que permiten trazar los distintos aspectos de su historia particular: coleccionismo, lectura, comercio, etcétera.

IV. BIBLIOTECA DIGITAL SOBRE LA REAL BIBLIOTECA

La Biblioteca Digital sobre la Real Biblioteca ha sido creada para difundir artículos y documentos acerca de los fondos y la historia de la Real Biblioteca que permitan al investigador tener un conocimiento más preciso de sus colecciones y de su trayectoria y es, por eso, un instrumento esencial para la comprensión de las bases de datos especializadas.

La primera colección de documentos digitalizados es una serie de textos sobre *Encuadernación Artística*. De ellos, el texto «Biblioteca de Palacio: Encuadernaciones» da una panorámica de las variadas épocas y estilos de

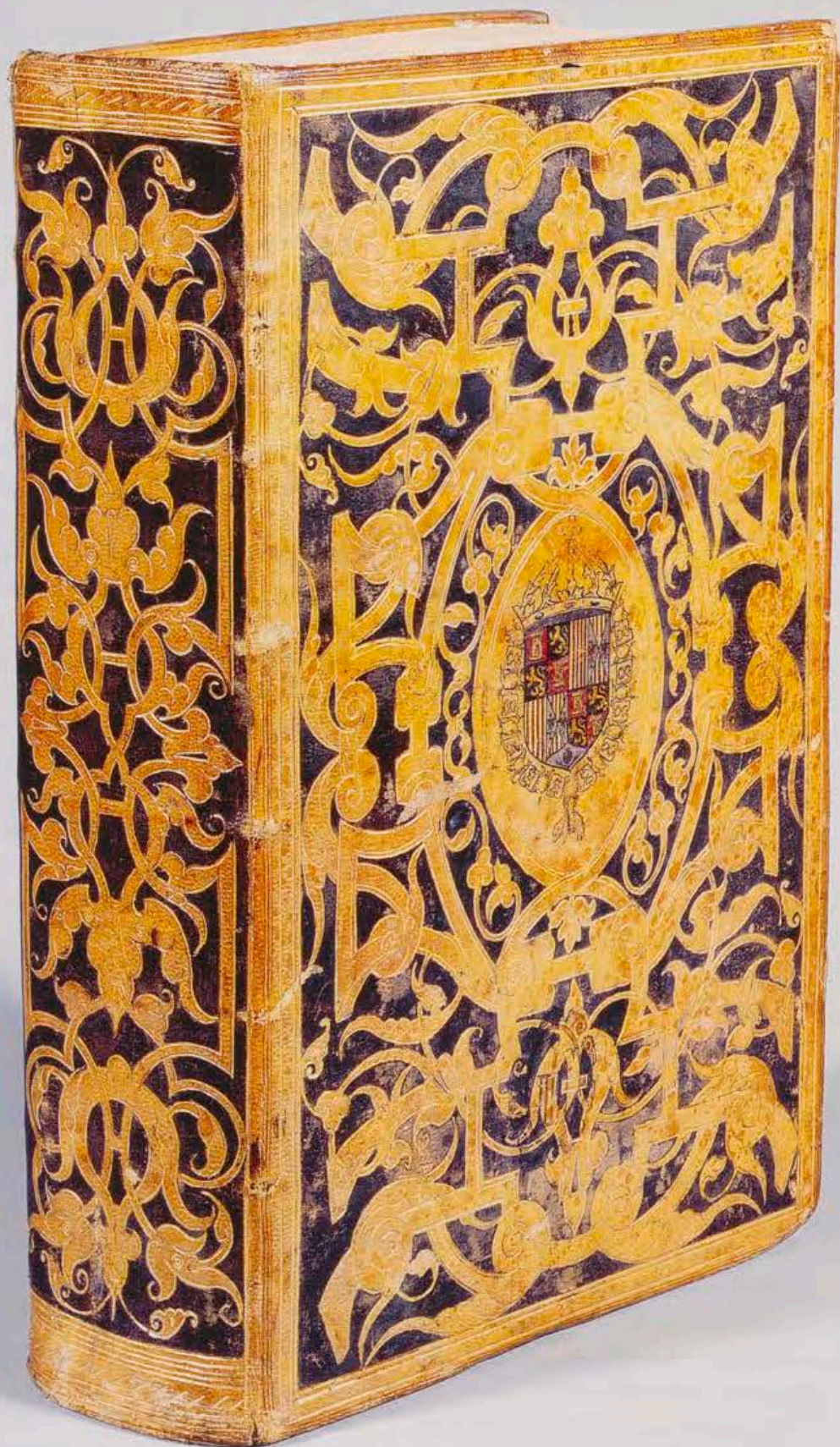


Fig. 4 Paolo Giovio, *Histoires de Paolo Iovio... sur les choses faictes et auenes de son temps en toutes les parties du monde*. À Lion: chez Guillaume Rouille..., 1552-1555. Encuadernación en marroquín limón y pintura negra con las armas de Felipe II y María Tudor. RBME, Sig. 40.I.13, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

encuadernación representados en los fondos de la Real Biblioteca. Otros documentos analizan en profundidad la figura y los trabajos de algunos de los encuadernadores que más encargos realizaron para la Biblioteca, como Antonio de Sancha o Santiago Martín.

Avisos: Noticias de la Real Biblioteca es una revista que se inició en 1995 con periodicidad trimestral y que, a consecuencia de la crisis en 2011, pasó a ser cuatrimestral. Está producida y editada por el equipo técnico de la Real Biblioteca, a cargo del responsable de Acceso a la investigación, Edición y Publicaciones. En ella se estudian y se dan a conocer piezas, colecciones, procedencias de especial interés para la investigación que, hasta el momento, no han sido trabajadas con profundidad. También ofrece repertorios temáticos que permiten un acceso ordenado y especializado a los fondos, informa sobre proyectos llevados a cabo por la Real Biblioteca u otros en los que se integra e incluye reseñas bibliográficas sobre publicaciones vinculadas con la historia del libro y la lectura. *Avisos* alcanza una tirada de mil quinientos ejemplares y es accesible también en formato digital a través de la página de la Real Biblioteca. Esta revista gratuita es una plataforma de difusión de la investigación interna y forma parte del servicio público a los estudios prioritario para este centro.

VI. MICROSITIOS RB

Esta iniciativa de la Real Biblioteca se puso en marcha en 2013 para dar a conocer colecciones temáticas, combinando descripción y análisis y teniendo siempre en cuenta las aportaciones historiográficas actuales. El soporte tecnológico permite integrar recursos propios y externos y distintos formatos, lo que proporciona a la herramienta una enorme versatilidad. Es una acción estratégica que tiene como objetivo facilitar el conocimiento y el acceso integral (bibliográfico e iconográfico) de colecciones concretas del fondo, ya sea por su diferenciación material o bibliográfica o por su procedencia. La finalidad última de Micrositios RB es reconstruir la historia cultural de la colección de la Real Biblioteca.

A. INCUNABULA

El fondo de incunables recogidos en IBIS está formado por doscientos sesenta títulos distribuidos en doscientos noventa ejemplares, divididos en tres depósitos: Real Biblioteca, Real Farmacia (dos ejemplares) y Monasterio de las Descalzas Reales (siete ejemplares). La descripción bibliográfica y de ejemplar completas son accesibles a través del catálogo *online*. La conservación y el acceso a la investigación de este fondo del primer periodo de la imprenta manual han llevado a su digitalización completa.

Las anotaciones manuscritas, exlibris, encuadernación y demás aspectos materiales de cada ejemplar son elementos imprescindibles para la reconstrucción de la historia de su uso. La Real Biblioteca colabora en un proyecto europeo desarrollado por el CERL (Consortium of European Research Libraries): Material Evidence in Incunabula, cuyo objetivo es el conocimiento de la circulación histórica de los incunables conservados en las bibliotecas de Europa.

Su finalidad es la de hacer una divulgación especializada de los elementos constitutivos de este tipo de materiales impresos, publicados en el siglo xv, a partir de la colección de la Real Biblioteca y servir tanto de herramienta de acercamiento como de estudio, para un nivel profesional medio. Para ello, el micrositio sigue la estructura del impreso incunable: Colofón; Contenido del colofón; Data; Marcas tipográficas; Formato; Signaturas. Y se complementa con cinco apartados temáticos: Libros sin portada; Tipografía; Acabado manual; Libros ilustrados; Ejemplares únicos.

La percepción de este conjunto de libros como una colección especial encontró en Jesús Domínguez Bordona su principal valedor. Fue bajo su dirección, en la Segunda República (1931-1939) cuando este fondo, disperso por varias salas, se reunió como conjunto diferenciado en un espacio único con una signatura propia. Es accesible en red desde diciembre 2013.

B. LA BIBLIOTECA DE VICTORIA EUGENIA

La celebración del Centenario de la Primera Guerra Mundial fue el punto de partida para la segunda propuesta: el Micrositio Victoria Eugenia. La implicación de la Reina en la campaña humanitaria de la Cruz Roja Española era un motivo inicial que se añadía a una vía de investigación

y desarrollo muy activa de la Real Biblioteca, la cultura libraria de las Reinas consortes.

Este sitio *web* ilustra temáticamente diversos aspectos biográficos de Victoria Eugenia de Battenberg entre 1906, fecha de su matrimonio con Alfonso XIII, y 1931, año del exilio de los Reyes.

La biblioteca particular de la Reina es en la actualidad una colección integrada por aproximadamente novecientos volúmenes. Estuvieron custodiados en un mueble librería de dos armarios ubicado en la Real Biblioteca hasta enero de 1953. En esa fecha se desmontó la librería que los contenía y se trasladó al Archivo General de Palacio para adornar la zona del antedespacho, según se deduce de algunos de los oficios conservados sobre el traslado.

Desde el punto de vista del contenido este fondo abarca múltiples aspectos que tienen que ver con la vida de la Casa Real entre 1906 y 1931. Entre todos cabe destacar por la relevancia y carácter de los materiales, los siguientes temas:

Los relativos al enlace y la boda con Alfonso XIII.

Los fondos en torno a su figura, retratos, biografías y homenajes indicarían el interés que su persona despertó una vez se convirtió en Reina de España.

Los materiales bibliográficos que hacen referencia a los viajes y otros actos oficiales y protocolarios en los que la reina Victoria Eugenia participó, los reportajes fotográficos y de prensa, los menús y los programas de los actos a los que asistieron.

La participación activa de la Reina Victoria Eugenia en labores sociales y humanitarias, como la construcción de hospitales, ayuda a la Cruz Roja Española, apoyo a determinados colectivos y asociaciones, etcétera, es otro de los temas sobre los que arrojan nueva luz estas fuentes bibliográficas y documentales.

Otro aspecto interesante que permite analizar su biblioteca es el relativo a sus hijos: su formación, aficiones y lecturas, en cuyo desarrollo y elección influyó enormemente su madre.

Su biblioteca más privada y la lectura femenina son otro de los temas de interés. Como lectora la Reina Victoria Eugenia tenía predilección por la novela, en especial la novela inglesa, publicada tanto en forma de libro como de manera seriada en los magazines literarios y revistas de la época. Además de la catalogación bibliográfica, la sistematización de la información sobre los datos,

marcas de propiedad y dedicatorias que figuran en algunos de los ejemplares permite saber en qué momento se incorporaron muchos de sus libros e incluso conocer mejor las circunstancias de su ingreso.

C. CENSURA Y LIBROS PROHIBIDOS

El estudio de ejemplares derivado de la catalogación del fondo de incunables y de impresos del siglo *xvi* sugirió la posibilidad de crear una herramienta de estudio fundamental para la comprensión de la recepción y circulación de textos durante el periodo de vigencia inquisitorial.

El micrositio Censura y Libros Prohibidos comprende todos los libros impresos de la Real Biblioteca de los siglos *xv*, *xvi* y *xvii* con marcas de censura inquisitorial. Evidentemente, el micrositio remite al catálogo de fondos en IBIS.

Se ha creado un índice geográfico (ciudades, países), de localización de lectura censora (monasterio, convento, etcétera), onomástico (responsables de censura; nombre y cargo), cronológico, de formas de censura (cancelación total o parcial, banderilla, supresión), que irán unidos a la digitalización.

Se incluye, además, la localización de la obra censurada en los índices inquisitoriales

D. MAESTROS DEL DIBUJO: TRES ÁLBUMES PARA FERNANDO VII

El Álbum de dibujos de Fernando VII es un Micrositio de próxima aparición que parte de una publicación en formato digital de los *Álbumes de dibujos* de Fernando VII.

Los seiscientos diez dibujos que componen los tres volúmenes de dibujos de los *Grandes Maestros europeos (siglos *xvi-xviii*)* fueron ofrecidos por Salvador Maella a Fernando VII en 1831. Desde esa fecha, forman parte de la Real Biblioteca Particular, hoy Real Biblioteca. Son piezas que se conservan en la cámara de seguridad [RB IX/M/88-90].

Giaquinto, Ribalta, Mengs, Maella, Carreño de Miranda, Giordano, Alonso Cano, Claudio Coello, Murillo, Rizzi, Tiepolo, Van Loo, Carracci, Bayeu y otros artistas de los talleres de los maestros Rubens, Goya o Tempesta, dan idea de la categoría de esta pieza regia.

En 1816 Vicente López, pintor de cámara desde el año anterior, eligió para el Rey Fernando VII unos cuatrocientos

dibujos de entre los mil cuatrocientos que integraron la gran colección que dejó Bayeu al morir en 1795 y que habían sido de su propiedad. De igual forma, poco antes de 1831 se seleccionaron dibujos procedentes de la colección de Maella, fallecido en 1819 y pintor de cámara desde 1774, conformándose así esta espléndida colección regia. Gracias a las colecciones de estos dos artistas, estrechamente vinculados a la Real Casa por sus profusos trabajos para ella, se pudo reunir un elenco tan significativo de obras maestras del dibujo, en una recopilación que se extendió en el tiempo durante casi quince años.

Para la catalogación de los materiales se partió de la tesis doctoral de una Conservadora de Patrimonio Nacional, Carmen Díaz Gallegos, que tuvo la generosidad de colaborar con la Real Biblioteca en esta iniciativa, poniendo a nuestra disposición los datos descriptivos. Además, las prácticas de una estudiante del Master de la Universidad de Salamanca sirvieron para codificar toda la información en MARC, vinculándola con la imagen e incorporando la información y las aportaciones de otros estudios de investigación especializados en estos dibujos reunidos por Salvador Maella, como los de los profesores José de la Mano, Benito Navarrete y Delfín Rodríguez.

Otro aspecto que estamos implantando, y que estará disponible en breve es la vinculación de estos seiscientos dibujos a otros tipos de materiales con los que mantienen algún tipo de relación: por ejemplo, un dibujo preparatorio para la figura de Neptuno de la fuente del *Jardín del Príncipe* del Palacio Real de Aranjuez que, evidentemente, podemos enlazar con la propia imagen de la fuente y su descripción técnica. Procedentes del Archivo General de Palacio se han incorporado también catorce documentos primordiales para el estudio de ocho artistas de este *Álbum*. Son expedientes personales y órdenes de pago. Uno de los documentos enumera los dibujos elegidos por Vicente López en 1816, siendo pintor de cámara, procedentes de Bayeu.

UN NUEVO INCIPIIT

El sitio *web* realbiblioteca.es ha sido concebido como una herramienta desde la propia biblioteca. Es, por lo tanto, un instrumento pensado por investigadores para investigadores, de ahí que sea un medio de acceso coherente que abre posibilidades de consulta a los diversos aspectos y

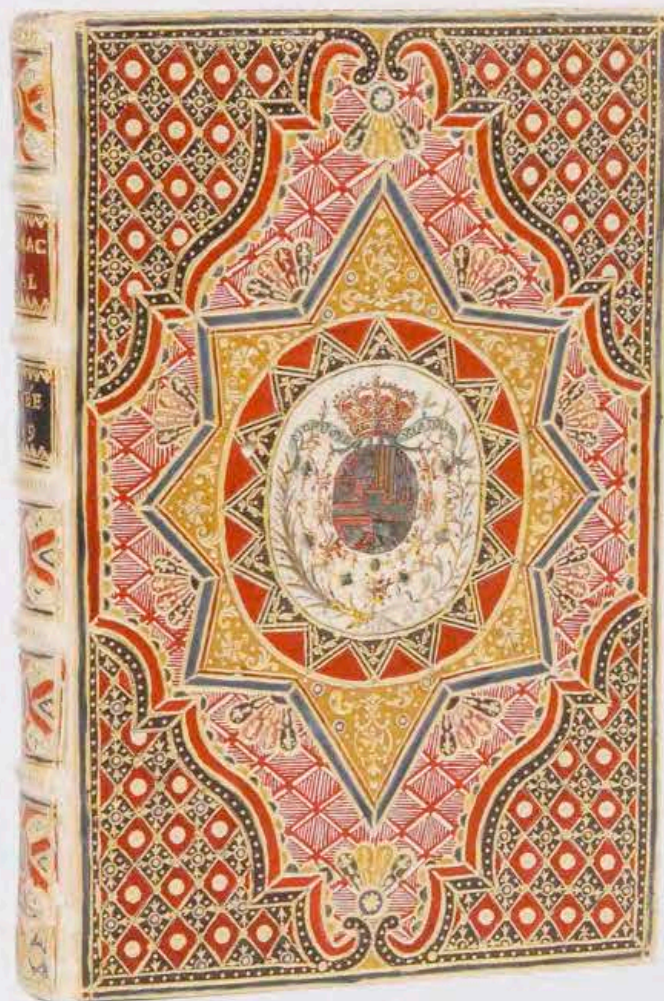


Fig. 5 *Almanach Royal*: année 1749. À Paris: De l'Imprimerie de la Veuve d'Houry, au Saint-Esprit, 1749. Encuadernación en mosaico de pieles con detalles pintados. RB, Sig. PAS/ARM3/44, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

que permite rentabilizar al máximo una Colección Real multidisciplinar. Desde él se siguen abordando nuevos proyectos en forma de Micrositios para facilitar la comprensión y el estudio de sus materiales especiales —por ejemplo la música manuscrita, un conjunto bien descrito gracias al trabajo común de musicólogos y bibliotecarios que cuenta con la transcripción del incipit musical para el que se trabajó con el programa *Finale*— y de sus colecciones temáticas —Libros infantiles; Clásicos y clásicos de la imprenta—. El investigador, el visitante electrónico, dispone ya de una biblioteca digital de textos básicos y fundamentales que le ilustra sobre la formación y la historia de la Biblioteca Real privada o particular y le permite la comprensión histórica de las diversas colecciones que la han formado.

El plan de actuación para los próximos años que la Real Biblioteca acaba de presentar señala nuevas vías de actuación y propone avances en líneas de investigación sobre historia cultural del coleccionismo Real bibliográfico femenino. Toda una promesa. En 2015, la Real Biblioteca inaugurará una nueva colección dentro de las ediciones de Publicaciones del Patrimonio Nacional: «Librerías históricas: Bibliotecas reales privadas». El objetivo de esta nueva colección, que se inicia con Isabel de Farnesio y se continuará en 2016 con Carlos III, dentro de la celebración de los trescientos años de su nacimiento, es el estudio de la historia cultural de las bibliotecas privadas Reales de la casa de Borbón, basado en la edición de los catálogos históricos de las que fueron librerías particulares de los Reyes, Reinas consortes, Príncipes de Asturias e infantes. Estas ediciones son la única vía de reconstrucción de una colección bibliográfica Real y, por lo tanto, constituyen una fuente de estudio cultural indispensable para la comprensión de los diferentes reinados.

El interés de esta nueva colección reside en editar unos catálogos que no son réplicas en papel del catálogo en red de IBIS, el catálogo colectivo de Patrimonio Nacional, ni de ningún otro catálogo disponible. El elenco de los catálogos publicados por la Real Biblioteca, editados por el Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional desde que inició su actual andadura en 1991, es revelador de la calidad y de la intensidad de un trabajo planificado para dar un acceso científico a todos sus fondos: manuscritos, incunables, impresos de los siglos XVI y XVII, manuscritos e impresos de los Reales Patronatos (Monasterio de Las Huelgas, Monasterio de las Descalzas Reales, Convento de la Encarnación), correspondencia del conde de Gondomar, alegaciones en derecho del conde de Gondomar, papeles varios del conde de Gondomar, cartografía manuscrita, encuadernaciones heráldicas. Veintidós volúmenes en papel y más de doscientos mil registros en línea.

Por su parte, la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial inició en 2009 la automatización de

Fig. 6 Álbum con *Uniformes del Ejército de Rusia*, siglo XIX. Encuadernación en malaquita y plata dorada con cifra de Isabel II, 1857. RB, Sig. FOT/26, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

los catálogos impresos. Se reconvirtieron directamente los registros de los catálogos publicados de Zarco Cuevas (manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses), de García de la Fuente (manuscritos franceses y provenzales y monedas y medallas), de Ruggieri (manuscritos italianos), de Ainaud Lasarte (grabados) y de Gregorio de Andrés (documentos sobre la construcción y ornato del monasterio existentes en el archivo). Los incunables se abordaron siguiendo el Índice de los incunables de la Real Biblioteca de El Escorial y teniendo en cuenta descripciones de algunos de los principales repertorios existentes. En 2011, esta Real Biblioteca puso en Internet su propio catálogo, con un buscador hecho a medida, sin criterios de búsqueda definidos. Este fondo bibliográfico no está vinculado a IBIS.

Entre 2011 y 2013 se publicó su *Catálogo de impresos de los siglos XVI al XVIII* en cuatro tomos.

La página web da acceso al catálogo y facilita información general sobre la historia de la biblioteca, sus principales colecciones, una galería fotográfica y la relación de servicios.

Es evidente que este depósito real de memoria bibliográfica europeo, excepcional por su origen y por la formación de sus colecciones, es uno de los lugares obligatorios de la investigación. La amplitud de materias que exigen la consulta de sus fondos se ve reflejada en una bibliografía abundante que, lógicamente, deberá en un futuro próximo encontrar su reflejo en el desarrollo de las descripciones de un catálogo accesible en red y en el acceso especializado a bases de datos temáticas que permitan al estudioso adentrarse en los materiales especiales —dibujos, grabados, música, por citar algunos— o avanzar en el conocimiento de las bibliotecas y colecciones privadas —reales, nobiliarias, humanistas— que vinieron a aumentar el núcleo primero de la real escorialense.





DOMINUS
FERNANDO
POR LA
GRACIA
DE DIOS

EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO

JUAN JOSÉ ALONSO MARTÍN

En 2014 el Archivo General de Palacio ha cumplido dos siglos desde su creación en febrero de 1814. Fue fundado para reunir, clasificar y conservar los documentos producidos por las diferentes dependencias competentes en el gobierno y administración de la Real Casa y del Patrimonio de la Corona. Esta decisión debe encuadrarse en las reformas iniciadas por Fernando VII, con el objetivo de racionalizar el gobierno y administración de su casa y de su patrimonio una vez finalizada la Guerra de la Independencia.

Desde 1815 se encuentra situado en los denominados Arcos Nuevos de la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid, y cuenta con algo más de doce kilómetros lineales de documentación, distribuida en tres plantas de depósitos.

Es un archivo público, de titularidad estatal y de libre acceso, dependiente desde 1939 de Patrimonio Nacional. Por el carácter y contenido de sus fondos es un archivo central, ya que recibe las transferencias documentales de Patrimonio Nacional y de la Casa de Su Majestad el Rey, pero también es un archivo histórico, cuya documentación más antigua se remonta al siglo XII.

Las principales funciones del Archivo General de Palacio son las de recibir, organizar y conservar, así como poner en servicio y difundir a las instituciones productoras y a los ciudadanos sus fondos documentales mediante los servicios de consulta, préstamo y reproducción. De esta forma, recibe transferencias documentales de las instituciones citadas; da el correspondiente tratamiento archivístico a la documentación para su control y descripción; procura la necesaria conservación y preservación a la misma y, por último, pone a disposición de los usuarios sus fondos, promoviendo también su difusión por parte de la sociedad.

El Archivo cuenta con servicios de consulta directa en sala, búsqueda y orientación a usuarios, reproducción de documentos, expedición de certificados y visitas guiadas.

El Archivo General de Palacio ejerce también la dirección técnica del Sistema de Archivos de Patrimonio Nacional, que está integrado además por los archivos de las delegaciones de Patrimonio Nacional en los Reales Sitios, del Real Alcázar de Sevilla y de los Patronatos Reales, entre los que destacan los archivos del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, del Convento de Santa Clara de Tordesillas, del Convento de las Descalzas Reales de Madrid, sin olvidar el Archivo del Copatronato del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

Los fondos documentales que conserva se encuentran clasificados en cinco grupos de fondos y seis colecciones.

Los diferentes grupos de fondos contienen la documentación producida como resultado del ejercicio de sus actividades por parte de diversas instituciones: Jefatura del Estado, Administración Central, Archivos de la Familia Real, Congregaciones y Hermandades y Archivos Personales y Familiares.

Por su parte, las colecciones facticias están organizadas a partir de documentos procedentes de otros fondos, y responden a criterios de conservación por su clase o formato. El Archivo cuenta con las siguientes: Personal, Registros, Planos Mapas y Dibujos, Fotografía Histórica, Pergaminos, y Diplomas y Carteles.

El Archivo General de Palacio está hoy en día considerado uno de los más importantes del Estado, tanto por el volumen como por la calidad de sus fondos.

Tradicionalmente se ha considerado que las principales funciones de los archivos se resumían en recoger, conservar y servir la documentación que conservan. El Archivo no ha sido ajeno a ello, y desde su creación ha llevado a cabo las diferentes tareas archivísticas que esos conceptos conllevan.

Sin duda, la mayor fase de crecimiento se ha producido en las últimas cuatro décadas, fruto de las transferencias

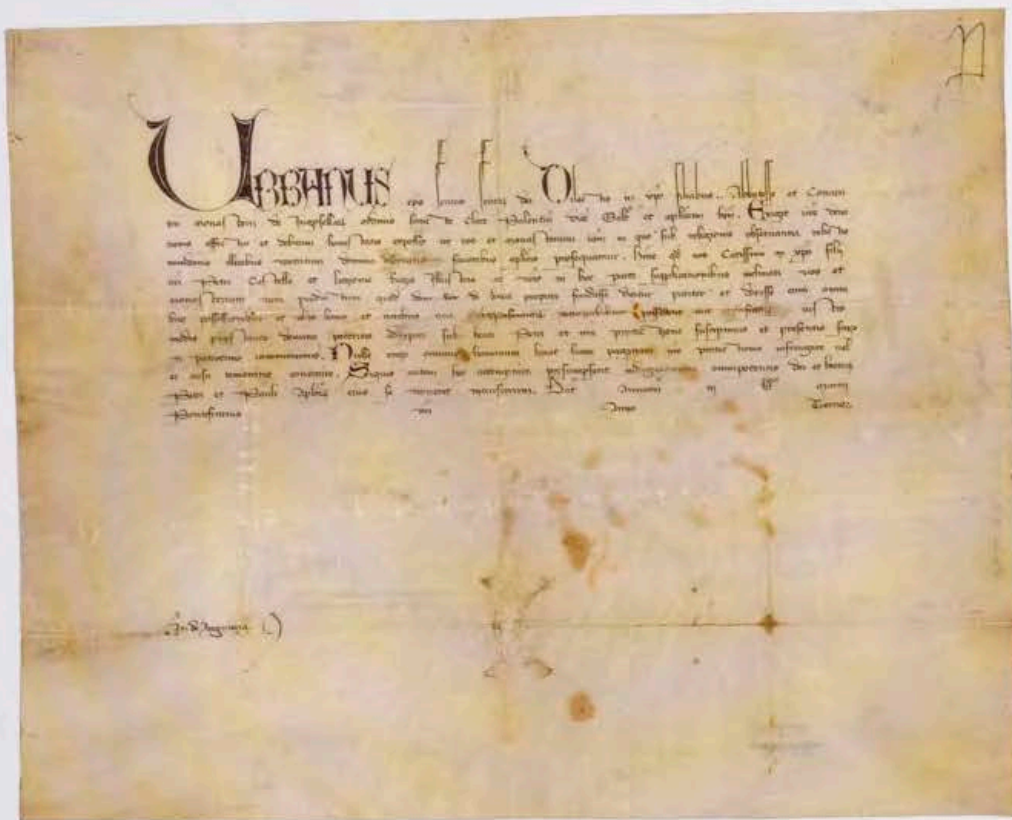


Fig. 1 *Bula de Urbano V* tomando bajo su protección y amparo al Convento de Santa Clara de Tordesillas, Avignon; 27 de febrero de 1365. ACSC, Pergamino 075.

▷ Fig. 2 *Privilegio rodado de Pedro I de Castilla* confirmando el privilegio de la moneda forera dado por Fernando III en 1219 a favor del Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Valladolid, 4 de septiembre de 1351. AMHU, Pergamino 33.

documentales de las instituciones a las que presta servicio, cumpliendo así una de sus funciones principales, una vez que la documentación ha permanecido varios años en los archivos de oficina.

En primer lugar, se han realizado transferencias periódicas desde todas las unidades administrativas de Patrimonio Nacional, que se intensificaron a partir de 1980 hasta una cifra superior a las 9.000 cajas o unidades de instalación. También destaca el envío al Archivo del fondo documental de la Casa Civil del Jefe del Estado en 1976 con más de 4.000 unidades de instalación.

Por último, las transferencias anuales que se realizan desde la Casa de Su Majestad el Rey han influido notablemente en este crecimiento, con un total de 9.300 unidades de instalación, lo que permite salvaguardar este fondo documental con el adecuado tratamiento técnico aunque, por razones legales, está todavía sujeto a restricciones a la consulta pública.

Evidentemente, este importante aumento del volumen documental del Archivo General de Palacio no hubiera sido posible sin la adecuación de sus espacios para recibir tal avalancha documental, así como la instalación del

mobiliario adecuado para una correcta ubicación y conservación. En este sentido, destaca la reciente dotación de estanterías eléctricas. Sin embargo, el Archivo se encuentra en la actualidad al límite de su capacidad, por lo que es precisa una ampliación para poder seguir cumpliendo con uno de sus principales cometidos.

El tratamiento archivístico de la documentación se ha venido realizando por personal especializado a través de diversos planes desde los años noventa del siglo XX, pudiendo inventariar y catalogar algunos fondos que carecían de la descripción adecuada. De este modo, los fondos documentales de los Reales Sitios de Aranjuez, San Ildefonso y Casa de Campo, el Patronato de Atocha o la Real Fábrica de Cristales han pasado a contar con catálogos automatizados que permiten una consulta rápida y efectiva. Otro tanto ha ocurrido con la Sección de Personal, que contiene más de 80.000 expedientes personales.

En este sentido, además de las tareas habituales de descripción documental se han realizado estudios sobre la organización y funcionamiento de las diferentes instituciones productoras de la documentación (Real Casa y Patrimonio, Patrimonio de la República, Patrimonio Nacional,



MOB... MARCH... [Main body of text in Gothic script, including various headings and paragraphs.]

Don... [List of names and titles on the left side of the page.]

Don... [List of names and titles on the left side of the page, continuing from the previous block.]



Don... [List of names and titles on the right side of the page.]

Don... [List of names and titles on the right side of the page, continuing from the previous block.]

Don... [Additional list of names and titles at the bottom of the page.]



Fig. 3. Escritura de fundación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial otorgada por Felipe II, Madrid, 22 de abril de 1567. AGP, Registros, n° 235 bis, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



En el nombre sea de Dios to-
do poderoso padre y hijo y es-
píritu sancto que para siem-
pre vive y Reyna. E de la
gloziosa virgen sacratissima
nuestra señora: A cuya gloria
y honoz sea vnderetece todo
lo que nos hizieremos. E
a honoz e veneracion del biē
aventurado sant' Lorenzo,
a quien nos tenemos parti-
cular deuocion: Sean mani-
fiesto a todos los que la pre-
sente scriptura de fundacion
y doctacion vieren, como no

Don phelippe Rey de Casti-
lla, de leon, de
toledo, de aragon, de las dos seculas de hieru-
salem, et. Reconosciendo los muchos y gra-
des beneficios que de Dios nuestro señoz hauemos res-
cebido y cada dia resceuiamos y quanto el há sido seruido
de encaminar y guiar los nuestros hechos, e los nuestro
negocios a su sancto seruicio, y de sostener y mantener
estos nuestros Reynos en su sancta fee y religion, ven-
paz y en justicia. Entendiendo con esto quanto sea de late-
re de Dios pia y agradable obra y grato testimonio y recono-
cimiento de los dichos beneficios, el edificar y fundar
y glefias y monasterios donde su sancto nombre se ben-
dice e alaba, y su sancta fee, con la doctina y exemplo de
los religiosos seruos de Dios se conserua y aumenta. y
para que así mismo seruegue e interceda a Dios nuel-
tro señoz por nos e por los Reyes nuestros antecesores e
subcesores. E por el bien de nuestras animas, e la conserua-
cion de nuestro estado real temiendo así mismo fin e co-

Fig. 4. Escritura de fundación del Monasterio de la Visitación —Salesas Reales— otorgada por Fernando VI, Madrid, 6 de diciembre de 1757. AGP, Administración General, Legajo 921 Exp.45, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



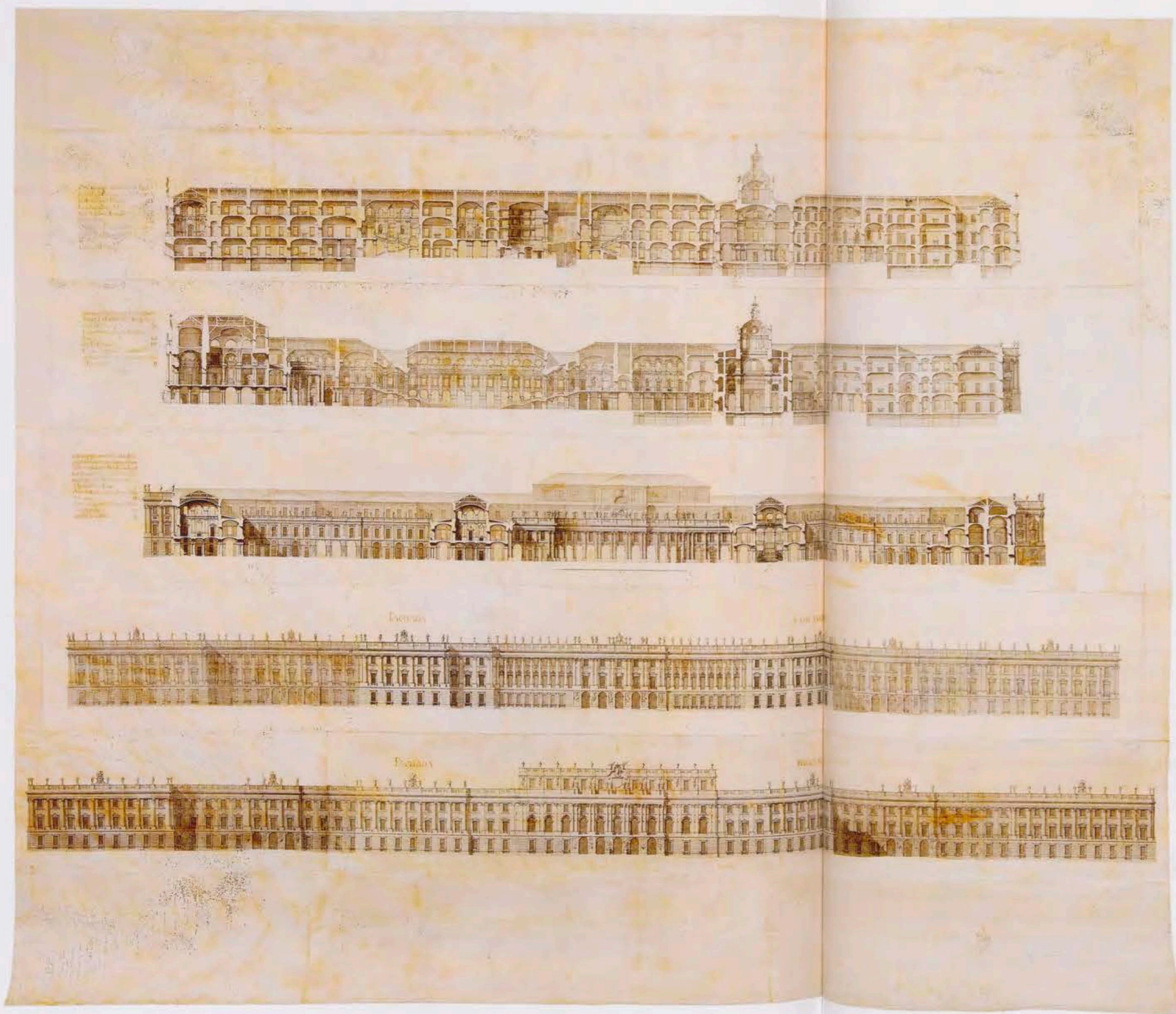


Fig. 5 F. Juvatta, *Proyecto para el Palacio Real de Madrid: secciones longitudinales y alzados de la fachada principal y a los jardines*, 1735-1736. AGP, Planos, mapas y dibujos, n.º 6501-6505, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Casa Civil del Jefe del Estado, etcétera)¹, que han dado recientemente como resultado la elaboración y publicación de un cuadro de clasificación que organiza jerárquicamente los diferentes fondos documentales².

En 1975, el Archivo contaba con tres colecciones ficticias: Planos, Mapas y Dibujos, Personal y Registros. La Colección de Planos ha duplicado sus fondos, pasando de 5.600 en 1993 a más de 12.800 documentos gráficos catalogados y en su mayor parte digitalizados.

En 1995 se inició un ambicioso proyecto de reunión en el Archivo de la Colección de Fotografía Histórica, que se hallaba dispersa en diferentes departamentos de Patrimonio Nacional, exceptuando, por razones obvias, las obras conservadas en la Real Biblioteca. Con el apoyo del convenio firmado con la Fundación La Caixa se procedió a la descripción y conservación definitiva en los depósitos del Archivo. El proyecto, pionero en España, incluía la catalogación automatizada de más de 60.000 fotografías, así como su digitalización, y culminó con una gran muestra en las salas de exposiciones temporales del Palacio Real de Madrid en 1999, inaugurada por Su Majestad el Rey Don Juan Carlos, con itinerancia en Sevilla, Zaragoza y A Coruña³.

En 2010 y 2012 se crearon las Colecciones ficticias de Pergaminos y de Diplomas y Carteles respectivamente. Ambas están constituidas por unidades documentales de diferente procedencia, pero reunidas por motivos de conservación debido a su gran formato. Los pergaminos proceden principalmente de los fondos documentales de los Reales Patronatos que se conservan en el Archivo, incluyendo el documento más antiguo, fechado en 1148, compuesto por

¹ Alonso Martín, 2002; Alonso Martín, 2008; Alonso Martín, 2010; García López, 2003; García López y Mairal Domínguez, 2005; González Cristóbal, 2004; Mairal Domínguez (coord.), 2007; Mairal Domínguez, 2008; Méndez Sastre y Moreno López, 1995; Ruiz Cabrera, 2010; Ruiz Cabrera, 2011; Ruiz Cabrera, 2013.

² Alonso Martín y Mairal Domínguez, 2011.

³ La fotografía en las Colecciones Reales, 1999. *Historia y fotografía*, monográfico de la revista *Reales Sitios*, n.º 139, Patrimonio Nacional, Madrid, 1999. Utrera Gómez, 2008. Utrera Gómez, 2013.



Fig. 6 C. Clifford, *El Palacio, Vistas del Palacio de La Granja de San Ildefonso*, 1853. AGP, Colección de Fotografía Histórica, n.º 10168542, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

algo más de 1.100 ejemplares. Por su parte, la Colección de Diplomas y Carteles contiene 1.441 documentos, destacando los títulos honoríficos concedidos a los miembros de la Familia Real así como los carteles relacionados con la Primera Guerra Mundial.

La descripción de los fondos documentales se realiza siguiendo la normas ISAD(G), promulgadas por el Consejo Internacional de Archivos, que desde 2004 se ha ido implantando progresivamente en el Archivo General de Palacio, especialmente en los fondos de documentación textual.

Sin duda, en estas cuatro últimas décadas, el Archivo General de Palacio ha pasado a ser considerado como un centro de investigación de primer nivel.

La completa apertura a la consulta de los archivos públicos a raíz de la promulgación de la Constitución de 1978 ha tenido como resultado un exponencial aumento del número de usuarios. El Archivo General de Palacio no ha sido ajeno a ello, solo basta echar un vistazo a las estadísticas para corroborarlo. De los 1.115 usuarios que realizaron consultas en el Archivo en 1977, hemos pasado a 3.166 en 2013, lo que equivale a un aumento superior al 280% y una media aproximada superior a trece investigadores diarios. Los mismos datos arrojan la comparación del número de consultas realizadas anualmente: de 4.023 en 1975 a 12.754 en 2013.

Sin embargo, el Archivo General de Palacio no solo es base de numerosas investigaciones históricas o artísticas, sino que en los últimos años se ha producido un aumento importante de usuarios que provienen del ámbito del derecho, la medicina, la música, la ingeniería o la arquitectura, entre otros.

Parte importante también del servicio a los usuarios la constituye el laboratorio de reprografía. Creado a mediados de los años ochenta del siglo pasado, con la adquisición de una microfilmadora y varios lectores de microfilm, ha pasado a ser un referente en los archivos españoles, contando desde 2012 con el primer servicio de descarga de reproducciones mediante un gestor de archivos *on line*. Las cifras así lo atestiguan, con 225.521 imágenes digitales descargadas en 2013.

Los fondos documentales que forman el Sistema de Archivos de Patrimonio Nacional también ha sido objeto de especial dedicación por parte del personal del Archivo General de Palacio, especialmente en el caso de los archivos de los Reales Patronatos. La idea principal que rige los trabajos en estos archivos es la descripción completa de la documentación que los compone, así como su reproducción para evitar la consulta directa de los originales y de este modo interferir lo menos posible en la vida de las comunidades de clausura, a lo que se suma, evidentemente, la obtención de una copia de seguridad de esos fondos.

Estos trabajos se iniciaron en 2000 con el traslado al Archivo del fondo documental del Convento de las Descalzas Reales para su descripción y microfilmación. Mucho más ambicioso fue el proyecto, junto a la Universidad de Burgos, de descripción, restauración y digitalización del Archivo del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, que en esta ocasión se realizó *in situ* entre 2008 y 2012. Se describió de manera individualizada la documentación del denominado *Fondo*



Fig. 7 A. Cánovas del Castillo, Káulak, *Retrato de estudio de Alfonso XIII y sus hijos*, Álbum de la Familia Real Española, 1922. AGP, Colección de Fotografía Histórica, Álbum 14, n.º 10207723. Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Antiguo, que ha dado como resultado un catálogo automatizado siguiendo las normas ISAD(G). Entre las labores de restauración destacan las realizadas sobre los más de 1.000 pergaminos que se conservan desde finales del siglo XII, y que forman parte de uno de los archivos monásticos más ricos e importantes de España. Finalmente se procedió a la digitalización completa del fondo documental. En la actualidad se están llevando a cabo diversas tareas de normalización con el objetivo de facilitar la consulta del catálogo en la red.

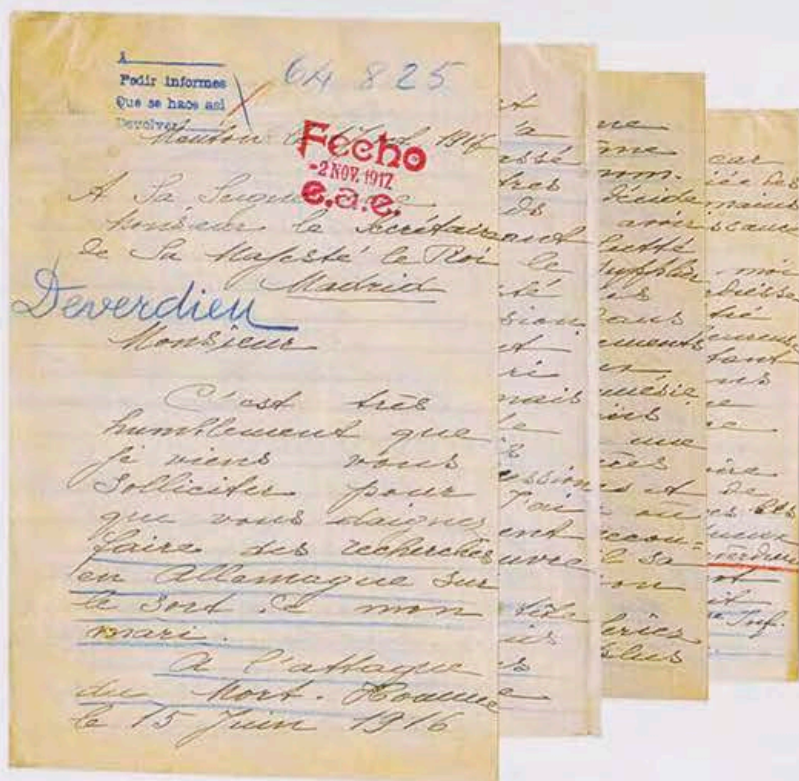
Siguiendo las pautas de este proyecto, el Archivo General de Palacio se halla en la actualidad en el proceso de catalogación, restauración y digitalización del fondo documental del Convento de Santa Clara de Tordesillas.

Mención aparte merece el Archivo del Real Alcázar de Sevilla, que cuenta con una sala de investigadores a cargo de un técnico de Patrimonio Nacional. Constituido por la documentación emanada en el desempeño de la función de las distintas dependencias encargadas de la administración y gobierno del Patrimonio Real, en la ciudad de Sevilla y con su Alcázar como sede de la Corte castellana desde la conquista de la ciudad por San Fernando en 1248. Sus fondos fueron completamente microfilmados hacia 1991.

El crecimiento que ha experimentado el Archivo General de Palacio en estas últimas décadas apenas sería importante si no se hubiese planteado una serie de objetivos de cara al futuro.



Fig. 8 Foto de grupo del personal de la Oficina de la Guerra Europea establecidas por Su Majestad en Palacio, 1914-1918. AGP, Colección de Fotografía Histórica, n.º 10205697.



Figs. 9, 10, 11 y 12 Documentos del Expediente de búsqueda de Louis-Paul Deverdieu, soldado francés, 1915. AGP, Oficina de la Guerra Europea, Servicio de Heridos y Prisioneros de Guerra franceses y belgas, Exp. n.º 64825.



A la necesaria ampliación de sus instalaciones, se une la necesidad de visibilizar su importancia en el mundo de la investigación, fundamentalmente a través de su página *web*, con la meta de realizar las consultas *on line* de las bases de datos, incluyendo copias digitales, de todos los fondos del Sistema de Archivos de Patrimonio Nacional.

Por último, queremos hacer mención a un proyecto que lleva desarrollando el Archivo desde 2011. Se trata de la difusión de la obra humanitaria llevada a cabo por la denominada Oficina de la Guerra Europea, creada por Alfonso XIII durante la I Guerra Mundial. Este fondo documental está compuesto por más de 222.000 expedientes de solicitud de información y auxilio de soldados y también de población civil de diferentes países implicados en el conflicto. Nuestra intención es contar en los próximos años con un sitio *web* específico en el que se incluiría una base de datos de consulta, imágenes digitales de la totalidad de los expedientes, así como diversa información relacionada con la organización y el funcionamiento de la citada Oficina.

BIBLIOGRAFÍA

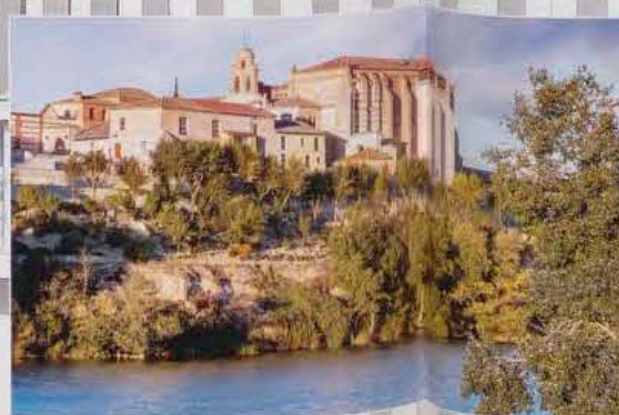
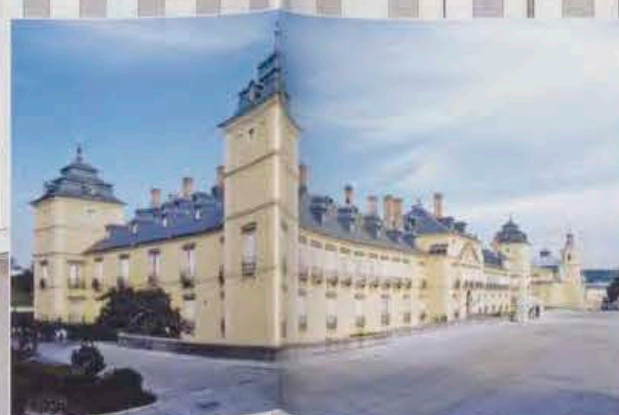
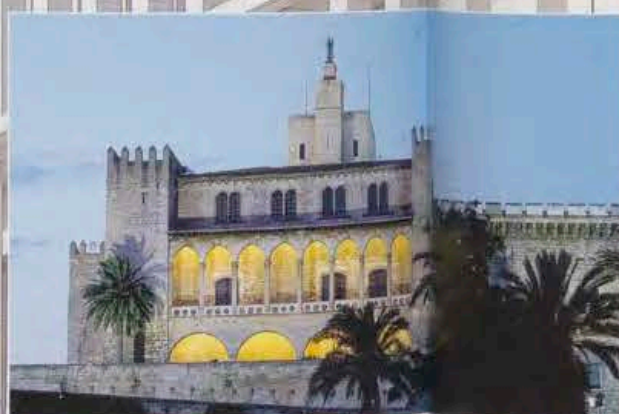
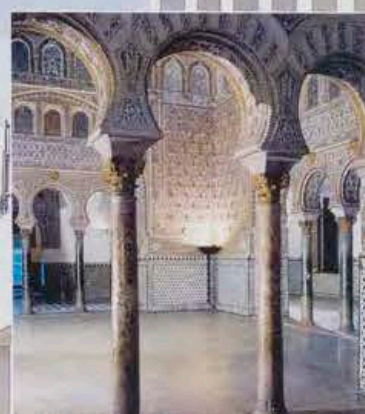
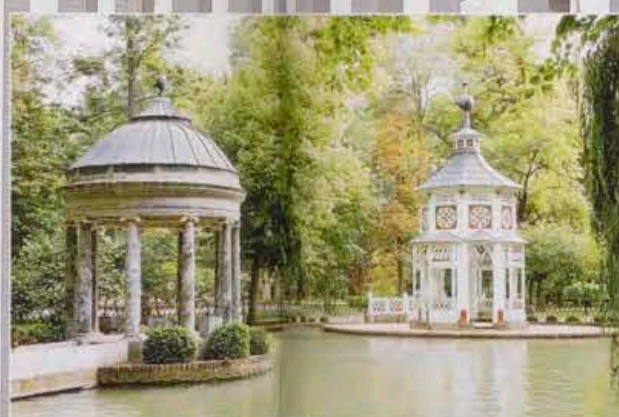
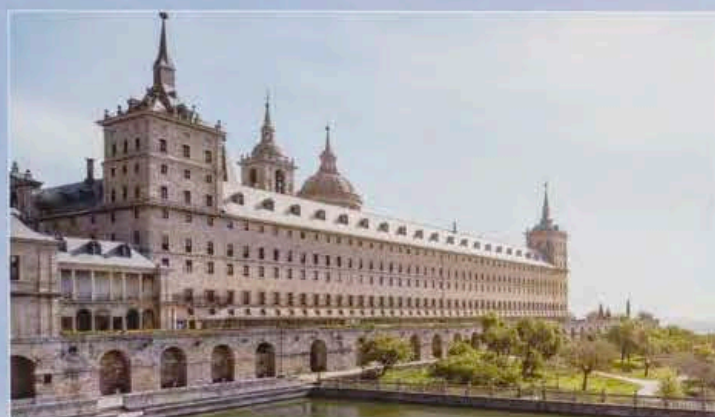
- Alonso Martín, 2002
J. J. Alonso Martín, «Fuentes documentales militares en el Archivo General de Palacio», *Boletín de ANABAD, Revista de la Asociación de Archiveros de la Comunidad de Madrid*, vol. 52, n.º 3, 2002, pp. 171-190.
- Alonso Martín, 2008
J. J. Alonso Martín, «Fondos musicales en el Archivo General de Palacio», en P. J. Gómez González y L. Hernández Olivera (eds.), *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, Salamanca, 2008, pp. 339-352.
- Alonso Martín, 2010
J. J. Alonso Martín: «Lo salvado y lo evacuado por el Patrimonio Nacional durante la Guerra Civil», en *Arte Salvado*, Cat. Expo., 70 Aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010, pp. 56-59.
- Alonso Martín y Mairal Domínguez, 2011
J. J. Alonso Martín y M.ª del M. Mairal Domínguez, «Fondos documentales del Archivo General de Palacio», *Revista de la Asociación de Archiveros de la Comunidad de Madrid*, n.º 5, Madrid, 2011, pp. 5-72.
- García López, 2003
C. García López, *Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Inventario de los fondos documentales de los Reales Patronatos. Tomo I. Patrimonio Nacional*, Madrid, 2003.
- García López y Mairal Domínguez, 2005
C. García López y M.ª del M. Mairal Domínguez, *Inventario de los fondos documentales de los Reales Patronatos. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Vol. II. Catálogo de sellos pendientes*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005.
- González Cristóbal, 2004
M. González Cristóbal, *Inventario de los fondos documentales de los Reales Patronatos. Tomo II. Colegio de Nuestra Señora de los Remedios. Copatronato del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2004.
- Mairal Domínguez, 2007
V. Benito Ortega, I. Garzón Guzmán, J. A. González Pañero y M.ª del M. Mairal Domínguez (coord.), «La Jefatura de Oficios y Aposentamiento de la Real Casa y Patrimonio (1814-1931)», *Reales Sitios*, n.º 174, Patrimonio Nacional, Madrid, 2007, pp. 48-64.
- Mairal Domínguez, 2008
M.ª del M. Mairal Domínguez, «El archivo familiar de Manuel Godoy», *Reales Sitios*, n.º 176, Patrimonio Nacional, Madrid, 2008, pp. 56-72.
- Méndez Sastre y Moreno López, 1995
R. Méndez Sastre y G. Moreno López, *Inventario del fondo documental de Nuestra Señora de Atocha en el Archivo General de Palacio*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995.
- Ruiz Cabrera, 2010
M. Ruiz Cabrera, «La documentación del Cuartel General del Generalísimo. La Secretaría particular y militar de S. E. el Jefe del Estado (1936-1939)», *Boletín del Sistema Archivístico de Defensa*, n.º 18, 2010, pp. 43-46.
- Ruiz Cabrera, 2011
M. Ruiz Cabrera, «El fondo documental de la Casa Civil del Jefe del Estado», *Boletín de ANABAD, Revista de la Asociación de Archiveros de la Comunidad de Madrid*, n.º 5 (2011), pp. 108-125.
- Ruiz Cabrera, 2013
M. Ruiz Cabrera, «Familia y gran mundo: El archivo privado de la Infanta Doña Eulalia de Borbón (1875-1907) en el Archivo General de Palacio», *Reales Sitios*, n.º 196, Patrimonio Nacional, Madrid, 2013, pp. 64-88.
- Utrera Gómez, 2008
R. Utrera Gómez, «Fotografías de la Primera Guerra Mundial a l'Archivo General de Palacio», en *La Gran Guerra en imatges. 1914-1918. Fons del Archivo General de Palacio*, Obra Social Caixa Sabadell, Barcelona, 2008.
- Utrera Gómez, 2013
R. Utrera Gómez, «Isabel II y la fotografía: imágenes de una vida», en *Estudios de Historia de España*, 2013, pp. 217-254.
- La fotografía en las Colecciones Reales*, Patrimonio Nacional – Fundación La Caixa, 1999.
- Historia y fotografía*, monográfico de la revista *Reales Sitios*, n.º 139, Patrimonio Nacional, Madrid, 1999.

Juan José Alonso Martín es Director del Archivo General de Palacio.



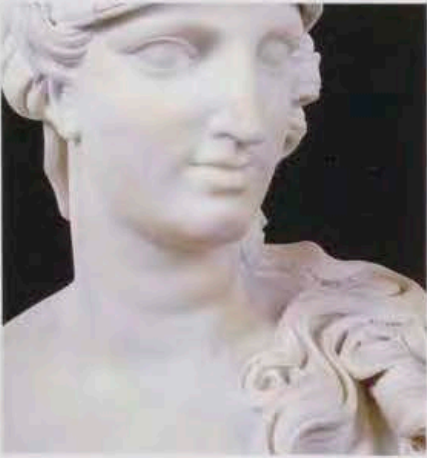
LA PROYECCIÓN CULTURAL

A lo largo de tres artículos se analizan los diferentes instrumentos de gestión y proyección cultural con que ha contado Patrimonio Nacional durante este medio siglo. El primer texto está dedicado a la propia revista Reales Sitios, principal publicación periódica de Patrimonio Nacional, repasando sus 50 años de existencia; seguidamente se da cuenta de la evolución y desarrollo de las exposiciones y publicaciones, como principales áreas de la actividad cultural del organismo, y por último se analiza la génesis del Museo de las Colecciones Reales y se reflexiona sobre su significado y proyección futura en la política cultural, académica y científica de la institución, tanto en el propio Museo como en los distintos Reales Sitios.



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



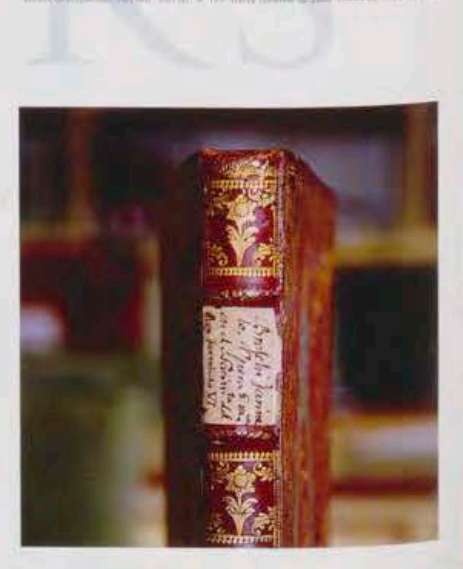
REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 117. PRIMER TRIMESTRE DEL PRICHO. 300 PÁGINAS. IVA INCLUIDO.



REALES SITIOS (1964-2014). HISTORIA DE UNA REVISTA CON MEDIO SIGLO DE HISTORIA

PILAR MARTÍN-LABORDA Y BERGASA

La conmemoración de medio siglo de vida de la revista *Reales Sitios* constituye una oportunidad especialmente idónea para exponer cómo esta publicación ha servido a la institución durante estos cincuenta años, de los que once anteceden a la proclamación de Don Juan Carlos I y los treinta y ocho restantes pertenecen a su reinado, aunque hay que tener en cuenta que la publicación surge cuando Don Juan Carlos ya está instalado en el Palacio Real de la Zarzuela.

Cabe pensar que, desde su nacimiento, la «Revista del Patrimonio Nacional», como reza el subtítulo de su cabecera, haya estado vinculada a la restauración de la Monarquía.

Disertar sobre la existencia de una publicación periódica que cumple cincuenta años es un buen momento para reflexionar sobre los diferentes periodos por los que ha transcurrido su vida.

Revisar algunos de sus números más singulares hace recordar los principales hitos que articulan su historia y, ante el reto de seguir cumpliendo años, es bueno saber qué han significado sus distintas etapas y qué aspectos han sido decisivos en la evolución de este longevo proyecto.

Echar la mirada atrás y hacer tan largo viaje editorial, a través de sus ciento noventa y nueve números, permitirá conocer la andadura de *Reales Sitios* de 1964 a 2014, y revelará aspectos clave de la personalidad de un proyecto que se ha consolidado como una de las publicaciones periódicas de Historia del Arte más destacadas del panorama editorial español y como la plataforma más atractiva para la publicación de estudios científicos sobre los bienes vinculados históricamente a la Corona, y sobre la labor de mecenazgo y coleccionismo de los distintos Reyes de España a lo largo de la Historia.

Se podrá comprobar cómo gran parte de los contenidos que se leían ayer siguen leyéndose hoy, enriquecidos por la constancia de los estudiosos y los cambios tecnológicos que permiten avances en la investigación.

EL MOMENTO

Por la Ley del 7 de marzo de 1940, los bienes constitutivos del Antiguo Patrimonio de la Corona habían sido asignados al uso y servicio del Jefe del Estado como la más elevada representación nacional.

Con motivo de la celebración de los veinticinco años de paz en España tras el final de la Guerra Civil, en el año 1964 el Gobierno inicia una operación político-cultural notable que tendrá consecuencias directas en la gestión de Patrimonio Nacional.

En aquel histórico momento, el general Franco proclama a España portadora de valores eternos, culturales y artísticos.

LA COYUNTURA

La conmemoración del IV centenario de la fundación del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en ese mismo año 1964, supuso el marco ideal para el lanzamiento de la campaña cultural y turística diseñada por el Jefe del Estado para los años venideros.

Patrimonio Nacional publica entonces el gran libro *El Escorial*, dos gruesos tomos dedicados a los tesoros artísticos del Real Monasterio de San Lorenzo, en los que se ensalzan los valores que la construcción de este monumental conjunto inspiraron a su fundador: esfuerzo de un monarca



PORTICO

Por encima de todo, y en todo de todo, en el momento de esta segunda semana, REALES SITIOS desea manifestar su más sincera gratitud a todo el mundo por su colaboración y entusiasmo. Una gratitud que se ve reflejada en cada número de esta revista, que para dar a conocer los hechos de arte del Patrimonio Nacional y otros de España, se van a ir publicando en forma de artículos, a los que van a ir acompañando, a lo largo de cada número, una selección de fotografías que representan la actividad de la Revista (tanto en materia de conservación de monumentos de su patrimonio como de actividades de su programa de publicaciones).

En materia de conservación de monumentos de su patrimonio, esta Revista ha publicado ya una gran cantidad de artículos de interés general. Los trabajos de conservación que se están realizando en REALES SITIOS son de gran importancia y van a ir apareciendo en esta revista a medida que se van realizando, para que todos los lectores puedan seguir de cerca el trabajo de la Revista.

En materia de actividades de su patrimonio, esta Revista ha publicado ya una gran cantidad de artículos de interés general. Los trabajos de conservación que se están realizando en REALES SITIOS son de gran importancia y van a ir apareciendo en esta revista a medida que se van realizando, para que todos los lectores puedan seguir de cerca el trabajo de la Revista.

REALES SITIOS desea manifestar su más sincera gratitud a todo el mundo por su colaboración y entusiasmo. Una gratitud que se ve reflejada en cada número de esta revista, que para dar a conocer los hechos de arte del Patrimonio Nacional y otros de España, se van a ir publicando en forma de artículos, a los que van a ir acompañando, a lo largo de cada número, una selección de fotografías que representan la actividad de la Revista (tanto en materia de conservación de monumentos de su patrimonio como de actividades de su programa de publicaciones).

REALES SITIOS desea manifestar su más sincera gratitud a todo el mundo por su colaboración y entusiasmo. Una gratitud que se ve reflejada en cada número de esta revista, que para dar a conocer los hechos de arte del Patrimonio Nacional y otros de España, se van a ir publicando en forma de artículos, a los que van a ir acompañando, a lo largo de cada número, una selección de fotografías que representan la actividad de la Revista (tanto en materia de conservación de monumentos de su patrimonio como de actividades de su programa de publicaciones).

REALES SITIOS desea manifestar su más sincera gratitud a todo el mundo por su colaboración y entusiasmo. Una gratitud que se ve reflejada en cada número de esta revista, que para dar a conocer los hechos de arte del Patrimonio Nacional y otros de España, se van a ir publicando en forma de artículos, a los que van a ir acompañando, a lo largo de cada número, una selección de fotografías que representan la actividad de la Revista (tanto en materia de conservación de monumentos de su patrimonio como de actividades de su programa de publicaciones).



CRONICA del PATRIMONIO NACIONAL



SU MAJESTAD EL REY SANCIONA LA CONSTITUCION

El día 27 de junio de 1978, el Rey Juan Carlos I sancionó la Constitución Española de 1978. Este momento histórico fue capturado en cuatro fotografías que muestran al Rey y a la familia real en el momento de la firma del documento. Las imágenes muestran al Rey en primer plano, rodeado por familiares y miembros de la corte, en un ambiente formal y solemne.

Fig. 1 *Reales Sitios*, año I, número 2, 4º trimestre, 1964. «Portico» firmado por el Consejero Gerente de Patrimonio Nacional Fernando Fuertes de Villavicencio.

Fig. 2 *Reales Sitios*, año XVI, número 59, 1º trimestre de 1979. «Crónica del Patrimonio Nacional», Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I sancionando la Constitución.

por mantener la unidad de un imperio, imagen del poder, talento diplomático y, además, la fe en Dios.

Ya en las décadas anteriores, en los años cuarenta y cincuenta, el Gobierno había comenzado a restaurar y conservar el antiguo patrimonio de la Corona con el fin de preservarlo del deterioro y la ruina.

Pero no será hasta la década de los sesenta cuando surja la necesidad de lanzar un mensaje local, nacional e internacional sobre la importancia histórico-artística de España.

Para este fin se piensa en una publicación periódica para «publicitar arte y cultura» y sacar a la luz el inmenso conjunto histórico-artístico que custodiaba Patrimonio Nacional.

Surgía así una revista de divulgación histórico-artística con el propósito de dar a conocer la existencia de los palacios y monasterios que integran la institución, así como de difundir conocimientos sobre la diversidad y riqueza de las Colecciones Reales que se albergaban en ellos.

Darfa también cuenta a los lectores de las acciones y proyectos culturales del organismo que la sustentaba, la conservación y rehabilitación de sus monumentos, la restauración de obras de arte, los nuevos museos, la participación en exposiciones, etcétera.

Además, la sección Crónica del Patrimonio Nacional, que se incluía en cada número, constituye hoy un excelente

testimonio fotográfico de hechos históricos, políticos y culturales que se dieron en España en la década de los sesenta y principios de los setenta.

El año 1964 verá nacer el primer número de la revista trimestral *Reales Sitios* con un precio de cincuenta pesetas por ejemplar y distribución mixta, por suscripción o compra directa.

El mismo Jefe del Estado llevará a cabo el prólogo de este primer número, asignando a Patrimonio Nacional la misión de servir como «fuente de inspiración histórica y descubrimiento artístico de nuestro país».

El consejero Gerente de Patrimonio Nacional, Fernando Fuertes de Villavicencio, Jefe de la Casa Civil del general Franco, asume la dirección de la revista y hasta el año 1975 tratará de llevar a cabo la labor encomendada.

En cada número se reiteraba la fidelidad de Patrimonio Nacional a las nuevas directrices de la política cultural y la utilidad de la revista *Reales Sitios* como vehículo ideal para difundir el esfuerzo de la Administración del Estado por «salvar de la destrucción la inmensa herencia de bienes culturales que tiene España».

Rafael Sánchez, responsable de la revista durante años, será el encargado de darle forma. Hoy todavía se conservan algunas características de origen: formato, número de páginas, algunas calidades y parte de la estructura.

Fig. 3 *Reales Sitios*, año XIX, número 72, 2º semestre de 1982. Desplegable a doble página en el artículo de Isabel Cervera «Pinturas chinas en papel de arroz del Palacio real de Aranjuez».



El diseño irá transformándose a medida que cambian los gustos y las técnicas de edición.

Pero el corazón de la revista fueron, son y serán, los artículos especializados. *Reales Sitios* surge con objetivos claros tanto para el equipo que la ideó como para sus colaboradores: «La misión de la revista *Reales Sitios* durante los treinta y dos años que yo la lideré, siempre fue la misma: hablar de arte, hablar del arte de Patrimonio Nacional», afirmaba el propio Rafael Sánchez en una entrevista reciente.

«Empezar con una revista excesivamente científica nos parecía peligroso», confesaba Sánchez, y continuaba: «Los artículos publicados deberían instigar la curiosidad de lectores e investigadores. Si la divulgación es rigurosa, estimulará y demandará cada vez más profundización y más conocimientos».

Los temas conductores procedían de distintas fuentes de inspiración: las conmemoraciones, los centenarios, las estaciones del año, las efemérides e incluso los balances sobre las acciones acometidas por Patrimonio Nacional, mencionadas en la sección de apertura Pórtico (rehabilitaciones, restauraciones, exposiciones, etcétera).

Aparecerán a menudo números monográficos, decisión editorial que se conservará hasta nuestros días. Enfocar un mismo centro de interés a través de prismas diferentes (histórico, estético, social, literario, etcétera), arroja resultados que complementan la investigación.

Los autores de los primeros años, mayoritariamente profesionales de la casa, se esforzaban por estudiar de forma exhaustiva las obras de arte procedentes de las Colecciones Reales y por presentar textos con datos cada vez más actualizados. Algunos de estos artículos han sido germen de reveladores hallazgos aparecidos en décadas posteriores.

En algunos números se abordaban temas sobre la riqueza natural de los bosques y jardines históricos y, en ocasiones, aparecían relatos literarios con historias y leyendas de Corte.

Con sumarios todavía rudimentarios y una estructura interna inconstante, se titulaban los artículos con tipografías primitivas de excesiva variedad gráfica para una maquetación todavía artesanal.

Las fotografías que acompañaban a los artículos se complementaban con unos despleables en papel martelé a todo color que gustaban por su especial atractivo gráfico.

El desarrollismo de los años sesenta y el *boom* turístico de sol y playa no tardaron en dejar muestras de su influencia y generaron la necesidad de que la revista contribuyera a «dar a conocer España». Autores externos se afanaron en esta tarea con cuidados reportajes turísticos acerca del patrimonio artístico, paisajístico, climático e incluso de bienestar social de casi la totalidad de las provincias y regiones españolas. Se ilustraban con lucidas

fotografías de los principales castillos, plazas, centros históricos, playas y folclores de nuestro país.

Resultaba necesario comunicar a la ciudadanía que se avanzaba en el campo de la cultura, que se abrían museos, se editaban libros, se reordenaba nuestra herencia artística para así «salvar el patrimonio cultural de España».

La voluntad reiterada de abrir museos dentro de los espacios de Patrimonio Nacional, obligaba a los conservadores a inventariar y catalogar multitud de obras de arte que se encontraban almacenadas en palacios y monasterios sin demasiado criterio científico, lo que proporcionaba a la revista una fuente inagotable de posibles artículos para publicar.

Este espíritu ampliativo se extenderá a los Reales Monasterios que, según la información extraída de diferentes Pórticos, «se encontraban en situación ruinosa e indigna para cobijar órdenes religiosas...».

En cumplimiento con los compromisos adquiridos, la publicación de estos trabajos ayudaría a justificar las nuevas museografías llevadas a cabo en Patrimonio Nacional: Armería, Museo de Medallas, Museo de Joyas, Museo de Falúas, Farmacia, Monasterios, Museo de Tapices, Museo de Carruajes, Casitas, etcétera.

Pronto aparecen páginas de publicidad en color anunciando productos de consumo. Hoy, como en muchas otras revistas veteranas, interesa analizar la evolución del lenguaje publicitario de aquellos años.

«La publicidad era necesaria para poder financiar la revista que jamás fue rentable ni produjo beneficios» explicaba Rafael Sánchez, que continuaba diciendo: «Pero las inserciones tenían que respetar la línea estética de la revista y nunca interrumpir las páginas de los artículos».

La misión de restauración y reconstrucción encomendada a Patrimonio Nacional se refuerza en 1970, dando lugar a la creación de dos secciones nuevas en la revista: Restauraciones y Nuevas Obras.

Se advierte la necesidad de divulgar aspectos inéditos que se van desvelando a través del estudio y la investigación.

Esta evolución informativa es la prueba de los indudables adelantos en la descripción de las colecciones artísticas del organismo y excitan la necesidad de seguir profundizando en el conocimiento de las mismas.

Volvemos a encontrar muy variados artículos sobre el Real Monasterio de El Escorial y gran interés por conocer y disertar sobre las colecciones desconocidas que custodia Patrimonio Nacional.

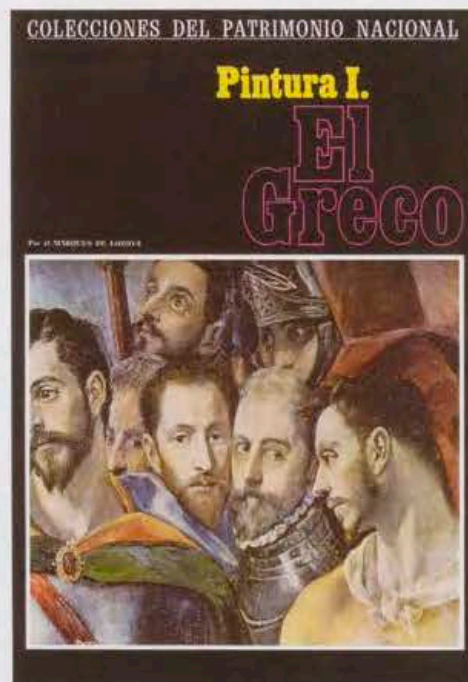


Fig. 4 *Reales Sitios*, año VII, número 24, 2º trimestre de 1970. Sección «Colecciones de Patrimonio Nacional», artículo del marqués de Lozoya sobre El Greco.

También se introduce una nueva sección: Colecciones del Patrimonio Nacional, con monografías sobre pintores con incidencia en los Reales Sitios. Abrirá la sección el marqués de Lozoya reflexionando sobre la pintura del Greco.

A los conservadores de Patrimonio Nacional se sumarán firmas nuevas de profesores universitarios.

Paralelamente, los acontecimientos históricos de España también ocuparán espacios en la revista. Se despide a los gobernantes desaparecidos y se dará homenaje de bienvenida a los recién nombrados Reyes de España, Sus Majestades Don Juan Carlos I y Doña Sofía.

1976-1986

Comienza una nueva era política y social que repercute en los servicios adjudicados a Patrimonio Nacional y, por consiguiente, en el enfoque de ciertas secciones de la revista. Abrirá el primer número del año 1976 una doble página con las fotografías oficiales de los nuevos Reyes de España realizadas por el fotógrafo del momento: Gyenes. Ese mismo año desaparecen los reportajes turísticos.

En Crónica del Patrimonio Nacional se comienza a informar ampliamente sobre Sus Majestades los Reyes y su presencia en actos sociales y culturales a lo largo de toda la geografía española: visitas, viajes, audiencias, recepciones...

La Monarquía española en el siglo XVIII. A propósito de los frescos de Giambattista Tiepolo

Por Anthony Pagden
The Johns Hopkins University

El día 13 de marzo de 1763 Giambattista Tiepolo pintó en su taller, al estilo y con el consentimiento de sus alumnos Francisco Aguilera...

...era un momento crítico en la historia española, cuando el Rey, el último monarca de España que se convertiría a los dogmas de Carlos III, se enfrentaba con los intereses de los nobles...



Fig. 6 *Reales Sitios*, año XXXVIII, número 148, 2º trimestre de 2001. Artículo de Anthony Pagden «La Monarquía española en el siglo XVIII. A propósito de los frescos de Giambattista Tiepolo».

Palencia, Brito, Guinovart, Tàpies, Gregorio Prieto, Palazuelo, Mompó, etcétera.

En 1987 aparece la primera entrevista a la Abadesa del Monasterio de Santa María Real de Las Huelgas realizada por Juan Hernández, a la que seguirán las realizadas a Rafael Alberti, Julián Marías y Jonathan Brown.

Esta apuesta por el periodismo de actualidad se mantendrá a lo largo de la siguiente década.

Surgen nuevos autores de prestigio, se encargan trabajos a especialistas y se verán algunas firmas extranjeras, como las de Jonathan Brown, John Bury, René Taylor, entre otros.

BODAS DE PLATA

«Hago votos para que dentro de veinticinco años los responsables del Patrimonio Nacional elaboren sus reflexiones al calor del medio siglo con la misma emoción y sinceridad con que yo escribo estas líneas.»

Manuel Gómez de Pablos, expresidente de Patrimonio Nacional, 1989

En el año 1989 la revista celebra su veinticinco aniversario con la edición de un número extraordinario que abre con

una gran foto firmada que Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I dedica a la publicación.

En esta conmemoración, Manuel Gómez de Pablos definirá a *Reales Sitios* como «uno de los proyectos editoriales más ambiciosos de Patrimonio Nacional».

Para él, la revista se ha convertido en «un gran muestrario de los tesoros histórico-artísticos que custodia Patrimonio Nacional» y en «una publicación enciclopédica y testimonio impreso de algo oculto hasta hace medio siglo: las colecciones de objetos artísticos reunidos por los monarcas españoles durante ocho siglos que constituyen un arsenal inagotable para la investigación de los eruditos especialistas».

En su opinión, *Reales Sitios* «es la única publicación con la que se podría reconstruir la crónica artística de Patrimonio Nacional».

En los años noventa la publicación madura y se consolida. Comienza una época dulce para *Reales Sitios*, que adquiere más personalidad e independencia postulándose como una revista viva que necesita abrirse al exterior. Se percibe un renovado empeño por convertirse en reclamo para nuevos visitantes, tanto españoles como extranjeros.

El director, Jesús Infante, con la inestimable ayuda de Juan Hernández, se preocupará por dar a la revista un aspecto más ordenado, sistematizando la maqueta y los titulares.

Fig. 7 *Reales Sitios*,
año XXXIX, número 152,
2º trimestre de 2002.
Artículo de Sir John Elliott
«Paz y guerra con Inglaterra,
1554-1655».

Paz y guerra con Inglaterra, 1554-1655

Por Sir John Elliott
Universidad de Oxford

El Estado de Castiella en 1576 es una zona fértil donde Castiella, con sus límites al sur, el río Duero, al norte, el mar Cantábrico, al oeste, el mar del Norte y al este, el mar del Cantábrico. El Estado de Castiella en 1576 es una zona fértil donde Castiella, con sus límites al sur, el río Duero, al norte, el mar Cantábrico, al oeste, el mar del Norte y al este, el mar del Cantábrico. El Estado de Castiella en 1576 es una zona fértil donde Castiella, con sus límites al sur, el río Duero, al norte, el mar Cantábrico, al oeste, el mar del Norte y al este, el mar del Cantábrico.

El Estado de Castiella en 1576 es una zona fértil donde Castiella, con sus límites al sur, el río Duero, al norte, el mar Cantábrico, al oeste, el mar del Norte y al este, el mar del Cantábrico. El Estado de Castiella en 1576 es una zona fértil donde Castiella, con sus límites al sur, el río Duero, al norte, el mar Cantábrico, al oeste, el mar del Norte y al este, el mar del Cantábrico.



En 1994 se introducirán dobles páginas a todo color que sustituirán a los antiguos despleables centrales.

La calidad fotográfica que se va adquiriendo animará a muchos investigadores a publicar en esta revista y no en otras.

En 1994 Víctor Nieto Alcaide aceptará la dirección de *Reales Sitios* y se esforzará por elevar la calidad de la revista de forma global.

Un año más tarde, modificará el diseño: nueva cabecera, títulos en portada, papel satinado, maqueta flexible y mejoras en el Sumario. Se elimina definitivamente la sección Editorial y se controla la publicidad. Se conserva el formato y número de páginas y se modifica ligeramente la estructura general.

Surgen nuevos contenidos: heráldica, monedas y medallas, miniados y otros muchos que dan prueba del esfuerzo de catalogación y restauración de muchas obras todavía poco estudiadas.

Se incorporan firmas expertas y se avanza en la conquista de autores ajenos a Patrimonio Nacional.

Continuará la sección de Entrevistas, dedicadas a personajes ilustres del mundo del arte, la filosofía, la literatura o la historia: Rafael Canogar, Fernando Marfás, Carmen Iglesias, Julián Gállego, Tomás Llorens o Fernando Sabater, entre otros. En 1998 se realizará la última entrevista de la serie al recientemente fallecido Gonzalo Anes.

Se inaugura la sección Notas y Documentos, que permanecerá hasta nuestros días, con noticias breves sobre adquisiciones, hallazgos, nuevas catalogaciones...

La Crónica Cultural ofrecerá abultada información sobre la vida del organismo: conciertos, premios, conferencias, exposiciones, convenios con instituciones relacionadas con la educación y la cultura e incluso campeonatos de tenis organizados para empleados.

Aparece la sección Bibliográfica en la que firmarán diversos especialistas con reseñas interesantes para los investigadores.

Los acontecimientos oficiales de la Casa Real seguirán presentes.

En 1993 se publicará una necrológica especial a Don Juan de Borbón, y en 1995 y 1997, sendos reportajes sobre las bodas de las Infantas Elena y Cristina de Borbón.

En el año 1992 se celebrarán las conmemoraciones del V Centenario del descubrimiento de América y de la capitalidad cultural europea de Madrid, en las que Patrimonio Nacional participó activamente. A lo largo de cuatro números se narrarán los hechos que tuvieron lugar en la transición de la Edad Media a la Moderna.

Necrológicas dedicadas a compañeros como Fernando Fuertes de Villavicencio, Fernando Quintana Lacaci, Matilde López Serrano o Julio de la Guardia seguirán aportando a la

revista un aire familiar no habitual en las publicaciones científicas.

En colaboración con el Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades se publica un índice con los artículos de la revista desde 1964 a 1992, labor que desde el Centro de Documentación de Patrimonio Nacional se continuará, llegándose a publicar en papel Índices de 1993 a 2003.

NUEVO MILENIO

Reales Sitios evoluciona. Su nueva directora, Rosario Díaz del Corral, asume el reto de imprimir a la revista un carácter más científico e internacional.

La temática se flexibiliza. Se añaden estudios de carácter histórico y social y se adivina un interés por el arte novohispano.

Además de la valiosa participación periódica de algunos conservadores e historiadores de Patrimonio Nacional, se seleccionan autores procedentes del ámbito académico nacional e internacional.

Los números monográficos cobrarán más sentido y permitirán comparar planteamientos diversos de los investigadores.

Crónica Cultural mantiene su presencia con fotografías a todo color que testifican la amplia vida cultural de Patrimonio Nacional. Se incluirá una crónica específica sobre las exposiciones temporales que comienzan a montarse por primera vez en las Salas Génova del Palacio Real de Madrid.

En el año 2000 se reseñarán los funerales por Doña María de las Mercedes, esposa del fallecido Don Juan de Borbón, y en 2004 se incorpora un gran reportaje sobre el enlace matrimonial de los Príncipes de Asturias, Don Felipe y Doña Letizia.

Ganará presencia *Notas y Documentos*, donde sorprendentes procesos de restauración, adjudicaciones pictóricas o informaciones inéditas, serán descritos con rigor y apoyo de interesantes imágenes.

Con el fin de atraer al público extranjero se abre un canal de intercambio con revistas e instituciones europeas y estadounidenses.

Se relega la publicidad y continúa la labor emprendida con los índices, publicándose en papel los años que abarcan desde 1993 a 2003.



Fig. 8. *Reales Sitios*, año XLI, número 159, 1^{er} trimestre de 2004. Sección de Notas y Documentos, texto de Carmen García-Frías «Una obra perdida de Tiziano: la Anunciación de la antigua Capilla del Palacio de Aranjuez».

A finales de 2006 y como resultado de una falta de evolución en el número de suscripciones, la revista *Reales Sitios* inicia una etapa de reflexión.

Para pulsar los niveles de aceptación y valoración de los lectores y abrir un proceso de actualización y mejora, se encarga una encuesta de mercado externa.

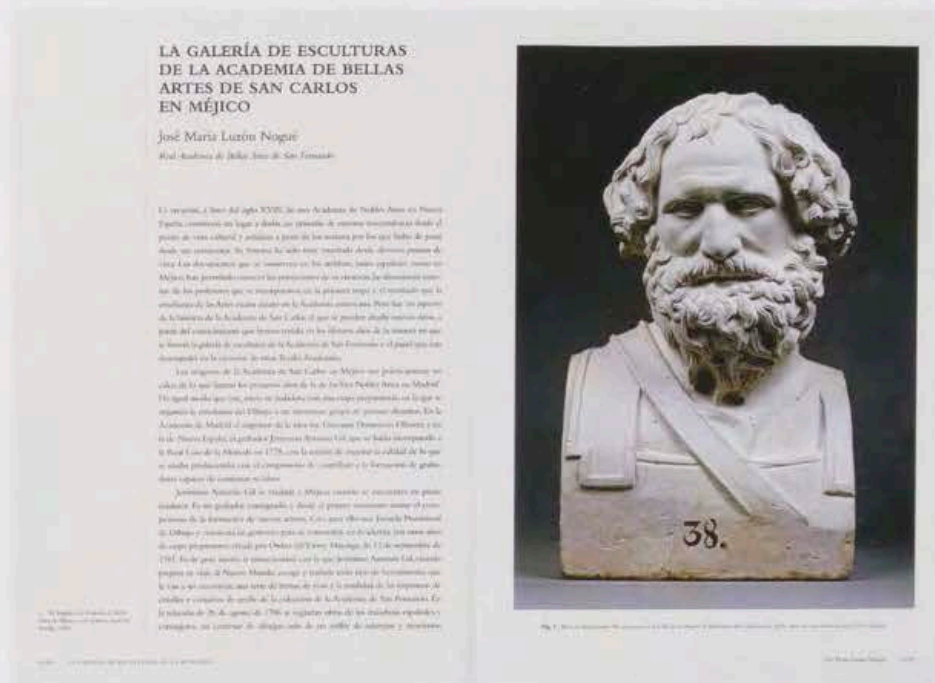
El universo objeto del estudio estaría constituido por suscriptores individuales e institucionales estimados en torno a tres mil lectores. Se obtuvieron doscientos setenta y cinco cuestionarios contestados con datos que dieron lugar a debates de diferente calado que condujeron a plantear cambios para el corto y medio plazo.

En 2007 se pusieron en marcha algunas modificaciones formales que tuvieron buena acogida: modernización general del diseño, notas en los márgenes, creación de un CD, apéndices y fotos complementarias, traducción completa de los artículos al inglés y supresión de la publicidad, incluso se discute la posible publicación digital de la revista.

Con el fin de incluir temas poco abordados hasta el momento, se amplía el comité de redacción con plumas especializadas en música y jardines.

Se mantienen las secciones Actos Oficiales, que será suprimida en el año 2013 tras la creación de una página web diseñada por la Casa Real, y Crónica Cultural, cuya

Fig. 9. *Reales Sitios*, año XLVII, número 183, primer trimestre de 2010. Artículo de José María Luzón «La Galería de Esculturas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Méjico».



información se trasladará a la propia página *web* de Patrimonio Nacional.

En 2012 se firma un convenio con el Boletín Oficial del Estado por el cual la producción de la revista será asumida por sus equipos editoriales.

Los índices actualizados hasta el último número publicado se han volcado recientemente en la base de datos IBIS, por lo que, a través de dichos índices, pueden consultarse electrónicamente los cincuenta años de vida de la revista.

Alguien dijo que «los proyectos que surgen de un sueño se llevan con pasión y sin medir el tiempo». Y que «los proyectos que nacen de una necesidad se acometen con seriedad y empeño».

Reales Sitios nació de una necesidad y se convirtió en un sueño.

Después de cincuenta años, un proyecto que sigue vivo y en constante evolución y mejora merece mención detenida y profunda admiración.

Seguro que se ha trabajado en él con pasión, seriedad, empeño y sin medir el tiempo. Surgió en el momento adecuado y ha sido desarrollado por las personas adecuadas.

Me satisface haber podido dirigir y dar continuidad a la revista *Reales Sitios* que abre hoy una nueva etapa como consecuencia de su adscripción a la recién creada Dirección de las Colecciones Reales, que asume la responsabilidad sobre las publicaciones de Patrimonio Nacional que afectan a sus bienes histórico-artísticos.

En unas bodas de oro como estas, es justo reconocer a aquellos directores, coordinadores, autores y toda clase de colaboradores que la han hecho posible.

Muchos piensan que la revista *Reales Sitios* ha sido y será el buque insignia cultural de Patrimonio Nacional.

Pilar Martín-Laborda y Bergasa es Vocal Asesora de Patrimonio Nacional. Fue directora de la revista *Reales Sitios* entre 2006 y 2014.



EXPOSICIONES Y PUBLICACIONES DE PATRIMONIO NACIONAL (1964-2014)

CARMEN CABEZA GIL-CASARES

La responsabilidad cultural de Patrimonio Nacional como institución a cargo del inmenso legado artístico procedente de la Corona española es un concepto que ha ido consolidándose de manera paulatina a lo largo del último medio siglo. La evolución de Patrimonio durante los últimos cincuenta años ha ido transformando gradualmente la institución, que partiendo de una tradición centenaria de cuidado y preservación de los bienes que le están adscritos, ha evolucionado hacia un escenario crecientemente profesionalizado, en el que el rigor académico, la investigación científica, el servicio público y la puesta a disposición de los ciudadanos de las Colecciones y Sitios Reales han ido cobrando creciente protagonismo.

Las exposiciones y las publicaciones, en tanto que soporte físico en el que se materializan y despliegan los resultados alcanzados por los equipos científicos—fundamentalmente, aunque no en exclusiva, conservadores y restauradores—, son un espejo privilegiado que refleja los contenidos culturales y logros alcanzados por Patrimonio Nacional durante los últimos cincuenta años. Pero también, en sentido inverso permiten vislumbrar a través de lo que estos proyectos transmiten y reflejan, cuáles han sido las circunstancias de la institución, qué objetivos se han planteado y qué prioridades se han establecido en cada momento.

Una mirada retrospectiva sobre estas dos áreas de la actividad científica y cultural permite comprender cómo se ha producido esta evolución, jalonada de hitos relevantes, que han hecho posible una notable transformación de Patrimonio Nacional y ayuda asimismo a visualizar los retos que se plantean a la institución para los años venideros.

DE TESOROS A EXPOSICIONES

Las décadas de los sesenta y setenta son un periodo en el que de forma tímida se producen unas primeras iniciativas expositivas, con la idea de mostrar los «tesoros» que alberga el organismo, considerados como verdaderas joyas dignas de admiración. La propia palabra «tesoro» implica un significado de descubrimiento, de aparición de algo realmente valioso que sorprende y merece atención. Este es efectivamente el sentido de las primeras muestras organizadas por Patrimonio Nacional, en las que se trasluce el deseo de sacar a la luz joyas que no solo son dignas de desvelar, sino que reclaman ser estudiadas por especialistas que deben salir del ámbito doméstico para situarse en el nivel de lo público. Así, en 1964 se lleva al Palacio de Pedralbes una *Exposición Bibliográfica* y el año siguiente se exhiben, también en Pedralbes, los *Relojes de Patrimonio Nacional*. Es significativo que ambas muestras se presenten en Barcelona, subrayando aún más la idea de permitir el acceso y conocimiento de las obras a un público alejado de los Sitios Reales que las albergan. En 1968 se instala una selección de tapices en el Palacio Real de Madrid, en este caso se trata de sacar a la luz una colección considerada, con razón, como una de las joyas de la Corona, mostrando piezas que normalmente se encuentran en almacenes. En 1973 se exhiben en el Palacio Real los *Incunables españoles de las Bibliotecas Palatina y Escorialense*, una vez más, se trata de hacer salir de sus recónditos emplazamientos piezas emblemáticas—casi míticas— que se asocian, tanto dentro como fuera de España, al riquísimo legado artístico y cultural de la Corona española.

En 1982 se publica la Ley Reguladora del Patrimonio Nacional, que en su artículo segundo establece la calificación jurídica de los bienes de Patrimonio Nacional, y en el tercero incluye el mandato de atender a los fines culturales, científicos y docentes. Esta ley constituye un punto de inflexión en la institución, ya que a partir de este momento se hace ineludible potenciar su extraordinaria vertiente cultural, que debe cobrar protagonismo y visibilidad en la sociedad. Será a partir de la presidencia de Manuel Gómez de Pablos cuando se intensifique y dote de creciente contenido e importancia esta faceta de la institución¹.

A partir de finales de los años ochenta y durante la década de los noventa se produce un cambio en el escenario expositivo. Si las muestras anteriores se caracterizaban por la idea de mostrar conjuntos de obras excepcionales poco conocidas, ahora Patrimonio Nacional se hace presente en el panorama cultural mediante el préstamo de multitud de obras a proyectos y exposiciones externas, lideradas por importantes museos e instituciones culturales y, de manera especial, participando en conmemoraciones vinculadas a distintas efemérides. De esta forma se colabora en exposiciones comisariadas por reconocidos especialistas con el préstamo de importantes obras de arte y objetos históricos, contribuyendo también con aportaciones científicas de conservadores de la casa. De igual manera, con objeto de lograr una mayor presencia internacional, se potencian los préstamos a exposiciones con sedes en el extranjero y se colabora en proyectos internacionales. Se inicia así una línea de creciente presencia exterior que perdurará en el tiempo, cuyo objetivo es mostrar en el ámbito internacional obras maestras custodiadas por Patrimonio Nacional.

La conmemoración en 1986 del IV Centenario del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial supone para Patrimonio Nacional un acicate de especial relevancia. A lo largo de los años anteriores se habían ido incorporando a la plantilla de Patrimonio Nacional un buen número de conservadores y restauradores, incrementándose por tanto los estudios, investigaciones y conocimiento científico de las colecciones² y la institución deseaba asumir protagonismo en la celebración de esta conmemoración.

1 Manuel Gómez de Pablos fue Presidente de Patrimonio Nacional entre 1986 y 1997.

2 En 1986 se publican los dos primeros tomos del catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional (Vol. I: siglo XVI a cargo de Paulina Junquera y Concha Herrero; y volumen II: siglo XVII, a cargo de Paulina Junquera y Carmen Díaz) fruto de una larga labor de documentación y estudio.

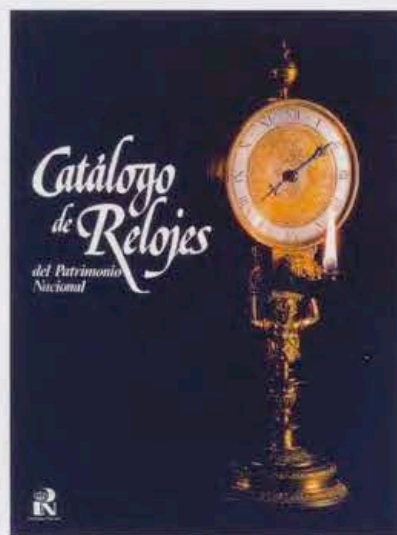


Fig. 1 *Catálogo de Relojes del Patrimonio Nacional*, J. Ramón Colón de Carvajal, 1987.

La comisión creada por el Ministerio de Cultura para la celebración del centenario planteó un ambicioso programa de actividades, que incluyó cinco exposiciones organizadas por otras tantas instituciones españolas y cuatro muestras organizadas por el propio Patrimonio Nacional. La presencia de obras de las Colecciones Reales en todas las sedes fue abrumadora y, además, los conservadores de la casa tuvieron una importante participación en los catálogos y estudios.

El propio Monasterio de El Escorial albergó las cuatro muestras propias comisariadas por Juan Hernández, entonces Jefe del Departamento de Arquitectura: *Iglesia y Monarquía: la liturgia*; *Las Casas Reales. El Palacio*; *Fe y Sabiduría: la biblioteca*, y *Las colecciones del Rey: pintura y escultura*.

Por otro lado, en 1988 y 1989 respectivamente se presentan en El Pardo sendas exposiciones: *Relojes de Patrimonio Nacional* y *Joyas de la Platería del Patrimonio Nacional*. En ambos casos se publican los correspondientes catálogos a cargo de sus respectivos conservadores, Ramón Colón de Carvajal y Fernando Martín, que siguen siendo en la actualidad obras de referencia imprescindibles para el conocimiento de ambas colecciones³. Estas exposiciones tendrán sedes ulteriores a lo largo de la siguiente década y en esta misma línea se plantearán otros proyectos, como la exposición de

3 J. R. Colón de Carvajal, *Catálogo de Relojes del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1987; F. A. Martín, *Catálogo de la Platería del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.



Fig. 2 Catálogo de la exposición *Tapices y Armaduras del Renacimiento, Joyas de las Colecciones Reales*, VV.AA., 1992.



Fig. 3 Catálogo de la exposición *Tapices y Cartones de Goya*, VV.AA., 1996.

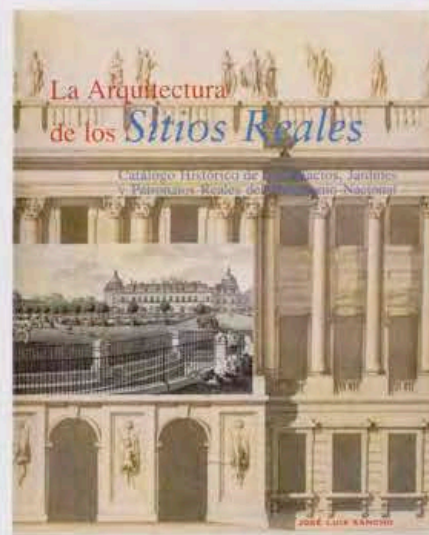


Fig. 4 Monografía *La Arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos del Patrimonio Nacional*, José Luis Sancho, 1995.

Porcelana y Cerámica, presentada en Aranjuez en 1991 bajo el comisariado de Leticia Sánchez, conservadora de dicha colección, que ya había publicado el catálogo en 1989⁴.

Enmarcada en el contexto cultural que se quiere potenciar durante este periodo se inscribe la puesta en marcha de una colección de arte contemporáneo, iniciada a finales de la década de los ochenta, con el objetivo de dar cumplimiento a los fines que tiene encomendados la institución, en palabras de su Presidente, el «servicio a la Corona y al pueblo español como vehículo de cultura». Para dar visibilidad a esta iniciativa, en 1990 se presenta en Mallorca bajo el comisariado de Francisco Calvo Serraller la exposición titulada *Colección de Arte Contemporáneo del Patrimonio Nacional*, que presenta la incipiente colección entonces iniciada.

En octubre de 1991 Patrimonio Nacional lleva al Metropolitan Museum de Nueva York la exposición *Resplendence of the Spanish Monarchy: Renaissance Tapestries and Armor*, concebida como una importante embajada cultural que mostrase la vocación europea y el mecenazgo de la Corona española. Este proyecto tiene un segundo momento en 1992 —año cuya relevancia para toda la sociedad española es bien conocida—, cuando se presenta en Es-

paña bajo el título *Tapices y armaduras del Renacimiento: joyas de las Colecciones Reales*, primero en las Reales Atarazanas de Barcelona y posteriormente en el Palacio de Velázquez de Madrid. El catálogo recoge extensos ensayos de los responsables científicos del proyecto, Concha Herrero para los tapices y José A. Godoy para las armaduras.

En los años siguientes la atención expositiva se dirige hacia proyectos nacionales. En abril de 1994 se inaugura en el Palacio Real de Madrid la exposición *Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, comisariada por Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias. Ese mismo otoño se celebra la exposición *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, a cargo de Fernando Checa y Rosario Díez del Corral, con sedes en el Palacio Real de Madrid y en el Museo del Prado. En 1996, con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Goya, se muestra en el Palacio Real de Madrid la exposición *Tapices y cartones de Goya*, con el comisariado científico de la conservadora de la colección Concha Herrero.

La evolución que se desarrolla por esos años en el ámbito de las exposiciones tiene su correlato en el de las publicaciones, que también van evolucionando en función de las mismas circunstancias y prioridades. El repaso de las distintas líneas de publicación que se van desarrollando a lo largo del tiempo da una visión transversal de la evolución cultural del organismo. A partir de finales de los años

⁴ M. L. Sánchez Hernández, *Catálogo de Porcelana y Cerámica Española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales*, Vol. 1, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.



Fig. 5 Exposición *El arte en la Corte de Felipe V*, 2002-2003.

ochenta se publican catálogos con motivo de las exposiciones temporales, iniciándose una de las líneas maestras de los planes editoriales de Patrimonio Nacional. Los contenidos de los proyectos realizados quedan así recogidos de manera permanente, otras veces estas publicaciones se constituyen en los propios catálogos de las colecciones. Por su parte, la revista *Reales Sitios*, fundada en 1964 y cuyo cincuentenario⁵ conmemoramos en este número especial, es la publicación que desde entonces identifica a Patrimonio Nacional⁶. La Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio generan una tercera línea editorial⁷. En relación con los fondos bibliográficos que custodian las Bibliotecas Reales se inicia durante estos años una línea de facsímiles que, en coedición con diversas editoriales, hace accesible un buen número de valiosas obras custodiadas en su mayoría en la Real Biblioteca de El Escorial⁸—pero también en Las Huelgas y en otros Sitios Reales—. Las restauraciones, tanto

de obras concretas como en campañas generales, generan a su vez publicaciones específicas⁹ y lo mismo sucede con las intervenciones arquitectónicas¹⁰. Para dar a conocer y difundir los palacios y monasterios, se realizan publicaciones sobre los Reales Sitios que son traducidos a diversos idiomas. Por último, pero no menos importante, se crea una colección de guías de los monumentos con visita pública, que contribuye al mejor conocimiento de los mismos.

Culmina así una década de fuerte cambio para Patrimonio Nacional en su conjunto, que se hace posible gracias al marco de actuación que le otorga su ley reguladora y al impulso y directrices transmitidas desde la presidencia de la institución. En los aspectos científicos y culturales se ha cumplido con el objetivo de hacerse visible más allá de los propios muros. Tanto en el ámbito nacional como en el internacional ha emergido una institución con un impresionante potencial cultural, que despierta el interés no solo del público en general, sino muy significativamente de estudiosos y especialistas, que miran con creciente atención sus monumentos, colecciones y fondos bibliográficos y documentales.

5 Véase en este mismo número el artículo a cargo de Álvaro Soler.

6 De su largo recorrido da cuenta Pilar Martín-Laborada en un artículo dentro de este monográfico.

7 Sendos textos de sus respectivos directores—María Luisa López-Vidriero y Juan José Alonso—recogen en este número la información al respecto.

8 Con la colaboración del Padre José Luis del Valle, responsable de la Biblioteca laurentina.

9 Véase en este mismo número el artículo a cargo de Ángel Balao.

10 Véase en este mismo número el artículo de Juan Carlos de la Mata.

Fig. 6 Catálogo de la exposición, *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*, VVAA., 1999.



Fig. 7 Catálogo de la exposición, *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey*, VVAA., 2000.



En resumen, en este periodo se han sentado las bases para permitir en el futuro el desarrollo y profundización de la investigación, estudio, conservación y restauración de las colecciones y monumentos; se ha iniciado una línea expositiva que propicia la presentación dentro y fuera de España del enorme legado cultural que custodia la institución; se han mostrado multitud de sus obras de arte gracias a su presencia en numerosas exposiciones temporales externas, además de las propias; se ha iniciado la publicación de catálogos y de otros soportes editoriales y, en definitiva, se ha situado a Patrimonio Nacional en una posición que le permite enfrentarse a los desafíos que le exige un nuevo posicionamiento en el panorama cultural nacional e internacional.

DE PRESTADOR A ORGANIZADOR / DE COLECCIÓN A MUSEO

A partir de 1997 se produce un cambio sustancial en Patrimonio Nacional, consecuencia de la nueva etapa en la presidencia de la institución, con el nombramiento de Álvaro Fernández-Villaverde, duque de San Carlos¹¹. Durante su mandato se establece la necesidad de implantar una política cultural propia, planificada de forma coherente y sistemática por la propia institución. Ya no se trata de que las obras de arte de Patrimonio Nacional puedan mostrarse en variados ámbitos y escenarios; tampoco

basta con presentar de manera esporádica exposiciones en el Palacio Real y en otros Sitios Reales. El reto que se plantea ahora va mucho más allá, pues el objetivo es realizar una transformación que haga posible que Patrimonio Nacional se constituya en una entidad cultural de primer orden.

En este contexto se inscribe la decisión de acometer el Museo de las Colecciones Reales¹², un proyecto de enormes dimensiones —no solo desde el punto de vista físico— que tendrá consecuencias y repercusiones en todos los ámbitos de la institución, en su organización, en su personalidad y en su horizonte. Desde este punto de vista se entienden bien las modificaciones introducidas en la estructura organizativa, que preludian el cambio fundamental de organigrama implantando en este año 2014, con la creación de la Dirección de las Colecciones Reales. El gran proyecto del Museo, que en aquel momento se preveía finalizar en un plazo mucho más corto del que finalmente se ha producido, incide en todos los contenidos y líneas de trabajo, debiendo prepararse la institución para este cambio esencial, para lo que resulta imprescindible el concurso de profesionales de sólidos perfiles científicos y académicos, a la altura de la envergadura del proyecto¹³.

¹² Véase más adelante en este mismo número el texto de José Luis Díez.

¹³ Durante la presidencia de Álvaro Fernández-Villaverde se incorpora como director de Arquitectura e Inmuebles Pedro Moleón, académico, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, autor de numerosas obras de investigación y estudio, especialmente en torno a Villanueva. En este número se incluye una colaboración suya sobre el Salón de Columnas.

Es determinante en este momento un cambio cualitativo fundamental, plasmado en la incorporación al organigrama de un nuevo puesto que será clave, la Vocalía Asesora de Programas Culturales, dirigida por Rosario Díez del Corral¹⁴. Con ella, por primera vez se incorpora al Comité de Dirección de Patrimonio Nacional una historiadora del Arte como máxima responsable en materia cultural, encomendándosele la implantación de la programación científica y la dirección de la actividad cultural de Patrimonio.

Esta decisión resultó especialmente relevante, pues a pesar de la ingente cantidad de obras de arte que custodia Patrimonio Nacional y de la importancia de su actividad cultural, hasta entonces no había habido en el órgano de dirección de la institución un profesional de este ámbito que pudiera asumir estas responsabilidades. Administrativamente la Vocalía de Programas Culturales era una unidad independiente que desarrolló sus proyectos en estrecha relación con la presidencia, lo que hizo posible que incidiera e influyera en las distintas direcciones y delegaciones con las que se articulaba la institución en aquel momento.

Es en esta etapa cuando cristaliza en Patrimonio Nacional el concepto de «museo», pues hasta entonces la institución se veía a sí misma meramente como una «gran colección» y como el escenario en el que tenían lugar los actos de Estado. Esta toma de conciencia lleva aparejada la puesta en valor y la atención prioritaria hacia los aspectos científicos y culturales, con todo lo que ello supone en una organización profesionalizada (investigar, restaurar, exhibir, publicar, difundir), con el objetivo de alcanzar el máximo nivel de rigor y excelencia que permitiera establecer una relación de igualdad con las potencias culturales, tanto a nivel nacional como internacional. Patrimonio Nacional pasará de ser un mero —y generoso— prestador de obras a proyectos de otros museos, a construir su propio programa de exposiciones. La institución va a abrirse a partir de entonces, permitiendo el acceso a las colecciones a especialistas, de la mano de los conservadores de la casa.

En este contexto se crea, dentro de la Vocalía de Programas Culturales, una unidad específica para las exposiciones temporales¹⁵ y también queda adscrito a dicha

¹⁴ Rosario Díez del Corral, profesora de Historia de la Arquitectura y autora de numerosas publicaciones y exposiciones, fue responsable de los Programas Culturales de Patrimonio Nacional desde 1998 hasta 2006.

¹⁵ Hasta esa fecha no existía un departamento de Exposiciones, desde la unidad de Préstamos se controlaban las obras concedidas a otras instituciones.



Fig. 8. Exposición *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey*, La Granja, 2000.

Vocalía el equipo de Publicaciones. Entendiendo la necesidad de contar con una sede expositiva, se acomete el acondicionamiento de las llamadas Salas Génova del Palacio Real de Madrid como salas de exposiciones temporales, de manera que se pudiera desarrollar en ellas un programa propio, en un espacio adecuado, y programado de forma continuada, haciendo así visibles los proyectos propios en sede propia. El Palacio Real —el monumento más visitado y sin duda el más emblemático de Patrimonio Nacional— se encontraba en aquel momento en el mapa de los turistas y de los colegios, pero no formaba parte del circuito de exposiciones. El establecimiento de una programación continuada y la dotación de unas salas de exposiciones adecuadas fueron los ejes para que se produjera un cambio en la percepción de la actividad cultural y científica de la institución.

Se inicia así una línea expositiva identificativa de Patrimonio Nacional como institución que custodia el

legado histórico de la Corona, centrada en el coleccionismo, el mecenazgo, los regalos diplomáticos, las relaciones dinásticas, etcétera. Se ponen en marcha proyectos de investigación con calendarios apropiados, estableciéndose acuerdos con suficiente antelación para poder contar con obras procedentes de otros museos. Se promueven las relaciones institucionales a largo plazo con museos españoles y extranjeros que comparten intereses, contenidos y fines con Patrimonio Nacional, iniciándose una política de colaboración para la realización de exposiciones, bien de manera conjunta, bien en proyectos independientes.

El programa de exposiciones se planifica sobre el eje de las celebradas en Palacio, con un ritmo de dos grandes muestras anuales (en primavera y otoño respectivamente), algunas de ellas con sedes itinerantes (en España y en el extranjero). Además, se realizan muestras puntuales en los Reales Sitios, bien como sedes complementarias de las que se celebran en Palacio, bien como proyectos inde-

pendientes. También se mantiene la línea de exposiciones internacionales dirigidas a dar a conocer Patrimonio Nacional fuera de España. Para poder afrontar estos proyectos, se establecen relaciones estrechas con patrocinadores y mecenas, se realizan acuerdos con las sociedades estatales y se conciertan proyectos en colaboración con otros museos.

En 1998 se celebra el cuarto centenario de la muerte de Felipe II. Con este horizonte se promueve una Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, que entre sus múltiples actividades incluye un magno proyecto expositivo *Felipe II y su época*, que incluye varias exposiciones, una de ellas en el Monasterio de El Escorial, *La Monarquía Hispánica*, que bajo el comisariado de Carmen Iglesias se muestra durante los meses de verano; y otra en otoño, en el Palacio de Aranjuez, *Felipe II el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, a cargo de Carmen Añón.



Fig. 9 Exposición *Oriente en Palacio: tesoros asiáticos* en las colecciones reales españolas, 2003.

En primavera de 1999 se inaugura la muestra *La fotografía en las Colecciones Reales*, comisariada por la entonces directora del Archivo General de Palacio Margarita González Cristóbal, que posteriormente viaja en itinerancia a La Coruña, Sevilla, Oviedo y Zaragoza, con el patrocinio de la Fundación La Caixa.

A finales de 1999, tras las obras de acondicionamiento realizadas durante el verano, se inauguran las nuevas salas de exposiciones temporales del Palacio Real con una gran muestra programada dentro de la conmemoración de Carlos V y Felipe II, *El arte en la Corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*, comisariada por Alejandro Vergara. Ese mismo año se había presentado la exposición *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales*, a cargo de Gabriel Moya, entonces Jefe del Área de Conservación de Patrimonio Nacional, que posteriormente tuvo sedes en Zaragoza, Málaga y Valencia, con el patrocinio de la Fundación La Caixa.

La exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, inaugurada en junio de 2000 en el Palacio Real de La Granja, fue la culminación de un exhaustivo proyecto de investigación en el que los trabajos



Fig. 10 Exposición *Oriente en Palacio: tesoros asiáticos* en las colecciones reales españolas, 2003.

de documentación, realizados bajo la dirección del comisario Delfín Rodríguez, aportaron materiales determinantes no solo para la propia exposición y catálogo, sino también para la campaña de restauración realizada paralelamente al proyecto expositivo, sentando las bases de lo que en adelante se debía implantar como modelo en otros proyectos científicos¹⁶.

En colaboración con la Real Academia de la Historia se realiza la exposición *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, que se inaugura en las salas de exposiciones en abril de 2001 bajo el comisariado de Martín Almagro y con el patrocinio de Repsol. En otoño de ese mismo año se presenta, en esas mismas salas, *A la manera de Flandes: tapices ricos de la Corona de España*, a cargo del entonces Jefe del Área de Conservación, Gabriel Moya.

También en Madrid, a finales de 2001, se abre una exposición de gabinete, *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, que supone la culminación de los trabajos de investigación y restauración desarrollados a lo largo de los dos años anteriores gracias al patrocinio y colaboración de la Fundación Marcelino Botín. Al amparo de ese convenio se habían restaurado y recuperado setenta y cuatro trazas bajo la dirección de Ángel Balao, Jefe del Departamento de Restauración, y se había realizado una completa publicación bajo la dirección de María Luisa López-Vidriero, Directora de la Real Biblioteca. La muestra se pudo contemplar primero en Madrid, y posteriormente hubo una segunda sede en las instalaciones de la Fundación Botín en Santander.

Fuera de la sede de Palacio, en 2001 se realizan varios proyectos. En verano se presenta en El Escorial *Francesco da Urbino. Dibujos en la Real Biblioteca de El Escorial*, a cargo de la conservadora Carmen García-Frías. En colaboración con el gobierno de Cantabria se organiza en la Universidad de esa comunidad la muestra *Fotografía de Cantabria en las Colecciones Reales*. En el ámbito internacional, en colaboración con el Museo del Prado y con el patrocinio del Estado de Mississippi, se lleva a Jackson la exposición *The Majesty of Spain: Royal Collections from the Museo del Prado & the Patrimonio Nacional*, compartiendo comisariado Leticia Ruiz y Javier Morales.

Dos grandes proyectos marcan 2002. En primavera se inaugura en las salas de exposiciones temporales de Palacio

¹⁶ Véase en este mismo número el artículo de Ángel Balao.



Fig. 11 Exposición *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, 2003-2004.

la exposición *Luca Giordano y España*, comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez, realizada en colaboración con la Fundación Focus Abengoa y patrocinada por Ansaldo-Breda. Posteriormente la muestra se exhibió en el Hospital de los Venerables de Sevilla. La otra gran exposición, que se presenta en otoño bajo el comisariado de Miguel Morán, es *El arte en la Corte de Felipe V*, que forma parte de un amplio proyecto realizado en colaboración con el Museo del Prado y con la Fundación Caja Madrid, sedes de otras dos muestras que lo complementan.

En marzo de 2003 se inaugura *Oriente en Palacio: tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, comisariada por Carlos Martínez-Shaw y Marina Cano. Un ambicioso proyecto que invita a los historiadores del arte a investigar y profundizar en el conocimiento de unas colecciones casi inéditas¹⁷. En julio la muestra tuvo una segunda sede en el MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña) bajo el

¹⁷ En palabras de Francisco Calvo Serraller, «una exposición de exposiciones». *Babelia*, 19 de abril de 2013. La exposición fue seleccionada como mejor diseño expositivo de Madrid, otorgándose el galardón al equipo responsable del proyecto, Jesús Moreno y Asociados. XVIII Premios del Ayuntamiento de Madrid, apartado de Actuaciones Temporales.

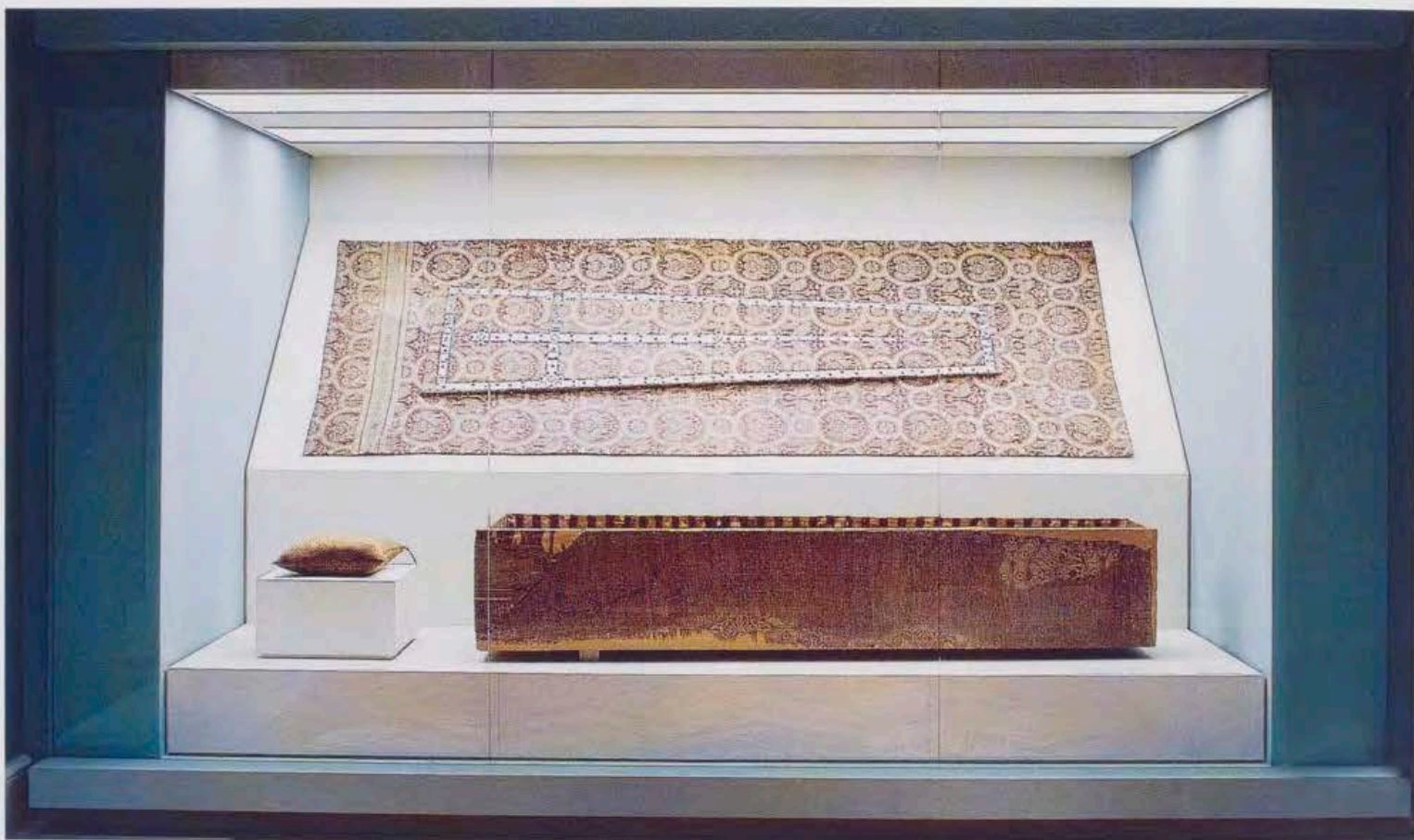


Fig. 12. Exposición *Vestiduras Ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, 1170-1340*, 2005.

título *La fascinació de l'Orient. Tresors asiàtics a les col·leccions reials espanyoles*. En octubre se presenta otra gran exposición, *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, patrocinada por SEACEX y comisariada por Fernando Checa, que se desarrolla en dos sedes simultáneas en las salas de Madrid y de Aranjuez. En febrero de 2004 se presenta en las Scuderie del Quirinale de Roma una versión adaptada del proyecto.

En la línea de divulgación internacional y siguiendo la estela de la exposición *The Majesty of Spain*, en otoño de 2003 se presenta en el Museo de Alexandria (Luisiana) la muestra *The Heart of Spain: A rare Exhibition of Spain's Religious Art, Antiquities and Icons*, comisariada por Javier Morales y realizada con la colaboración del Estado de Luisiana.

En 2004 los proyectos expositivos se ven afectados por un hecho de la máxima relevancia, la boda de Su Alteza Real el Príncipe de Asturias, lo que hace trasladar la sede de la exposición de primavera al Museo Arqueológico Nacional, en cuyas salas se presenta, con el patrocinio de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, comisariada por Carlos Dardé. En otoño, ya de nuevo en las salas de exposiciones de Palacio se inaugura *Tesoro del*

Mundo. El arte de la joyería en la India Mogola, a cargo de Manuel Keene y Salam Kaouji y patrocinada por la Colección Al-Sabah de Kuwait.

Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época es la exposición que, bajo el comisariado de Joaquín Yarza, inaugura el año 2005. Este proyecto permitió actualizar la investigación y mostrar fuera de sus emplazamientos habituales un conjunto único de indumentaria medieval, poniendo el foco sobre unos excepcionales fondos —especialmente identitarios de Patrimonio Nacional— que muy raramente habían sido expuestos. En colaboración con el Museo Meadows (Dallas, Texas) se presenta en otoño la exposición *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, bajo el comisariado de William Jordan y con el patrocinio de la Fundación Santander Central Hispano; la muestra tuvo una segunda sede al año siguiente en dicho museo americano.

En abril de 2006 se inaugura *Corrado Giaquinto y España*, bajo el comisariado de Alfonso E. Pérez Sánchez y con el patrocinio de la Fundación Santander Central Hispano. La exposición recupera la figura del artista napolitano y muestra la influencia que ejerció en los pintores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. En la estela de la muestra dedicada a Luca Giordano —también

comisariada por el profesor Pérez Sánchez—, supone el colofón a la sabia y extensa producción que don Alfonso aportó al estudio de las Colecciones Reales a lo largo de sus numerosos estudios, y es la exposición que cierra esta etapa.

Paralelamente al programa de exposiciones y en coherencia con la política científica y cultural, se establecieron las distintas líneas editoriales. Durante este periodo se prioriza la realización de catálogos de colecciones, bien completando series ya existentes¹⁸, bien aprovechando los proyectos de investigación de las exposiciones como cauce para documentar, estudiar en profundidad y publicar las obras expuestas. Además, se inicia una línea de monografías que permite dar a conocer estudios e investigaciones sobre temas propios —obras de arte emblemáticas, proyectos de restauración, recuperaciones de espacios históricos y conjuntos decorativos— que anteriormente no contaban con un soporte editorial ajustado a sus necesidades. Se renueva el Comité Editorial de la revista *Reales Sitios* y se potencian los artículos científicos para ir adecuándola a los criterios de valoración de ANECA. Se continúa con los catálogos de Biblioteca y Archivo y se profesionaliza la línea de facsímiles —a partir de este momento se publican con libros de estudio, realizados por los especialistas en las distintas materias—. Finalmente, se renueva el formato y se actualizan los contenidos de la colección de guías de visita, que se complementa con una colección de desplegables como elemento de comunicación para la visita a los monumentos.

En resumen, las líneas de trabajo desarrolladas a lo largo de estos años habían logrado culminar no pocos de los objetivos fijados al inicio de este periodo: se había desarrollado un sólido y continuado trabajo de investigación sobre las colecciones, abriendo las puertas a los máximos especialistas en cada materia; se había establecido un programa de exposiciones a medio y largo plazo, que hacía posible adquirir compromisos internacionales firmes; se habían consolidado fuertes relaciones con las principales instituciones culturales, cuyos frutos se prolongarían en los años siguientes; se había pasado de ser un prestador imprescindible a constituirse en un generador de proyectos, en los que estaba asegurada la presencia de obras maestras procedentes de los mejores museos. En resumen, Patrimonio Nacional se

¹⁸ C. Herrero, *Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional, Vol. III, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000.

Fig. 13 Catálogo de la exposición, *Vestiduras Ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, 1170-1340*, VV.AA. 2005.

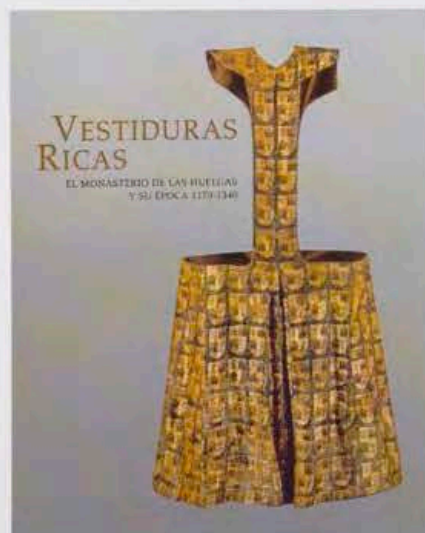


Fig. 14 Catálogo de la exposición *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, William B. Jordan. 2005.



Fig. 15 Catálogo de la exposición *Corrado Giaquinto y España*, VV.AA. 2005.





Figs. 16 y 17 Exposición *El gusto a «la griega»: nacimiento del neoclasicismo francés 1750-1755, 2007-2008.*

había hecho presente en los circuitos internacionales como institución cultural con personalidad propia, creándose una sede cultural de primer orden en Madrid, que ya formaba parte del circuito de grandes exposiciones, dirigida no solo a estudiantes y turistas, sino muy especialmente a visitantes del circuito culto. Asimismo se había conseguido encauzar la construcción del Museo de las Colecciones Reales, tras resolver los problemas y dificultades que habían retrasado el inicio de las obras. En definitiva, durante este periodo se produjo una honda transformación de la institución y se creó una consistente base sobre la que desarrollar su proyección museística y académica.

TRÁNSITO DE IDENTIDAD

La nueva etapa en la presidencia de Patrimonio Nacional¹⁹ encara circunstancias y necesidades distintas. La obra civil del Museo —ingeniería y arquitectura— se encuentra en una fase que requiere un gran esfuerzo técnico y presupuestario, por lo que absorbe buena parte de las capacidades de la institución. Por otro lado, la situación general ha cambiado

¹⁹ En 2005 es nombrado Presidente de Patrimonio Nacional Yago Pico de Coaña, y en 2006 Pilar Martín-Laborda sustituye a Rosario Díez del Corral como Vocal Asesora de Programas Culturales.



y el plazo de finalización del proyecto se dilata, lo que inevitablemente supone la ralentización del impulso dado en el periodo anterior. En este escenario, las actividades científicas y culturales se redimensionan y la programación se realiza mirando principalmente hacia los fondos y equipos internos. Se prioriza la puesta a punto de las colecciones propias —restauración, documentación, exposición y publicación—. Este objetivo principal se compatibiliza con la presentación de proyectos realizados en colaboración con otras instituciones, que completan el calendario de exposiciones.

En otoño de 2006 se presenta en las salas de exposiciones de Palacio la muestra *Obras maestras de Capodimonte*, a cargo de Nicola Spinosa y patrocinada por Caja Duero. En 2007 se inaugura *Tesoros de fuego: arcabucería Madrileña del siglo XVIII*, comisariada por el entonces conservador de la Real Armería, Álvaro Soler, y ese mismo año, con el patrocinio de la SEACEX, se presenta en el Museo del Palacio Imperial

de Pekín la exposición *Arte y caballería en España*, también bajo el comisariado de Álvaro Soler, abriendo el conocimiento de los fondos de Patrimonio Nacional en el país asiático.

Fruto de las relaciones internacionales establecidas a lo largo de los años previos, en 2007 y 2008 se realizan dos importantes exposiciones en colaboración con dos grandes museos extranjeros, el Louvre y el Metropolitan Museum. En octubre de 2007, con el patrocinio de la Fundación Santander, se inaugura en Madrid la exposición *El gusto «a la griega»: nacimiento del neoclasicismo francés*, comisariada por la conservadora de Artes Decorativas del museo del Louvre, Marie Laure de Rochebrune, en el que el museo francés aporta un extraordinario conjunto de piezas de su colección. La muestra tuvo una segunda sede en Lisboa en febrero de 2008, que se realizó en colaboración con el museo Calouste Gulbenkian. En marzo de 2008 se presenta en las salas del Palacio Real

de Madrid la exposición *Hilos de Esplendor. Tapices del Barroco*, comisariada por el entonces conservador de Tapices del Metropolitan Museum (y actualmente su director) Thomas Campbell, como segunda sede de la muestra inicialmente exhibida en el Metropolitan Museum de Nueva York en 2007, *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*. La celebración de esta exposición en Palacio, realizada con la colaboración del Centro de Estudios Europa Hispánica y con el patrocinio de la Fundación Pryconsa, permitió contemplar en Madrid los tapices de la Corona española junto a los de las mejores colecciones europeas y americanas, un conjunto de obras extraordinarias de enorme riqueza ornamental y simbólica.

Para conmemorar el centenario de la muerte de Carlos V, en verano de 2008 se inauguró en el Monasterio de Yuste la muestra *Carlos V en Yuste: muerte y gloria eterna*, bajo el comisariado de la conservadora de Patrimonio Nacional



Fig. 18 Exposición *Hilos de esplendor: tapices del Barroco*, 2008.

Carmen García-Frías y con el patrocinio de la Fundación Banco Santander, mostrándose en ella los objetos de uso del emperador y el entorno físico y espiritual de sus últimos años. Ese mismo otoño, dentro de la programación de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y con la colaboración de la Fundación Rafael del Pino, se abrió en las salas de exposiciones de Palacio la muestra *Ilustración y Liberalismo*, a cargo de Carlos Sambricio, Emilio Laparra y José Luis Sancho, que se inscribe en la celebración del Bicentenario de la Constitución de Cádiz.

La gran exposición de 2009, también realizada en colaboración con la SECC, fue dedicada a *Carlos IV: mecenas y coleccionista*, con el comisariado de los conservadores de Patrimonio Nacional Javier Jordán de Urrés y José Luis Sancho. La muestra, que ofreció una visión coherente de este refinado monarca y del esplendor del arte cortesano durante su reinado, tuvo una segunda sede en el año 2010 en el Museo Meadows de Dallas, bajo el título *Royal Splendor in the Enlightenment: Charles IV of Spain, patron and collector*.

En otoño de 2009, con el comisariado de María Jesús Herrero, conservadora de Patrimonio Nacional, y de Rosario Coppel, se inaugura *Brillos en bronce. Colecciones de reyes*,

con el patrocinio de la Fundación Banco Santander. La exposición permitió dar a conocer el conjunto de bronce de pequeño formato reunido por los monarcas españoles desde Carlos I y Felipe II hasta Carlos IV, que constituye una de las mejores colecciones europeas en su género.

En verano de 2009, en colaboración con la SEACEX se presentó en la National Gallery of Art de Washington la exposición *The Art of Power: Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, comisariada por Álvaro Soler, entonces conservador de la Real Armería. La exposición, concebida como embajada cultural, presentó una espléndida selección de armaduras y retratos de la Monarquía española, realizados en el periodo que abarca desde el descubrimiento de América a la independencia de los Estados Unidos. El año siguiente se presentó en el Museo del Prado una versión adaptada de este proyecto, bajo el título *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*.

En primavera de 2010 se celebró la exposición *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, realizada bajo el comisariado de Martín Almagro y de Jorge Maier de la Real Academia de la Historia, y con el patrocinio de la Fundación Banco Santander. La exposición puso de relieve el papel de la Corona en el entendimiento y estudio de la Antigüedad en todos sus dominios —Italia, España, América— como modelo de buen gobierno.

En verano de 2010 se producen cambios en el equipo directivo²⁰ que afectan a la política científica y cultural²¹. Aun así, se llevan a efecto exposiciones concebidas en años anteriores y se inician algunos nuevos proyectos de investigación.

En otoño de 2010, en colaboración con el Museo del Prado y con el patrocinio de Fomento Cultural Banamex, se inaugura *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, comisariada por Jonathan Brown y con doble sede en el Palacio Real y en el Museo del Prado. La exposición mostró al público español el arte virreinal, reflejo del intercambio de ideas entre artistas europeos y americanos.

²⁰ En julio de 2010 es cesado Yago Pico de Coaña y se nombra Presidente a Nicolás Martínez-Fresno, que ocupará el cargo dos años. Como resultado del mencionado relevo, entre 2010 y 2012 se suceden tres presidentes distintos al frente del organismo.

²¹ El nuevo organigrama concentró competencias profesionales diversas en unidades generales de gestión.



Fig. 19 Exposición *Brillos en bronce: colecciones de reyes*, 2009-2010.

En 2011 se desarrolló un doble proyecto en colaboración con el Museo de Cracovia, que contó con el apoyo de Acción Cultural Española y con el patrocinio de la Fundación Banco Santander, lo que permitió la celebración de sendas exposiciones con el objetivo de mostrar en ambos países tesoros de sus colecciones. Así, en verano de ese año las salas de Palacio mostraron la exposición *Polonia, tesoros y colecciones artísticas*, comisariada por la conservadora del Museo de Cracovia, Beata Slota. En ella se exhibió por primera vez en España la emblemática obra de Leonardo da Vinci *La Dama del Armiño*, obra maestra por excelencia custodiada en las colecciones polacas. Como intercambio, en ese mismo periodo se exhibió en el Museo Nacional de Cracovia *Tesoros Reales. Patrimonio Nacional de España en Polonia*, comisariada por el entonces Jefe del Área de Conservación, Gabriel Moya, que incluyó un centenar de obras de las Colecciones Reales fechadas entre 1306 y 1910.

En otoño de ese mismo año se inaugura en las salas de exposiciones de Palacio la muestra *La medida del tiempo. Relojes de reyes en la Corte Española del siglo XVIII*, bajo el comisariado de la conservadora de la Colección de Relojes, Amelia Aranda. La exposición mostró un selecto elenco de

piezas fabricadas para los monarcas españoles por los mejores relojeros del siglo XVIII.

A final del año 2011, en el Palacio Nacional de México, se inauguró la exposición *Una historia compartida. Tesoros de los Palacios Reales de España*, con el comisariado del Jefe del Departamento de Conservación, Álvaro Soler, y de la entonces conservadora del Palacio Real de Madrid, Pilar Benito. La exposición abarcó un periodo de cuatro siglos —desde el descubrimiento de América hasta la independencia de México— y presentó un importantísimo conjunto de obras, varias de las cuales nunca habían viajado a América. Este proyecto, revisado y orientado hacia las relaciones históricas entre España y Portugal, tuvo su versión en el Museo de la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa en 2014, bajo el título *A história partilhada. Tesouros dos Palácios Reais de Espanha*²².

En lo que se refiere a las publicaciones, durante este periodo se mantuvieron las líneas editoriales consolidadas: catálogos de exposiciones y colecciones, revista *Reales Sitios*, catálogos de Biblioteca y Archivo, facsímiles y monografías sobre Sitios Reales.

²² La muestra fue galardonada como mejor exposición del año en Portugal.

Real Academia de San Carlos) hay una colección
más bella y completa que ninguna de las de
Italia. Se admira uno al ver el Apolo de Belvedere, el
de Laocoonte y otras estatuas aún más colosales [-]
von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de Nueva España*



Fig. 21 Exposición *Polonia: tesoros y colecciones artísticas*, 2011.

HACIA UN NUEVO MODELO CULTURAL

En 2012 es nombrado Presidente de Patrimonio Nacional José Rodríguez-Spiteri. El nuevo equipo directivo establece en su Plan de Actuación 2013-2016 la prioridad de finalizar la construcción del Museo de las Colecciones Reales, un proyecto que ya se había prolongado a lo largo de más de doce años. El museo deberá mostrar las Colecciones Reales con el máximo nivel de excelencia y convertirse en el escenario principal y emblemático de la política cultural, científica y académica de Patrimonio Nacional.

Teniendo en cuenta la trascendencia que esto supone para toda la institución, se plantea la necesidad de contar con una nueva organización, lo que afecta a las funciones y responsabilidades de todos los equipos. Los objetivos fijados priorizan el servicio público y la puesta a disposición de los ciudadanos del patrimonio que custodia la institución, especialmente a través de la actividad museística, es decir, de la promoción de los fines culturales y científicos, la conservación, restauración, investigación, exposición y publicación de las colecciones, que deben ponerse en valor y prepararse para el nuevo museo.

En este contexto se van implantando progresivamente las actuaciones y cambios que permitan alcanzar los objetivos marcados. De manera inmediata y prioritaria la finalización del edificio, paralelamente, la revisión y actualización de los aspectos museológicos y el desarrollo de las actuaciones científicas y académicas.

Como resultado de las investigaciones realizadas en los meses previos, en abril de 2012 se presentó la exposición *Grandes Encuadernaciones en las Bibliotecas Reales*, comisariada por la Directora de la Real Biblioteca de Palacio, María Luisa López-Vidriero, que estuvo centrada en los fondos de la institución, en este caso bibliográficos. Además, con la muestra *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, comisariada por Francisco Calvo Serraller, se recuperó la línea expositiva internacional mostrando las Colecciones Reales propias junto a obras procedentes de otros museos y colecciones. La exposición se inauguró en otoño gracias al patrocinio de la Fundación Banco Santander, y concentró en Madrid un extraordinario conjunto de obras maestras de

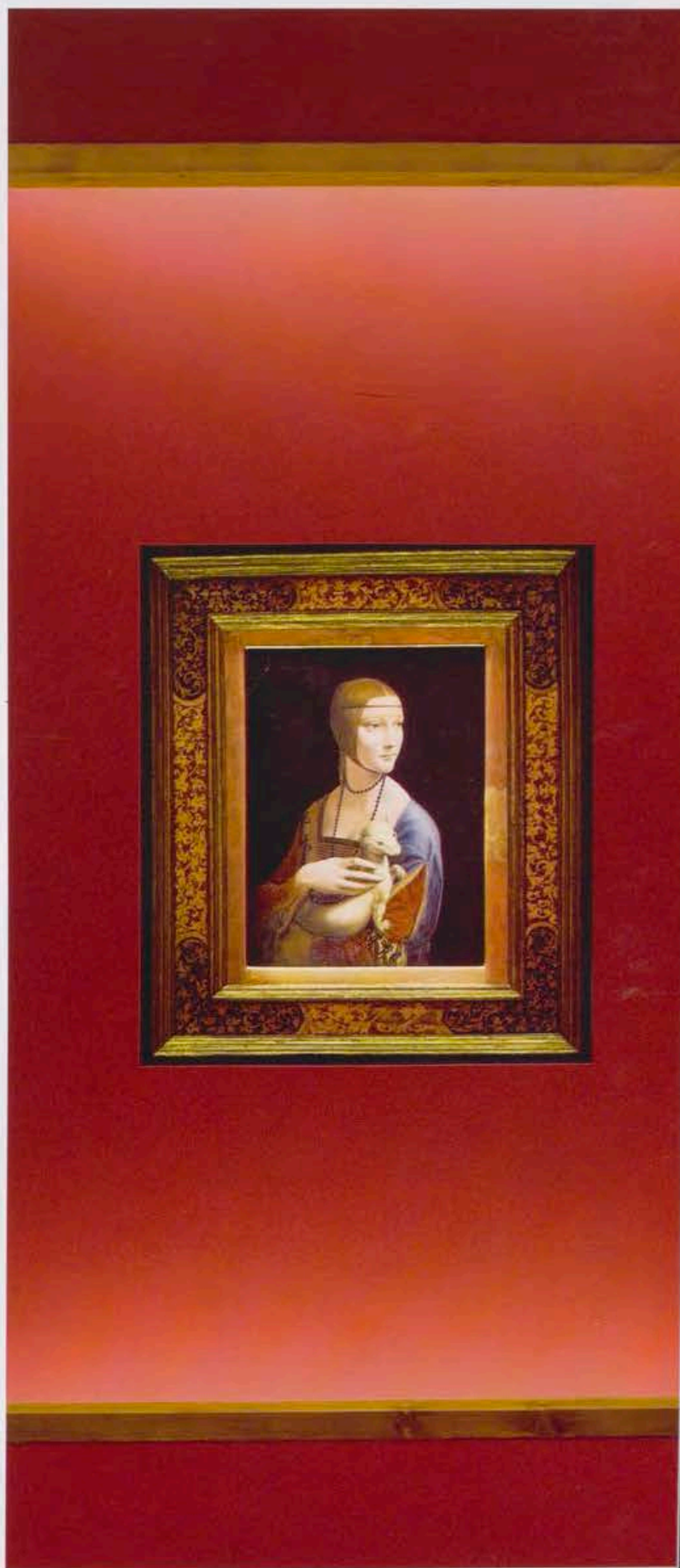




Fig. 22 Exposición *De El Bosco a Tiziano: arte y maravilla en El Escorial*. Sede del Palacio Real de Madrid, 2013-2014.

▷ Fig. 23 Exposición *De El Bosco a Tiziano: arte y maravilla en El Escorial*. Sede del Real Monasterio de El Escorial, 2013-2014.

Goya y sus contemporáneos, no todas de fácil acceso, lo que supuso la oportunidad de ofrecer al público español estas excepcionales piezas en las salas del Palacio Real.

También enmarcado en la línea de grandes exposiciones internacionales, a lo largo de 2013 y 2014 se desarrolla un amplio proyecto en torno a Felipe II y El Escorial, bajo el comisariado de Fernando Checa y de nuevo con el patrocinio de la Fundación Banco Santander. La exposición *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*, inaugurada en el Palacio Real de Madrid en otoño de 2013, fue el eje central del proyecto, que contó además con una serie de actividades académicas relacionadas y con la publicación de *Los Libros de Entregas de Felipe II a El Escorial*, inventario de valor incalculable para los estudiosos por la enorme cantidad de información que ofrece. La exposición tuvo una segunda sede en el propio monasterio en primavera del siguiente año.

Llegamos así a este año 2014, en el que se celebra el aniversario que conmemora este número monográfico de *Reales Sitios*, pero que además supone una nueva etapa para Patrimonio Nacional, al coincidir con acontecimientos históricos y cambios relevantes para la institución. En el mes de marzo se modificó el Reglamento que regula Patrimonio

Nacional, derogándose las direcciones hasta entonces existentes y sustituyéndose por un nuevo organigrama que incorpora la Dirección de las Colecciones Reales —indisolublemente unida a la Dirección del Museo de las Colecciones Reales²³—.

Este cambio es esencial en la organización de Patrimonio Nacional, pues establece en torno a esta unidad las competencias y responsabilidades propias de todo museo o institución cultural relevante, tanto para las Colecciones y Sitios Reales como para el nuevo museo. La unificación de los equipos y contenidos permitirá acometer de manera adecuada los objetivos científicos, culturales y académicos, facilitando el desarrollo de los proyectos y superando cuestiones de funcionamiento interno que la anterior estructura dificultaba.

Llegando ya a la etapa final de la obra civil del Museo de las Colecciones Reales, es el momento de pensar y desarrollar el proyecto museológico y museográfico y, como no podía ser de otra manera, este gran objetivo de

23 Real Decreto 214/2014 de 28 de marzo, por el que se modifica el Reglamento de Patrimonio Nacional. El nombramiento de José Luis Díez como Director de las Colecciones Reales se produce inmediatamente después de la publicación del R.D. en el BOE.





Fig. 24 Exposición *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional*. De Juan de Flandes a Antonio López, 2014-2015.

la institución marca los programas y planes de trabajo de todos los equipos científicos —conservación, restauración, bibliotecas, archivos, documentación, exposiciones, y publicaciones—, así como de los palacios y Sitios Reales y, en resumen, de todo el conjunto de Patrimonio Nacional.

La nueva línea de exposiciones temporales que emprende ahora Patrimonio Nacional pretende profundizar en el conocimiento de la extraordinaria diversidad de fondos que constituyen en la actualidad las Colecciones Reales adscritas a esta institución, así como en la labor de mecenazgo y coleccionismo de los distintos Reyes de España a lo largo de la historia. En este contexto cobra pleno sentido la primera gran exposición de esta nueva etapa, *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López*, comisariada por Carmen García-Frías, conservadora de Pintura Antigua, y Javier Jordán de Urríes, conservador de Pintura del siglo XVIII, y

realizada gracias al patrocinio de la Fundación Banco Santander. Más allá de los contenidos concretos de la muestra, este proyecto ya adelanta los objetivos que se perseguirán en los siguientes proyectos y que se irán desarrollando dentro del programa de exposiciones y publicaciones: profundizar en el conocimiento de los fondos propios que constituyen las Colecciones Reales; resaltar la labor de coleccionismo y mecenazgo de los distintos Reyes de España a lo largo de la historia; estudiar, restaurar, exhibir y dar a conocer las colecciones de Patrimonio Nacional, poniendo en valor sus características específicas y su personalidad identitaria en relación a otras colecciones españolas; potenciar la colaboración entre especialistas, historiadores, conservadores y restauradores para el mejor conocimiento de las colecciones de Patrimonio Nacional; recuperar y presentar al público obras que por su ubicación y características no son fácilmente accesibles; realizar

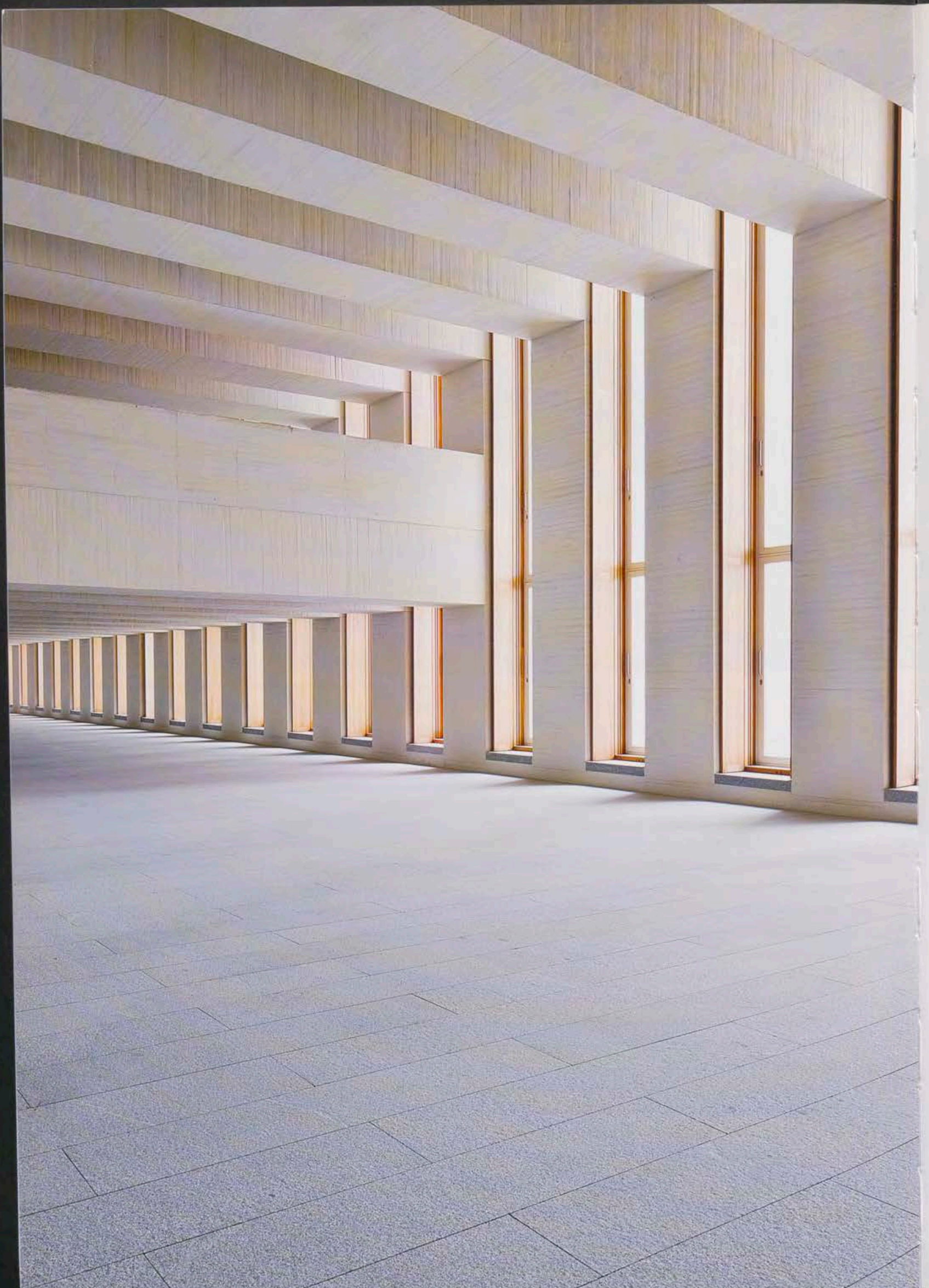
catálogos razonados que sean publicaciones de referencia para el conocimiento profundo de las obras. Todo ello con la mirada puesta en el Museo de las Colecciones Reales —donde en su momento se podrán culminar proyectos de mayor alcance y envergadura—, así como en la reordenación de los Reales Sitios, para reforzar su identidad histórica, enriqueciendo sus contenidos y permitiendo la restauración y el estudio científico de las obras de arte que albergan.

También en el año 2014, y en relación con el octavo centenario de la muerte de los fundadores del Monasterio de Las Huelgas, se celebró en el propio monasterio la muestra *Alfonso y Leonor, Reyes de Castilla. VIII centenario (1214-2014)*, comisariada por María Jesús Herrero, conservadora de este Real Monasterio. Una exposición con dimensiones de gabinete, pero no por ello menor, que presentó un selecto conjunto de obras esenciales del medievo castellano.

En lo que se refiere a los planes editoriales, se plantea la recuperación y potenciación de las líneas científicas —grandes monografías y catálogos razonados, catálogos de bibliotecas y archivos reales, publicaciones literarias, publicaciones periódicas, pequeñas monografías, publicaciones asociadas a las exposiciones temporales y publicaciones de difusión— que se habían iniciado en etapas anteriores, retomando también la línea científica de la revista, de acuerdo a los criterios de la ANECA.

Como se decía en la introducción de este artículo, las exposiciones y publicaciones tienen el privilegiado papel de mostrar los mejores logros de muchos profesionales, cuyo trabajo continuado encuentra a través de ellas el cauce para dar a conocer a la sociedad los frutos de su esfuerzo. El relato de los logros, etapas y circunstancias en los que durante este medio siglo se han desarrollado las exposiciones y publicaciones en Patrimonio Nacional permite calibrar el enorme esfuerzo realizado y la profunda transformación de la institución en su extensa trayectoria. Pero sobre todo aporta una clara perspectiva desde la que es posible entender los elementos que han ido forjando su política cultural, identificar sus fortalezas y debilidades y, en definitiva, ayudar a establecer las condiciones que le permitan desarrollar en el futuro su extraordinario potencial y vocación de servicio público. Un reto exigente e ilusionante para todos nosotros.

Carmen Cabeza Gil-Casares es Jefe del Departamento de Exposiciones y Publicaciones de Patrimonio Nacional.



HACIA EL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES

JOSÉ LUIS DÍEZ

La decisión de Patrimonio Nacional de construir un Museo de las Colecciones Reales en el complejo del Palacio Real de Madrid como exponente permanente de la excelencia de los fondos histórico-artísticos que se albergan actualmente en los Reales Sitios, supone una medida de enorme trascendencia en el funcionamiento de la institución. En efecto, este nuevo elemento viene a añadir a las labores de atención a las necesidades de alta representación de la Jefatura del Estado que encomienda la ley al organismo¹, las nuevas responsabilidades de explotación y gestión inherentes a una entidad museística, con todas las posibilidades de proyección cultural hacia la sociedad que ello conlleva, pero también con todas las exigencias que se derivan de la puesta en marcha y mantenimiento de un nuevo centro museístico de primer rango, que ha de estar a la altura de la institución que lo alberga, de las expectativas públicas de sus potenciales visitantes y de la máxima relevancia de las colecciones histórico-artísticas atesoradas por la Corona española a lo largo de los siglos.

Así, el Museo de las Colecciones Reales, construido como remate de la cornisa que se abre al Campo del Moro desde la Plaza de la Almudena, se convertirá a partir de su inauguración en el instrumento principal de proyección de la actividad cultural de Patrimonio Nacional y en el escenario más visible de la excelencia de las Colecciones Reales adscritas a la institución, constituyendo una oferta única y exclusiva en el panorama museístico nacional e internacional

¹ Ley 23/1982 de 16 de junio, reguladora del Patrimonio Nacional.

Artículo segundo. Tienen la calificación jurídica de bienes del Patrimonio Nacional los de titularidad del Estado afectados al uso y servicio del Rey y de los miembros de la Real Familia para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes les atribuyen.

Artículo tercero. En cuanto sea compatible con la afectación de los bienes del Patrimonio Nacional, a la que se refiere el artículo anterior, el Consejo de Administración adoptará las medidas conducentes al uso de los mismos con fines culturales, científicos y docentes.

por la excepcional oferta de su contenido, como deslumbrante testimonio de la labor de mecenazgo y coleccionismo de los Reyes de España a lo largo de la historia.

En efecto, el Museo desplegará a través de sus salas la más selecta antología de las grandes obras que atesoran los fondos histórico-artísticos de Patrimonio Nacional, de una riqueza y variedad excepcionales —aunque paradójicamente hasta ahora no suficientemente valorados por poco conocidos—, que se han conservado prácticamente íntegros en su mayor parte desde que fueran legados por la Corona española al Estado.

PATRIMONIO NACIONAL Y SU PROYECCIÓN CULTURAL

Hasta hoy, Patrimonio Nacional ha desarrollado fundamentalmente la actividad cultural que le otorga su actual marco legal a través de garantizar el acceso público a la red de Reales Sitios adscritos al organismo, constituyendo de hecho la institución pública española que recibe en su conjunto mayor número de visitantes al año, alcanzando la cifra de 2.822.944 personas a 31 de diciembre de 2014.

En efecto, el conjunto de palacios, monasterios y conventos que gestiona Patrimonio Nacional constituye una oferta única en todos los países de Europa que tienen o han tenido a lo largo de su historia una Monarquía como sistema de Estado. A diferencia de otras pujantes potencias históricas de monarquías europeas, en las que hoy siguen permaneciendo en pie espléndidas residencias regias —pero casi siempre desguarnecidas de sus colecciones y decoración interior—, todas estas residencias y fundaciones reales españolas se han mantenido hasta nuestros días conservando la deslumbrante riqueza artística de su extraordinaria ornamentación interior, alhajada con una

parte muy fundamental de las diversas Colecciones Reales que los monarcas hispanos fueron atesorando a lo largo de los siglos y que, aun tras las importantes iniciativas museísticas impulsadas por la Corona a lo largo del siglo XIX con partes esenciales de sus tesoros², alcanzan hoy la abrumadora cifra de más de 154.000 bienes histórico-artísticos inventariados en los fondos del organismo³.

Así, la red de Reales Sitios de Patrimonio Nacional no solo ofrece al público una experiencia de visita que permite disfrutar de algunos de los más bellos y trascendentales ejemplos de la mejor arquitectura europea de la Edad Moderna, como el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso o el propio Palacio Real de Madrid, así como de algunos de los conjuntos de jardines regios más relevantes del siglo XVIII ilustrado, como los de La Granja o Aranjuez, sino que, además, conserva en los interiores de todos estos edificios monumentales las impresionantes colecciones artísticas que constituyeron buena parte de su alhajamiento original, constituyendo un repertorio verdaderamente abrumador de las mejores disciplinas artísticas que florecieron en Europa desde la Edad Media hasta nuestros días.

Junto a ello, es bien sabido el reconocimiento mundial que tienen los deslumbrantes fondos bibliográficos de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, donde se custodian algunas de las máximas joyas de toda la bibliofilia universal y de la propia Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, así como la máxima categoría artística de la colección de tapices, tan abrumadora en calidad como en número de piezas, debidos a los mejores artesanos y talleres europeos desde el siglo XV al siglo XVIII, conformando quizá la más importante colección de tapices del mundo. Algo similar ocurre con la Real Armería, que fuera el tesoro más mimado por el interés coleccionista de Felipe II como símbolo de su poder y que, a pesar de los avatares de la historia, se ha conservado hasta hoy unida, guardándose entre sus piezas muchos de



Fig. 1 Vista aérea del conjunto del Palacio Real, Plaza y Catedral de la Almudena y Museo de las Colecciones Reales.

los más refinados y exquisitos testimonios que diera el arte de las armas durante los siglos XVI y XVII en toda Europa.

Además de estos, otros conjuntos como los de relojes, lámparas o mobiliario constituyen repertorios de interés máximo para el estudio de estas disciplinas artísticas, fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XVIII y primera de la centuria siguiente, guardándose entre ellos ejemplos y tipologías que, junto a su calidad exquisita, son hoy testimonios prácticamente únicos para el estudio de las escuelas de sus artesanos de origen, en su mayor parte franceses.

Incluso colecciones regias como la pintura y la escultura, que fueran uno de los mayores orgullos de los monarcas españoles frente al resto de las cortes europeas, hasta el punto de decidir Fernando VII la reunión de sus mejores tesoros en el Real Museo del Prado, abierto a los ciudadanos

en 1819 como un Real Sitio más perteneciente a la posesión privada del Rey, mantienen todavía hoy en los palacios y conventos adscritos a Patrimonio Nacional no solo una colección de pinturas llamativamente numerosa, entre las que se siguen encontrando aún indiscutibles obras maestras y ejemplos verdaderamente únicos y singulares de la mejor producción de grandes pintores españoles y europeos de distintas épocas, sino que además conservan indisolublemente unidos a sus edificios algunos de los conjuntos más deslumbrantes de la pintura mural de los siglos XVI al XIX, como los espectaculares frescos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o, sobre todo, el espléndido ciclo decorativo de las bóvedas del Palacio Real de Madrid, entre otros. Algo semejante ocurre con la escultura que, por ejemplo, tan solo en la basílica escorialense concentra los testi-

monios supremos del arte de los Leoni, en el refinamiento más exquisito de las grandiosas esculturas del retablo mayor y, sobre todo, en los espectaculares conjuntos orantes de Carlos I y Felipe II acompañados de sus reales familias que flanquean dicho retablo en el que es, sin duda, el ejercicio decorativo más suntuoso del manierismo cortesano filipino. Otras colecciones, como las de piedras duras o porcelana, que también sirvieron para nutrir los nuevos museos decimonónicos creados al amparo de la Corona, despliegan sin embargo todavía en los Reales Sitios algunos de sus ejemplos más singulares y deslumbrantes, que forman parte integral de la decoración original de estos espacios, como el Salón Gasparini del Palacio Real de Madrid o la Sala de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez, entre otros. Finalmente, la red de Reales Sitios de Patrimonio Nacional

² La más importante de ellas es, sin duda, la creación del Real Museo de Pinturas, hoy Museo Nacional del Prado, por el Rey Fernando VII, en 1819. Otros museos de primer nivel como el Arqueológico Nacional e, incluso, determinadas colecciones adscritas a alguna de las Reales Academias creadas en el siglo XVIII bajo el amparo de la Corona, como la de Bellas Artes de San Fernando, están constituidos en una parte fundamental por piezas procedentes de la Colección Real.

³ La cifra total recogida en la Memoria de Inventario de Bienes muebles histórico-artísticos de Patrimonio Nacional a 31 de diciembre de 2014 asciende a 154.471 obras.

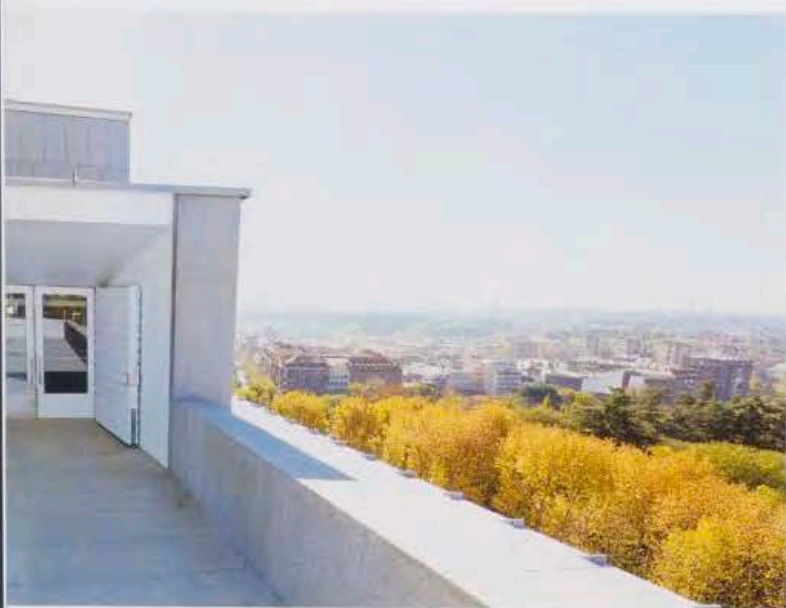


Fig. 2 Atrio del Museo de las Colecciones Reales, abierto al Campo del Moro.

incluye también bajo su gestión algunos de los tesoros únicos de la arquitectura medieval española, como los Monasterios de Santa Clara de Tordesillas o Santa María la Real de Las Huelgas en Burgos, junto a las residencias reales del Palacio de la Almudaina y el cuarto alto de los Reales Alcázares de Sevilla, además de las fundaciones regias más trascendentes —junto con El Escorial— surgidas al amparo de la Corona de la Casa de Austria, como las Descalzas Reales o el Real Monasterio de la Encarnación, y los ejemplos más exquisitos del refinamiento cortesano dieciochesco en los conjuntos decorativos integrales de las deliciosas residencias de campo de los monarcas hispanos del siglo XVIII, como la Real Casa del Labrador, las Casitas del Príncipe de El Pardo y El Escorial o la Casita del Infante en este mismo Real Sitio.

Tan deslumbrante potencial artístico, que sigue sorprendiendo aún hoy al visitante que descubre por vez primera alguno de los Reales Sitios acrisolados por los Reyes de España a lo largo de la historia, tanto los de mayor representación y carga simbólica como los de uso más privado y recoleto, ofrece desde luego unos niveles de excelencia artística y de conocimiento histórico únicos, que Patrimonio Nacional ha procurado a lo largo de su historia poner al alcance del público en las mejores condiciones posibles, atendiendo con una eficacia verdadera-

mente asombrosa a la conservación, mantenimiento y control de tan abrumadora y dispersa cantidad de bienes, además de velar por su máxima difusión, estudio y conocimiento en la medida de sus posibilidades.

En efecto, a pesar de la misión principal que la ley otorga hasta hoy a Patrimonio Nacional como institución heredera del legado de la Corona española, como instrumento de apoyo a la Jefatura del Estado para la celebración de actos oficiales en el marco de su red de Reales Sitios, los distintos responsables que ha tenido el organismo a lo largo de su historia han sido muy conscientes de su extraordinario potencial cultural y de la necesidad de poner a disposición del público de la mejor manera posible no solo los palacios y conventos de fundación real adscritos a la institución, sino también el abrumador contenido de las Colecciones Reales que se atesoran en ellos. Así, se ha facilitado siempre con extrema generosidad el préstamo de piezas para exposiciones temporales organizadas por otras instituciones, además de hacerlas accesibles a la comunidad científica internacional, proporcionando con ello ininterrumpidamente nuevos descubrimientos que enriquecen y prestigian aún más la calidad e interés de dichas colecciones tuteladas por Patrimonio Nacional y repartidas por los distintos Reales Sitios, además de promover líneas de publicaciones que, como esta revista, sirvan de digno vehículo a la difusión y conocimiento del impresionante acervo cultural del que es responsable la institución.

PATRIMONIO NACIONAL Y SU POLÍTICA MUSEÍSTICA

Por esta misma razón, y aunque de forma un tanto tímida, condicionada por el escaso margen presupuestario y organizativo que le permitían sus obligaciones principales, Patrimonio Nacional comenzó desde los años sesenta a organizar de manera puntual pequeñas exposiciones temporales en torno a sus fondos, cuyo interés y envergadura se han ido consolidando en tiempos bastante más recientes, fundamentalmente a partir de la apertura en 1999 de las llamadas salas Génova, para exposiciones temporales en la planta baja del Palacio Real de Madrid, cuya programación ha conseguido ya en nuestros días abrirse un hueco de pleno derecho en el competitivo panorama madrileño como una de las ofertas de exposiciones de referencia entre



Fig. 3 Accesos principales de entrada y salida del Museo de las Colecciones Reales.

las instituciones culturales de primer rango, tanto en la propia ciudad como en todo el país⁴.

Del mismo modo, Patrimonio Nacional siempre ha sido muy consciente del potencial museístico de sus colecciones, y ya desde esos mismos años comenzó a emprender una campaña de creación de distintos museos propios. En efecto, con los medios, espacios disponibles y criterios de entonces, fue seleccionando de entre sus distintos Reales Sitios parte de sus fondos histórico-artísticos, para concentrarlos por disciplinas o temáticas y darles un tratamiento expositivo de carácter museístico, desgajándolos de esta forma de su originaria procedencia y función decorativa en los distintos palacios y monasterios para los que fueron creados.

Así, a partir de entonces surgieron varios llamados «museos» de carácter temático, que en realidad eran esencialmente concentraciones de colecciones⁵, sin las fun-

ciones y condiciones básicas para poder ser considerados estrictamente como tales, y que se instalaron en zonas de los distintos Reales Sitios no utilizadas hasta entonces en la visita pública. Se abrieron entonces el Museo de Arquitectura y Pintura del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Museo del Traje en el Palacio Real de Aranjuez —luego transformado su nombre y contenido por el de Museo de la Vida en Palacio—, el Museo de Tapices en el edificio de Damas del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, el Museo de Caza en el Palacio de Riofrío o mucho más recientemente, las salas de Tapices desplegadas en la planta noble del propio Palacio Real de La Granja, transformándose radicalmente en algunos casos como estos dos últimos la morfología de la distribución original de estos espacios palatinos y, con ello, su adecuada valoración arquitectónica y espacial.

⁴ Véase en este mismo número el artículo de C. Cabeza dedicado a «Exposiciones y publicaciones de Patrimonio Nacional (1964-2014)».

⁵ En efecto, frente a la consideración de Museo recogida por la Ley de PHE de 1985, la Colección Museográfica ha sido definida (Ministerio

de Educación, Cultura y Deporte. Estadística de Museos y Colecciones Museográficas) como «el conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos necesarios para desarrollar las funciones propias de los Museos, se encuentra expuesto al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y custodia».

Junto a la ocupación de espacios históricos con estas concentraciones de objetos recolectados de los distintos palacios y monasterios, Patrimonio Nacional abordó también entonces la construcción de contenedores específicos de nueva planta para la ubicación y exposición pública de algunas de sus colecciones más singulares e imposibles de acoger en los Reales Sitios debido a su tamaño y naturaleza, surgiendo también en los años sesenta el Museo de Carruajes, levantado en los jardines del Campo del Moro, y el Museo de Falúas, en los jardines de Aranjuez.

Más recientemente, y con carácter bien distinto, el espléndido Museo de Telas Medievales del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, concebido ya en este caso con un verdadero y moderno sentido museístico en la coherencia y rigor científico de su planteamiento, así como en el lenguaje discursivo del despliegue de sus fondos e instalaciones, acaba por completar esta atomizada oferta museística de Patrimonio Nacional que, no obstante, ha estado siempre supeditada lógicamente a un interés secundario frente a la potentísima red de Reales Sitios con sus edificios monumentales de primera envergadura, alhajados en su interior con la enorme riqueza del resto de las Colecciones Reales mantenidas en ellos.

PATRIMONIO NACIONAL Y EL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES

En este panorama, el acuerdo adoptado por el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional a finales de los años noventa de construir un gran Museo de las Colecciones Reales en el complejo del Palacio Real de Madrid, encargando para ello un monumental edificio de nueva planta, con una enorme superficie expositiva y con todas las características y equipamientos de un verdadero museo de primer rango, a nivel no solo local y nacional, sino también con una clara vocación internacional de partida, venía a incorporar en realidad una actividad completamente novedosa y distinta a las funciones y responsabilidades culturales asumidas hasta entonces por Patrimonio Nacional como organismo público del Ministerio de la Presidencia y, en consecuencia, a implantar un modelo cultural completamente nuevo en el organismo. Así, esta iniciativa venía a transformar por completo la estructura y funcionamiento de la gestión cultural de la institución, circunscrita hasta entonces a la apertura y mantenimiento de la visita pública en su red de Reales Sitios y a la generosísima disposición del organismo durante décadas al préstamo de sus colecciones para proyectos expositivos o científicos de otras instituciones e investigadores.

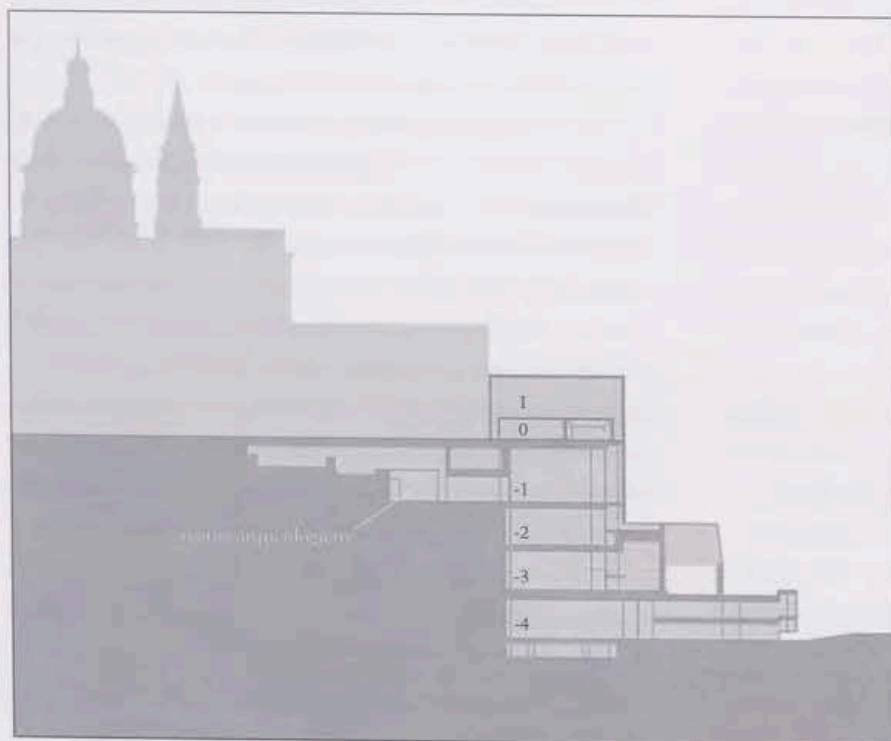


Fig. 4. Esquema del despliegue de salas y contenidos del Museo de las Colecciones Reales.

- Planta 1: Salón de actos y aulas
- Planta 0: Vestíbulo
- Planta -1: Reinos medievales y Casa de Austria
- Planta -2: Casa de Borbón
- Planta -3: Exposiciones temporales
- Planta -4: Almacenes

En efecto, con la decisión de crear el Museo de las Colecciones Reales, Patrimonio Nacional se dotaba a sí mismo de un instrumento de un enorme potencial cultural y estratégico en la proyección pública del organismo hacia la sociedad, no solo como unidad principal y centralizada de toda la actividad museística y expositiva de la institución —y con ello, como gran centro difusor de toda su actividad cultural—, sino también, y no menos importante, en la herramienta imprescindible para la articulación interna de toda la gestión integral de los múltiples fondos que componen la extraordinaria riqueza histórica y artística que atesora⁶.

Así, el nuevo museo se convertirá en el máximo escaparate cultural de la institución, en crisol de toda la actividad relacionada con sus abrumadores fondos artísticos y su red de Reales Sitios, así como en un instrumento cultural de perfil único, exclusivo y singular en el panorama de la oferta museística internacional.

Esta decisión conlleva asimismo una enorme responsabilidad para la institución, ya que introduce una pieza absolutamente nueva en sus tradicionales unidades de gestión, no solo a nivel de estructuras de personal o de sus considerables necesidades presupuestarias de mantenimiento sino, muy principalmente, en un modelo cultural radicalmente distinto al ejercido hasta ahora por Patrimonio Nacional, lo que provoca automáticamente una nueva situación estratégica frente a otras instituciones museísticas nacionales e internacionales de primer nivel, con las que hasta este momento el organismo ha colaborado fundamentalmente en una sola dirección con escaso retorno, a través de una generosísima política de préstamos de sus inabarcables y riquísimos fondos, sin que haya podido incardinarse en las coordenadas de las relaciones paritarias que rigen a nivel internacional la política entre los grandes museos de primer rango.

Tras unos azarosos comienzos en la convocatoria de tan ambicioso proyecto museístico —sin duda el de mayor

envergadura que se abordaba en España en ese momento—, y adjudicada finalmente su ejecución al estudio de arquitectos Tuñón-Mansilla⁷, en el presente año de 2014 se ha emprendido ya la última fase de la construcción del nuevo edificio que albergará el Museo de las Colecciones Reales, desplegándose su silueta como remate de la llamada fachada norte de Madrid, seguramente la más identificativa de toda la ciudad desde la Edad Moderna, a la vez que se incardina en el complejo constituido por el Palacio Real, la plaza y la catedral de la Almudena con una enorme discreción, sin alterar la visibilidad de un entorno histórico de tan emblemático potencial lo que, siendo uno de los mayores desafíos del proyecto, ha pasado a ser también uno de los indudables aciertos de su formulación arquitectónica.

PLANTEAMIENTO MUSEOLÓGICO DEL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES

En los momentos iniciales de la puesta en marcha del proyecto del futuro Museo, se consideró articular este gran contenedor en torno a tres grandes plantas de exposición permanente, de casi 1.700 m² cada una de ellas, distribuidas en altura desde el nivel de la Plaza de la Almudena hasta el del Campo del Moro, en las que se desplegarían los contenidos de distintas colecciones que, a juicio de entonces, merecían una especial potenciación en su visibilidad pública.

Así, la primera planta se dedicaría íntegramente a la exposición de las soberbias y numerosísimas colecciones de tapices de Patrimonio Nacional que, como se ha dicho, constituyen uno de sus fondos de mayor riqueza y relevancia artística. El segundo nivel quedaba destinado a la exposición multidisciplinar de las distintas labores artísticas, decorativas y suntuarias destinadas al ornamento de los Reales Sitios. Mientras, en la tercera planta se proyectaba desplegar de forma permanente todo el numeroso parque de carruajes que desde hacía años permanecían almacenados en el museo edificado en el Campo del Moro, cerrado al público desde los años noventa.

6 Dicha gestión integral de las Colecciones Reales, imprescindible para la articulación del nuevo Museo en la estructura organizativa y funcional de Patrimonio Nacional, así como para el control y conservación de los fondos artísticos distribuidos en los distintos Reales Sitios, su vinculación con la colección permanente del Museo y su flujo, ordenación y retorno a los distintos Reales Sitios de origen, quedó regulada por el Real Decreto 214/2014 de 28 de marzo, por el que se modifica la estructura organizativa de Patrimonio Nacional, creándose la Dirección de las Colecciones Reales, que comprende la Dirección del Museo de las Colecciones Reales.

7 Sobre toda la historia constructiva de este proyecto, véase en este mismo número el artículo de J. C. de la Mata, «Viejos Palacios, nuevos Palacios: intervenciones y rehabilitaciones en los Reales Sitios (1975-2014)».

Este planteamiento, en principio tan lícito como otro cualquiera, constituyó la hoja de ruta del estudio de arquitectos adjudicatario del proyecto, concibiendo la articulación de los distintos espacios expositivos a la particular naturaleza de las obras que se iban a albergar en ellos. Así, la primera planta expositiva se dotó de mayor altura que el resto para garantizar la óptima instalación de los tapices más monumentales, mientras que la tercera se vinculaba mediante sus accesos a una nueva plaza conectada con el Campo del Moro a través de rampas para facilitar en principio el rodaje de las carrozas por el exterior, construyéndose en este mismo nivel un largo cuerpo con un gran portón, a modo de cochera, para su uso como almacén robotizado de carruajes.

Esta distribución de contenidos inicial, que respondía sin duda a una preocupación real del organismo por dar la mejor visibilidad pública a las colecciones que se consideraban menos potenciadas, planteaba de origen sin embargo evidentes cuestiones de concepto que ponían en entredicho la viabilidad y el óptimo aprovechamiento de un proyecto de tanta envergadura y ambición.

En efecto, el enorme esfuerzo de la inversión económica, organizativa y de infraestructura necesaria para la puesta en marcha y funcionamiento del nuevo Museo exige garantizar de entrada su máximo rendimiento cultural hacia la sociedad, que justifique no solo la importantísima inversión inicial en su construcción, cercana a los 180.000.000 euros, sino también la muy considerable dotación presupuestaria que exigirá su mantenimiento anual y, sobre todo ello, que consiga proyectar a los ciudadanos con la máxima excelencia, rigor y atractivo el enorme potencial cultural que atesora la institución, además de consolidar el perfil de su identidad, absolutamente única y distinta del resto de las instituciones culturales del país, y conseguir una situación de primer rango en los museos de visita prioritaria e imprescindible de la ciudad de Madrid y, por extensión, de toda España.

Tan importante inversión por parte de la Administración del Estado solamente puede entenderse en nuestros días si el nuevo Museo es capaz de suscitar en el público unas expectativas de experiencia de visita imprescindible, de un atractivo e interés máximos, con una articulación de su discurso expositivo que responda al perfil único y distintivo de la institución, como heredera del legado de la Corona de España a través de su red de palacios y monasterios y de las riquísimas y múltiples colecciones que se albergan en ellos, y que no puede ofrecer ninguna otra institución cultural del país.

Con este nuevo posicionamiento de partida, el planteamiento inicial de contenidos del futuro Museo, que respondía a una concepción tradicional con una ordenación enciclopédica de las colecciones al uso, reunidas por disciplinas, planteaba dudas absolutamente cruciales, no solo sobre la definición de su propia identidad, sino también sobre la viabilidad de la concepción originaria de su discurso. Así, a través de un simple análisis con la visión más elemental de la museística moderna, esta formulación inicial del discurso expositivo suscitaba de entrada un interés muy medido en el panorama de la oferta museística madrileña, nacional e internacional e, irremediamente, una experiencia de visita absolutamente extenuante para el público, independientemente de su formación o intereses culturales. En efecto, resulta imposible mantener un interés sostenido de tal acumulación de piezas artísticas tan deslumbrantes como densas —y nada fáciles— en su análisis y apreciación como son los tapices, desplegados en una superficie de nada menos que 1.800 m². Por su parte, el nutrido conjunto —aunque de muy diverso interés— de coches de caballos hasta hace unos años reunido en el clausurado Museo de Carruajes del Campo del Moro, recibía una media de 10.000 visitantes al año, desde luego muy lejos de la media estimada en las expectativas del nuevo Museo, cuya enorme inversión de fondos públicos, en unos tiempos de extremada dificultad económica para el país, exige a todas luces una rentabilidad cultural sostenida que garantice una cifra de visitas muy superior y, por tanto, su proyección máxima hacia los ciudadanos, además de satisfacer las altas expectativas puestas en tan ambicioso proyecto por los distintos sectores sociales, científicos, docentes, académicos y culturales, tanto españoles como internacionales.

Junto a esta evaluación sobre el interés del planteamiento inicial de los contenidos, la aparición de un nuevo Museo de este alcance y pretensiones en el horizonte cultural de Madrid suscita además evidentes desafíos a la hora de implementar una nueva oferta en el mapa cultural de la ciudad, tanto para el visitante turista como para el residente, lo que, de entrada, plantea una evidente competencia del máximo nivel a la hora de incorporar el nuevo Museo a los circuitos turísticos y culturales de visita imprescindible ya consolidados.

En efecto, junto al evidente potencial de excelencia constituido por el Museo del Prado, el Museo Reina Sofía y el Museo Thyssen-Bornemisza, articulados a lo largo del eje de Atocha y el paseo del Prado, al este de la ciudad, el



Fig. 5 Fachada principal del Museo de las Colecciones Reales, orientada hacia el Campo del Moro.

futuro museo habrá de convivir además con una competencia no menos pujante dentro de su propia estructura y organización, como es el Palacio Real de Madrid, cuyo imparable ascenso de visitantes lo ha consolidado en estos años como uno de los puntos culturales de atracción máxima de la ciudad⁸ y, desde luego, como una de sus señas culturales de identidad indiscutibles, tanto por la imponente excelencia de su arquitectura monumental y contenido artístico como por su evidente carga simbólica e histórica, buscada y reconocida como destino prioritario del «turismo de realeza» en nuestro país por todas las personas que visitan culturalmente la Villa y Corte, subrayada además por su vigente condición de residencia oficial de SS.MM. los Reyes de España. En efecto, la experiencia de visita a los salones históricos

8 El Palacio Real de Madrid ha registrado en 2014 un total de 1.176.243 visitantes, un 13,97 % más que en 2013.

del Palacio Real, alhajados con la fastuosa riqueza de su decoración artística, constituye para el visitante una experiencia cultural y sensorial de primer orden, que colma en buena medida la capacidad de asimilación y disfrute en una misma jornada de unas colecciones mantenidas en este caso en su entorno palaciego original.

Todos estos elementos de análisis, prácticamente coincidentes en el tiempo con la última fase de las obras de construcción del nuevo edificio, suscitaron en Patrimonio Nacional la necesidad de replantear de raíz la identidad del futuro Museo y, con ello, su contenido, con el fin de encontrar una fórmula conceptual que fuera fiel reflejo de la identidad única y exclusiva de la institución, proyectara la excelencia máxima del atractivo cultural, histórico y artístico que compone su principal activo patrimonial y proporcionara una experiencia nueva y distinta, que solo este organismo puede ofrecer, no solo en el panorama español, sino en el

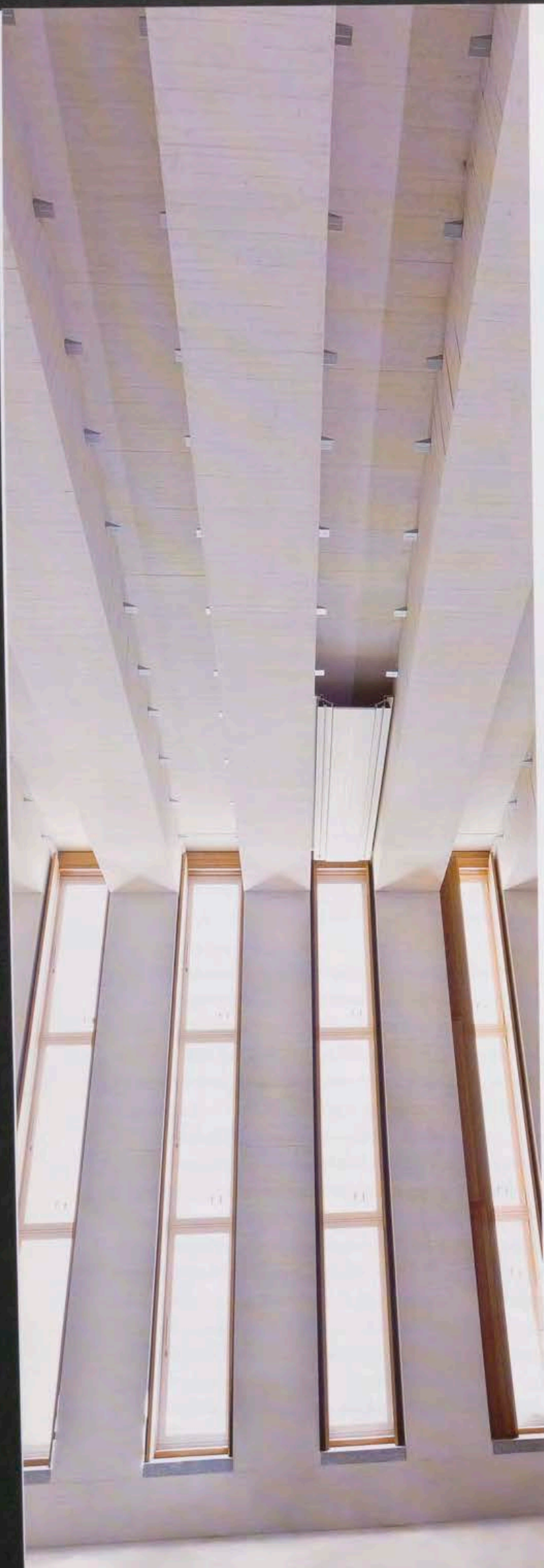


Fig. 6. Falsos techos de instalaciones entre las cinchas y pilastras de las naves.

de todos los países de Europa que tienen o han tenido en el pasado una Monarquía como sistema de Estado.

Así, en su reunión del 19 de noviembre de 2013, el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional aceptó un nuevo planteamiento museológico para el Museo de las Colecciones Reales, cuyo contenido será el reflejo de la máxima excelencia de la deslumbrante labor de mecenazgo y coleccionismo ejercida por los Reyes de España a lo largo de la historia, en un recorrido por las obras más significativas de las diferentes Colecciones Reales adscritas al organismo, trenzadas a través de los distintos reinados. Con ello, se desplegará el gusto de los diferentes monarcas a lo largo de un recorrido por la historia de la Monarquía española —que es lo mismo que decir por la Historia de España—, en una selectísima antología de las obras más emblemáticas de sus colecciones, íntimamente vinculadas además con los distintos Reales Sitios que fueron construidos por cada uno de ellos.

Esta formulación constituirá una oferta única y exclusiva en el panorama museístico nacional e internacional, ya que la estructura y concepción de su discurso museológico permitirá una enorme versatilidad de lecturas por parte del visitante, a diferencia de otros grandes museos de carácter eminentemente enciclopédico y un único registro argumental.

Así, al trenzarse en la colección permanente obras de arte de la máxima calidad a través de un discurso histórico, y por tanto cronológico, vinculado desde su raíz con la historia de la Monarquía española como esencia misma del origen de dichas colecciones, engarzadas con puntuales objetos históricos del máximo interés, el visitante no solo podrá tener la estricta percepción de la calidad artística de las obras, sino que podrá extraer la lectura de su identidad en el contexto histórico en que fue creada o adquirida para formar parte del coleccionismo regio, rastrear en ellas testimonios de especial significación para la Historia de España e interpretar el gusto personal de los distintos monarcas a través de la percepción de una riqueza poliédrica y múltiple, que será particularmente sugestiva en el caso de los Reyes que alcanzaron gran fama en la Europa de su tiempo como coleccionistas de obras de arte del pasado o de su propia época.

Una de las primeras cuestiones conceptuales e historiográficas a resolver con este nuevo planteamiento eran los límites cronológicos que el Museo debía abarcar y, muy fundamentalmente, el momento histórico que sirviera como remate de forma coherente a su final. En este sentido, el elemental rigor histórico proporciona la solución precisa para resolver esta decisión. En efecto, reservada la representatividad simbólica e histórica del Palacio Real de Madrid a S.M. el Rey Don Felipe VI como monarca reinante, lógicamente el Museo ha de concluir en el reinado de su padre, el Rey Don Juan Carlos. Para ello, la sólida colección de Arte Contemporáneo atesorada por Patrimonio Nacional durante el reinado de este monarca—heredando así de forma institucional la responsabilidad del fomento a las Bellas Artes que históricamente habían impulsado los Reyes de España, muchas veces a costa de su propio bolsillo particular—, culminará la experiencia del visitante a través de un fascinante recorrido por la Historia de España de la mano de grandes obras maestras y objetos históricos únicos, desde los reinos visigodos hasta la modernidad de su inmediata realidad contemporánea.

Por otra parte, al estructurarse la colección permanente a través de las piezas más relevantes de las Colecciones Reales adscritas a este organismo, como reflejo histórico de los gustos y disciplinas artísticas más pujantes en los distintos reinados de la Monarquía española, el recorrido por sus salas irá haciendo aflorar en distintos momentos el potencial del mayor esplendor de cada una de las colecciones. Así, el evidente protagonismo de la Armería en los Austrias mayores compartirá protagonismo a lo largo de toda esta dinastía con las grandes colecciones de tapices, que volverán a tener un nuevo momento de enorme proyección durante la Ilustración borbónica. Pero, con todo, será la pintura la que mantenga a lo largo de todo el recorrido una presencia más sostenida y estable, pautando la cadencia más reconocible para el visitante de los grandes nombres de la historia del Arte y también seguramente de los ejemplos más icónicos de las colecciones reconocidos por el público.

FLEXIBILIDAD DE LA COLECCIÓN PERMANENTE

Dado el enorme potencial, en número y calidad, de estos fondos histórico-artísticos, la colección permanente del nuevo museo tendrá un carácter expositivo flexible y

dinámico, de forma que, estructurada bajo una distribución de las obras en salas con espacios estables, proporcionados a la dimensión, potencial y envergadura de los distintos reinados, sus contenidos se renovarán periódicamente, retornando buena parte de las piezas a sus Reales Sitios de origen para ser reemplazadas por otras de semejante naturaleza, calidad e interés. Se pretende con ello enriquecer periódicamente la exposición, diversificar los contenidos y potenciar además la visita a los Reales Sitios de los que proceden las colecciones.

Esta concepción flexible de la colección permanente responde a varios criterios de actuación, imbricados entre sí.

Por una parte, la abrumadora envergadura en calidad y cantidad de las Colecciones Reales adscritas a Patrimonio Nacional permite una renovación periódica de la colección estable con un nivel sostenido de calidad, ofreciendo al público una experiencia de visita enriquecida y novedosa en el tiempo, en función de la paulatina diversificación de sus contenidos.

Por otro lado, el retorno periódico de buena parte de las obras a los Reales Sitios de los que proceden garantiza también la vinculación de su identidad histórica y estimula la visita a los mismos, además de fomentar el mayor reconocimiento y puesta en valor individual de las piezas tras su paso por el Museo.

Finalmente, estrictas razones de conservación en colecciones artísticas tales como tapices, textiles, libros u otras obras sobre papel exigen de entrada su rotación periódica, facilitándose la misma al haberse seleccionado generalmente para la colección permanente ejemplos unitarios de series más amplias.

Con esta nueva formulación del perfil e identidad de sus contenidos, adaptados a una movilidad viva y enriquecedora de su exposición permanente, el nuevo Museo de las Colecciones Reales se convertirá en un crisol de excelencia, extraordinariamente variado, versátil y sorprendente, que proporcionará una experiencia de visita única, constituyéndose además en un instrumento que no solo potenciará al máximo las grandes piezas históricas y artísticas que trenzarán sus contenidos estables, sino que estas serán el mejor vehículo de difusión para los distintos Reales Sitios de los que proceden y a los que regresarán tras un periodo de permanencia en las salas del Museo.

Las obras que conformarán la colección permanente del Museo de las Colecciones Reales procederán exclusivamente

de los fondos histórico-artísticos adscritos a Patrimonio Nacional, desestimándose la inclusión de obras depositadas por otras instituciones, con el fin de no desdibujar la identidad y el perfil del nuevo museo y sus contenidos, integrados así por colecciones propias de una excelencia máxima⁹.

A la hora de valorar con exactitud y rigor la verdadera incidencia de la configuración de la versión inaugural de la colección permanente del Museo a partir de la reunión en sus salas de obras procedentes de los distintos Reales Sitios, han de tenerse muy en cuenta las cifras que se desprenden de las obras preseleccionadas para esta primera colección estable¹⁰. Así, más de la mitad, un 55,5% proceden del propio Palacio Real de Madrid, y nada menos que un 64% se encuentran ahora en lugares fuera de visita pública.

LA COLECCIÓN PERMANENTE Y LOS REALES SITIOS

Este planteamiento, que pudiera suscitar de entrada algunos temores ante lo que podría suponer una hipotética amenaza de despojo de los distintos Reales Sitios en la ornamentación y contenidos artísticos que constituyen la actual disposición decorativa de sus interiores abiertos a la visita pública, permitirá sin embargo conseguir el efecto totalmente contrario.

Ello es fácilmente comprensible si se tienen en cuenta varios factores. Dejando bien sentado que en ningún caso se trasladará al futuro Museo ninguna obra que se encuentre en el lugar original para el que fuera realizada, por razones obvias de rigor y respeto histórico y un sentido elemental de la óptima valoración en la lectura de las propias obras y del entorno arquitectónico o decorativo concreto para las que

9. Este criterio tan solo será revisable de manera absolutamente excepcional en el caso de conjuntos fragmentados que aconsejen con carácter indispensable la reintegración de todos sus elementos para una correcta comprensión de los mismos.

10. El Proyecto Museológico del Museo de las Colecciones Reales se encuentra a 31 de diciembre de 2014 en avanzado estado de elaboración, previéndose su culminación en 2015. Tras su aprobación por el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, será convocado el concurso público para la ejecución de la Museografía, arrancando a partir de entonces el calendario definitivo que marcará la fecha de apertura del Museo.

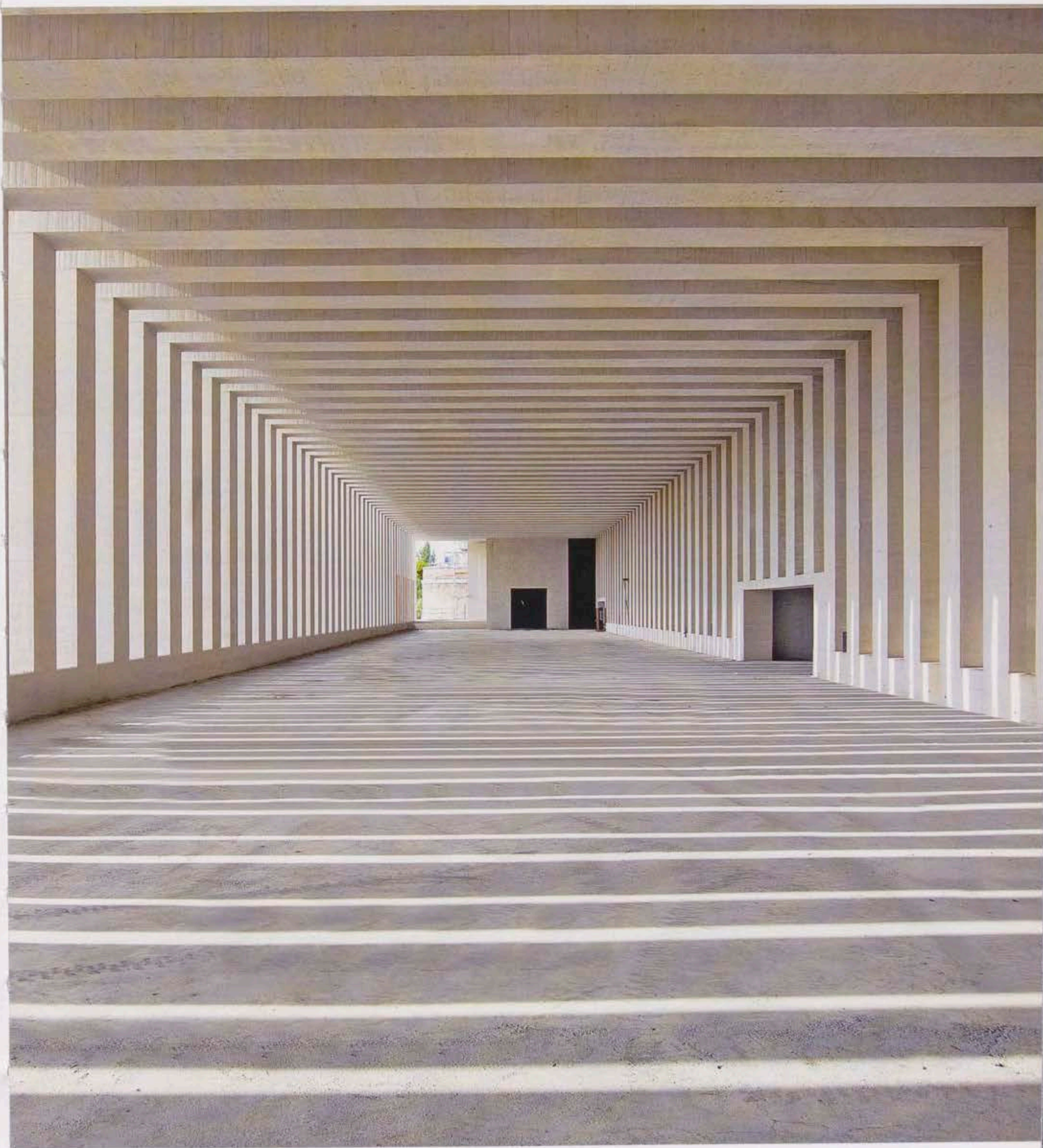
Fig. 7 Sala del nivel -1 del
Museo de las Colecciones Reales.

fueron pensadas¹¹, no hay que dejar de tener en cuenta que buena parte del aspecto y contenidos actuales de los salones y estancias de los distintos Reales Sitios responden a una mera evocación contemporánea de lo que pudo ser su ornato, disposición y contenido originales, que lógicamente se han ido transformando y sustituyendo a lo largo de los siglos, siendo ejemplo hoy en buena parte de los resultados de reconstrucciones historicistas que caracterizaron los criterios de las corrientes enarboladas por un sector protagonista de la política cultural española de las primeras décadas del siglo XX, reunido en torno a un conjunto de nobles intelectuales —como el marqués de la Vega Inclán o el conde de Valencia de don Juan, entre otros—, empeñados en la recuperación de la memoria histórica de lugares icónicos del pasado más glorioso de la Historia de España y, por ende, de los protagonistas que los habitaron. Es entonces cuando, por ejemplo, surgen las recreaciones —que hoy se han probado completamente ficticias—, de las presuntas casas de escritores icónicos de nuestra literatura, como Cervantes o Lope de Vega, o de pintores igualmente emblemáticos como El Greco, en Toledo.

A esta misma intención ideológica respondió también, entre otras, la completa renovación de la ambientación historicista de las estancias de Felipe II en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, a cargo de José María Florit, por mandato expreso del Rey Alfonso XIII, en una clara misión de rescatar del pasado y restituir a la memoria colectiva los símbolos máximos del mayor esplendor de España como nación y como imperio¹². Estos criterios de mera recreación evocadora continuaron aun después de la Guerra Civil en buena parte de los distintos Reales Sitios, excepción hecha del propio Palacio Real de Madrid. En fechas mucho más recientes se abordó la recuperación —aunque forzosamente parcial— del espíritu decorativo

11. Tan solo serán excepción a este criterio obras puntuales que corran riesgos en su seguridad o conservación, así como alguna otra que no se encuentra actualmente accesible a la visita pública.

12. En este sentido, véase A. Pérez de Tudela, «Las intervenciones historicistas de José María Florit en los Capítulos y Palacio de los Austrias en el Real Monasterio de El Escorial», *Además de*, en prensa, n.º 1, 2015, pp. 115-136.





Figs. 8 y 9 Restos arqueológicos del Madrid medieval.
Planta -1 del Museo de las Colecciones Reales.

originario de algunos de ellos, como es el caso del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, renovado por completo su ornato interior el año 2000, con motivo del tercer centenario del ascenso al trono de España del monarca que ordenó su construcción, Felipe V, sujeta ya a criterios modernos de mayor veracidad y rigor histórico.

Los sucesivos cambios y alteraciones de los contenidos decorativos de los interiores de las distintas residencias reales, priorizado en buena parte su uso para la celebración de los distintos actos oficiales y ceremonias que encomienda la ley a Patrimonio Nacional como organismo de apoyo a la Jefatura del Estado, ha provocado también a lo largo del tiempo una alteración sustancial de la identidad de los distintos Reales Sitios. En muchos de ellos es hoy bastante difícil rastrear el perfil de los protagonistas que los habitaron o el carácter representativo o simbólico que tuvieron en su momento de mayor esplendor estos edificios, de una importancia arquitectónica e histórica absolutamente capital en su mayoría, aunque hoy bastante desdibujada ante los sucesivos cambios de ubicación de las piezas que constituyeron en su día su alhajamiento original, actualmente repartidas en otras ubicaciones, quedando desgajados en muchos casos conjuntos o series decorativas pensados en origen para verse de forma unitaria.

En este sentido, debe recordarse aquí que la decisión de Patrimonio Nacional en los años sesenta de crear la batería de «museos» comentada más arriba y perfectamente explicable en el momento histórico que vivía el país y la propia institución, necesitada de forjarse una presencia museística —aunque fuera modesta— en el panorama cultural español de aquellas décadas, se nutrió ya entonces a costa de detraer las piezas que se reunieron en ellos de las distintas colecciones desplegadas por los diversos Reales Sitios, desvinculándolas desde ese momento de su contexto histórico originario para exhibirlas juntas con los criterios museográficos de la época, con los que han subsistido en buena parte inalterados hasta nuestros días, nada menos que medio siglo después.

Precisamente, la aparición ahora en el horizonte de un gran Museo de las Colecciones Reales obligará necesariamente a un replanteamiento de la pervivencia de estos antiguos museos y posibilitará, en muchos casos, la restitución a los distintos Reales Sitios de las piezas reunidas hace décadas en ellos, enriqueciendo así —en ocasiones muy notablemente—, la lectura histórica y artística de bastantes piezas que ahora carecen de ella, al estar descontextualizadas de su entorno histórico, artístico y arquitectónico originario.

En efecto, la conformación de la colección estable del nuevo Museo generará necesariamente un multiplicador efecto dominó que permitirá atender la necesidad —clamorosa en algunos casos— de relectura histórica de la instalación actual de algunos Reales Sitios, devolviéndoles en lo posible su identidad y enriqueciendo notablemente el contenido de su alhajamiento interior que, aunque no pueda conseguir restituir exactamente la ornamentación original de estos espacios, sí pueda en cambio devolver una lectura más coherente, rigurosa y sugestiva de lo que pudo ser su aspecto originario, recuperando la identidad de su perfil histórico.

Junto con ello, ha de considerarse también que, como prueban irrefutablemente las encuestas de visita practicadas en distintos Reales Sitios, la experiencia sensorial y cultural que busca esencialmente el visitante de los palacios y monasterios habitados en su día por personajes regios radica muy principalmente en la identidad histórica de los propios edificios y en la experiencia personal del reconocimiento presencial de los diferentes ámbitos —tanto los de representación oficial como los privados— que definen las distintas residencias reales, y del uso que le dieron sus regios habitantes a lo largo de la historia, además de sentirse envuelto por el ambiente evocador de sus conjuntos decorativos, muy por encima del interés concreto por valorar una obra determinada en su estricta calidad artística, que queda supeditada irremediabilmente bajo el apabullante contexto decorativo y arquitectónico que mantienen nuestros distintos Reales Sitios.

IMPLANTACIÓN DEL PROYECTO MUSEOLÓGICO EN EL NUEVO EDIFICIO DEL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES

El cambio radical de planteamiento en los contenidos del futuro museo y, con ello, de su propia identidad, suscita de entrada una primera dificultad, ya que ha de implementarse en un monumental edificio de nueva planta, pero que fue pensado como gran contenedor de otro tipo de discurso expositivo.

Sin embargo, lo que en principio pudiera plantearse como un escollo difícil de resolver, tiene en la propia morfología del edificio su propia solución, ya que la disposición de las distintas plantas y espacios de uso público, así como el diseño conceptual de su propia articulación arquitectó-

nica permiten encajar con absoluta naturalidad la lectura y despliegue museológico del nuevo enfoque de los contenidos del Museo.

Así, el edificio está concebido como un gran dique de contención de la Plaza de la Almudena y, por ello, se despliega en un perfil marcadamente horizontal, que configura las tres plantas de exposición pública, con un único nudo de comunicaciones verticales en el extremo del inmueble más cercano a la Cuesta de la Vega, lo que obliga a un recorrido de la visita de ida y retorno a los extremos de cada una de las plantas.

Los distintos niveles de exposición están unidos en sentido descendente desde la planta 0, dedicada al vestíbulo y servicios de acogida al visitante, por nada menos que 14 tramos de rampas, de 24 metros lineales de recorrido cada uno. Mientras las tres salas de exposición, dispuestas en sucesivas cotas verticales hasta el nivel del Campo del Moro, se conciben como enormes contenedores, totalmente diáfanos, sin ninguna clase de articulación espacial interior y, por tanto, absolutamente versátiles, ceñidas tan solo por sucesiones de tirantes y pilastras que configuran su principal identidad y sus perspectivas y modulaciones de luz más interesantes desde el punto de vista de su lenguaje arquitectónico. Ello permite —y exige— la articulación de estos grandes espacios diáfanos de cada planta a través de una arquitectura interior, a modo de segunda piel del edificio, que irá conformando las salas de los distintos reinados como un gigantesco puzzle, que ha de mantener su cadencia cronológica y adecuar cada espacio a la naturaleza singular de las obras de arte que se desplegarán en ellos, algunas de las cuales condicionan de forma irremediable la dimensión de los ámbitos en que se han de insertar.

Así, la primera planta (-1) estará dedicada a la Casa de Austria, con un breve preámbulo reservado para los Reinos Medievales y la Casa de Trastámara. Además, en este nivel se sitúan los importantes restos arqueológicos del Madrid medieval que se levantaba en torno a su muralla, descubiertos durante la construcción del Museo, encajando perfectamente en la misma cronología de los reinados situados en este nivel y enriqueciendo con ello la percepción histórica de este periodo. En la segunda planta (-2) se desplegarán las colecciones de los sucesivos monarcas de la Casa de Borbón, desde Felipe V a Juan Carlos I, mientras que la tercera planta (-3), última de la visita pública, situada al nivel del Campo del Moro, estará

dedicada fundamentalmente a un equilibrado programa de exposiciones temporales, incardinado a través de los grandes reinados de la Historia de España y sus protagonistas, las Colecciones Reales y los Reales Sitios¹³.

Como ha quedado dicho, la colección estable estará constituida por una selectísima antología de las grandes obras histórico-artísticas que conforman las Colecciones Reales adscritas a Patrimonio Nacional, primándose exclusivamente criterios de excelencia basados en la contrastada calidad y relevancia de las piezas sobre un deseo acumulativo, irremediablemente conducente a una falta de jerarquías, que provocaría un efecto absolutamente contraproducente que haría perder pronto el interés del visitante, al quedar contaminadas las obras de calidad máxima por otras de interés manifiestamente menor.

Así, la colección estable que se desplegará en las dos primeras plantas de exposición del Museo, correspondientes a los niveles -1 y -2, estará constituida por un conjunto de obras que se distribuirá en quince salas y que rondará las 700 piezas; número que, aunque en principio pueda parecer escaso, en seguida se define en su verdadera dimensión si se tiene en cuenta que, por ejemplo, alguno de los tapices seleccionados mide casi diez metros lineales mientras que cada uno de los escogidos carruajes insertados en el recorrido desarrolla un cubicaje que, aunque variable, se sitúa en torno a los 20 m³, y la embarcación incluida en el reinado de Carlos II alcanza los 17 metros de eslora.

La última planta de exposición pública corresponde al nivel -3 del edificio y constituye la ubicación más idónea para desarrollar en ella el ambicioso programa de exposiciones temporales previsto para el Museo de las Colecciones Reales, ya que, además de situarse al final del recorrido descendente de las rampas que comunican verticalmente los diversos niveles de plantas de uso público, ofrece unas posibilidades de uso extraordinariamente polivalentes, convirtiéndose en el espacio expositivo unitario y en un solo nivel de mayor superficie de todos los museos de Madrid y seguramente en uno de los mayores de toda España, con sus 1.800 m² de superficie útil.

Además, es uno de los espacios con más versatilidad de todo el edificio, ya que su conexión directa a través de un gran portalón con la plaza exterior que desemboca por

¹³ Véase epígrafe siguiente.



Fig. 10. Vista del vestíbulo del Museo de las Colecciones Reales, desde la escalera de acceso al Salón de actos.

una rampa en el Campo del Moro proporciona unas posibilidades de uso añadidas, como actividades culturales conectadas entre el Museo y la terraza y el jardín, o una posible circulación del público en ambos sentidos que permita un acceso directo a las exposiciones temporales diferenciado del resto del Museo por razones de horario, seguridad o eventos, así como una explotación de mayor aprovechamiento de los jardines del Campo del Moro para el disfrute público.

La morfología de esta sala permite, desde su ocupación integral con exposiciones de la máxima envergadura con objetos de gran formato y despliegue de montajes que colmaten toda su superficie expositiva, hasta su sectorización en diversos espacios autónomos de distintos tamaños, de modulación variable y comunicantes entre sí, que la propia arquitectura define en su estructura. Además, en el extremo norte de esta planta se define un espacio de uso residual en el planteamiento arquitectónico original, acce-

sible a través de la hilera de pilastras de estructura, con una superficie de apenas 90 m², pero que resulta de enorme utilidad museística, ya que permite dedicarlo a Sala de Presentación de Colecciones. Este ámbito se especializará a modo de pequeño gabinete para la exposición de obras invitadas procedentes de otras instituciones o piezas singulares de las Colecciones Reales propias, bien por su restauración, su adquisición reciente o su puesta en valor exclusiva como obra de especial relevancia, siendo esta



Fig. 11 Galería de vanos de las salas del Museo, orientada al Campo del Moro.

una herramienta especialmente necesaria en el caso de unas colecciones de tan enorme y abrumador caudal histórico-artístico.

Un último espacio de gran atractivo por su morfología arquitectónica y de un potencial expositivo muy singular es la profunda sala de aproximadamente 350 m² de superficie, concebida inicialmente a modo de una larga cochera como almacén visitable de carruajes, independizada del resto de esta planta y accesible a través de un gran portalón abierto a la plaza exterior. A medio plazo, se podrá instalar en ella con carácter permanente un gran cortejo de carrozas reales con todo su aparejo formado en comitiva, haciendo accesible su ingreso de manera independiente al resto del Museo desde el Campo del Moro.

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES

Como resulta obvio, la exposición de la colección permanente del Museo, estructurada en función de unos criterios de estabilidad y flexibilidad, tiene su necesario complemento en un programa coherente de exposiciones temporales que respondan asimismo a la identidad particular de la institución y al perfil específico de su exclusiva oferta cultural. Así, dicho programa, lejos de intentar competir con ofertas expositivas consustanciales a otras instituciones museísticas de primer rango, ha de trenzarse por el contrario en función de las líneas identificativas que son propias y únicas de los bienes culturales que conforman Patrimonio Nacional; es decir, los Reales Sitios y las Colecciones Reales adscritas al organismo, y que definen de manera natural sus líneas de actuación en torno a exposiciones temporales de contenido histórico, artístico y cultural relacionadas con la Corona, las Colecciones Reales, los Reales Sitios y la Historia de España a través de la Monarquía y sus protagonistas.

Dichas exposiciones tendrán un registro diferente y complementario de la lectura histórico-artística de la colección permanente, cubriendo un vacío clamoroso en las líneas de exposiciones temporales programadas por las distintas instituciones culturales españolas, en las que, por ejemplo, las exposiciones históricas de gran calado, así como las relacionadas específicamente con aspectos culturales asociados a la Corona, han tenido que

buscar aleatoriamente hasta ahora espacios expositivos de naturaleza muy diversa —excepción hecha de las propias salas del Palacio Real de Madrid—, al no existir una sede de referencia que contenga en su propia identidad el marco idóneo y natural para acoger este tipo de proyectos expositivos.

ALMACENES Y OTROS ESPACIOS DE CONSERVACIÓN

Una de las funciones básicas inherentes a cualquier museo es la óptima conservación de las colecciones que atesora. En este sentido, el Museo de las Colecciones Reales se convertirá en una herramienta absolutamente fundamental para la correcta gestión —con las exigencias técnicas y de equipamientos vigentes en pleno siglo XXI— de la conservación de las distintas colecciones actualmente almacenadas en múltiples ubicaciones por los distintos Reales Sitios.

En efecto, quizá la aportación arquitectónica del nuevo edificio que afectará más directamente a la gestión integral de conservación y control de la totalidad de las Colecciones Reales sea su espléndida dotación de almacenes, situados en la planta -4 que, articulados en seis espacios de 248 m² y 1.887 m² cada uno, se convierten en uno de los equipamientos de almacenes de museos más potentes de toda España, que mejorará exponencialmente las condiciones de almacenaje actuales, garantizando la óptima preservación de las colecciones de las generaciones futuras. Por su parte, se reserva otro espacio al almacenamiento de carruajes de una superficie en planta de 315 m², que se duplicará a medio plazo con la construcción de un forjado que divida su actual cota de altura y duplique así el espacio útil de este cuerpo arquitectónico. Así, la suma total del espacio dedicado a almacenaje de obras de arte del Museo será de 2.493 m².

Aunque en dichos almacenes se concentrarán aquellas colecciones de mayor relevancia histórico-artística y, por tanto, de mayor uso museístico, la dotación de estos espléndidos depósitos de obras posibilitará además por fin la adecuada ordenación y acondicionamiento de las colecciones que por su naturaleza, condiciones o expectativas de uso deban permanecer guardadas en los distintos Reales Sitios.

EL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES COMO CENTRO PROMOTOR DE LOS REALES SITIOS

Como ya se ha indicado, una de las misiones básicas del Museo de las Colecciones Reales será servir de instrumento para incardinar los distintos Reales Sitios que constituyen la red de palacios, monasterios y conventos adscritos a Patrimonio Nacional, proyectando la difusión de los mismos y potenciando su visita. Ello se conseguirá no solo a través de la presencia misma de las obras en las salas del Museo como testimonio y reclamo de los tesoros histórico-artísticos custodiados en cada uno de ellos, sino también a través de las actividades y canales de información promovidos desde el Museo que promocionen el descubrimiento de los distintos Reales Sitios y su variada oferta de experiencia de visita, completamente diferente de la estrictamente museística. En efecto, dicha oferta comprende, como ya se ha dicho, no solo varios ejemplos excepcionales de la mejor arquitectura palaciega y monástica de toda Europa, sino además el alhajamiento decorativo de sus interiores y, en varios casos, un entorno de jardines y bosques que conforman una experiencia absolutamente única de modelo cultural en todos los países de Europa que han tenido históricamente una Monarquía como sistema de Estado.

Esta vinculación del Museo de las Colecciones Reales con la red de Reales Sitios de Patrimonio Nacional se establecerá fundamentalmente a través de diferentes líneas básicas de actuación.

Por un lado, la presencia multidisciplinar de colecciones histórico-artísticas procedentes de los distintos Reales Sitios, como muestra puntual de la riqueza de las colecciones que se albergan en ellos, estimulará la visita de los palacios y monasterios de donde proceden las obras.

Además, en los distintos puestos y soportes de información del Museo se ubicará información específica sobre los distintos Reales Sitios, que se promocionarán asimismo en los soportes electrónicos y en los recorridos virtuales de las rampas de acceso a las distintas plantas de exposición.

Por otra parte, en el programa de actividades culturales y educativas del Museo se diseñarán actividades específicas relacionadas con los distintos Reales Sitios, a desarrollar específicamente en ellos o vinculadas en un planteamiento combinado de actividad con el Museo.

Junto a ello, las muestras monográficas sobre los Reales Sitios serán una de las líneas de actuación en el programa de exposiciones temporales, cuyo resultado positivo de

incremento de la visita ya ha sido testado recientemente con la experiencia obtenida en la exposición *De El Bosco a Tiziano. Arte y Maravilla en El Escorial*.

En este sentido, quizá una de las iniciativas más interesantes y novedosas para extraer el máximo rendimiento a las muchas potencialidades que Patrimonio Nacional tiene en la explotación de su extraordinario patrimonio cultural sea la creación de una red propia de salas de exposiciones temporales en los mismos Reales Sitios. A través de ella, el organismo podrá aprovechar al máximo la difusión y el rendimiento cultural de su actividad expositiva, sobre todo en aquellos proyectos constituidos por colecciones propias sin compromisos de préstamos de terceros.

Con ello se optimizará la inversión organizativa, estructural y presupuestaria de los distintos proyectos expositivos que se desarrollen en el Museo de las Colecciones Reales, que tendrán en los Reales Sitios sus segundas sedes, según la naturaleza de cada una de dichas exposiciones, estableciendo así desde el Museo una programación global de enorme proyección social, cultural y territorial, lo que reforzará además el carácter nacional del organismo y su presencia en las distintas localidades y Comunidades Autónomas.

EL MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES COMO INSTRUMENTO DE CONVOCATORIA SOCIAL Y CULTURAL

Como es bien sabido, el papel de los museos en la sociedad sobre la que se proyectan ha ido cambiado sustancialmente desde la segunda mitad del siglo xx y, de manera muy fundamental, en estas últimas décadas. Así, desterrándose para siempre el viejo modelo de mero contenedor de los grandes testimonios del pasado cuya misión prioritaria o exclusiva era la preservación de las colecciones y su estudio científico por los especialistas, lo que relegaba la experiencia del público a un papel meramente pasivo de contemplación.

Bien al contrario, en nuestros días los museos se han convertido en dinamizadores fundamentales de la sociedad hacia la que se proyectan y en instrumento esencial de polarización de la actividad cultural de los núcleos de población en los que se asientan, convirtiéndose verdaderamente en las ágoras de la sociedad moderna, en las que confluyen las personas como punto de encuentro e intercambio de experiencias sensoriales y de conocimiento compartidas,

atraídas no solo por el soporte de una colección permanente potente y un programa de exposiciones temporales de primer rango y visita obligada, sino además por una oferta de actividades culturales múltiples y transversales, abiertas a los diferentes estratos de público, siendo a través de la fidelización y atractivo de este programa de actividades —incardinadas lógicamente en torno a la propia identidad de la institución, definida por sus propias colecciones y su programa de exposiciones— como el Museo asentará realmente sus raíces como instrumento de presencia imprescindible para la identidad histórica y cultural del país.

Aunque el estudio de públicos y actividades a desarrollar en el Museo de las Colecciones Reales se realizará en los próximos meses, debemos comenzar a trabajar de inmediato el diseño de su programa de actividades para llegar al momento de su apertura con una programación definida al menos en sus líneas generales, ya que será en esta parte de la oferta de la nueva institución donde estarán las claves decisivas de su inmediato reconocimiento y atractivo para los distintos sectores sociales, así como de su capacidad de convocatoria.

En este sentido, el programa de actividades del Museo deberá hacer especial hincapié en sectores de público especialmente necesitados de una oferta específica, como los jóvenes, los mayores, las personas con discapacidad o en riesgo de exclusión social, así como el público no visitante o el visitante virtual a través de la página *web* y las redes sociales.

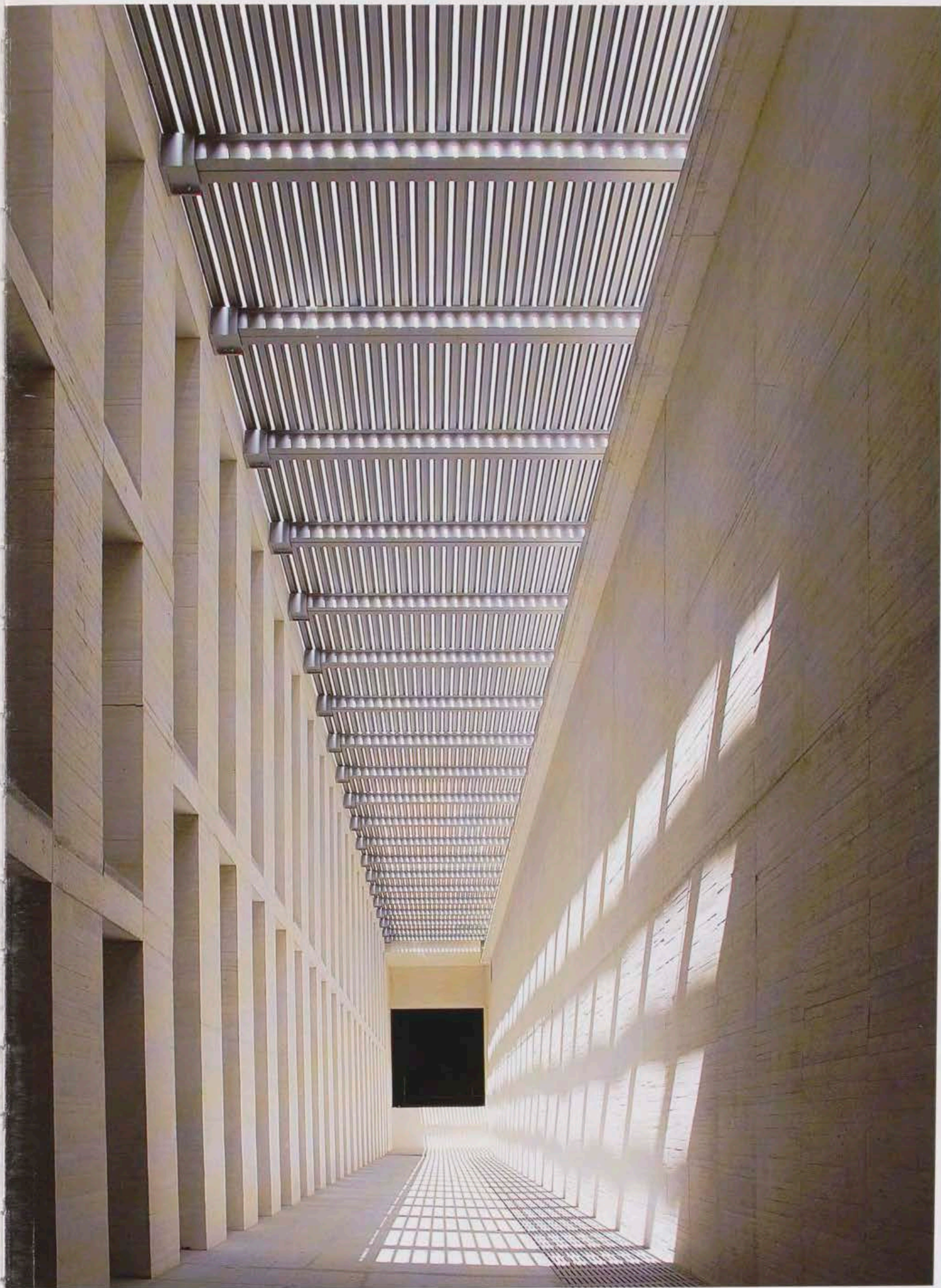
Por otra parte, es necesaria también una atención especial a la educación superior representada por la Universidad, sector en el que habrán de planificarse estrategias diferentes del resto de los niveles educativos. Entre otras, deberá configurarse un marco docente propio en el que Patrimonio Nacional desde el Museo, como su instrumento central de convocatoria, pueda incardinarse en los tramos de extensión universitaria a través de la difusión técnica y científica del amplio abanico de especialidades que abarca su potencial cultural, histórico y artístico (Reales Sitios + Colecciones Reales + Reales Bibliotecas y Archivos).

PARTICIPACIÓN DE LA SOCIEDAD CIVIL EN EL MUSEO

Finalmente, la integración del Museo en la sociedad sobre la que se asienta solo será posible si se logra una participación activa de los distintos estratos sociales en la vida y actividades del mismo, no solo como elemento meramente receptor de la oferta de actividades propuesta por la propia institución, sino —con el mismo rango de importancia— como motor activo y participativo del día a día del Museo e impulsor de su oferta cultural.

Es bien sabido que dos de los canales fundamentales de eficacia más contrastada para conseguir estos objetivos de participación social son el mecenazgo y las asociaciones de amigos, como instrumentos de implicación de la sociedad en los museos de eficacia absolutamente contrastada desde hace décadas en los más diversos modelos de gestión museística, tanto nacionales como internacionales, sin los cuales hoy no podría entenderse el alcance de la oferta cultural de la gran mayoría de ellos.

Así, junto a los diferentes posibles programas de benefactores en los que podría estructurarse la política de mecenazgo de Patrimonio Nacional dirigida hacia el Museo, el deslumbrante potencial histórico-artístico de las Colecciones Reales y los Reales Sitios vinculados históricamente con la Corona tiene ya en la sociedad un tejido social de abono existente que facilitaría considerablemente la creación de una Asociación de Amigos de las Colecciones Reales, que servirá de instrumento participativo y también como vehículo de oferta cultural especial y diferenciada, focalizada hacia ciertos sectores sociales que están dispuestos a asumir una especial implicación en la financiación de dichas actividades, si estas suponen una experiencia de conocimiento y de aproximación histórica y cultural exclusiva.



REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

REALES SITIOS

NÚMERO 200 · EXTRAORDINARIO · AÑO 2014

Director:

José Luis Díez

Producción y Coordinación editorial

Carmen Cabeza Gil-Casares

Asesor editorial

Carlos G. Navarro

Edita

PATRIMONIO NACIONAL

Palacio Real, C/ Bailén s/n, 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

Gestión Administrativa

Sección de Publicaciones

María Dolores López Marín

T: 91 454 87 00 (ext. 57250) F: 91 454 88 69

Suscripciones

Sección de Actividades Comerciales

T: 91 454 87 00 (ext. 57256) F: 91 454 88 75

Número extraordinario: España 24 € / extranjero 48 €

Suscripción anual: España 25 € / extranjero 50 €

Diseño y maquetación: Subiela Bernat

Edición de los textos: Carmen Hevia

Preimpresión e impresión: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado

Fotografías: Patrimonio Nacional,

excepto las de las siguientes páginas:

Págs. 8, 11, 16 y 17: Archivo Agencia EFE

Pág. 27: Archivo ABC, Ernesto Agudo

Pág. 49, 143 y 182-183 (2ª fila, 1ª fotografía, 3ª fila,

1ª fotografía, 5ª fila, 1ª y 3ª fotografías): Miguel Monasterio

Págs. 4, 28, 45, 50, 58, 112, 134 y 151: José Barea

Págs. 6-7, 53, 54, 57, 65, 68, 70-71, 74, 75, 78-79, 81, 82, 84-85,

86, 100, 103, 104-105, 106, 108 y 111: Joaquín Cortés

Pág. 88: 1ª fotografía, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,

Eika Estel y Haos-Peter Klut

Pág. 88: 2ª fotografía, Museo del Kremlin

Pág. 97: Gobierno de España, Ministerio de Hacienda

y Administraciones Públicas

Pág. 99: Casa de S.M. el Rey

Pág. 110: The State Hermitage Museum, Pavel Demidov

Pág. 194: Cuauhtli Gutiérrez

Págs. 229, 234-235: Luis Asín

Cubierta: Sala de la Corona, Palacio Real de Madrid

ISSN: 0486-0993 NIPD: 006-15-043-1 DL: M-11.160-84

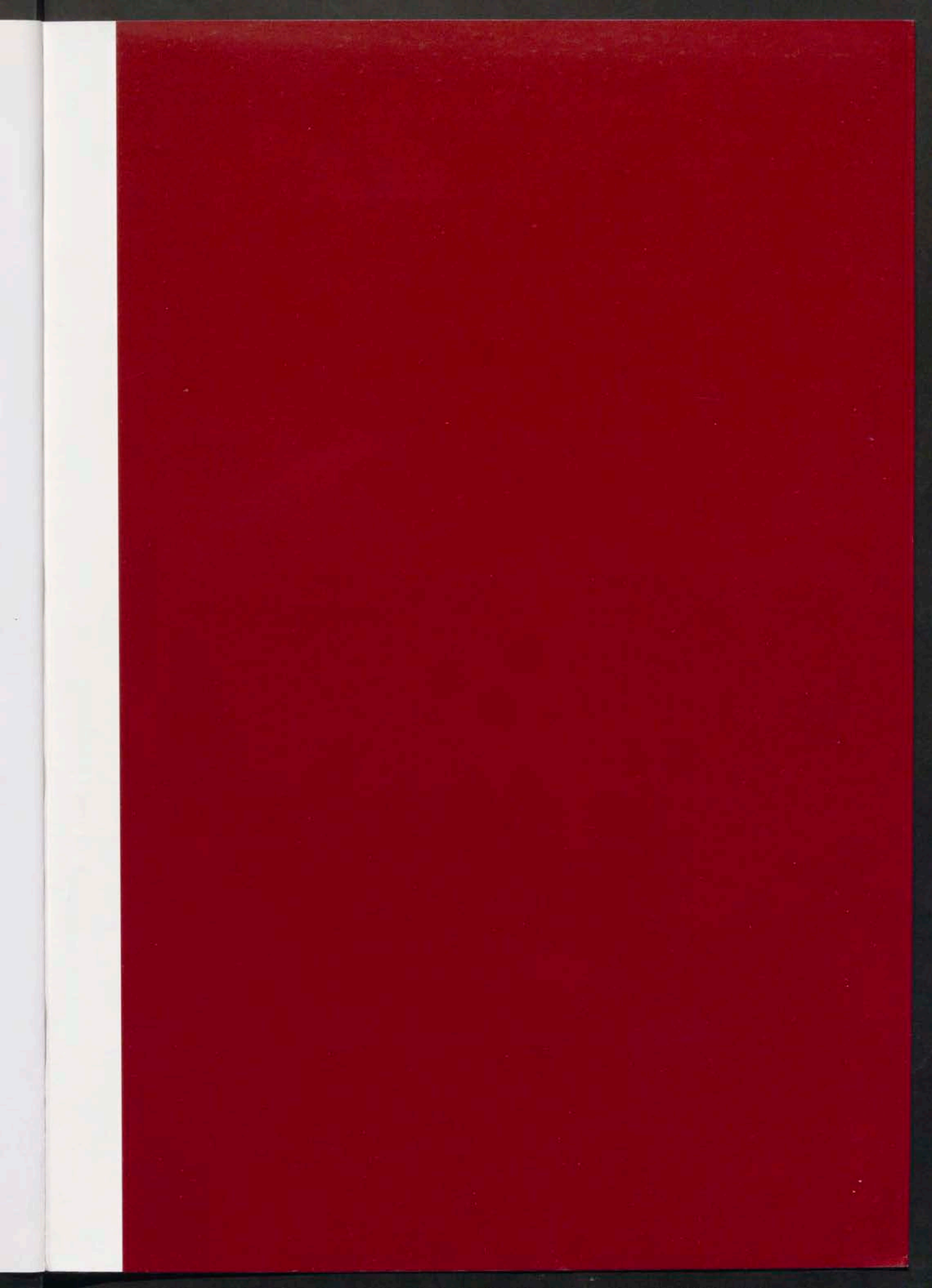
© de esta edición, Patrimonio Nacional

© de las fotografías, Patrimonio Nacional

© de los textos, sus autores

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta revista.





ESPAÑA 24€ | EXTRANJERO 48€

