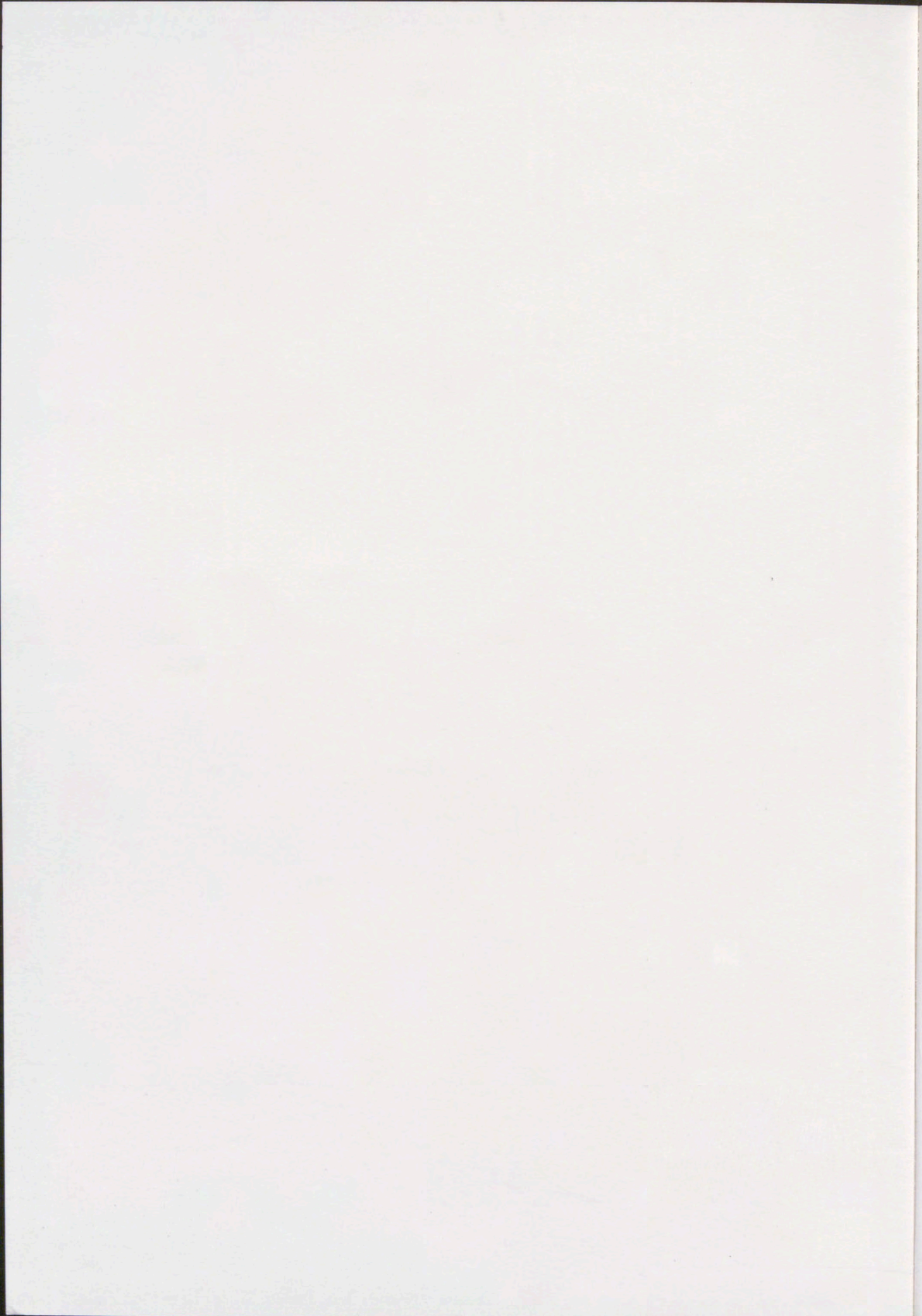


REALES SITIOS





R. 42167

XII/1

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

REALES SITIOS

NÚMERO 203 • TERCER TRIMESTRE DE 2015



PATRIMONIO
NACIONAL

El presente número de *Reales Sitios* propone un recorrido por los más diversos aspectos relacionados con el patrimonio artístico más estrechamente vinculado a la Corona española. En primer lugar, aparece una sugerente reflexión en su contexto a cargo del profesor Juan Luis Blanco Mozo de la Universidad Autónoma de Madrid, sobre el proceso de sustitución del sepulcro para la emperatriz María diseñado por Juan Gómez de Mora por otro de Giovanni Battista Crescenzi en el Real Monasterio de la Visitación, las Descalzas Reales de Madrid, que ofrece una inmersión completa en la ornamentación arquitectónica del Siglo de Oro español y en su debate formal.

Relativos al arte cortesano del siglo XVIII y más concretamente en torno a Carlos IV, la revista recoge en sus páginas dos textos cargados de novedades. Por un lado, publicamos un valioso texto de José Luis Sancho, uno de nuestros más reconocidos especialistas en la arquitectura de los Reales Sitios, en el que se ofrecen noticias y nuevas imágenes sobre el proyecto de un *chalet* rústico cerca de la Casita del Labrador de Aranjuez diseñado por el arquitecto y decorador versallesco Jean-Démosthène Dugourc, que se complementará, además, con la aparición de otras noticias para distintos encargos reales a este artista en el siguiente número de la revista. Por otro lado, el historiador del arte Antonio Sánchez Casado exhuma del Archivo General de Palacio numerosos dibujos desconocidos del ebanista mallorquín Pablo Palencia que permiten identificar varios de los muebles diseñados por él para la Jornada de Carlos IV en Barcelona en 1802, que todavía se guardan en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional.

Por último, cierra esta entrega un texto revelador sobre la actividad conservadora de Severiano Marín, restaurador de la Real Casa y Patrimonio durante el siglo XIX, que desarrolló su labor en los Reales Sitios y en particular en las pinturas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y aborda con novedades también su labor en el entonces Real Museo de Pinturas; datos que atestiguan la profesionalidad con la que se acometió la conservación de los bienes artísticos de las Colecciones Reales, dentro de los parámetros de esa centuria, suponiendo una interesante aportación a la protohistoria de la restauración en la España decimonónica.

JOSÉ LUIS DÍEZ



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna

CONSEJERA GERENTE

Alicia Pastor Mor

VOCALES

Francisco Belil Creixell

Fernando Benzo Sáinz

Manuela Carmena Castrillo

María del Carmen Iglesias Cano

José María Jover Gómez-Ferrer

Francisco Javier Lacalle Lacalle

Gregorio Marañón Bertrán de Lis

Juan Antonio Martínez Menéndez

Domingo Martínez Palomo

María Rosario Pablos López

José Pedro Pérez-Llorca y Rodrigo

Fernando de Terán Troyano

José Luis Vázquez Fernández

SECRETARIO

Juan García González-Posada

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

REALES SITIOS

NÚMERO 203 • TERCER TRIMESTRE DE 2015

DIRECTOR

José Luis Díez

Madrid, Patrimonio Nacional

CONSEJO EDITORIAL

Bonaventura Bassegoda i Hugas

Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona

Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

Fernando Checa Cremades

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

José Manuel Cruz Valdovinos

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

Guy Delmarcel

Louvain, Universidad Católica

Estrella de Diego

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Rosario Díez del Corral

Directora de *Reales Sitios* (1997-2006)

Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

Gabriele Finaldi

Londres, The National Gallery

Alvar González-Palacios

Roma

Begoña Lolo

Madrid, Universidad Autónoma de Madrid

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Pilar Martín-Laborda

Directora de *Reales Sitios* (2006-2014)

Madrid, Patrimonio Nacional

Juan Carlos de la Mata González

Madrid, Patrimonio Nacional

Marie Laure de la Rochebrune

Versalles, Musée National du Château de Versailles

Carmen Sanz Ayán

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

Real Academia de la Historia

COORDINADORA EDITORIAL

Carmen Cabeza Gil-Casares

Madrid, Patrimonio Nacional

EDITOR CIENTÍFICO

Carlos G. Navarro

Madrid, Museo Nacional del Prado

[edicion.realesitios@patrimonionacional.es]

COMITÉ DE REDACCIÓN

Juan José Alonso

Madrid, Patrimonio Nacional

Leticia Azcue

Madrid, Museo Nacional del Prado

Bart Fransen

Bruselas, Instituto Real del Patrimonio Artístico

María de los Santos García Felguera

Barcelona, Universitat Pompeu Fabra

Miguel Luque Talaván

Madrid, Universidad Complutense de Madrid

Benito Navarrete Prieto

Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá

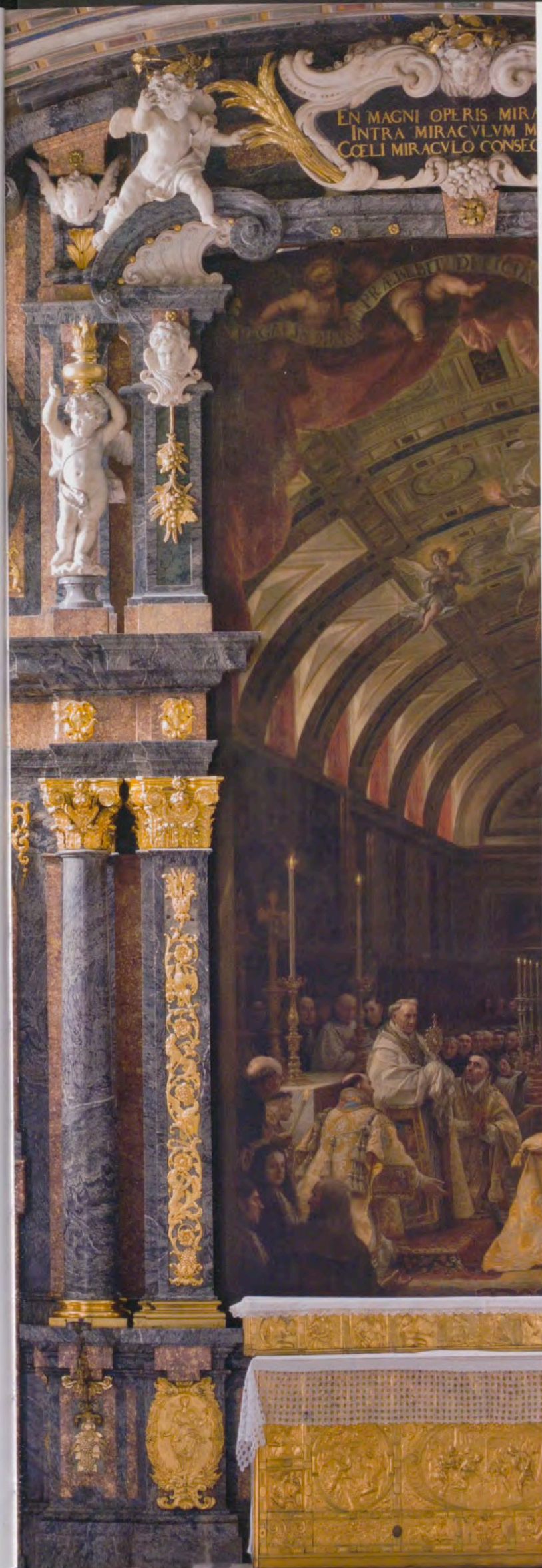
Leticia Ruiz Gómez

Madrid, Museo Nacional del Prado

Álvaro Soler del Campo

Madrid, Patrimonio Nacional

Debido a la necesidad de adaptación de *Reales Sitios* a los nuevos criterios editoriales exigidos en la actualidad a las publicaciones científicas internacionales del máximo rango, este número aparece con la actualización de los órganos de gobierno de Patrimonio Nacional y de la propia revista, que corresponden con los del momento en que esta ve la luz. Por esta misma razón, a los autores de los textos se les ha permitido incorporar bibliografía actualizada relativa a las investigaciones que han presentado a la revista.



SUMARIO

- 6 El sepulcro de la emperatriz María en las Descalzas Reales: ensayo de interpretación
The Tomb of Empress Maria in the Descalzas Reales: an Attempt at Interpretation
Juan Luis Blanco Mozo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
- 28 Entre Trianon y Labrador: Dugourc y el chalet para Carlos IV en Aranjuez
Between Trianon and Labrador: Dugourc and the Chalet for Charles IV at Aranjuez
José Luis Sancho
PATRIMONIO NACIONAL
- 36 Pablo Palencia: diseños de mobiliario
Pablo Palencia: Furniture Design
Antonio Sánchez Casado
- 58 Severiano Marín y la restauración pictórica en los Reales Sitios durante el reinado isabelino
Severiano Marín and the Restoration of Paintings at the Royal Sites During the Reign of Isabella II
José Javier Azanza López
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
- 78 Resúmenes y autores de los artículos

RESIDENCIA CONVENTUAL

Las hermanas de Felipe II, doña Juana (1535-1573) y doña María, y la hija menor de esta última, Margarita de Austria (1567-1633), fueron las personalidades más relevantes de los primeros años de historia del monasterio. Representan tres modelos diferentes de relación con la comunidad franciscana descalza que, en cierto modo, condicionaron la propia distribución espacial de la clausura y de las estancias dedicadas a la representación de estos miembros destacados de la Casa Real. El escudo de armas de la primera destaca en la fachada de la iglesia, por haber sido su fundadora y por haber inaugurado la estrecha vinculación que desde entonces quedó establecida entre la monarquía española y las monjas de este convento⁴. Para doña Juana, su cuarto en las Descalzas fue un lugar de retiro espiritual, no una residencia permanente, en buena medida porque hasta el final de sus días mantuvo inalterable su identidad

política y su perfil cortesano⁵. Este uso privado y público de sus aposentos cohabitó sin aparentes problemas con la clausura conventual, a la que tenía acceso gracias a un permiso concedido por Pío V⁶.

Más complejo por inusual fue el rol mantenido por la emperatriz María en el monasterio de las Descalzas, su morada habitual desde su regreso a Madrid en 1582 hasta su muerte en 1603⁷. Esta presencia estuvo caracterizada por el mantenimiento de una relevante actividad pública y privada, por su participación en la vida conventual y por no haber profesado nunca como monja, si bien según el testimonio de fray Juan Carrillo, vistió el hábito de la Tercera Orden debajo del luto que habitualmente portaba. La profesión de su hija Margarita en el monasterio descalzo (1585), con la que siguió manteniendo un estrecho contacto, no hizo más que extremar esta situación extraordinaria reflejada en los límites difusos mantenidos entre la clausura y el cuarto de la emperatriz. Los testimonios del embajador Hans

4 Sobre la doble dependencia mantenida por la comunidad, sometida al patronato regio en lo secular y a la autoridad franciscana en lo espiritual, véase Nicolás Álvarez Solar-Quintes, *Reales cédulas de Felipe II y adiciones de Felipe III a la escritura fundacional del Monasterio de las Descalzas de Madrid (1556-1601)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1962; María Leticia Sánchez Hernández, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997, pp. 27-36; Consuelo García López, «Real Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid: evolución económica y jurídica de las fundaciones de Doña Juana de Austria: del Patronato Regio al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional», en *Iglesia y religiosidad en España: historia y archivos. Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos* (Guadalajara, del 8 al 11 de mayo de 2001), Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 2002, pp. 145-158; y Karen María Vilacoba Ramos, *El monasterio de las Descalzas Reales y sus confesores en la Edad Moderna*, Madrid, Visión Libros, 2013, pp. 52-54 y 75-76.

5 Marcel Bataillon, «Jeanne d'Autriche», en *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, París, Fundação Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, pp. 213-217; José Martínez Millán, «Familia Real y grupos políticos: la princesa doña Juana de Austria (1535-1573)», en José Martínez Millán (dir.), *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 73-106; Carmen Sanz Ayán, «La regencia de doña Juana de Austria. Su dimensión humana, intelectual y política», en Carmen Iglesias (com.), *Felipe II, un monarca y su época. La monarquía hispánica* [cat. exp. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, del 1 de junio al 10 de octubre de 1998], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 137-143; y José Martínez Millán, «Elites de poder en las cortes de las Monarquías española y portuguesa en el siglo XVI: los servidores de Juana de Austria», *Miscelánea Comillas*, 61, 118 (2003), pp. 169-202.

6 Enrique García Hernán, *La acción diplomática de Francisco de Borja al servicio del Pontificado, 1571-1572*, Valencia, Generalitat, 2000, p. 92. Según la voluntad testamentaria de doña Juana, después de su muerte este aposento privado tendría que incorporarse a la clausura, en Antonio Villacorta Baños-García, *La jesuita*, Barcelona, Ariel, 2005, p. 573. Aunque no se han podido establecer con precisión los espacios ocupados por doña Juana en el complejo monástico de las Descalzas, sí se ha reconstruido

la cultura material contenida en sus habitaciones en relación a su mecenazgo y coleccionismo artístico, en Fernando Checa Cremades, «Monasterio de las Descalzas Reales: orígenes de su colección artística», *Reales Sitios*, XXVI, 102 (1989), pp. 17-30 (pp. 23-25); Ana García Sanz y Karl E. Rudolf, «Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI», en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte* (Madrid, del 26 al 29 noviembre de 1996), Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1997, pp. 143-154 (pp. 149-152); Annemarie Jordan Gschwend, «Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia», en Alejandro Vergara (com.), *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado* [cat. exp. Palacio Real, del 2 de diciembre de 1999 al 27 de febrero de 2000], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 118-138 (p. 133); ídem, «Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II», en Luis Antonio Ribot García (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 429-472 (pp. 429-459); Ana García Sanz y Leticia Ruiz Gómez, «Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales», en Javier Portús (com.), *El linaje del Emperador* [cat. exp. Cáceres, Centro de Exposiciones San Jorge, del 24 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 135-158 (pp. 137-138); y Ana García Sanz, «La idea y el espacio: Juana de Austria y el monasterio de las Descalzas Reales», en Ana García Sanz (dir.), *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010, pp. 9-32 (pp. 22-24).

7 Las noticias sobre su estancia en las Descalzas Reales provienen de sus primeros biógrafos, quienes proporcionaron las informaciones que sirvieron para acuñar una visión sesgada de la emperatriz María como mujer devota y desinteresada en los asuntos políticos, en Juan Carrillo, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de S. Clara de la villa de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1616, fols. 164-224; y Rodrigo Méndez Silva, *Admirable vida y heroicas virtudes [...] de la Emperatriz María, hija del siempre invicto Emperador Carlos V*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1655. Véanse además las noticias sobre su vida, en Juan de Palma, *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fols. 91v-93r.

Khevenhüller y de su mayordomo Juan de Borja atestan la intensa vida política mantenida por la emperatriz en los últimos años del siglo, merced a su papel como intermediaria en la cadena diplomática de las dos ramas de los Austrias⁸.

El contacto diario con la comunidad clarisa se realizaba a través de una puerta que comunicaba su cuarto con el convento. Era frecuente verla participar en la vida comunitaria de las monjas llevada a cabo en la clausura, bien fuera rezando en el relicario o en el coro, comiendo en el conocido como «cancelillo», una pequeña estancia donde era asistida por sus damas y meninas, o «más adentro de la clausura». Dentro de esta también se hallaba un aposento decorado con los retratos de su familia «que las personas reales han traído», donde recibía las visitas y pasaba buena parte de su tiempo (actual Salón de Reyes), asistida por las monjas y sus damas de compañía⁹. Finalmente, en sus últimas semanas de vida, aquejada por la enfermedad que le llevaría a la tumba, su propia habitación fue incluida en la clausura, mediante el tabicado de sus puertas, para que pudiera recibir el cuidado constante de su hija y el consuelo espiritual de sus hermanas. Una vez fallecida, su cuerpo fue velado por las monjas en el coro de la iglesia, no muy lejos del estalo que había ocupado en vida.

En cierto modo el retrato de la emperatriz María atribuido a Juan Pantoja de la Cruz (h. 1553-1608) [fig. 3] es fiel reflejo de esta dualidad que protagonizó los últimos años de su existencia. Su aspecto severo, caracterizado por la toca de viuda, y monjil, más propio de una clausura, contrasta con la representación de la corona imperial depositada sobre una mesa. Esta imposibilidad de distanciarse de su ilustre nacimiento y de su responsabilidad dinástica



Fig. 3 Juan Pantoja de la Cruz (atribuido), *La emperatriz María*, h. 1600, óleo sobre lienzo, 188 x 105 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00612225. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales

8 Sobre esta actividad política son imprescindibles los estudios de Magdalena S. Sánchez, «Empress María and the Making of Political Policy in the Early Years of Philip III's Reign», en Alain Saint-Saëns (ed.), *Religion, Body and Gender in Early Modern Spain*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1991, pp. 138-147; ídem, *The Empress, the Queen, and the Nun: Women and Power at the Court of Philip III*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998; ídem, «Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa central», en *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica* (Congreso Internacional «Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II», Universidad Autónoma de Madrid, del 20 al 23 de abril de 1998), Madrid, Parteluz, 1998, tomo I: *El gobierno de la Monarquía (Corte y Reinos)*, 2, pp. 777-794; ídem, «Mujeres, piedad e influencia política en la corte», en José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la Corte (volumen III)*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 146-162; M. C. Blas y Díaz-Jiménez, *La Emperatriz Doña María de Austria*, Madrid, Universidad Complutense, 1950 (tesis doctoral inédita); Rafael Ceñal Lorente, *La emperatriz María de Austria. Su personalidad política y religiosa*, Madrid, Universidad Complutense, 1990 (tesis doctoral inédita); José Martínez Millán, «La emperatriz María y las pugnas cortesanas en tiempos de Felipe II», en Ernest Belenguier Cebrià (dir.), *Felipe II y el*

Mediterráneo. La monarquía y los reinos (I), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, 3, pp. 143-162; y Juan Carlos Galende Díaz y Manuel Salamanca López, *Epistolario de la Emperatriz María de Austria: Textos inéditos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Nuevos Escritores, 2004.

9 Palma 1636, fol. 92r; Tormo 1917, pp. 153-172; Checa Cremades 1989, pp. 25-27; García Sanz y Rudolf 1997, pp. 152-153; y Jordan Gschwend 2000, pp. 460-464. Parte de su servicio se alojó temporalmente en la casa de los capellanes, en José Miguel Muñoz de la Nava Chacón, «Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La casa de Capellanes y la de Misericordia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LI (2011), pp. 82-83.

—determinada por haber sido hija, esposa y madre de emperadores— condicionó su deseo de descansar después de muerta en el monasterio que durante más de veinte años había sido su residencia permanente.

DOÑA JUANA. MODELO FUNERARIO

Las dos hijas de Carlos V quisieron ser enterradas en las Descalzas, si bien en circunstancias y lugares muy diferentes, lo que en el caso de la emperatriz María supuso una elección consciente y radicalmente distanciada del modelo funerario de su hermana. En su testamento de 12 de enero de 1573 doña Juana dejó expresada su voluntad de ser enterrada en una «capilla que me sirve agora viviendo de oratorio», situada en el lado de la epístola de la capilla mayor¹⁰. Y dispuso que se realizara siguiendo un «modelo» que dejaría preparado para tal efecto y que, tras su fallecimiento el 8 de septiembre de ese mismo año, interpretó el arquitecto Juan de Herrera (h. 1530-1597)¹¹. De esta manera el viejo oratorio de doña Juana se convirtió en un aposento para la eternidad, en un espacio funerario significado por la presencia de su propio cadáver y de su bulto genuflexo [fig. 4] en actitud de orar. Un modelo sepulcral adecuado a su rango y a su papel como fundadora del complejo monástico y como acreedora de los beneficios funerarios correspondientes, en términos de sufragios, de la misma forma que tiempo después lo asumiría su hermano Felipe II en la iglesia del monasterio de El Escorial.

De esta actitud ante la muerte no puede colegirse ninguna contradicción aparente con la espiritualidad de doña Juana, dependiente desde sus años mozos de la denominada «vía de recogimiento» o de la «oración afectiva». Heredera de la reforma observante introducida en el siglo xv por los franciscanos, esta corriente espiritual alcanzó en España su máxima expresión y desarrollo en el segundo cuarto del siglo xvi hasta convertirse en la mística común de la que bebieron amplios estratos de la sociedad hispana. Se caracterizó por una vivencia religiosa directa, sincera y espontánea, una devoción interiorista fundamentada en el acceso afectivo a Dios a través de la oración mental metódica, la meditación, la contemplación y el conocimiento de uno mismo¹². Estuvo muy presente en el círculo portugués de la casa de las infantas María y Juana, bajo la influencia de la predicación de los primeros jesuitas que regresaron a la Península (Pedro Fabro, Pedro Ortiz y Antonio Araoz) y encontraron en Castilla un campo abonado para amasar la quintaesencia de los valores de esta espiritualidad. La librería que doña Juana portó a Portugal (1553) es fiel reflejo de esta impronta, con varios clásicos de la mística del recogimiento¹³. El temprano fallecimiento del príncipe Juan Manuel no hizo más que troquelar este sentimiento religioso que le apremió a hacer voto secreto de ingresar en la orden franciscana. Tras su regreso a Castilla y la asunción de la regencia (1554-1559), doña Juana intensificó su experiencia de recogimiento bajo el magisterio espiritual de Francisco de Borja, tradicionalmente muy unido al modelo franciscano¹⁴. Resultado del mismo fue

¹⁰ Tormo 1917, pp. 50-51; y Villacorta Baños-García 2005, p. 527.

¹¹ La responsabilidad en la traza de Juan de Herrera fue documentada a partir del libro de acuerdos de la testamentaria de doña Juana, en Ana García Sanz, «Nuevos datos sobre los artífices de la capilla funeraria de Juana de Austria», *Reales Sitios*, XL, 155 (2003), pp. 16-25 (pp. 22-23). Véase además Jean Babelon, «Le tombeau de Doña Juana de Portugal par Jacopo da Trezzo», *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, XXXIII (1913), pp. 307-316; Tormo 1917, pp. 50-53; Jean Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de L'Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*, Burdeos, Féret & fils, y París, E. de Boccard, 1922, pp. 245-249; Fernando Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 182-183; Javier Ortega Vidal, «Capilla-enterramiento de doña Juana (hacia 1573)», en *Juan de Herrera, arquitecto real* [cat. exp. Madrid, Real Jardín Botánico, del 15 de mayo al 4 de junio de 1997], Barcelona, Lunwerg, 1997, pp. 61-63; y Javier Ortega Vidal, «La capilla sepulcral de doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra», *Reales Sitios*, XXXV, 138 (1998), pp. 40-54.

¹² Melquíades Andrés Martín, *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pp. 33-56.

¹³ Los contactos con los jesuitas fueron propiciados por sus damas Leonor de Mascareñas y Beatriz de Melo cuando la casa de las infantas María y Juana se aposentaba en Ocaña, Madrid y Alcalá de Henares (1541-1546), en Ceñal Lorente 1990, pp. 204 y 213; e Ignacio Javier Ezquerro Revilla, «La Casa de las infantas doña María y doña Juana», en José Martínez

Millán (dir.), *La corte de Carlos V*, Madrid, 2000, I, 2, pp. 125-152 (pp. 141-142 y 149-150). Las lecturas de doña Juana se pueden seguir en los inventarios de los bienes llevados a Portugal (1553) y dejados a su muerte (1573), en Eduardo Torres Corominas, «La corte literaria de doña Juana de Austria (1554-1559)», en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos xv-xix)*, Madrid, Polifemo, 2009, 2, pp. 919-972 (p. 926); José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, «Portugal y Castilla a través de los libros de la princesa Juana de Austria ¿Psyche lusitana?», en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos xv-xix)*, Madrid, Polifemo, 2009, 3, pp. 1643-1684; María Luisa López-Vidriero Abelló, «Notas sobre libros y lecturas en el Monasterio de las Descalzas Reales», en María Luisa López-Vidriero Abelló (dir.), *Catálogo de la Real Biblioteca, tomo XIV. Catálogo de los Reales Patronatos, volumen I. Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, 1, pp. 3-12; y Jorge Sebastián Lozano, «Francisco de Borja, de criado a maestro espiritual de las mujeres Habsburgo», en Ximo Company y Joan Aliaga (dirs.), *San Francisco de Borja grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII* [cat. exp. Gandía, Casa de la Cultura Marqués de González Quirós, del 4 de noviembre de 2010 al 9 de enero de 2011], Catarroja, Afers, 2010, pp. 67-90 (pp. 73-79).

¹⁴ Martínez Millán 1994, p. 86; y Torres Corominas 2009, pp. 926 y ss.

su deseo de seguir los pasos del noble valenciano y entrar en la Compañía de Jesús, constituyendo un caso excepcional de mujer jesuita, a la que en 1554 se le concedieron los votos simples¹⁵.

El final de la regencia de doña Juana coincidió con un cambio sustancial en la política religiosa del reino. La victoria del confesionalismo más rígido y formalista —evidenciada crudamente en el proceso a Carranza, los autos de fe de Valladolid o la publicación del *Catálogo de libros prohibidos* del inquisidor Valdés— puso la ortodoxia religiosa al servicio de la política y deslegitimó buena parte de las tendencias espirituales del recogimiento que habían florecido en España y en la corte de doña Juana, aunque de los rescoldos de esta devoción intimista no tardarían en rebrotar nuevas sensibilidades de la mano de los movimientos descalzos y recoletos. La fundación del monasterio de las Descalzas Reales en Madrid fue un buen ejemplo de ello. Nacido bajo los auspicios de Borja, en este caso de la mano de la reforma de santa Coleta, que había tenido en el convento de clarisas de Gandía su principal centro difusor en la Península, significó el reasentamiento de la vía del recogimiento en la corte de los Austrias¹⁶.

En este clima político-religioso el deseo de doña Juana de contar con una opulenta capilla funeraria tal vez no quiera significar mucho, a pesar de haberse construido en un contexto de sincera y austera religiosidad. Podría tan solo evidenciar que sus inquietudes religiosas personales habían quedado relegadas a su papel político asumido sin complejos durante los años de la regencia; y que la recuperación de la liturgia de la oración perpetua y la veneración de las sagradas especies eran otras formas de desempeñar esa responsabilidad política, en un nuevo tiempo en el que la monarquía hispana había asumido la defensa de

los principios contrarreformistas ante la amenaza protestante. Lo mismo podría decirse del retrato funerario de doña Juana labrado en mármol blanco por Pompeo Leoni (h. 1533-1608), que, lejos de expresar la piedad de la difunta puesta de manifiesto, por ejemplo, en su propio testamento, mantenía un modelo rígido y distante de majestuosidad, de viuda y mujer de estado, acuñado durante la regencia¹⁷.

En lo puramente artístico, el sepulcro de doña Juana resultó ser relativamente novedoso en el panorama funerario español. Lo fue por recuperar la tipología del orante genuflexo, conocida desde época tardomedieval pero poco habitual en las casas reales españolas, más proclives al uso de yacentes, si exceptuamos los orantes de los Reyes Católicos del retablo de la Capilla Real de Granada; del infante don Alfonso de Castilla en la Cartuja de Miraflores; de Pedro I el Cruel en la madrileña iglesia de Santo Domingo el Real, muy problemático en cuanto a su cronología y disposición original, hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional; o los de Juan I, su mujer Leonor de Aragón y Juan II, este último cenotafio, en la capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo¹⁸.

Más original en el contexto áulico español fue la articulación suntuaria de este espacio funerario, monumentalizado gracias a la combinación geométrica de mármoles de colores, en contraste cromático con las piezas de bronce de las basas, capiteles y dentículos, y siempre al servicio de un clasicismo sobrio carente de veleidades decorativas y simbolismos funerarios. Por esta disposición arquitectónica se trató de un antecedente, si bien más modesto, de los conjuntos sepulcrales de las familias de Carlos V (1592-1597) y Felipe II (1597-1600) de la capilla mayor de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,

15 Sobre su peculiar ingreso en la Compañía, en secreto y sin dejar registro alguno, y al que precedió la conmutación de su voto como franciscana, véase Hugo Rahner, *Ignace de Loyola. Correspondance avec les femmes de son temps*, París, Desclée de Brouwer, 1964, pp. 103-108; José Martínez de la Escalera, «Mujeres Jesuíticas y Mujeres Jesuitas», en José Adriano de Freitas Carvalho (dir.), *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: Espiritualidade e cultura. Actas do Colóquio Internacional* (mayo, 2004), Oporto, Universidade do Porto, 2004, I, pp. 369-383; Julián José Lozano Navarro, *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 96; y Wenceslao Soto Artuñedo, «Juana de Austria ¿de la Compañía de Jesús?», en José Luis Pereira Iglesias y Jesús Manuel González Beltrán (eds.), *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna* (Cádiz, 1998), Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, I, pp. 579-588 (pp. 582-586).

16 P. Andrés Ivars, «Origen y propagación de las clarisas coletinas o descalzas en España», *Archivo Ibero-americano*, 21 (1924), pp. 390-410; María Almudena Pintos, «Creación y gestión del monasterio: los primeros años de la comunidad de las Descalzas Reales», en Ana García

Sanz (dir.), *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010, pp. 53-106; y Andrés Martín 1975, p. 46.

17 El desconocimiento del «modelo» dejado por doña Juana no permite establecer de quién fue la responsabilidad de la elección de su retrato, si de la propia princesa de Portugal o de sus testamentarios, que siempre respetaron la opinión de Felipe II. En todo caso el bulto de Pompeo Leoni encaja perfectamente en la evolución conocida de la imagen de la princesa, que en la mayoría de los casos se mantuvo en los límites del retrato de corte y de estado, propios de su rango y de las responsabilidades políticas desempeñadas en vida. Véase Annemarie Jordan Gschwend, «Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita», *Reales Sitios*, XXXIX, 151 (2002), pp. 42-65; y Palma Martínez-Burgos García, «Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción», *Chronica Nova*, 34 (2008), pp. 63-89.

18 María José Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 127-128.

sin duda alguna los ejemplos que revitalizaron el uso de esta tipología funeraria entre las altas esferas sociales y políticas del país¹⁹.

VOLUNTAD EXPRESA

La estatua orante de la emperatriz María fue incluida en la familia carolina de El Escorial, justo detrás de su padre el emperador, como viuda vestida con capa imperial y a una edad muy cercana a la que tenía en el momento de manufacturarse el bronce y prácticamente la misma que refleja en su retrato de las Descalzas atribuido a Juan Pantoja de la Cruz. Esta presencia estaba relacionada con la intención de Felipe II de que su hermana fuera enterrada en las entrañas de la iglesia, en el panteón aún por construirse, justo debajo de los cenotafios reales. El embajador imperial Hans Khevenhüller, persona de la máxima confianza de la emperatriz, alude en sus memorias a un «concierto» establecido entre Felipe II y su hermana María, para que el cuerpo de esta última descansara en el monasterio jerónimo²⁰.

Sin embargo, la voluntad de la emperatriz era otra. Aun antes de su regreso a España había albergado la esperanza de ser enterrada en las Descalzas, a pesar de la previsible oposición de su hermano. Así lo expresó en su primer testamento otorgado en Viena el 20 de agosto de 1581, antes de partir hacia la corte madrileña, en el que de forma premonitrice pedía ser enterrada en el coro conventual de la fundación coletina, aunque por aquel entonces no conociera su iglesia. En el segundo, fechado en Madrid el 6 de septiembre de 1589 se mostró muy críptica, indicando que había dejado un papel a su confesor el padre Francisco Antonio en el que mandaba dónde y cómo quería ser enterrada, y le prevenía que su deseo habría de ser aprobado por el rey. Este deseo debió de ser el mismo que expresó en su primer codicilo, de 25 de febrero de 1594, en el que solicitaba a Felipe II el permiso para ser enterrada en las Descalzas Reales, en su claustro bajo, al pie del altar de la Oración en

Fig. 4 Pompeo Leoni, *Cenotafio de doña Juana de Austria*, 1574, mármol, 130 x 160 x 90 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00612953. Madrid, iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales

el Huerto «con sola una piedra llana encima». Para no embarazar la merced concedida por el rey señalaba que el enterramiento de su cuerpo en las Descalzas sería un depósito temporal «que duraría los días que ella [su hija Margarita] viviere en este monasterio». La otra posible oposición, la de las monjas clarisas, quedó neutralizada con un breve papal que le otorgaba el permiso para ser enterrada en la clausura. Fallecido su hermano, en el codicilo de 19 de marzo de 1600 la emperatriz María ratificó su deseo de dormir el sueño eterno en el citado claustro bajo, pero conocedora de las dificultades que esta disposición entrañaría, se conformaba con hacerlo dentro de la clausura —detalle que sería crucial en esta historia— siempre y cuando su nieto Felipe III estuviera «en parte que lo pueda hazer»²¹. Y así fue: el 1 de marzo de 1603 su cuerpo fue sepultado en el suelo claustral como un depósito temporal

para que este en la dicha sepultura durante los largos días de la serenísima infanta Margarita monja profesada en el dicho monasterio su hija, o asta tanto que el Rey nuestro señor mande llevar dicho cuerpo e huesos al monasterio de san Lorenzo el Real al entierro que por el dicho testamento e codicilos su magestad dispuso.²²

El testimonio del embajador Khevenhüller, depositario de una de las dos llaves doradas del ataúd de la emperatriz, resultó más explícito a la hora de significar las dudas suscitadas sobre el emplazamiento del cadáver de la difunta:

Y pareciéndoles a los testamentarios que esta sepultura no era decente para la autoridad imperial de aquel cuerpo, y que era contra el concierto hecho con el rey don Felipe segundo, consultaron sobre ellos a su magestad real [Felipe III] significándole los ruegos y sentimientos que hazían sus hijas [las monjas] porque no las lleuasen el cuerpo. Resoluió su magestad que se cumpliesse la voluntad de la difunta, la qual el primer día de março fue con grande solemnidad depositada en aquella capilla.²³

19 José María de Azcárate. «Los enterramientos reales en El Escorial», *Goya*, 56-57 (1961), pp. 130-139; Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, Xarait, 1984, pp. 65-73; y Agustín Bustamante García, «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, V (1993), pp. 41-57; VI (1994), pp. 159-177; VII-VIII (1995-1996), pp. 69-86; IX-X (1997-1998), pp. 153-168 (pp. 156-161); y XI (1999), pp. 129-144 (pp. 139-141).

20 *Diario de Hans Khevenhüller, embajador imperial en la corte de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 552.

21 *Traslado de los testamentos y codicilos que la magestad cesarea la Señora Emperatriz doña María otorgó cerrados, debajo de cuya disposición falleció a veinte y seis de febrero del año de mil y seiscientos y tres...*, Madrid, 1626.

22 Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid [en adelante AHPM], protocolo 2614, fols. 97r-100v (1-III-1603), citado en Rafael Mota Murillo, «Documentos franciscanos en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid», *Archivo Ibero-americano*, 43, 169-170 (1983), pp. 63-94 (pp. 69-72).

23 *Diario de Hans Khevenhüller* 2001, p. 552.



Aquí yáz la Serenissima S^a D^a Juana de Aus-
tria Infanta de España Princesa de Portugal
Governadora de estos Reynos fund^a de este R^o Monas^t
Hija del S^o Emp^{er} Carlos V^o Muçer del Prin^o D^o Ju de
Portu. Ma del Rey D^o Seb^o M^o de España a dia 7 de sept^o de

Esta fórmula del enterramiento temporal satisfizo a todas las partes: a las monjas y a la infanta Margarita, interesadas en hacer cumplir la voluntad de la difunta; y al rey Felipe III, que todavía no había resuelto la manera de culminar la obra del panteón de El Escorial, donde su padre había previsto que descansara el cuerpo de la emperatriz. El único aspecto sin resolver, y no era una cuestión menor según lo apuntado por Khevenhüller, era la idoneidad y la conveniencia de mantener el cuerpo de un miembro tan destacado de la casa real en el suelo de un humilde claustro conventual.

Como su hermana doña Juana, la emperatriz María fue educada bajo los preceptos de una religiosidad estricta y austera, estando toda su vida bajo el amparo espiritual de confesores de la orden franciscana y de la Compañía de Jesús²⁴. Su residencia durante más de veinte años en las Descalzas o la profesión de su hija Margarita evidencian la asunción con todas las consecuencias de los principios espirituales del nuevo recogimiento, también en lo que respecta a su propia preparación ante la muerte. Las dos opciones funerarias encarnadas por las hijas de Carlos V, aunque distanciadas en lo material, fueron consecuentes con el tipo de vínculo mantenido en vida con la comunidad clarisa. La elección de la emperatriz María gana en significación por distanciarse claramente del modelo funerario de su hermana Juana y de su hermano Felipe II, y por asumir sin complejos un enterramiento humilde acorde con el modo de vida desarrollado durante más de veinte años

en el cenobio coletino, tan ambiguo y extraordinario como lo serían las decisiones sobre su sepulcro tomadas por sus testamentarios²⁵. Una situación inédita en la tradición funeraria de la casa real española acrecentada, si cabe, por la alta dignidad de su protagonista.

UN SEPULCRO PARA LA EMPERATRIZ

El problema del enterramiento de María de Austria quedó sin resolver hasta la segunda década del siglo. Fue entonces cuando se decidió mantener su cuerpo de forma definitiva en la clausura de las Descalzas, pero en un lugar más apropiado a la categoría de la difunta, en un nicho funerario situado en el coro de la iglesia. El historiador de las Descalzas, fray Juan Carrillo, atribuye esta decisión al propio Felipe III y la justifica por ser un lugar «no magestoso ni precioso», que no contravenía así el deseo de la difunta, y «muy decente y conforme a su mucha humildad y modestia religiosa»²⁶. La situación exacta del nicho la daba el respaldar de la silla que había sido utilizada en vida por la emperatriz y en la que se acomodaba por aquel entonces su hija Margarita de la Cruz.

La construcción de este nicho se enmarcó en una profunda reforma del coro que vino aparejada a otras obras menores llevadas a cabo en la capilla mayor de la iglesia, en la sacristía y en otras dependencias del convento. Todas ellas se realizaron según la traza de Juan Gómez de Mora (1586-1648)

24 Manuel de Castro, «Confesores franciscanos de la emperatriz doña María de Austria», *Archivo Ibero-americano*, 45 (1985), pp. 113-152. Sobre el jesuita P. Francisco Antonio, director espiritual de María de Austria, véase José Simón Díaz, «Libros dedicados a la infanta sor Margarita de la Cruz», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 429-444 (pp. 434-435). La emperatriz fue una incondicional defensora de los intereses y las prerrogativas de la Compañía de Jesús, mostrándose muy agradecida por su labor a favor de la ortodoxia católica en las tierras centroeuropeas amenazadas por la Reforma. Este favoritismo quedó materializado en su segundo testamento protocolizado en Madrid el 6 de septiembre de 1589, en el que dejaba una renta perpetua de 4000 ducados para el Colegio de los jesuitas de la capital, que fue aumentada a 6000 ducados en el primer codicilo (1594). Tras su muerte las desavenencias suscitadas entre sus herederos obligaron a establecer un arbitraje en 1609, según el cual la Compañía recibiría su renta anual a cambio de construir la iglesia del Colegio —que desde aquel entonces se intitularía Imperial—, en cuya capilla mayor se abriría un nicho para una estatua de la emperatriz, fabricada en alabastro o bronce dorado, «con el traje, edad y persona que tenía en 1589». Los problemas con la testamentaria de doña María continuarían y la iglesia del Colegio Imperial se levantaría, pero nunca acogería una imagen orante de su bienhechora. Véase José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid (del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992 (2.ª ed.), pp. 53-57; Consuelo García López, «La testamentaria de la Emperatriz María y su largo pleito contra el Colegio

Imperial de Madrid», *Reales Sitios*, 142 (1999), pp. 55-66; Lozano Navarro 2005, p. 128; y Sebastián Lozano 2010, pp. 84-85 y 88.

25 Una lección de humildad que fue entendida en su justa medida por sus contemporáneos que, como fray Juan Carrillo, la pusieron en evidencia en relación a los cenotafios reales de El Escorial: «Quando veo los sepulcros prodigiosos de los que viven y mueren desta suerte, en medio de aquellos jaspes costosos, y entre aquellas columnas tan artificiosamente compuestas y labradas, entre aquellas estatuas de bronce, entre tantos títulos gloriosos, el letrero que entre todas aquellas tan vanas apariencias mejor se lee y muestra, es: Aquí yaze un tan grande necio, que su vida mandó al mundo, y su muerte a las vanidades. Con mucha razon puede llamarse necio, pues cuida tanto de dexar su sepulcro adornado con un habito honroso, y no repara en que su alma vaya alla con eterno sambenito», en Carrillo 1616, fol. 218v.

26 Carrillo 1616, fol. 222r, quien justifica el traslado por la «común devoción y opinión de santa que della se tenía», en lo que parece un caso más de «santidad tipográfica» como se ha calificado, en María Luisa López-Vidriero, «Por la imprenta hacia Dios», en Pedro María Cátedra y María Luisa López-Vidriero (dirs.), *De libros, librerías, imprentas y lectores*, Salamanca, Universidad, 2002, pp. 193-218 (pp. 212-217). La presencia de un cobre pintado de la *Oración en el Huerto*, situado en la actualidad sobre la urna de la emperatriz, sería una manera de cumplir su voluntad de descansar delante del altar de esta advocación, en Ana García Sanz, «Una Oración en el Huerto sobre el sepulcro de la Emperatriz María», *Reales Sitios*, XXIX, 113 (1992), pp. 58-59.

y fueron ejecutadas bajo el control del arquitecto carmelitano fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635).

Las condiciones de la obra se protocolizaron el 2 de mayo de 1612 con un grupo de maestros de obras y canteros que se obligó a llevar a cabo diferentes trabajos en la iglesia²⁷. En lo que respecta al coro, se decidió el desmontaje del tejado y el derribo de su bóveda, así como la construcción de dos arcos en sus muros laterales que permitirían elevar su altura. La nueva bóveda del coro quedaría realizada con respecto a la fachada del templo, aunque sin alcanzar ni asimilarse al volumen de su nave²⁸. Asimismo se decidió desmontar el «cerramiento» del coro que miraba al interior de la iglesia y que al parecer había sobrecargado la bóveda del sotocoro²⁹. Las condiciones estipularon su reconstrucción sin ofrecer mayores detalles.

En el testero del coro, contrafachada de la iglesia, se contrató la apertura de un «nicho con su ornamento y arquitectura de la orden corintia» y se anunció una segunda traza «colorida» en la que se detallaría la disposición de los diferentes tipos de mármoles³⁰. Aunque no se señale en el documento, ni se cite la presencia de ninguna urna, el nicho se abrió para servir de enterramiento a la emperatriz

María, cuya testamentaria pagó parte de la obra por orden de la infanta Margarita³¹.

Las obras de la iglesia avanzaron con celeridad, siendo tasadas parcialmente en el mes de marzo de 1614 por los maestros de obras Pedro de Lizargárate y Jerónimo Hernández, que actuaron por la parte del convento y a nombramiento de fray Alberto de la Madre de Dios, que, como consecuencia de sus ocupaciones, no pudo acudir a estas tasaciones. El trabajo de «derribar y roçar y bolbelle a hazer» del coro ascendió a casi 50 000 reales, sin contar el traslado de la sillería, su reasentamiento y la manufactura de nuevos estalos que corrió a cargo del ensamblador Simón de Peralta³². Como enseguida se anotará, la apertura del nicho de Gómez de Mora obligó a desmontar tres o cinco sillas de la parte central, que debieron ser recolocadas en los extremos de la sillería. La intervención en el coro se completó con su solado y la ampliación de la caja del órgano³³.

La traslación solemne del cuerpo de la emperatriz desde el claustro al coro de la iglesia se llevó a cabo el 11 de marzo de 1615, cuando todavía no estaba terminado el nicho diseñado por Gómez de Mora. Según la descripción

27 AHPM, protocolo 1522, fols. 668-674 (2-V-1612), citado por Virginia Tovar Martín, «Presencia del arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y en Guadalajara», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI (1979), pp. 85-96 (pp. 91-93).

28 Al respecto hay que traer a colación los tres diseños de arquitectura del interior de la iglesia de las Descalzas que se conservan en la Royal Library del castillo de Windsor y que al parecer pertenecieron a la colección de Cassiano dal Pozzo, en Fernando Marías Franco y Agustín Bustamante García, «De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo», en *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 73-85 (pp. 73-79). La sección longitudinal del primero de ellos, con la bóveda del coro alineada en altura con la fachada, delata su cronología anterior a la reforma que nos ocupa.

29 En la escritura se alude al «cerramiento de cal hacia la iglesia» que había que deshacer, identificable —según nuestro criterio— con el paramento superior que era el que realmente cerraba el espacio del coro y no con el inferior que, articulado en arco de triunfo, comunicaba a través de tres vanos el sotocoro y la nave única del templo. En buena lógica este último debió de quedar como estaba y según se puede apreciar en uno de los dibujos del castillo de Windsor. Lo mismo cabría decir de las seis pilastras que dividían el citado sotocoro en nueve tramos y tres naves. En los documentos de esta intervención nada se dice de su desmontaje, tarea de gran complejidad técnica y estructural que debió acometerse durante la reforma dieciochesca de Diego de Villanueva (1715-1774).

30 AHPM, protocolo 1522, fol. 668v. Desconcierta la descripción del lugar donde se abriría el nicho «en la pared que açe spaldas a la calle, entre las dos bantanas que dan luz al dicho coro», sin que exista constancia de la existencia de tales ventanas a no ser que se refiera a las de los muros laterales, cosa bastante improbable. Sin entrar en el debate suscitado sobre la autoría de la fachada de la iglesia, no habría que descartar la existencia en 1612 de estas dos ventanas, ocultas hoy por los macizos de berroqueña del segundo cuerpo de la fachada, formados con

una distribución de hiladas muy inusual y sospechosa y que pudiera responder a la necesidad de tapar un hueco anterior; aunque estas ventanas no sean citadas en la descripción de Juan López de Hoyos, *Hystoria y relacion verdadera de la enfermedad felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys nuestra señora*, Madrid, Pierres Cossin, 1569, fol. 43. La citada alusión a las dos ventanas ha dado pie a interpretar que la reforma de Gómez de Mora de 1612 incluía la elevación en altura —nunca realizada— de la fachada de la iglesia para igualarla con la nueva bóveda del coro, en José Luis Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995, p. 151. Las condiciones no dicen nada sobre esta supuesta modificación, que tampoco está reflejada en los pagos de la obra.

31 En la cuenta del capellán de las Descalzas Gabriel de Trejo Paniagua se anotó una partida de 4400 reales pagados el 24 de agosto de 1613 a Simón de Viñeza, vecino de Burgos, «por la piedra de jaspe enviada para el nicho del entierro de la señora Emperatriz», en AHPM, protocolo 1532, fol. 24r. En estas mismas cuentas se reflejó un cargo de 14 705 reales y 30 maravedíes procedente de la testamentaria y «que son los que la señora infanta Margarita dio para dicha obra y ornato del entierro de la Emperatriz», *ibidem*, fol. 21v.

32 AHPM, protocolo 1526, fols. 353-355 (11-III-1614). Peralta se había obligado a realizar este trabajo el 21 de mayo de 1612, AHPM, protocolo 1522, fols. 748-751. Todos estos gastos y muchos más de menor cuantía se anotaron en la cuenta del capellán de las Descalzas protocolizada el 2 de febrero de 1617, AHPM, protocolo 1532, fols. 20-29.

33 La obra de carpintería de la ampliación de la caja del órgano estuvo a cargo de Mateo González. La tasación fue realizada por Alonso Carbonel, por la parte del maestro, y por Simón de Peralta por la del convento, en un total de 2200 reales, en AHPM, protocolo 1529, fol. 748 (28-VIII-1615). El dorado del órgano corrió a cargo de Gabriel Montes, AHPM, protocolo 1532, fol. 24r.

de fray Juan Carrillo, el cadáver fue colocado en una «cavidad en el hueco de la pared muy bien compuesta y aseada», justo detrás del respaldar de la silla que en vida había utilizado la emperatriz y «después se tornó a cubrir con las mismas tablas», detalle que confirma que hubo que desmontar algunas piezas de la sillería³⁴.

Al parecer, la propia marcha de las obras del coro retrasó la terminación del nicho, que hasta el 17 de junio de 1622 no fue tasado por Pedro de Pedrosa, en nombre de su ejecutor, el cantero Martín de Gortari, y por Miguel del Valle, por la parte del convento³⁵. Se valoró solamente su trabajo «de manos», en 7000 reales, tras haber sido abastecido de mármoles de Granada, Burgos y de las canteras de San Pablo. Como se cita en la tasación de forma expresa, el nicho fue realizado según la traza aportada por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las obras de Felipe IV. De su disposición arquitectónica solo se conoce que fue articulado en orden corintio con presencia de basas, capiteles, pilastras, «otras pilastras» y cornisas. En la parte decorativa se describe la presencia de cartelas, «remates, pirámides y bolas», sin que al parecer hubiese piezas de bronce. En la tasación tampoco se anota la existencia de una urna.

El 7 de agosto de 1622 el rey ordenó a la Junta de Obras y Bosques que dispusiese lo necesario para trasladar una de las urnas del panteón de El Escorial, acabada y con su aparejo de bronce, a las Descalzas³⁶. Es la primera vez en todo este asunto que se cita el propósito de incorporar una urna al nicho diseñado por Gómez de Mora. A partir de entonces los documentos callan hasta 1625, cuando el proyecto se reactiva una vez superados los inconvenientes técnicos de esta operación. El principal se hallaba en las

limitaciones del hueco, incapaz de cobijar el modelo de urna diseñado por Crescenzi para el panteón de El Escorial. Al parecer la infanta sor Margarita de la Cruz paralizó la orden real para que el italiano tuviera la oportunidad de solventar este problema. Y este resolvió, según narra una consulta elevada al rey, que la urna «no se podía acomodar en él [nicho] por ser muy pequeño y no estar dispuesto en buena forma»³⁷. Fue entonces cuando la infanta le invitó a hacer una «nueva traça» a la que Felipe IV dio el visto bueno con un decreto que autorizaba su ejecución con los materiales del panteón³⁸.

La obra de piedra y bronce debió de estar terminada en el otoño de 1631 cuando otra orden real, a instancias de la infanta, ordenó el traslado de las piezas a Madrid³⁹. Poco tiempo después, con la supervisión de Crescenzi, se enviaron desde El Escorial la urna con su tapa, las piedras del nicho «que es mucho más piedra que la misma urna», las ménsulas, los perfiles, las molduras y las garras de bronce⁴⁰. En pocas semanas todo estuvo preparado para trasladar el cadáver de la emperatriz desde la capilla del Niño Jesús, donde había sido depositado durante los trabajos de montaje del nuevo nicho, al coro alto; e introducirlo en la urna diseñada por Crescenzi y tallada por el cantero Juan Bautista Semería⁴¹, una operación realizada en secreto a la que asistieron Juan de Palma —quien narra sus pormenores en la biografía de la infanta Margarita—, las monjas y «los que fueron precisos para la colocación»⁴². El relato histórico culminaría con la muerte de Margarita de la Cruz y con el entierro de su cuerpo en el «nicho donde se auia de enterrar, debaxo de la urna en que está el de la Emperatriz su madre, que no quiso Dios se hallasen diuididos los cuerpos de quien tanto estuvieron unidas las almas»⁴³.

34 Carrillo 1616, fol. 222r. Nótese al respecto que Carrillo, testigo de la traslación del cuerpo, no cita la existencia de ninguna urna ni la idea de realizarla. En este sentido no parece muy fiable el testimonio de Juan de Palma, biógrafo de la infanta Margarita, quien asocia la traslación del cadáver de la emperatriz en 1615 con la orden de Felipe III para que se construyera una urna de jaspe, como así fue, pero años después, cuando Crescenzi se hallaba trabajando en las urnas del panteón de El Escorial, en Palma 1636, fols. 254v-255r.

35 AHPM, protocolo 1539, fol. 44 (17-VI-1622).

36 El decreto del rey dirigido al secretario de la Junta de Obras y Bosques, en Archivo General de Palacio [en adelante AGP], El Escorial, Patrimonio, leg. 3 (7-VIII-1622).

37 *Ibidem* (12-IV-1625).

38 *Ibidem* (6-V-1625).

39 *Ibidem* (16-IX-1631).

40 Conocemos la lista de piezas enviadas por la carta de contestación que Crescenzi dirigió a don Francisco de Prado pocos días después de anunciarle el decreto de Felipe IV, en Archivo General de

Simancas, Casas y Sitios Reales, leg. 336, fol. 144 (20-IX-1631). La Junta de Obras y Bosques también informó sobre el contenido del decreto real al veedor de El Escorial Diego de Quesada para que tomara las medidas portunas sobre este traslado, en AGP, Registro, libro 25, fols. 272v-273r (1-X-1631).

41 Años después de la muerte de Semería (23-XII-1634), su viuda Antonia Verri declaraba en su testamento que aún se le debían 9000 ducados por la obra del panteón y 16 000 reales por una urna «donde está enterrada la señora emperatriz en las Descalzas Reales», en AHPM, protocolo 6061, fol. 42v (5-VI-1643).

42 Palma 1636, fol. 255r, quien no fecha esta operación de traslado que debió de realizarse después de la orden de 16 de septiembre de 1631 y antes de la muerte de la infanta Margarita (5 de julio de 1633). Tal vez su relato siga un orden cronológico en este capítulo y el hecho de que la traslación se narre después de la muerte del infante don Carlos, hermano del rey, sucedida el 30 de julio de 1632, sea la fecha *post quem* para situar el evento que aquí nos interesa.

43 Palma 1636, fol. 277v.

Así terminó este breve pero singular pasaje de la historia de la arquitectura áulica madrileña en el que un sepulcro diseñado por el maestro mayor del rey fue sustituido en apenas unos años por una estructura funeraria firmada por Giovanni Battista Crescenzi⁴⁴. Además de las diferencias concernientes a la sintaxis arquitectónica —como enseña trataremos de explicar— en el fondo de esta cuestión subyacen dos planteamientos divergentes sobre el uso y las funciones de estos nichos funerarios. El sepulcro de Gómez de Mora se puede reconstruir en sus elementos fundamentales a partir de su hornacina central que, por suerte, se conserva oculta parcialmente detrás de un tabique, en el centro de la sillería del coro alto. Tiene un pequeño acceso en su parte inferior del que asoma el féretro de sor Margarita de la Cruz. El nicho en cuestión nace desde el actual suelo del coro, ronda los dos metros de altura y se cierra en un arco de medio punto⁴⁵. Su profundidad es muy limitada y en su momento le impidió cobijar —como se verá— la urna trazada por Crescenzi. En su interior se debieron de situar las cartelas que se citan en la tasación de 1622, así como «una non molto grande arca, sopra la quale è una corona imperiale» que describió Cassiano dal Pozzo en su visita del 30 de mayo de 1626⁴⁶. Nos inclinamos a pensar que esta arca no era el ataúd de la emperatriz María sino una pequeña urna decorativa⁴⁷.

Alrededor de este nicho se articulaba el revestimiento arquitectónico del sepulcro con pilastras de orden corintio dobladas en los flancos y un frontón como remate del que sobresalían unas pirámides y bolas. Con los datos de la escritura poco más se puede añadir sobre la morfo-

logía de este modelo funerario concebido como una portada en torno a un nicho sin orante y con una urna simbólica que no estaba preparada para recibir los restos de la difunta. Una tipología arquitectónica no muy lejana de la que el maestro mayor diseñó para los monumentos funerarios de la capilla mayor del monasterio de Guadalupe (1616) [fig. 5], muy dependientes de los escorialenses, articulada en base a una sólida geometría y proporción dentro de los acostumbrados cánones vitruvianos.

En cuanto a su modelo funerario, podría ponerse en relación con un grupo de sepulcros realizados en los primeros años del Seiscientos en iglesias de Toledo y de su arzobispado, dependientes de una manera u otra del arquitecto Juan Bautista Monegro (h. 1541-1621)⁴⁸. Se caracterizan por su elegante simplicidad en lo que respecta a su articulación arquitectónica y por una cierta abstracción ornamental basada en la presencia de urnas decorativas, pirámides, escudos y letreros, sin excesivas concesiones a relatos alegóricos. Aunque tengamos pocos datos sobre las intenciones de sus comitentes, podrían responder a una religiosidad estricta y severa que huía de cualquier expresión de vanidad temporal; sin olvidar que su coste, a falta de figuras orantes, era realmente más reducido.

En buena medida el hecho que cambió la suerte del sepulcro de la emperatriz María trazado por Gómez de Mora fue el decreto real de 7 de agosto de 1622 que ordenaba el traslado a las Descalzas de una de las urnas que se fabricaban para el Panteón de Reyes de El Escorial. La orden alteraba la función que el arquitecto real había previsto a su nicho funerario, pues donde él había situado una urna decorativa —o a lo sumo un arca— se mandaba colocar una urna preparada para recibir un cadáver. El cambio sustancial

44 No es el momento de analizar la carrera profesional de Crescenzi en la corte de Felipe IV, pero sí de relacionar el desmontaje definitivo del nicho de Gómez de Mora con el nombramiento del italiano como superintendente de las Obras Reales en octubre de 1630, que en la práctica situó al maestro mayor bajo su autoridad. Véase Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 154-157. Parece probable que esta responsabilidad asumida por Crescenzi fuera definitiva para llevar a cabo el citado desmontaje y la instalación del nuevo sepulcro, cuya traza —recuérdese— le había sido requerida en 1625.

45 Las medidas del nicho son las siguientes: 1,95 metros de altura, 1,71 de ancho y apenas 44 centímetros de fondo. En la actualidad no conserva el revestimiento marmóreo, por lo que habría que restar a estas medidas el grosor de unas piezas que en el caso del ancho podría acercarse a los 40 centímetros (la anchura de sendos poyos de piedra laterales que debieron de servir de asentamiento a las piezas verticales), regularizando así las proporciones del nicho. También es probable que el zócalo y los pedestales de este sepulcro permanezcan ocultos en el suelo del coro, que debió de levantarse no menos de 40 centímetros en la reforma dieciochesca. A partir de las medidas del nicho y de la posición del óculo se ha podido realizar la reconstrucción aproximada de lo que pudo haber sido el sepulcro diseñado por Gómez de Mora.

46 Por error creyó hallarse ante el sepulcro de la fundadora del convento. Véase Cassiano dal Pozzo, *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini*, ed. de Alessandra Anselmi, Aranjuez, Doce Calles, 2004, p. 104; y José Simón Díaz, «Los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación en el año 1626», *Villa de Madrid*, 66 (1980), pp. 31-37 (p. 33).

47 No era muy habitual en esta tipología de sepulcro que el féretro estuviera a la vista del espectador, sobre la repisa del nicho, a pesar de que el cuerpo de la emperatriz fuera depositado en un nuevo ataúd en el transcurso de su traslado de 1615, según Carrillo 1616, fol. 222v. Es probable que el ataúd de la emperatriz se empotrara en la parte baja del nicho. Al respecto tal vez se pueda traer a colación el informe emitido por Gómez de Mora el 19 de abril de 1636 sobre una traza del sepulcro de Lope de Vega que el duque de Sesá, protector del escritor, pretendía construir en la parroquia de San Sebastián. El arquitecto encontró la urna pequeña para contener el cuerpo y recomendó que se colocara en «una bobedilla de albanilería que se pueda hacer en el grueso de la pared», en Agustín Bustamante García, «Una tumba para Lope de Vega», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 61 (1995), pp. 453-454.

48 Fernando Marías Franco, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 577-578.

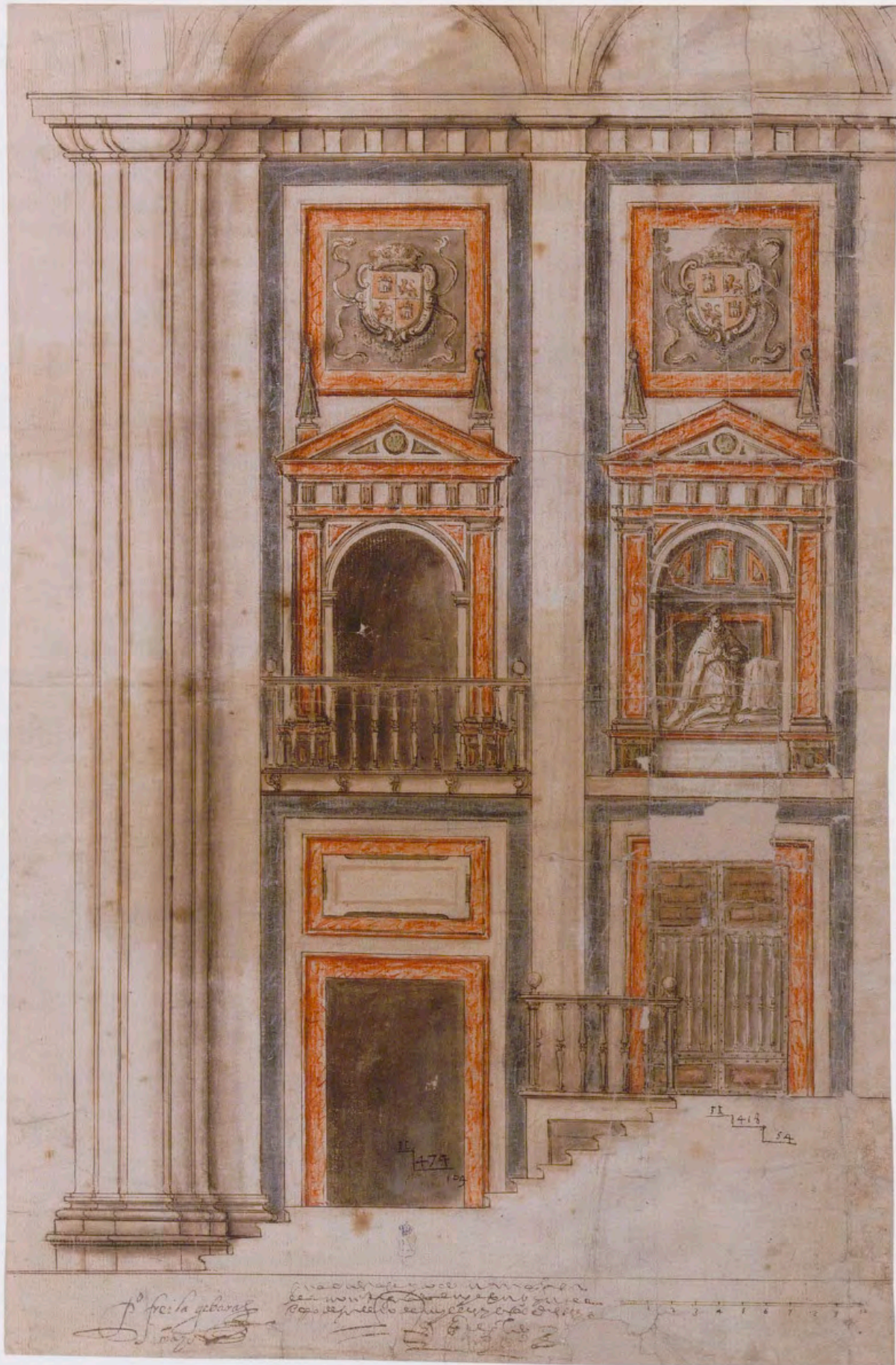


Fig. 5 Juan Gómez de Mora, *Proyecto del monumento funerario para Enrique IV en la iglesia del monasterio de Guadalupe*, 1616, pluma, pincel, tintas y aguadas pardas, rojizas, verdes y grisáceas sobre papel. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/45/18

hay que atribuirlo a Crescenzi, llegado a Madrid en 1617 para culminar —como todos los indicios parecen señalar— la construcción del panteón escurialense. Su proyecto se basó en la colocación de urnas para enterramiento en nichos superpuestos, recreando la posición de los cuerpos en las galerías de las catacumbas paleocristianas de Roma y la manufactura de urnas antiguas que habían servido para la colocación de los restos de los mártires extraídos de aquellos lugares. No siendo el momento de entrar a valorar la génesis de las urnas martiriales romanas como modelo de las escurialenses, no hay duda de que estas se manufacturaron para contener los cuerpos reales, igual que la diseñada para el sepulcro de la emperatriz María.

El hecho de que el italiano construyera un segundo nicho, desechando el abierto por Gómez de Mora, indicaría que no consideró aprovechables ni sus medidas, por ser poco profundo, ni su posición, por demasiado bajo, enrasado prácticamente con el suelo del coro. Puede parecer sorprendente que optara por un nicho adintelado, extraño en la tradición funeraria española y poco habitual en la italiana, pero tal vez lo hiciera para salvar las limitaciones del espacio disponible, condicionado por el respaldar de la sillería y el óculo que iluminaba este privilegiado ámbito de la clausura⁴⁹. A pesar de ello nótese que Crescenzi finalmente no trasladó una urna del panteón, sino que fabricó una nueva, más corta y alta, de perfil abombado y con el frente despejado, a la que incorporó unas garras de bronce que se repiten en las escurialenses. Decisión que pudo haber sido tomada ante la imposibilidad técnica de abrir un nicho más ancho en un muro de estas características.

49 Teniendo en cuenta que la posición de la sillería no es la original, bastante más baja, debido a la elevación ya comentada del suelo del coro. De esta manera se explicaría que en la actualidad el remate de su respaldar tape parcialmente la parte baja del sepulcro de Crescenzi.

50 Sobre el origen medieval de la chimenea de pared y sus primeras incorporaciones a la arquitectura palaciega renacentista, ver Giovanni Mariacher, *Camini d'ogni tempo e paese*, Milán, Vallardi, 1958; Antonella Flores Freyre, *Camini e caminetti dal Rinascimento a oggi*, Milán, De Vecchi, 1994, pp. 12-34; Laura Pellegrini, «La produzione di camini a Firenze nel primo Rinascimento», en Daniela Lamberini (dir.), *Giuliano e la bottega dei da Maiano. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Fiesole, del 13 al 15 de junio de 1991), Florencia, Octavo, 1994, pp. 209-215; Agnese Piscopiello, «Camini rinascimentali dal Quattrocento al primo Cinquecento», *Quasar Quaderni di storia dell'architettura e restauro*,

ELOGIO DE LA MÉNSULA

Atendiendo a lo que se puede observar en el sepulcro actual [fig. 6] parece claro que Crescenzi prescindió del nicho de Gómez de Mora, de su revestimiento arquitectónico y del aparato decorativo y simbólico. Si no fuera por la presencia de la urna, amén de las lápidas rememorativas de los lados, no quedaría señal alguna de la función funeraria del nicho. Introdujo además un elemento de bronce, al que dotó de una significación renovada: la ménsula. Los extremos avanzados del entablamento caen sobre unas estilizadas ménsulas, que se doblan sobre la pared. Tienen el mismo diseño que las que cierran los ángulos superiores de los nichos escurialenses [fig. 7].

A pesar del material empleado, las ménsulas del sepulcro de la emperatriz mantienen toda su plasticidad escultórica, amén de un acabado y detalle de alta calidad. Siendo un recurso muy habitual para sostener entablamentos o frontones, solas o en parejas, lisas, acanaladas o escamadas, el lenguaje de las ménsulas tuvo un amplio desarrollo durante el manierismo italiano, de la mano de arquitectos como Miguel Ángel (1475-1564) o Giulio Romano (h. 1499-1546). Sufrieron un proceso de revalorización y de redimensionamiento como elemento pseudoestructural y, en especial, decorativo, gracias a su inopinada incorporación en los vanos de la arquitectura palaciega y en las chimeneas de pared. En este último caso, con gran libertad y artificio al tratarse de un accesorio doméstico nacido en la Edad Media y desarrollado durante el primer Renacimiento, y que por lo tanto no se había sometido al dictado de la teoría vitruviana⁵⁰. Sería Sebastiano Serlio (1475-h. 1554), en su libro IV, el encargado de legitimar esta rica herencia —preñada de capricho e invención— incorporando las chimeneas de pared al tradicional sistema de órdenes [fig. 8] y ofreciendo unos modelos básicos sobre los que se podían aplicar diferentes variaciones.

22 (1999), pp. 105-113; y Daniele Rapino, «Camini e altri accorgimenti per riscaldarsi», en Claudio Paolini y Daniele Rapino, *Il fuoco in casa. Camini e altri accorgimenti per riscaldarsi nella Firenze antica*, Florencia, Edizioni Polistampa, 2005, pp. 15-47. A Jacopo Sansovino (1486-1570) se atribuyen las chimeneas con estilizadas ménsulas de la Villa Garzoni de Pontecasale, en Charles Davis, «Camini del Sansovino», *Annali di architettura*, 8 (1996), pp. 93-114. Con anterioridad las ménsulas sencillas, sosteniendo la cornisa, habían aparecido en las chimeneas de la Sala del Sole, atribuidas a Luca Fancelli (h. 1430-post. 1494), y de la Camera degli Sposi del Castello de San Giorgio de Mantua; también en la chimenea de la Sala di Costantino en el Palazzo Vaticano, atribuida a Antonio da Sangallo el Joven (1484-1546), en Flavia Cantatore, «Decorazioni, arredi fissi e camini nel Palazzo Vaticano da Niccolò V a Giulio II», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 44-50 (2007), pp. 129-136.



Fig. 6 Giovanni Battista Crescenzi, urna del sepulcro de la emperatriz María en el coro de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00611288



Fig. 7 Giovanni Battista Crescenzi, urnas del Panteón de Reyes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

En cuanto a la ménsula doblada, es difícil precisar su nacimiento e itinerario evolutivo, aunque hubo de hacerlo a partir de su formato más sencillo y gracias al efecto vulgarizador, en el sentido literal del término, de las estampas calcográficas del *Extraordinario libro di architettura* de Serlio (Lyon, 1551)⁵¹. Se halla presente en la arquitectura de finales del siglo XVI y principios del XVII, en especial en chimeneas y en vanos de palacios urbanos. En este último caso destacan como acompañamiento de las ventanas de los semisótanos, habitualmente de planta cuadrada o casi cuadrada. Ejemplo excelso de la primera aplicación, aunque poco conocido, sería la chimenea de la Sala dei Papi

de la basílica de Santa Maria la Maggiore de Roma, trazada para Paolo V Borghese por Flaminio Ponzio (1560-1613), un arquitecto muy cercano a Crescenzi. Y relacionado con este mismo ambiente arquitectónico, los vanos con doble ménsula que se emplearon en los palacios romanos de las dos ramas de la familia Crescenzi: el Serlupi de via del Seminario (1585), encargado a Giacomo della Porta (h. 1533-1602) por Ottaviano Crescenzi⁵²; y el Palazzo Crescenzi alla Rotonda [figs. 9 y 10], la casa de Giovanni Battista, obra de lenta construcción en la que estuvieron vinculados el citado Giacomo della Porta, Carlo Lombardo (1600-1603) y Nicolò Sebregondi (1606-h. 1611)⁵³.

51 Sobre la novedad gráfica introducida en este libro, véase Henri Zerner, «Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre», en Jean Guillaume (dir.), *Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*, París, Picard, 1988, pp. 281-294 (pp. 281-287); Myra Nan Rosenfeld, «Sebastiano Serlio's Contributions to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual», en Christof Thoenes (dir.), *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura* (Vincenza, del 31 de agosto al 4 de septiembre de 1987), Milán, Electa, 1989, pp. 102-110; Mario Carpo, «Le Livre Extraordinaire (Lyon, Jean de Tournes, 1551) édition bilingue», en Sylvie Deswarte-Rosa (dir.), *Sebastiano Serlio à Lyon architecture et imprimerie*, Lyon, Chomarat (Memoire Active), 2004, 1, pp. 144-146; y Magali Vène, *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*, París, Picard, 2007, pp. 27-29.

52 Wart Arslan, «Forme architettoniche civili di Giacomo Della Porta», *Bollettino d'arte*, VI, XI (1927), pp. 508-528; Vitaliano Tiberia, *Giacomo della Porta un architetto tra manierismo e barocco*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 41; y Bartolomeo Azzaro, «Palazzo Serlupi Crescenzi», *Storia dell'Architettura*, X (1987), pp. 89-108.

53 Tradicionalmente la fachada del palacio había sido atribuida a Nicolò Sebregondi (h. 1585-h. 1652) y al propio Giovanni Battista Crescenzi, en Filippo de' Rossi, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, 1645; Giovanni Battista Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, Roma, 1663, p. 127; Domenico de' Rossi, *Studio d'architettura civile*, Roma, 1702, I, fols. 128, 125 y 130. Sin embargo, un estudio documental de esta larga y tortuosa construcción ha conseguido relacionar a Giacomo della Porta con la primera fase de la misma, en época de Virgilio Crescenzi, padre de nuestro protagonista; a Carlo Lombardo, autor del primer piso del palacio, muy modificado en el siglo XIX; y a Nicolò Sebregondi, arquitecto y familiar de Giovanni Battista Crescenzi, bajo cuya responsabilidad se realizarían los estucos interiores de la planta noble y las ventanas del segundo piso. Véase Marco Pupillo, «La committenza Crescenzi e gli architetti», en Laura Donadono (dir.), *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Gangemi, Roma, 2005, pp. 15-32.

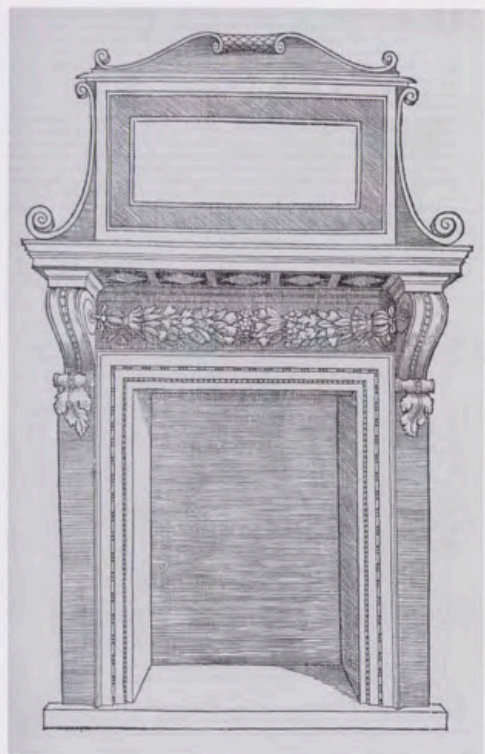


Fig. 8 Sebastiano Serlio, chimenea corintia, en *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, Venecia, Francesco Marcolini, 1537, fol. LX. Colección particular

Fig. 9 Giovanni Battista Falda, «Palazzo dell' Ill.^{mo} Marchese Crescentii nel Rione di Colonna alla Rotonda disegno del S.^o Gio. Batta. Crescentii pittore et archit.^o eseguito da Nicolò Sebregundio», en Pietro Ferrerio, *Palazzi di Roma de' più celebri architetti*, Roma, [1655], I, lám. 82. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1696

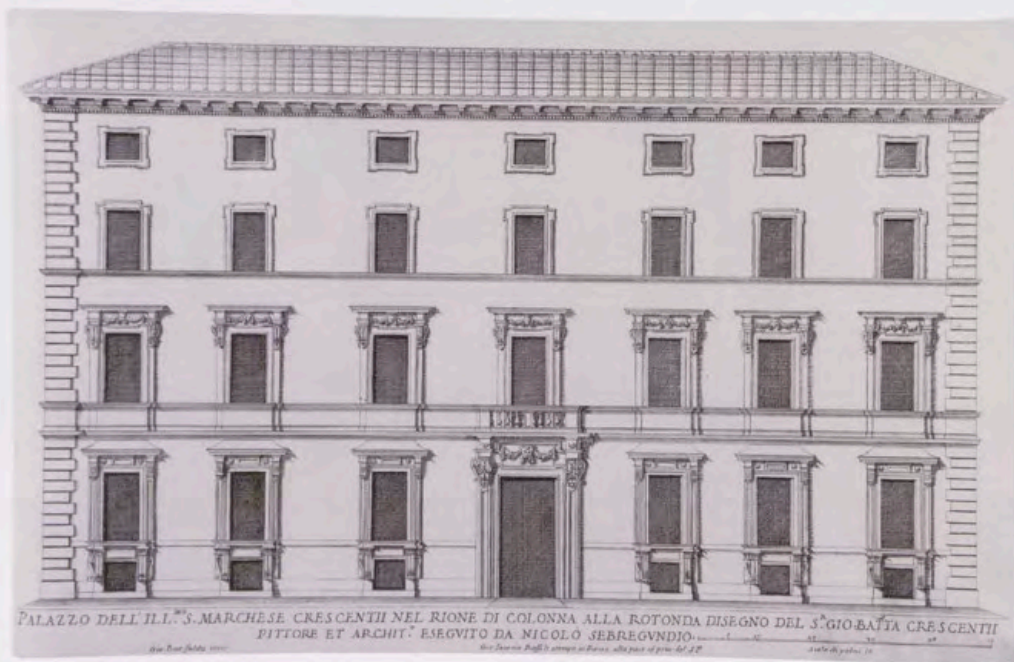
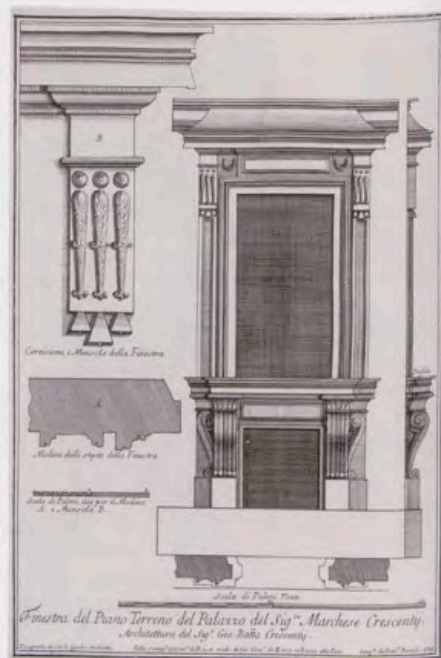


Fig. 10 Francesco Bartoli, según diseño de Carlo Quadri, «Finestra del Piano Terreno del Palazzo del Sig.^o Marchese Crescentii. Architettura del S.^o Gio. Batta. Crescentii», en Domenico de' Rossi, *Studio d'architettura civile*, Roma, 1702, I, fol. 129. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/3243



Sobre estos antecedentes inmediatos Crescenzi amplió el uso de la ménsula doblada al sepulcro de la emperatriz María, que habría que considerar como una suerte de chimenea funeraria a la que revistió de un carácter suntuario y monumental gracias al uso combinado de mármoles y bronce. No parece además un asunto aislado, ni casual, pues por esas mismas fechas los mármoles de los almacenes del panteón —detenidos sus trabajos entre 1630 y 1638— abastecieron la manufactura de obras de diferente naturaleza. Al respecto hay que llamar la atención sobre una orden de Felipe IV a Crescenzi para entregar a la marquesa de Alcañices «dos piedras grandes de jaspe de tortosa para dos chimeneas i tres piedras de jaspe de San Pablo para una fuente» y al conde de Arcos «dos piedras grandes para dos chimeneas del dicho jaspe de Tortosa»⁵⁴. Aunque nada se conoce sobre las circunstancias constructivas de estas obras, no hay que descartar que el italiano estuviera trazando chimeneas con los mármoles de El Escorial para estos comitentes particulares casi al mismo tiempo que se daban los últimos retoques al sepulcro imperial de las Descalzas.

El diseño de este sepulcro serviría para disipar cualquier duda sobre la capacidad del noble italiano para confeccionar trazas arquitectónicas —por lo menos en la misma medida, pero de diferente manera, que el maestro mayor—, de la que su cercano contemporáneo Lázaro Díaz del Valle dejó cumplido testimonio⁵⁵. En lo que respecta a las fuentes formales de su lenguaje, Crescenzi se perfila como un tracista dependiente de los exitosos modelos gráficos de Serlio, reevaluados a través de la experiencia práctica de arquitectos como Giacomo della Porta o Flaminio Ponzio, este último introductor de una renovadora *maniera moderna* tan antivitruviana como respetuosa con el variado y a veces indiscriminado legado miguelangelesco.

También se puede establecer una cierta cercanía entre su manera de entender la arquitectura y las libres y arbitrarias reconstrucciones arqueológicas de Giovanni Battista Montano (1534-1621), en el contexto de una retórica edilicia basada en la reelaboración de la herencia de Buonarroti y de las arquitecturas de Giacomo della Porta⁵⁶. Buen ejemplo de esta reverenciada dependencia fue la colección de estampas de Montano publicada bajo el título *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti* y dedicada a Giovanni Battista Crescenzi por el editor Michel Angelo Vaccario (Roma, 1610)⁵⁷ [fig. 11]; y prueba de las posibilidades ofrecidas por esta particular *ars combinatoria* son las colecciones de dibujos de variaciones tipológicas y formales del arquitecto milanés que han llegado a nuestros días o las que fueron publicadas por su discípulo Giovanni Battista Soria (1581-1651). Salvando las distancias, desde el punto de vista historiográfico se podría establecer un paralelo entre la influencia que ejercieron los catálogos de soluciones de Montano en la conformación de la arquitectura barroca



Fig. 11 *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti*, Roma, Michel Angelo Vaccario, 1610. Madrid, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 20113-3

54 AGP, El Pardo, caja 9391, exp. 12 (1631-VII-12).

55 Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1923-1941, II (1933), p. 347; y David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, pp. 155-157.

56 Sobre Montano y la arquitectura española, véase Delfín Rodríguez Ruiz, «Montano, Giovanni Battista. Los órdenes de arquitectura», en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII* [cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional, de septiembre a noviembre de 1991], Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, I, pp. 142-170 (pp. 143-146); y también «Álbum de Antonio García Reinoso, ibidem, pp. 315-363 (pp. 315-320).

57 Colección de estampas que el propio Crescenzi pudo haber traído a España, como se apunta en Alicia Cámara Muñoz, «El Escorial de Felipe III. Historia y arquitectura», *Fragmentos*, 4-5 (1985), pp. 33-45

(p. 42). Uno de los pocos ejemplares que se conoce de esta obra se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [fig. 11]. Comparte encuadernación con una edición de la *Regola* de Jacopo da Vignola (1507-1573), un compendio del mismo arquitecto titulado *Alcune opere* (1617) y una *Architettura* de Antonio Labacco (h. 1495-post. 1568), en Félix Díaz Moreno, «Tratados de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense (siglos XVI-XVII)», en *La Universidad Complutense y las Artes* (Congreso Nacional, Universidad Complutense, del 30 de noviembre al 3 de diciembre de 1993), Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 475-512 (pp. 504-505). La dedicatoria de Vaccario al Crescenzi («Humill.^{mo} s.^{to}») no prueba que aquel y menos aún Montano estuvieran al servicio del caballero romano, por lo que no se puede colegir de este hecho no probado que Crescenzi fuera un «arquitecto aficionado», como se expresa en Diego Suárez Quevedo, «Centenarios de Vignola (2009) y Palladio (2008). Apuntes, acentos», *Anales de Historia del Arte*, 18 (2008), pp. 271-316 (p. 293).

de la Urbe, por ejemplo, en la obra de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Francesco Borromini (1599-1667) o Pietro da Cortona (1596-1669); y la huella dejada en la arquitectura española del segundo tercio del siglo XVII, en arquitectos como Alonso Carbonel (1583-1660) o Alonso Cano (1601-1667), por las novedades tardomanieristas aportadas por Crescenzi.

Sin conocer en detalle la propuesta de Gómez de Mora, que no debió ser muy lejana a la planteada en los sepulcros monumentales de la iglesia del monasterio de Guadalupe (1616), su concepción de una arquitectura apegada a la norma clásica y a la herencia escurialense dista mucho de la propuesta radicalmente novedosa y transgresora de Crescenzi, introductor de una subversión tipológica sin precedentes en la arquitectura áulica: una chimenea funeraria cuya difícil misión —no lo olvidemos— era reflejar la relevancia dinástica de María de Austria y respetar su voluntad testamentaria.

Con respecto a esta relevancia no habría que perder de vista las dos lápidas epigráficas del sepulcro de la emperatriz [fig. 12], cuya paternidad artística hay que atribuir sin reservas a la cultura humanista del italiano⁵⁸. Como reza en el propio texto, fueron realizadas por orden de Felipe IV en fecha desconocida siempre después de 1633, año de la muerte de la infanta Margarita. Las limitaciones del espacio hicieron que tanto estas inscripciones como los escudos imperiales se situaran a los lados del nicho funerario, en una disposición jerarquizada y simétrica que buscaba una distribución ordenada del muro del coro⁵⁹. En cuanto a su estilo

Fig. 12 Giovanni Battista Crescenzi, lápida sepulcral en castellano de la emperatriz María en el coro de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00611287

gráfico son un producto típico de la tradición epigráfica tardorenacentista romana derivada de las *litterae sextinae* de Luca Orfei⁶⁰, prácticamente inédita en estas fechas en el contexto áulico madrileño. Presentan una *ordinatio* muy estudiada y armoniosa, tal vez sobrecargada de texto, en la que destacan sus valores artísticos al igual que una estudiada legibilidad y visibilidad de sus mayúsculas humanísticas⁶¹; y sirven de complemento a la necesidad de perpetuar la memoria de la difunta y de exponer las circunstancias de su peculiar entierro «que solo pudo crecer humillándose i trocando el imperio por tan sagrado i quieto retiro».

Confirman, en definitiva, el papel hegemónico otorgado a la epigrafía en la ornamentación de la arquitectura —no solo monumental—, cuyo antecedente más próximo hay que situarlo en las inscripciones incorporadas por Flaminio Ponzio a las portadas interiores de la basílica de San Sebastiano fuori le mura de Roma, entre entablamento y frontón, en el contexto de la reforma promovida por el cardenal Scipione Borghese, y que, por cierto, sirvieron de modelo a la inscripción epigráfica de la portada de acceso al panteón escurialense.

⁵⁸ Su interés por la epigrafía monumental queda ratificado por la posesión de la primera o segunda parte (Roma, 1602 y 1603) de *Ortografia delle lettere nominate mauscole antiche romane* de Cesare Domenichi, grafista de Cesare Baronio en las iglesias de San Gregorio Magno y Santi Nereo e Achilleo, en Juan Luis Blanco Mozo, «Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi», en Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez-Ferrer y Amadeo Serra (coords.), *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA* (Valencia, septiembre de 1996), Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 194-197 (p. 196). Lo poco que se conoce del sistema gráfico de Domenichi, en Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, Einaudi, 1980, pp. 51-52.

⁵⁹ La lápida situada a la derecha del nicho contiene un texto castellano distribuido en veintitrés líneas, tres de ellas con letra de mayor tamaño empleada para destacar a la emperatriz María, Felipe IV y la infanta Margarita. La del lado izquierdo fue escrita en latín en veinticuatro líneas y se diferencia de la anterior por presentar una cuarta línea destacada con el nombre de Felipe III.

⁶⁰ Tradición que se basó en una interpretación libre y actualizada de dos modelos epigráficos: el antiguo, en especial, de época imperial, liberado de su tendencia más geométrica gracias a las aportaciones de Giovanni Francesco Cresci y principalmente del citado Orfei, autor de las inscripciones (1585-1589) del programa de exposición gráfica de las reformas urbanas de Sixto V; y de una epigrafía más cercana en el tiempo acuñada en la Urbe en época de Sixto IV (1471-1484), que se

había adaptado mejor al gusto de su tiempo. Véase James Mosley, «Trajan Revived», *Alphabet*, 1 (1964), pp. 17-36; Emanuele Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milán, Il Polifilo, 1966, pp. 61-81; Petrucci 1980, pp. 43-49; Armando Petrucci, «Le maiuscole romane di Luca Orfei fra tardo Manierismo e Barocco», en *Alfabeto delle maiuscole antiche romane di Luca Orfei*, Milán, Il Polifilo, 1986, pp. VII-XX (pp. IX-XX); Daniela Porro, «La restituzione della capitale epigrafica nella scrittura monumentale: epitafi ed iscrizioni celebrative», en Massimo Miglio et al. (dirs.), *Un pontificato ed una città: Sisto IV. Atti del Convegno (1471-1484)* (Roma, del 3 al 7 de diciembre de 1984), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1986, pp. 409-427; James Mosley, «Giovanni Francesco Cresci and the Baroque Letter in Rome», *Typography papers*, 6 (2005), pp. 115-155.

⁶¹ Los valores comunicativos (legibilidad y visibilidad) del texto se hallan perfectamente definidos en el sofisticado escalonamiento de los cuatro módulos de letra (líneas de párrafo y sus mayúsculas recreadas; líneas destacadas y sus mayúsculas recreadas), la disposición centrada de las líneas, la proporción estilizada de las letras y sus claros perfiles pintados de negro. Además, las palabras del epitafio latino fueron separadas y espaciadas por puntos; y por puntos y comas sus contadas abreviaturas. Los valores artísticos residen en la propia elección de los materiales marmóreos (lápida y marco), en el diseño de las bellas abrazaderas que tanto recuerdan las de los marcos de *Il perfetto scrittore* de Giovan Francesco Cresci y en algunos detalles del texto, como las prolongaciones de las astas de las Q y las R de la inscripción castellana.





ENTRE TRIANON Y LABRADOR: DUGOURC Y EL CHALET PARA CARLOS IV EN ARANJUEZ

JOSÉ LUIS SANCHO
PATRIMONIO NACIONAL

La importancia de Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825) en el desarrollo del arte cortesano de Carlos IV fue destacada en primer lugar por Juan José Junquera y desde entonces se afirma cada vez con mayor pujanza, haciendo justicia al aprecio de sus contemporáneos que le consideraban «artista de distinguido mérito en París, por el buen gusto y particular primor de su dibujo, por el qual es consultado en todas las obras de costo y elegancia que se fabrican en esta capital»¹. El artista trabajó primero para el rey de España desde Francia, asociado a François-Louis Godon (1755-1800), y luego en España, pues se transfirió a

Madrid y vivió aquí de 1800 a 1813. Sin embargo, su obvia influencia resulta difícil de rastrear documentalmente, porque solo llegó a quedar vinculado a las obras regias de forma estable en el último decenio del reinado y por un cauce tortuoso: a partir de 1802 Carlos IV lo empleó como arquitecto del Palacio de la Moncloa con el jugoso sueldo de sesenta reales diarios de asignación librados por Tesorería Mayor; desde esa posición escondida, pero decisiva, marcó el estilo cortesano no solo en las residencias reales, sino en las de Godoy y las de la grandeza², y en todas las artes decorativas³.

1 La cita procede de la carta en que José de Lugo recomienda al «ciudadano Diugourc» al ministro Mariano Luis de Urquijo el 3 de febrero de 1800 (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 62261), publicada en Javier Jordán de Urries y de la Colina, «Les décors d'Aranjuez. Les Saisons du cabinet de platine de la Real Casa del Labrador à Aranjuez», en Sylvain Bellenger (com.), *Girodet 1767-1824* [cat. exp. París, Musée du Louvre, del 22 de septiembre de 2005 al 2 de enero de 2006], París, Éditions Gallimard y Musée du Louvre Éditions, 2005, pp. 261-265; y, más recientemente, en ídem, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, p. 100. Sobre Dugourc, véase Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979; José Luis Sancho, «Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial», *Reales Sitios*, XXVI, 101 (1989), pp. 17-31; y 102 (1989), pp. 31-36; Christian Baulé, «Les imaginations de Dugourc», en Pierre Arizzoli-Clémentel (dir.), *De Dugourc à Pernon, nouvelles acquisitions graphiques pour les musées* [cat. exp. Lyon, Musée historique des Tissus, de diciembre de 1990 a marzo de 1991], Lyon, Musée historique des Tissus, 1990, pp. 11-43. José Luis Sancho, «Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus majestades». Las artes en la corte de Carlos IV», en Javier Jordán de Urries y José Luis Sancho (coms.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 15-52. Recientemente, el artículo de Ángel López Castán, «Jean-Démosthène Dugourc, adornista y arquitecto de la Corte de España (1786-1813)», en José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón y Marcelo Luzzi Traficante (coords.), *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano* (Actas del congreso celebrado en la UAM, organizado por el IULCE, diciembre 2010), Madrid, Polifemo, 2013, III, pp. 2073-2139, resume lo dicho previamente, y sobre el chalet en pp. 2084-2085.

2 Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 198 (2). «7 de agosto de 1802. El rey ha resuelto que el Arquitecto D^o Juan Dugourc quede en su servicio señalándole desde 1^o de este mes sesenta rs de vn diarios para que siga las obras de la Casa Palacio de la Huerta en los terminos que estime S. M. a cuyo fin consigna en Tesorería Gen^l. Seis mil rs semanales que se entregaran a D^o Josef Merlo, o a la persona que disfrute en su ausencia». «Fho al tesorero gran en el mismo día y se traslada a Merlo». Esta noticia es decisiva para encajar el rompecabezas creativo de las obras palatinas bajo Carlos IV; Sancho 2009, p. 27.

3 De su influencia en los bronceistas da fe, por ejemplo, el curioso memorial de Joaquín Giardoni del 15 de octubre de 1804, en que menciona como arquitecto del rey a «Juan de Guré», o sea Dugourc: «D. Joaquín Giardoni, artífice platero y bronceista [...] acaba de fallecer su legítimo padre D. José, platero y bronceista, con honores de ayuda de la Furreria que ha ejecutado las obras que se le han encargado de orden de V. M. bajo la dirección de los profesores de V. R. Servidumbre, y que igualmente es nieto de D. Antonio Vendetti, de la misma profesión, que hizo las obras del Palacio Nuevo bajo la dirección del Exmo. Sr. D. Francisco Sabatini, y a cuyos lados ha estado siempre el exponente, y en dicho arte se ha instruido trabajando y disponiendo por sí cuanto ha ocurrido en las varias enfermedades que ha padecido su difunto padre, como en caso necesario pueden informar D. Juan de Guré, arquitecto de V. M., y D. Dionisio Sancho, escultor de V. R. Cámara. Por fallecimiento de su padre queda la familia sin protección ni amparo más que el de V. M., la viuda y madre política del suplicante con cuatro hijos tan pequeños que el mayor tiene diez años y está estudiando gramática; por lo cual, y bajo la obligación que está pronto a formalizar de concurrir a la dicha viuda su madre política con un tanto del producto que quede de las obras reales y particulares en el obrador». AGP, Carlos IV, Casa, leg. 189. Encargos del Real Servicio, 1806.

Fig. 1 Jean-Démosthène Dugourc, *Vue d'un Chalet pour Aranjuez* (detalle de fig. 2)

Hace años publicamos algunos de sus proyectos más imaginativos, los destinados a las casitas de El Pardo y de El Escorial, sobre los que volveremos a tratar; después publicamos la perspectiva de otra, interesantísima, el proyecto para un *chalet* en Aranjuez⁴ [figs. 1 y 2]. Esta caprichosa invención, cuyo parentesco con el Hameau de la reina María Antonieta en Trianon salta a la vista, debió de ser elaborada por el arquitecto muy poco después que aquellos, pues la menciona en su memoria, sin fecha, pero que consideramos próxima a 1790, por cuanto en ella se autodenomina todavía «arquitecto y diseñador de cámara de Monsieur, hermano del rey». En ella indica expresamente que «ha hecho para S. M. Católica los diseños de algunas habitaciones del Pardo y del Escorial, así como los proyectos de un *châlet* para Aranjuez»⁵. Casi simultánea sería la propuesta para pabellones desmontables conservada en la Real Biblioteca de Madrid⁶.

Hasta ahora el *chalet* para Aranjuez quedaba limitado a una bella estampa, una imagen ideal para cualquiera de los «trianones» paisajistas con construcciones caprichosas que florecieron en las cortes europeas desde Queluz hasta Tsarkoye Selo en los últimos años del siglo XVIII. Sobre todo resultaba una corteza exterior, pues aunque podía sospecharse que uno de sus principales atractivos hubiera radicado en el marcado contraste entre su rusticidad externa y su refinamiento interno, de sus habitaciones nada sabíamos y todo lo que se dijese había de ser aventurado.

Pero la imaginación de Dugourc supera la de cualquiera de sus estudiosos: la inventiva de las cuatro plantas que hubiera albergado este *chalet* [figs. 3 y 4] deja muy atrás

cualquiera de las suposiciones que pudiéramos haber avanzado sobre el picante contraste entre el disfraz campesino —y exótico, desde luego, para Aranjuez— y el preciosismo de los interiores, complicados en mucho mayor grado que en ninguna de las dos «Casitas». Así como en aquellas obras de 1786 Dugourc hubo de someterse a las habitaciones previstas por Juan de Villanueva (1739-1811), y nada originales, aquí su fantasía se explaya ante todo en un *crescendo* de sorpresas espaciales. El artefacto adquiere una entidad onírica casi y, desde luego, lúdica, pues trata de asombrar al espectador introduciéndole en espacios que no hubiese esperado dentro de tal contenedor arquitectónico: opera casi como una atracción de feria en el juego entre lo que muestra hacia fuera y lo que encierra, charada que al espectador divierte desde el principio, porque, enterado de la argucia, en cierto modo espera ser sorprendido, aunque no cuánto ni cómo.

Quizá en el futuro aún quedemos más sorprendidos, cuando futuras investigaciones permitan, si es posible, ir asociando a los espacios interiores otros dibujos que, concebidos para ellos, nos pongan ante los ojos las formas clasicistas y arqueológicas ideadas por Dugourc. Por el momento hemos de imaginarlos a partir de las plantas y de lo que conocemos sobre el estilo del artista, porque el folio ahora identificado en la Biblioteca Nacional de España solo presenta las cuatro plantas⁷ [fig. 3]. Su atribución a Jean-Démosthène Dugourc no ofrece margen alguno de duda.

Al diseño de la Biblioteca corresponde otra versión de estas mismas cuatro plantas que solo se diferencia de aquel en un aspecto, aunque este es tan esencial que obliga a considerar la de la Madrid como un tanteo —preliminar

4 La perspectiva del proyecto de *chalet* se vendió en París en 1990 y se encuentra en colección particular. Publicada en José Luis Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995, p. 400, figuró en la exposición «Carlos IV, mecenas y coleccionista», véase José Luis Sancho, «Proyecto de "chalet" para Aranjuez», en Javier Jordán de Urríes y José Luis Sancho (coms.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2009, pp. 174-175.

5 Se definía en ella como «architecte, peintre-décorateur, dessinateur, graveur et antiquaire» y «architecte et dessinateur du cabinet de Monsieur, frère du Roi», y destacaba haber realizado recientemente «pour S. M. Catholique les dessins de quelques-unes des pièces du Pardo et de l'Escurial, ainsi que les projets d'un *châlet* pour Aranjuez». Afirmaba también que «réúne a los talentos de arquitecto la facilidad de diseñar con facilidad todos los géneros, y un enorme hábito en dirigir y hacer ejecutar todos los detalles que concurren para la belleza de un Palacio. Debe este hábito poco común y esta multitud de conocimientos a las siguientes circunstancias: todos los bronceos preciosos ejecutados durante diez años por el célebre Gouthière para el duque de Aumont, la duquesa de Mazarin, Mme. Du Barry, M. de Bondy, etc.,

han sido dirigidos por él, así como los ejecutados para la reina por diferentes artifices, y algunos relojes hechos para Su Majestad Católica, entre otros el que tiene forma de lámpara hecho en el año 1788», que es el conservado en La Moncloa y que sería su siguiente obra para Carlos IV. Esta memoria, hoy extraviada, fue publicada por el barón Charles Davillier, *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps*, París, Aubry, 1870, dentro del artículo «Pierre Gouthière sculpteur ciseleur et doreur du Roi», pp. XIII-XXXII (pp. XX-XXI).

6 María Isabel Morales Vallespín, «Proyecto arquitectónico de Dugourc para el futuro Carlos IV. Palacetes prefabricados en el siglo XVIII», *Reales Sitios*, XXVI, 100 (1989), pp. 73-76.

7 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Bellas Artes, DIB/18/1/4454. Cuatro dibujos en una hoja sobre papel agarbanzado grueso verjurado: pluma, pincel, compás, tinta negra, tinta marrón, aguadas rosadas y grisáceas, 329 x 502 mm. Filigrana holandesa en el centro: escudo coronado con flor de lis [Vanderley]. Línea de encuadre, a pluma y tinta negra, en tres de sus lados, cortada en el borde inferior; dibujo dividido en dos partes por línea central, a pluma y tinta negra. José Luis Sancho en Isabel García-Toroña Martínez (ed.), *Dibujos de Arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de España. Tomo III: Siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2018, 2, p. 107, n.º 596.



Fig. 2 Jean-Démsthène Dugourc, *Vue d'un Chalet pour Aranjuez*, h. 1790, tinta y aguada gris sobre papel, 308 x 665 mm; 410 x 760 mm (con el montaje original). Madrid, colección particular

o posterior— y como presentación completa del proyecto la variante reflejada en esa planimetría que permanece en propiedad privada⁸ [fig. 4], y donde la disposición de los elementos coincide perfectamente con la perspectiva ya mencionada [fig. 2] que hasta ahora constituía el documento único y que se encuentra en otra colección particular⁹.

La única diferencia entre los dos juegos de plantas es bien simple: la una está invertida respecto a la otra. Como Dugourc solía trabajar a partir de calcos en papel vegetal amarillo, le resultaba fácil elaborar dos puestas en limpio inversas. Especular sobre sus motivos resulta ocioso; puede que un cambio acerca de la localización del edificio hiciese más aconsejable volver del revés su disposición general, quizás por motivos de orientación, sin necesidad de alterar el programa de distribución y usos, y a petición del cliente. En las plantas de la Biblioteca Nacional, a diferencia de las otras, están marcadas las líneas de los cortes por donde planteaba el arquitecto realizar sus descripciones gráficas de los interiores, y en la del nivel inferior (I) tales

secciones presentan incluso las letras para su denominación (en el cuerpo principal, sección longitudinal AB, y transversales CD y EF; en el cuerpo de servicio, sección AB). Aunque este nexo con la elaboración de las perspectivas o cortes interiores admitiría interpretar que las plantas Biblioteca Nacional reflejan la solución definitiva, invertida tal vez por indicación del propio cliente, creo más bien que esta serie de Madrid constituye el documento básico de trabajo sobre el cual Dugourc concibió el proyecto y lo configuró; luego, mediante calcos, pasó sus ideas a su forma definitiva, y ese proceso de proyecto causó la inversión de las imágenes. La perspectiva, lógicamente, corresponde a las plantas finales. La presencia del primer plano de esta creación en la Biblioteca se puede explicar por la prolongada estancia de Dugourc en Madrid y como procedente de sus papeles particulares, no de las obras reales; si algún diseño existiese en el Palacio Real, correspondería a la versión *redressée* y abonaría que Carlos IV llegó a recibir, o incluso encargó, esta *folie*, pero nada ha aparecido por el momento.

8 Con los números 158 y 159 sobre los montajes antiguos. Bruno de Bayser, *J. D. Dugourc (1749-1825), 215 dessins provenant de la vente après-décès de l'artiste exécutés entre 1770 et 1790. Vente Paris Drouot vendredi 3 juin 1988*, París, 1988, pp. 50-51, n.º 118.

9 Agradezco a la Galería Caylus, Madrid, toda su gentileza en la gestión de este asunto.

Que la propuesta inversa reflejada en nuestro dibujo sea anterior no altera el hecho de que son las plantas y la vista conservadas en propiedad particular las que reflejan de manera coherente el proyecto, al menos mientras no aparezcan más diseños, y que el diseño de la Biblioteca Nacional no plantea más diferencia que reflejar como en un espejo la misma disposición y añadir algunas letras que nos ayudan en la descripción del programa. Téngase en cuenta que para entender la correspondencia entre el interior y el exterior del edificio tal como aparece en la vista es preciso seguir la versión inversa a la de la Biblioteca Nacional.

Esa otra serie de planos procedía de la colección Tassinari et Chatel y fue vendida en París en 1988, momento a partir del cual se le pierde la pista. Dispuestas en dos hojas con una presentación más cuidada y definitiva que en las de Madrid, las plantas Tassinari no presentaban inscripción alguna, ni siquiera los números romanos que en las de Madrid designan los cuatro niveles, empezando desde el inferior. El proyecto consistía en un edificio principal alargado cuyo aspecto más bien unitario, aunque pintoresco, enmascaraba dos pabellones —uno cuadrado y otro rectangular— unidos por un cuerpo intermedio que en cada piso adoptaba extensión y forma diferente. Aunque a esos tres cuerpos correspondían cubiertas diversas, la altura general resultaba homogénea, con cuatro plantas: subterránea, baja y dos altas, la última bajo la alta armadura de la techumbre.

En la planta I, subterránea, un largo corredor (4) comunicaba el edificio con otra construcción auxiliar que al exterior se camuflaba, de manera pintoresquista, como un amontonamiento de troncos. Albergábanse allí la cocina (5) y un horno para la repostería, con dos pequeñas despensas (6 y 7), y su separación del resto pretendía evitar los riesgos de incendio que podían amenazar una construcción donde la madera y la paja constituían los materiales dominantes. Ya en el edificio principal, el corredor (4) desemboca por una parte en un vestíbulo cuadrado (3) del que arranca la escalera semicircular hacia el nivel II; y, por otro, a través de una pieza alargada, comunica con la sala absidal (2) que ocupa todo el resto de esta planta en el pabellón rectangular y que, dada su escasa ventilación, parece servir más bien como almacén. Desde ella no hay comunicación con el cuadrado, donde a este nivel se alberga una sala en cruz griega (1) con cuatro pilares y otros tantos ábsides semicirculares. Ocupa su centro una fuente octogonal y en los rincones, tras los pilares, hay otros tantos estanquillos, de modo que esta pieza estaba concebida como un fresco ninfeo muy poco iluminado. Se accede a esta cripta acuática por la escalera que comunica todas las plantas del

pabellón cuadrado, y a la que se desciende por otro tramo de escalones exterior.

Por la escalera del pabellón cuadrado se sube a su planta baja (II), ocupada toda por una sala ochavada (1) y un retrete (2). La sala, como veremos, es de doble altura y tiene arriba tribunas, lo que permite suponer que estuviese pensada para música. En sus diagonales presenta cuatro hornacinas semicirculares que al parecer están ocupadas por armarios. Tanto esta sala como el retrete comunican mediante sendos tramos de escalones con el patio o portal que a este nivel separa ambos pabellones, y desde el cual una escalera exterior, bien visible en la perspectiva, asciende a la planta principal. Más que patio le cuadra mejor la denominación de portal, porque, aunque libre en la planta principal, en la cuarta y última está edificado y, por tanto, cubierto. En la planta baja (II) todo el pabellón rectangular está ocupado por una sala hipóstila absidal; tras la pantalla de columnas semicircular descienden dos tramos de escalera, los que comunican con la planta I y, a través del corredor, con la cocina. La sala columnaria serviría, por tanto, de comedor, con la mesa en el espacio principal; la pequeña mesa circular en el ábside es decorativa y auxiliar. Junto a uno de los desembarcos de la escalera se accede a una pequeña habitación cuadrada (4), que sobresale del volumen principal, como se ve en la perspectiva, y que probablemente serviría como almacén de la vajilla o «chiner»; y junto a la entrada hay dos pequeños retretes o depósitos (5, 6).

Del pórtico entre los dos pabellones arranca la escalera exterior, palmaria en la vista, que conduce a la planta principal (III), donde continúa en una galería porticada cubierta que en el ángulo se convierte en un amplio mirador o belvedere (7), bien destacado al final de la perspectiva. El pabellón rectangular está ocupado en su totalidad por una sala de billar (6), cuya altura es doble y ocupa por tanto todo el espacio bajo la cubierta. Desde el billar una puerta comunica con una pequeña galería o balcón entre ambos pabellones, junto a la cual hay también una sala de baño (5) muy bien concebida con dos testeros semicirculares, lavabo, bañera y «lit de repos». De la galería se accede a un pasillo donde a un extremo queda un retrete (4) y al otro la escalera que une todos los pisos del cuerpo cuadrado. En torno a la sala octogonal, cuyo suelo queda en el nivel inferior (1), circula un pasillo (2) que permite acceder a las hornacinas semicirculares (3) y asomarse al espacio central. A este pasillo también se accede por una escalera que sube desde el nivel I y que en la perspectiva queda en primer término a la derecha, pues sube arrimada a una de las esquinas del edificio.

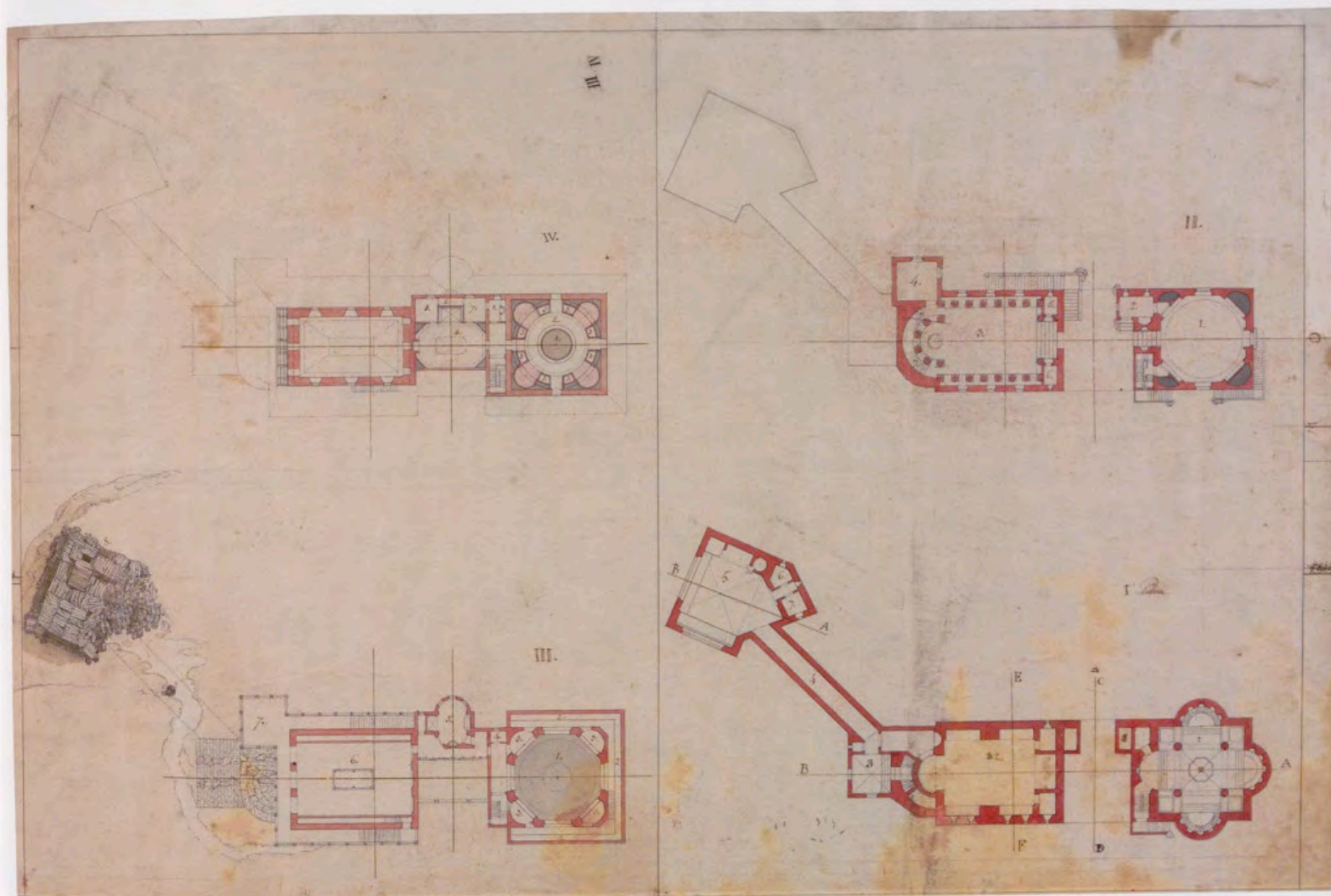


Fig. 3 Jean-Démosthène Dugourc, plantas del *chalet* proyectado para Aranjuez (primera versión, invertida respecto a las figs. 2 y 4), h. 1790, pluma, pincel, compás, tinta negra, tinta marrón y aguadas rosadas y grisáceas sobre papel, 329 x 502 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Bellas Artes, DIB/18/1/4454

Por último, desde el nivel III solo se sube al IV por la escalera del pabellón cuadrado que desembarca en un pasillo al fondo del cual hay un retrete (8) comunicado con las restantes piezas de servicio (7, 6, 5) que rodean una alcoba abierta hacia una «chambre à coucher» (4) ochavada y provista de chimenea. Al otro lado del pasillo un espacio anular (2) rodea lo que parece ser el óculo superior de la bóveda que cubre la sala octagonal (1), y en torno se sitúan ocho pequeños espacios que solo pueden ser armarios (3).

Por tanto, el *chalet* ofrece, además de cocina y despensas, un espacio fresco en el sótano, un comedor, una sala octogonal —«de compañía» y música—, un billar, un baño y un dormitorio, es decir, que se ajusta al programa

de un pabellón tipo *bagatelle* donde, además de espacios para la vida social, el príncipe puede asearse y descansar, quedando las piezas de uso íntimo en los dos niveles superiores de la casa. Alguno de sus elementos ya había aparecido en las obras realizadas por Dugourc en la década anterior a la Revolución, de modo que en la venta de 1988 el diseño Tassinari se puso en relación con la casa de campo de Mr. de Montigny en Montmartre, descrita en 1786 por Thiéry: «Une charmante terrasse où l'on jouit de la vue de Paris et de ses environs, et dont le fond est occupé par des volières, est flanquée de deux pavillons jouissans de la même vue; celui de la droite est occupé par une jolie salle de billard»¹⁰. Dugourc ha ejercitado en este proyecto para

¹⁰ Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 2 vols., París, Hardouin & Gattey, 1786-1787, I (1786), p. 464.

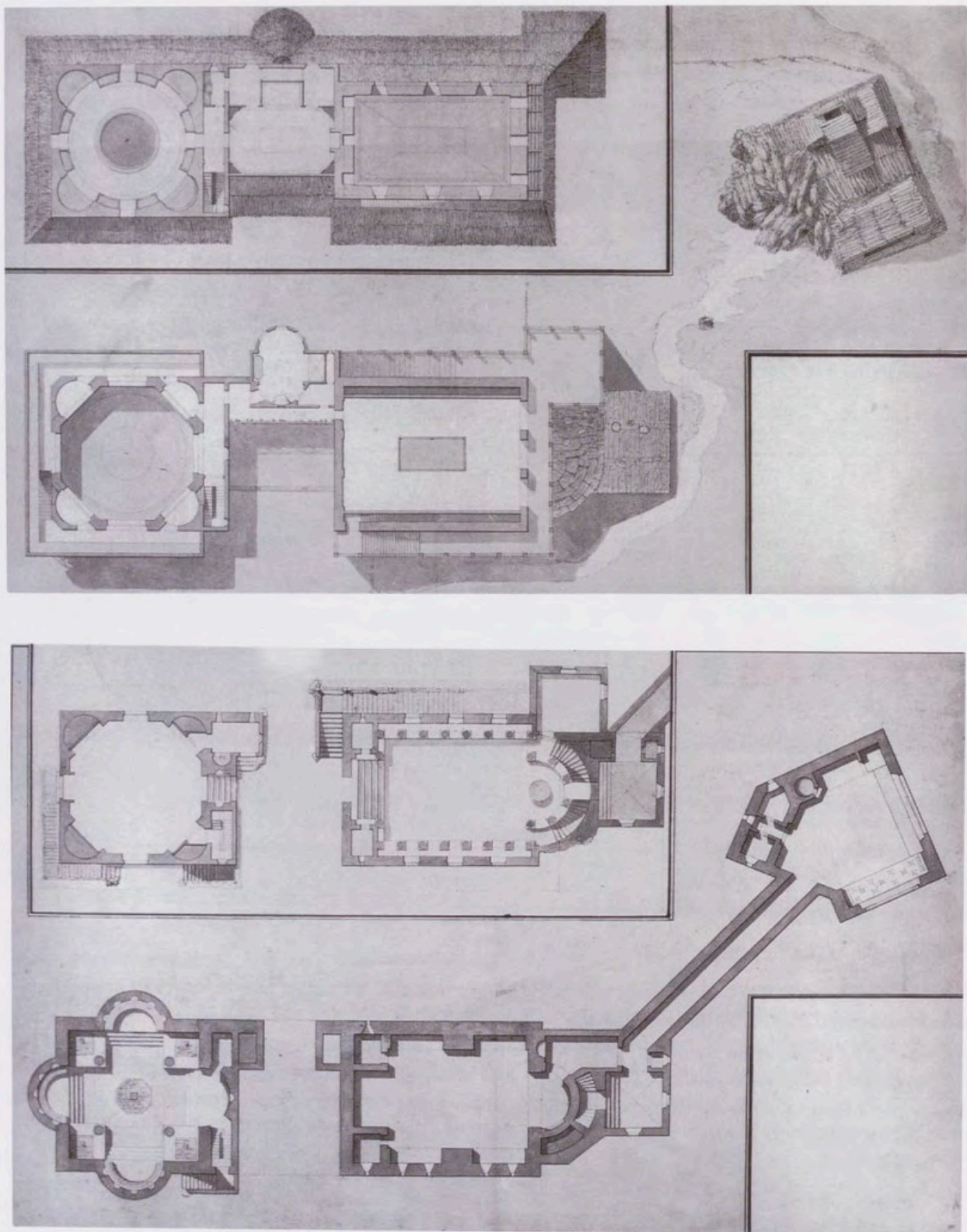


Fig. 4 Jean-Démsthène Dugourc, plantas del *chalet* proyectado para Aranjuez (segunda versión, invertida respecto a la fig. 3), h. 1790, acuarela, pluma y tinta negra, 410 x 660 mm. Colección particular

Aranjuez toda su fantasía, que era mucha, para obtener el mayor grado de sorpresa posible entre los visitantes, que se asombrarían del contraste no solo entre la rusticidad exterior y el refinamiento interior, sino entre la presunta simplicidad espacial interior sugerida por el tipo arquitectónico del edificio campesino —un solo nivel abajo con cuadras y otro arriba para pajar y granero— y la complejidad de la relación entre los cuartos, acentuada por el hecho de que las dos salas de doble altura están en pisos distintos.

Aparte de la inversión, la única diferencia entre las dos series de plantas consiste en detalles de tratamiento o descripción: por ejemplo, al describir las galerías del último piso Dugourc se limita en los dibujos de la Biblioteca Nacional a señalar su contorno con líneas punteadas, mientras que en los de Tassinari describe con detalle reconocible su techumbre de paja. Cabe también señalar que en la perspectiva no se advierte con claridad la presencia del cuerpo intermedio más alto donde se sitúa el dormitorio. En cuanto a las dificultades de interpretación que plantean los detalles de los dibujos para reconstruir las complejidades espaciales concebidas por el fantasioso Dugourc, las principales se concentran en la sala octágona ya desde el piso de su pavimento —puesto que no cabe entender que las hornacinas, tal como están descritas, sean otra cosa más que armarios— y, sobre todo, en sus dos niveles superiores, pues la forma de su cúpula y la de las bovedillas ultrasemicirculares que la penetran no son fáciles de imaginar.

11 Chantal Gastinel-Coural, «Du nouveau sur des ornemanistes français de la fin du 18^e. À propos du Palais d'Albe», *L'Objet d'Art*, 242 (diciembre, 1990), pp. 65-94. La mayor parte de estas acuarelas fue subastada en la Venta Dugourc de 1988, pues su estilo, aunque no su grafía, permitía atribuir las a Jean-Démosthène. Esa cercanía es un hecho que no resulta posible ignorar pese a la documentación aportada por Gastinel-Coural. No nos consta que Grogard haya ideado otras composiciones de tal complejidad espacial como las que planteó para Buenavista, mientras que sí consta la colaboración de Dugourc con Camille Pernon (1753-1808), socio de Grogard. Parece razonable que el empresario adquiriese del diseñador ideas que presentase como suyas, o de su empresa, a la duquesa. La necesidad de disimulo ante las clientas, por las tensiones que entre ellas pudiesen existir, quizás era otra razón para eliminar el nombre de Dugourc del encargo Alba.

12 Jordán de Urriés y de la Colina 2009.

13 Sancho 1995, p. 393. Isidro Velázquez (1765-1840), ya en tiempo de Fernando VII, se limitó a concluir la tal montaña, semejante a la que por los mismos años levantaba en el Buen Retiro, y a coronarla con un

templete de madera, cuadrado, mucho más sencillo que el de «chinesco» entonces reedificado por el propio arquitecto, pero dentro de la misma línea. Cfr. Nieves Panadero Peropadre y Carlos Saguar Quer, «Isidro Velázquez y los «chinescos» de Aranjuez», *Goya*, 222 (1991), pp. 339-346.

Para hacerse una idea de cómo hubieran sido las habitaciones ideadas por Dugourc para este *chalet*, y mientras no aparezcan dibujos que puedan identificarse con ellas, cabe compararlas con las que poco después, en 1790, concibió François Grogard (1748-1823), con la colaboración a mi parecer de Dugourc, para el palacio de madrileño de la duquesa de Alba, Buenavista¹¹. Si consideramos que este proyecto puede fecharse en torno a 1789-1790, resulta inevitable relacionarlo con otra *folie* de Carlos IV donde el contraste entre la rusticidad externa y el preciosismo interno formaba parte esencial del programa y se reflejaba en su denominación misma: la Real Casa del Labrador. Puede aventurarse que, decidido a realizar en el Jardín del Príncipe un «capricho» al modo del Hameau de María Antonieta, Carlos IV solicitase primero de Dugourc este proyecto y que luego —si no de entrada— lo abandonase para comenzar la edificación del Labrador, iniciada en 1792¹². De hecho, cabe pensar que incluso lo empezase, pues dentro del «séptimo jardín» se comenzó en tiempo de Carlos IV una montaña artificial a cuyo pie quedaron inacabadas unas interesantes estructuras con aspecto de sala basilical no muy diferentes de la planta baja de nuestro *chalet*¹³. La descripción que hace Juan Antonio Álvarez de Quindós de esas obras interrumpidas no corresponde a este proyecto, pero tampoco excluye que, a partir del mismo, evolucionase en un sentido siempre pintoresco¹⁴. En cualquier caso, un reflejo de este capricho dugourquiano se plasmó luego en otra *folie* más modesta del mismo jardín: la Casa del Ermitaño.

templete de madera, cuadrado, mucho más sencillo que el de «chinesco» entonces reedificado por el propio arquitecto, pero dentro de la misma línea. Cfr. Nieves Panadero Peropadre y Carlos Saguar Quer, «Isidro Velázquez y los «chinescos» de Aranjuez», *Goya*, 222 (1991), pp. 339-346.

14 Juan Antonio Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp. 306-307: «Mas baxo, y detras de la figura de Neptuno, á la orilla de la madre antigua de Alpaxés, se pensó formar un cerro de mucha altura, y encima de él un templete con varias obras de invención y capricho; pero está suspendido». Antes, en las pp. 303-304, interpreta las razones de este abandono: «Los adornos de fuentes y otras muchas cosas, que S. M. pensaba poner en este jardin del Príncipe, no se han podido verificar por las mayores urgencias y cuidados que han ocupado el corazon del Rey en tiempos de tantas alteraciones de la Europa como han ocurrido, atento siempre su paternal cuidado á la causa pública de la Monarquía y de sus vasallos, privándose de sus particulares gustos y recreos por no cargarles mas contribuciones».



PABLO PALENCIA: DISEÑOS DE MOBILIARIO

ANTONIO SÁNCHEZ CASADO*

En España se conservan muy pocos dibujos de muebles anteriores al siglo XIX, menos aún de diseños realizados para la Casa Real, y son contados los que se pueden relacionar con muebles aún existentes. Hoy ven la luz veintiún dibujos, entre plantas, frentes y alzados, para la realización de ocho modelos de muebles de uso regio, de los que aún podemos contemplar al menos seis ejemplares en las colecciones de Patrimonio Nacional. Vienen firmados por «Palencia» y se pueden fechar en 1802. Se trata sin duda de la serie más importante publicada hasta ahora de dibujos de un maestro de la Real Casa, tanto por su cantidad como por su calidad. Nada tienen que envidiar al trabajo de cualquier arquitecto por su pulcritud y precisión. Lejos de ser diseños a mano alzada de una idea, se utiliza un sistema diédrico con sus diferentes vistas y su correspondiente escala gráfica en pies castellanos en una época en la que muchos trabajadores de la Real Casa apenas sabían escribir ni tan siquiera firmar sus cuentas².

La especial historia de estos dibujos es lo que ha hecho que hoy podamos disfrutar de ellos. De alguna forma se enviaron para su realización fuera de la corte y, al volver los muebles terminados acompañados de sus respectivos diseños, estos se trasladaron rutinariamente al Archivo General de Palacio, donde se conservaron perfectamente en vez de perderse, como pasaría con los que los ebanistas utilizaban, una vez terminado el trabajo. Todos llevan anotaciones con la misma letra, igual a la de la firma, lo que certifica un solo autor: Palencia.

PABLO PALENCIA

Varias generaciones de la familia Palencia han trabajado al servicio de la Casa Real, pero la firma de los dibujos coincide inequívocamente con la utilizada en sus cuentas por Pablo Palencia López (1779-1814), maestro ebanista de la Real Casa desde 1799³ [figs. 2 y 3]. Este encarna la tercera generación de la familia más importante de ebanistas que participaron en las grandes decoraciones de los Reales Sitios. A ellos les debemos parte de los mejores muebles que se hicieron para Carlos IV.

Pablo Palencia representa el final de una dinastía de ebanistas imprescindibles para entender el mueble del siglo XVIII en España. Era hijo del ebanista José Palencia, que había entrado al servicio de la Real Casa en 1770, donde Carlos III le distinguió como ayuda de furriera y llegaría a ser maestro encargado del Real Taller de Ebanistería de Carlos IV. Su madre era hija del ebanista de la Real Casa José López, que había empezado trabajando para Fernando VI en la década de los cincuenta y, tras el fallecimiento de su yerno en 1789, se hizo cargo de la educación de su nieto. De hecho, fue el abuelo quien solicitó a Carlos IV una pensión para la educación de Pablo, al tener este solo diez años cuando murió su padre. La pensión le fue concedida inmediatamente por el rey: cuatro reales diarios en reconocimiento a la labor de su padre en el Taller Reservado, y el alumno no defraudó, a juzgar por los resultados que podemos ver en estos diseños que sorprenden por su meticulosidad.

1 Mi agradecimiento a Pilar Benito por su ayuda y a Casto Castellanos por sus enseñanzas.

2 La mayoría de las cuentas entregadas por los artífices están realizadas por un escribano y firmadas por el operario. Véase a este respecto el documento n.º 1 aportado por María Paz Aguiló, «Notas sobre la ebanis-

tería madrileña del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI, 2 (2001), pp. 245-276.

3 Su expediente se conserva en Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Sección Personal, caja 782.

Fig. 1 Juan Serra, interior de la Mesa de Memoriales diseñada por Pablo Palencia. Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 10006841. Palacio Real de Madrid

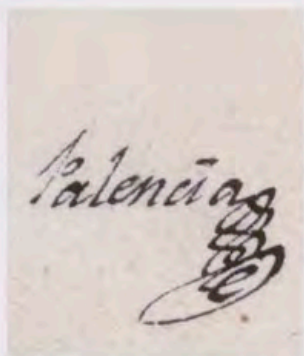


Fig. 2
Firma «Palencia» en el pliego D.
Patrimonio Nacional. Madrid,
Archivo General de Palacio,
Sección Planos, sig. P00007645

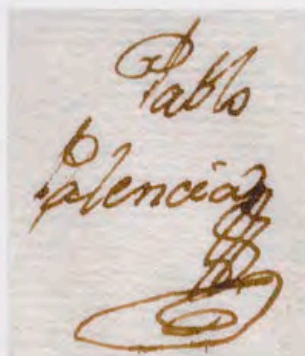


Fig. 3
Firma de Pablo Palencia en la
cuenta del 17 de marzo de 1803
para la Jornada de Barcelona.
Patrimonio Nacional. Madrid,
Archivo General de Palacio,
Reinados, Carlos IV, Casa,
leg. 122 (1)

Precisamente lo que destacaba José López al recomendar a su nieto de dieciocho años para entrar en la Real Casa era que había llegado a ser un «gramático consumado y excelente dibujante», además de encargarse de todas las obras que llegaban al taller de su abuelo, al que ya le pesaba la edad.

En 1797 Pablo Palencia entró como ebanista honorario de la Real Casa, sin sueldo, para colaborar con su abuelo en la confección de muebles para los Reales Sitios hasta la muerte de José López en 1799, fecha en que juró su plaza como maestro en propiedad. Con solo veinte años, y una gran preparación, se hallaba al cargo de un importante taller, con multitud de ayudantes, produciendo mobiliario para el servicio del rey. Su forma de trabajo queda claramente descrita en las cuentas presentadas a la furriera. Los muebles se confeccionaban en su taller y, según el acabado, se enviaban a casa del siguiente maestro para que se tallasen, tapizasen o dorasen en función de lo que cada mueble requiriese⁴. La pieza, por supuesto, iba acompañada del correspondiente dibujo para que cada uno de los maestros supiese cuál era su cometido en la obra, pero, desafortunadamente, muy escasos dibujos de un maestro ebanista de la Real Casa han llegado hasta nosotros. Sus dibujos dejan claro que en este momento los maestros de taller de la Real Casa tenían cierta libertad a la hora de idear los muebles que las necesidades de palacio exigieran, independientemente de los diseños de las grandes decoraciones dirigidas por el arquitecto mayor.

⁴ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 87 (2). En la cuenta de enero de 1789 José López añade el porte de una cama desde el taller de su casa a casa del tapicero Andrés Ximénez y a casa del dorador.

LOS DIBUJOS

Los dibujos de Palencia se encuentran en ocho pliegos con sendos diseños para la construcción de diferentes muebles⁵. Cinco de ellos van identificados con las letras A, B, C, D y E, lo que indica que formaban parte de un mismo cuaderno. El pliego D lleva la firma «Palencia» [fig. 2], lo que daría la autoría también a los otros cuatro pliegos seriados. Los otros tres proyectos, fuera de la serie, llevan la misma firma en uno de ellos. Es obvio que existía un pliego E que ocuparía el lugar del hueco que interrumpe la serie. Existe la tentación de aventurar que alguno de los otros dibujos sin seriar podría ser la explicación a este pliego E inexistente, pero es una hipótesis harto improbable dado que la confección de estos tres pliegos es completamente diferente.

PLIEGOS NO SERIADOS

Los pliegos sin seriar presentan tres diseños: un sillón, un escritorio para la reina y un singular archivo. Los tres dibujos están realizados exclusivamente en grafito, tanto el dibujo como las anotaciones y firma. Para el sillón de escritorio utiliza dos hojas de dimensiones reducidas, una para la «Vista de fachada» y planta y otra para dibujar el «Costado de la silla». En el otro pliego, de tamaño grande, se representan dos muebles, una «Mesa de escribir» para la reina, que incluye un escritorio al que se accede levantando la mitad de la tapa, y una original «Mesa de los Memoriales» con un archivo bajo su tapa para las diferentes secretarías de Estado. Ninguno lleva una cartela destacada para nombrarlos.

Se trata de diseños dotados de gran personalidad. Son muebles complejos que requieren una gran destreza técnica para su construcción. El sillón es giratorio, la mesita-archivador lleva tapa y gavetas fingidas y la mesa para escribir está concebida a modo de secreter. El ebanista añade su escala preceptiva con anotaciones muy detalladas para su correcta construcción. De hecho, se trata de objetos ricos no solo por su singularidad, sino porque además añaden aplicaciones de bronce como especifican las notas, detalle este reservado para un mobiliario de cierta importancia. Se trata de muebles personales concebidos como ejemplares únicos.

La «silla», que hoy llamaríamos sillón, es un diseño moderno y exclusivo [figs. 4 y 5]. Giratorio, se soporta sobre «cuatro pies, y estos entran a cola en un zoquete redondo».

⁵ AGP, Sección Planos, Sign. 7642/49.

Fig. 4
Pablo Palencia, sillón
de escritorio: «Costado
de la silla», 1802, grafito
sobre papel, 320 x 203 mm.
Patrimonio Nacional.
Madrid, Archivo General
de Palacio, Sección Planos,
sig. P00007649

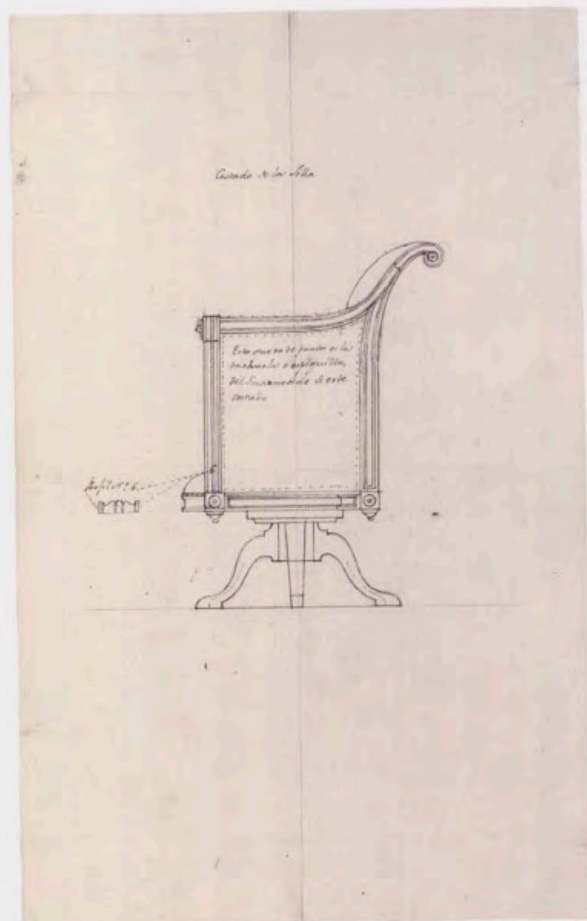
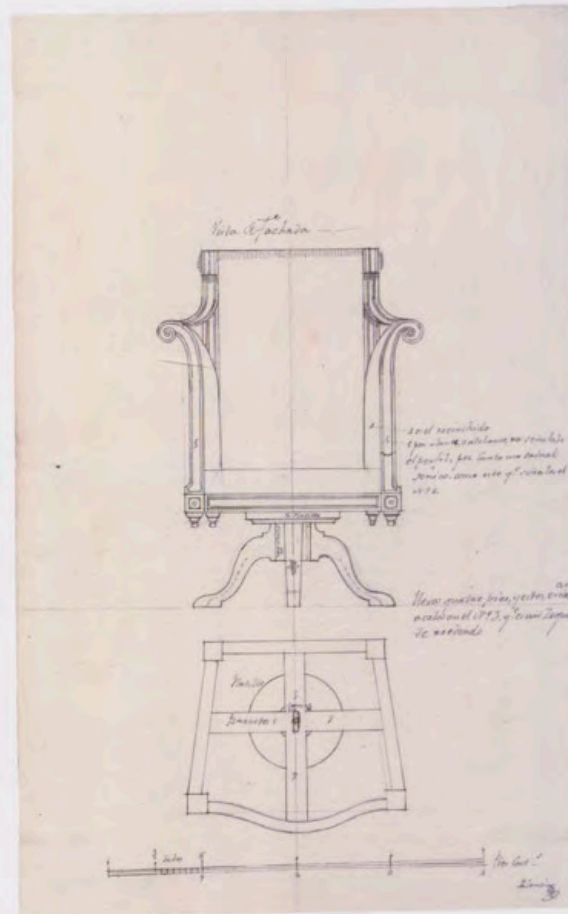


Fig. 5
Pablo Palencia, sillón
de escritorio: «Vista de
fachada», 1802, grafito
sobre papel, 320 x 203 mm.
Patrimonio Nacional.
Madrid, Archivo General
de Palacio, Sección Planos,
sig. P00007648



El respaldo remata en una pronunciada voluta y se une de forma sinuosa a los reposabrazos, que también terminan en una elegante voluta. Todo él lleva un potente rehenchido que une el respaldo y el asiento sin dejar hueco bajo los brazos, a modo de *bérgère*. Resaltan los perfiles en madera vista con moldura de media caña al frente y de «orinal jónico» o semiabalaustrada en los cantos. Los dados de ensamble de la cintura están decorados con talla de disco y rematados por un pináculo pinjante dentro de una simplificación geométrica de estilo directorio.

La «Mesa de escribir de la Reyna N^{tra} S^{ra}» [fig. 6] lleva doble registro de tres cajones en cintura. Todos llevan su cerradura, pero el registro superior es falso, ya que la tapa se bate a la mitad para mostrar tres gavetas ocultas bajo la otra mitad a modo de secreter. Los soportes son troncopiramidales, *a l'antique*, y los pies, de bronce.

Mesa de Memoriales

El tercer diseño es el de mayor personalidad. No se trata de un mueble al uso, sino que fue concebido para un fin muy concreto, como archivo de documentos de Estado, lo que Palencia denomina «Mesa de los memoriales» [fig. 6]. El cuerpo se compone de un doble registro de cajones en cintura, siendo el superior fingido para permitir levantar la tapa por completo y dejar a la vista cinco compartimentos abiertos, cada uno con el nombre correspondiente a las secretarías de Estado: «Estado, Gracia y Justicia, Hacienda, Guerra y Marina». Su complejidad hace que no haya dudas sobre su atribución, pues los planos se corresponden exactamente con una pequeña mesa-archivador conservada en el Palacio Real de Madrid⁶ [fig. 7].

Aunque a primera vista parece difícil relacionar esta pieza con el dibujo, por ser uno un mueble de marquetería

6 Se encuentra en una de las Habitaciones de Alfonso XIII.

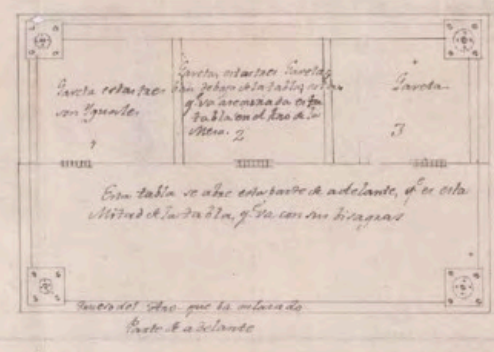
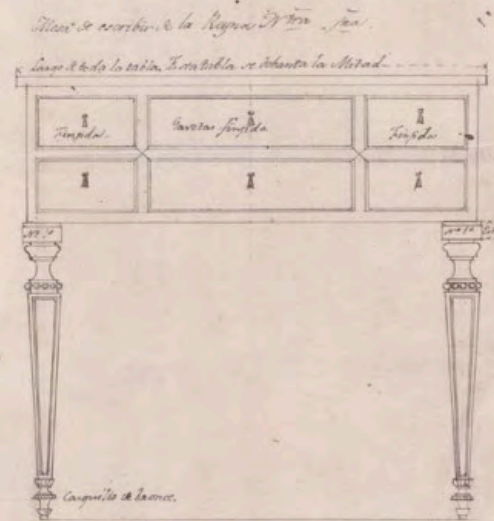
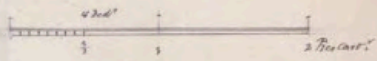
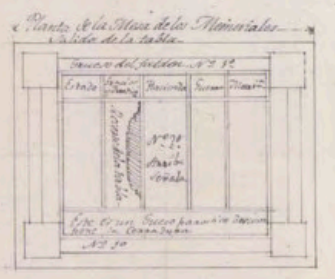
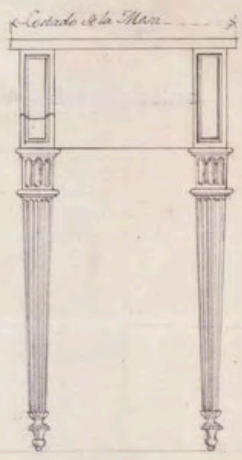
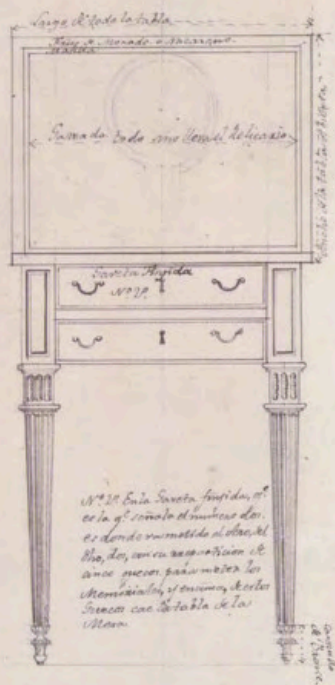


Fig. 6 Pablo Palencia, «Mesa de los Memoriales» (a la izquierda) y «Mesa de escribir de la Reyna N^{ma} S^{ma}» (a la derecha), 1802, grafito sobre papel, 338 x 555 mm. Patrimonio Nacional. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección Planos, sig. P00007646

Fig. 7 Juan Serra, según diseño de Pablo Palencia, mesa-archivador, 1802, marquetería de «maderas de indias», nazareno y gateado, metal dorado y nácar, 56,5 x 41,5 x 69,5 cm. Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 10006841. Palacio Real de Madrid

y el otro de talla, al analizar ambos se comprueba que los dos coinciden exactamente en medidas y estructura⁷. Tanto el archivador como el dibujo presentan doble cajón en cintura con tapa abatible. El cajón superior es falso, tal como Palencia lo describe en los planos —«Gaveta Fingida»—, y al levantar la tapa presenta también los cinco casilleros con sendas cartelas de las distintas secretarías tal como quedaron después de la remodelación de Floridablanca

—Estado, Gracia y Justicia, Hacienda, Guerra y Marina—, reproducidas en marquetería en el interior, lo que no deja lugar a dudas sobre el origen del archivador [figs. 8 y 9].

La mesa es idéntica al diseño en su traza, por lo que se trata sin duda de la que Palencia ideó, pero el resultado es muy diferente del proyecto. Se trata de un magnífico trabajo de marquetería que cubre toda la superficie con decoraciones que no aparecen en el diseño original. Es

⁷ Las medidas que indica el dibujo son 565 x 417 x 757 mm y el mueble tiene 565 x 415 x 695 mm. La diferencia de altura se debe a la falta de

los pies de bronce que Palencia dibuja y especifica en sus notas, pero nunca llegó a calzar.



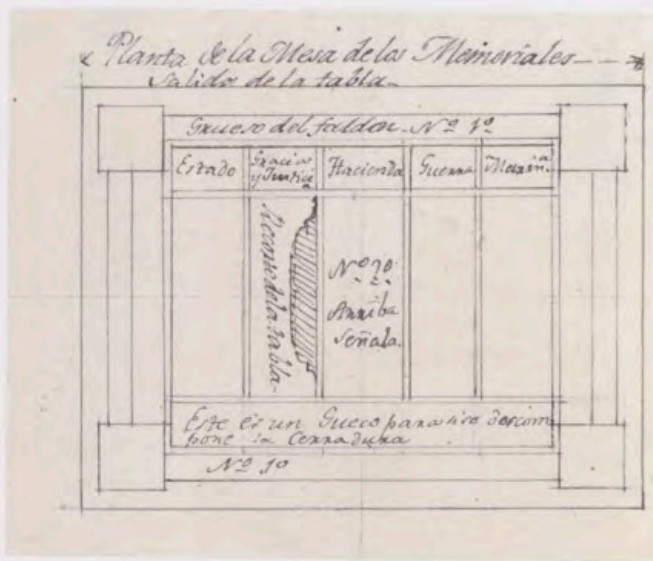


Fig. 8 Pablo Palencia, compartimentación interna de la Mesa de los Memoriales (detalle de fig. 6). Patrimonio Nacional. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección Planos, sig. P00007646



Fig. 9 Juan Serra, según diseño de Pablo Palencia, interior de la mesa-archivador. Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 10006841. Palacio Real de Madrid

obvio que se hizo siguiendo los planos de Pablo Palencia, pero no parece que estuviera previsto que fuese totalmente decorado con marquetería.

Se llegan a utilizar las maderas que indica Palencia, gateado y nazareno, pero como chapa en vez de macizo. En el exterior de la tapa se representan cuatro casetones con motivos de parras que enmarcan un círculo donde se dibuja entre laureas la cifra «FSO», aún desconocida. El interior de la tapa representa un magnífico escudo real de España entre las Columnas de Hércules con dos esferas terrestres y los collares de la orden de Carlos III y del Toisón de Oro [fig. 1]. Todo ello da idea de su alto rango.

El resto del mueble también quedó chapeado con el gateado y el nazareno. Lo que Palencia dibuja como soportes troncocónicos de talla acanalada se convierten en marquetería que sustituye las acanaladuras por cadenas vegetales. Los capiteles cilíndricos, donde Palencia marca incluso el sombreado curvo de las acanaladuras, en el mueble son capiteles cúbicos también de marquetería con decoración vegetal en vez del acanalado.

En definitiva, parece que se intenta trasladar a marquetería lo que en el dibujo es talla, añadiendo todo tipo de filigranas decorativas propias del tipo de marquetería que se desarrollaría ampliamente en esta época. Guirnaldas, paisajes, cornucopias, taqueados, hojas y frutos de parra o laureas lo cubren todo absolutamente en un intento de enriquecer el mueble ante un inexplicable cambio estético del encargo. Lo único que queda de la propuesta ornamental de Palencia



Fig. 10 Firma de Juan Serra en el interior de la mesa-archivador. Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 10006841. Palacio Real de Madrid

son los nombres de las secretarías que en el dibujo se dan a cada casillero y que, al menos, son la esencia del mueble en su finalidad práctica. Son dos visiones contrapuestas, la del ebanista y la del ensamblador, el trabajo de marquetería y el de talla. Una visión más francesa, la de Pablo Palencia, como *menuisier* de estilo directorio. Y otra visión más inglesa, la de Juan Serra, como *cabinet-maker* al estilo Adams, con decoración a partir de motivos de marquetería Sheraton dentro de un concepto muy italiano.

El interior del único cajón va también chapeado, pero además guarda una gran sorpresa. Aún conserva una etiqueta de papel adherida en un lateral donde se puede leer: «Juan Serra Mallorq. fecit en 1802» [fig. 10]. Gracias a dicha firma siempre se ha conocido al artífice de este curioso mueble. Ahora sabemos que quien lo diseñó fue Pablo Palencia.

La firma parece decir que lo hizo Juan Serra el mallorquín o que Juan Serra lo hizo en Mallorca. Esto daría dos interpretaciones: que se trataba de un ebanista mallorquín radicado en la capital o que trabajaba en Mallorca. En el Archivo General de Palacio no ha aparecido ninguna cuenta de este ebanista ni está documentado que trabajase en el Taller Real, por lo que gana más peso el que la firma indique que trabajaba en Mallorca.

De hecho, en Mallorca sí que encontramos pistas sobre quién podría ser este ebanista, ya que en la relación del gremio de carpinteros de la ciudad en 1776, que engloba a los cabezas de familia de entre diecisiete y treinta y seis años, solo aparece un artífice como Joan Serra, asentado en la parroquia de Santa Eulalia y Almudaina, la más grande de la ciudad de Palma. Bien pudiera ser este el ebanista que tradujo a su gusto la idea de esta mesa y dejó su firma, ya que en 1802 debería tener entre cuarenta y tres y sesenta y dos años y estaría en plenas facultades para su oficio⁸.

Sea como fuere, este no parece el mueble que Palencia había pensado. La idea original es un mueble moldurado y tallado que el artista dibujó marcando incluso el perfil de las molduras en la tapa y en los casetones de los montantes. La indiferenciación gremial entre ebanistas y ensambladores en la España del siglo XVIII pudo ser el origen del malentendido que convirtió este mueble de talla en mueble de marquetería⁹. En el caso de que Palencia enviase los diseños al concejo y este al gremio de *fusters* de Mallorca, que englobaba tanto ensambladores como ebanistas, igual que en Madrid, se adjudicaría a un miembro destacado, en este caso a Juan Serra, especialista marquetero, que pudo aprovecharlo para lucirse ante la corte mejorando el diseño encargado. De hecho, al firmar el mueble estaba dando cuenta de que se trataba de una obra muy especial. Si se le hubiese encargado directamente a Serra desde Madrid, como mueble de marquetería, parece extraño que Palencia se hubiese tomado tantas molestias en dibujar la talla. Por otro lado, resulta curioso que las aplicaciones que Palencia dibujó para los tiradores y para calzar los pies nunca llegaron a ponerse en el mueble. Aunque Serra realizó en marquetería las reservas preparadas para este fin, no existen marcas de uso que nos hagan pensar que un día llevaron los bronceos descritos en el diseño. Aun así, es innegable que el diseño de esta «Mesa de Memoriales» se debe a Pablo Palencia y fue el origen del mueble que Juan Serra realizó.

8 Juan Marqués Delgado, *El mueble en Mallorca*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012, p. 27.

9 Al respecto de los gremios en Cataluña y en Madrid, véase Aguiló 2001.

Así pues, es de suponer que, si se envió el diseño de la Mesa de Memoriales a Mallorca y en el mismo pliego estaba la «mesa de escribir de la Reyna», esta también se encargaría allí. Y hemos de convenir que si junto a estos dibujos se encuentra el diseño del sillón de escritorio, que parece ideado a propósito para estos muebles y es precisamente el que va firmado, se puede dar por hecho que formaría también parte del encargo a Mallorca de 1802.

La Jornada de Barcelona

La pregunta obvia sería por qué Palencia no realizó estos diseños en su taller de Madrid. Para responderla hemos de revisar los acontecimientos que alteraron la vida de palacio en 1802. Prácticamente todo ese año la vida social y política de España estuvo ocupada por un solo hecho: la boda del heredero al trono, Fernando de Borbón. El príncipe de Asturias y su hermana María Isabel se unirían, en una doble boda, con María Antonia y Francisco de Nápoles en Barcelona.

Desde enero corrían rumores de que el heredero se casaría en la Ciudad Condal, aunque todavía era muy joven y nada estaba decidido. El 14 de abril se firmaría el compromiso en Aranjuez y en junio salieron los primeros criados para ir preparando el recorrido. A principios de julio se celebraron los dos matrimonios por poderes. El rey y la corte no saldrían camino de Zaragoza hasta el 12 de agosto para llegar a Barcelona el 11 de septiembre, donde se ratificarían las bodas el 4 de octubre a las ocho de la tarde en una capilla dispuesta a tal efecto en las habitaciones de sus majestades en el Palacio Real. Todavía aprovecharía la familia real el viaje de regreso para recorrer Valencia, Murcia y Cartagena. No regresaron de nuevo a Aranjuez hasta el 8 de enero de 1803. Este viaje se conoce como la Jornada de Barcelona¹⁰.

La boda también tenía la finalidad de deslumbrar a Cataluña con un derroche de poderío de la Corona que minimizara los ecos de los sucesos de Francia ante el despliegue napoleónico¹¹. Recordemos que era un momento de bonanza económica para la Hacienda real, tras la firma de la Paz de Amiens, y de abundancia de maderas exóticas con la llegada desde 1799 de importantes remesas traídas de América. El aparato del poder real estaría interesado en impresionar a la ciudadanía mostrando a la corte en todo su esplendor. Y así fue, a juzgar por la influencia que ejerció la real visita en el cambio de estética en la Ciudad Condal

10 *La visita de Carlos IV a la ciudad de Barcelona (1802)*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2014 (faesmil de la *Relación de las diversiones, festejos públicos y otros acaecimientos...*, 1802), pp. 10-11.

11 Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, Sala, 1979, pp. 146-147.

durante los siguientes decenios¹². El gasto de la corte rondaba el millón y medio de reales diarios¹³. Solo el traslado del mobiliario a Barcelona costó la elevadísima cifra de 12 003 702,19 reales de vellón¹⁴. Según Manuel Godoy en sus *Memorias*, Carlos IV puso todo su empeño personal en que aquellas bodas fueran recordadas por su magnificencia¹⁵.

El enlace exigió un despliegue creativo y constructivo inusitado. Había que disponer el traslado y acomodo durante varios meses, en múltiples localidades, de una comitiva real de alrededor de 11 000 personas¹⁶. Los talleres reales no daban abasto para la realización de todo el ajuar suntuario que se necesitaba para el acomodo de la familia real y toda la corte en la Ciudad Condal. Todo el dispositivo necesario, diseño, realización, embalaje y transporte, debió de realizarse en muy poco tiempo, apenas cuatro meses. Es significativo el hecho de que se tuviera que acumular gran cantidad de muebles en la terraza del Palacio Real de Madrid, esperando su traslado, porque ya no se podían almacenar más en su interior. Antonio Pomareda tuvo que pagar a ocho mozos que se quedaron en la terraza del palacio del día 3 al 8 de agosto, inclusive, custodiando los muebles que se sacaban del oficio por no haber en él, y otros se embalaron en la misma terraza hasta que se cargaron¹⁷.

Pablo Palencia, como ebanista de la Real Casa, se encargó de realizar la mayor parte del mobiliario necesario para el acomodo de sus altezas reales durante el viaje y la estancia en Barcelona, incluyendo los cuatro magníficos dormitorios, con sus ricas sillerías, diseñados por los mozos de oficio de la Real Tapicería, Antonio Pomareda y Joaquín Álvarez, el mobiliario más costoso jamás producido en palacio¹⁸. Además, rehízo muebles e inventó otros nuevos. De todo ello dejó constancia en las múltiples facturas que pasó a la furriera: camas de postes, confesionarios, guardajoyas, retretes, poltronas mecánicas para que el rey durmiera la siesta o para afeitarse, incluso una mesa articulada para disponer el antejo con el que la reina quería ver llegar a puerto los barcos de las distintas comitivas. Cada mueble debía ir en su cajón correspondiente para ser transportado. Y cada cajón estaba dividido en diferentes departamentos

entelados donde colocar con mimo las diferentes piezas del mueble desmontado.

A la vista de las facturas con los cientos de muebles encargados a Palencia para la Jornada de Barcelona, es fácil imaginar su taller atestado de maderas, mobiliario y operarios con dificultades para poder cumplir el encargo a tiempo. De hecho, es curioso cómo en cada una de las cuentas para esta Jornada, Palencia advierte «que así esta partida como todas las de esta cuenta sea echo todo depriosa velando hasta las once de la noche sin guardar siestas y dando de refrescar todas las noches a los oficiales para dar cumplimiento»¹⁹. La actividad para tenerlo todo a punto debía ser frenética, por ello no es de extrañar que una parte de los muebles se mandaran hacer fuera de los talleres reales, en Mallorca.

Mallorca

En Madrid se llevó a cabo la realización de los muebles más importantes para la Jornada de Barcelona. No sabemos si Palencia pidió ayuda a otros ebanistas madrileños o prefirió no introducirlos en sus círculos cortesanos para evitar la competencia, pero decidió encargar una parte fuera de la corte. También se hubieran podido realizar en la propia Barcelona, pero se daban varias circunstancias que pudieron hacer a Palencia solicitar el encargo en Mallorca.

Por un lado, hay que pensar que el concejo barcelonés debía prepararse para tan especial acontecimiento y todas las energías estaban puestas en el engalanamiento de la ciudad y acomodo de la corte, tarea harto difícil. De modo que habría mucho trabajo para todos los gremios, ya que la municipalidad se volcó en los preparativos. Solo para los festejos se crearon carrozas alegóricas, arquitecturas efímeras y todo tipo de agasajos decorativos por Barcelona²⁰. Tampoco en el resto de ciudades del recorrido levantino estarían muy ociosos como para poder realizar el encargo. Por otro lado, el mueble balear siempre fue muy apreciado por su gran personalidad y su buena factura. Menorca llevaba prácticamente una centuria ocupada por la corona británica y Palma era la ciudad más cercana a todas y mejor preparada para recibir el encargo y enviarlo a cualquiera de estos lugares.

12 Mónica Piera Miquel, «Carruajes y muebles en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX», en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina*, Barcelona, Asociación para el Estudio del Mueble, 2011, pp. 27-33.

13 María de los Ángeles Pérez Samper, *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona, Cátedra de Historia General de España, Universidad de Barcelona, 1973.

14 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 122 (2).

15 Manuel Godoy, *Cuenta dada de su vida política por don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz o sean Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1836-1842, III (1836), 1965, p. 226.

16 Pío Cañizar de San Sebastián, *Relación de los regocijos públicos con que la augusta, e imperial ciudad de Zaragoza obsequió a los reyes NN. SS. Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón*, Zaragoza, Herederos de la Viuda de Francisco Moreno, 1803, p. 17.

17 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 122 (1).

18 Ángel López Castán, «Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 20 (2008), pp. 103-122.

19 AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 90 (1). Solo en esta cuenta de 11 de agosto de 1802 Palencia habla de casi 150 muebles nuevos y más de 75 rehechos, a lo que habría que añadir para cada uno su caja tapizada para el transporte.

La tradición ebanistera de la ciudad aseguraba el buen cumplimiento del trabajo gracias a la labor llevada a cabo por la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País, impulsada por Bonaventura Serra, que entre 1778 y 1803 fomentó las escuelas de dibujo, supervisadas desde Madrid, donde poco a poco se fueron introduciendo los carpinteros de forma notoria y regulada por los gremios para culminar en una época dorada para la marquetería en la isla.

Habría que sacar a la luz a los personajes que permiten establecer la relación entre centros tan distantes como Mallorca y Madrid. El secretario de Hacienda en esos años era Miguel Cayetano Soler y Rabasa (1746-1808), mallorquín de gran influencia en Madrid, como el obispo Antonio Despuig (1745-1813), gran amigo de Floridablanca, académico y protector de las artes. Bartolomé Sureda i Misserol (1769-1851) llegó a ser director de varias Reales Fábricas, entre ellas la de porcelana de Buen Retiro en 1803. Su paso por Madrid y la Real Academia de San Fernando hacia 1799 le proporcionó los contactos artísticos y sociales necesarios para que le retratase el mismo Francisco de Goya (1746-1828) en su mejor época. Es muy significativo que Bartolomé fuera hijo del maestro carpintero mallorquín Mateu Sureda y que su madre Bárbara Misserol también proviniese de una larga familia de carpinteros²¹, lo que le sitúa en primera línea entre la carpintería mallorquina y Madrid.

Llama la atención que los investigadores mallorquines hablen todavía hoy de la tradición oral existente entre los ebanistas de la isla que asevera la relación entre los talleres reales de Madrid y los ebanistas locales²². Es curioso que este boca a boca haya mantenido siempre que hubo contactos entre estos dos puntos de producción aunque aún no se había podido constatar documentalmente.

Por si todo esto no fuera suficiente, el propio gusto de los reyes apostilla estas reflexiones, ya que la reina compró al poco tiempo de llegar a Barcelona, para su dormitorio en el palacio condal, tres «comodas mallorquinas de maderas finas embutidas» a Pedro Antonio Mayol por 280 duros²³. Una grande y dos pequeñas que fueron entregadas, según factura, el 24 de septiembre de 1802 y pagadas al día siguiente en un acto de celeridad pecuniaria desconocido hasta entonces en la furriera de palacio. Existen datos de un Pere Antoni Mayol como carpintero del barrio de San Nicolás en

la ciudad de Palma en 1794 y aún como maestro del gremio de carpinteros con tienda de cuarta clase en la ciudad en 1819²⁴. Conocida la indiferenciación gremial en esta época, donde solo se llamaba ebanistas a los artesanos que venían de fuera, en el gremio de carpinteros se incluía a los artesanos de la marquetería como Mayol. Así pues, este Pere sería seguramente el Pedro que realizó las tres cómodas para la reina y al que hasta ahora se consideraba barcelonés.

PLIEGOS SERIADOS

El resto de los diseños va en cinco pliegos seriados con las letras A, B, C, D y F. Los dibujos están realizados en grafito, como los anteriores, pero tanto las letras que los identifican como las anotaciones y escalas van en tinta sepia. Además, los marcados como A y D van realzados con sombreados de aguada gris y algunas notas en tinta negra, como la firma en el pliego D.

En todos aparece a mayor tamaño una cartela para definirlos y una anotación: «En Mallorca». Esto podría dar a entender que los dibujos habían sido hechos en la isla o bien que los diseños, realizados en Madrid, habrían de llevarse a cabo en Mallorca. Esta segunda opción sería la única probable teniendo en cuenta que en ese tiempo Pablo Palencia no se movió de Madrid ni siquiera para ir a Barcelona²⁵. El hecho de que todas las notas estén realizadas en una tinta diferente a la de los dibujos refuerza la hipótesis de que se añadieran a los diseños más tarde, una vez decidida su construcción en Mallorca. De esta forma los pliegos seriados formarían un cuaderno de diseños destinados también a su realización en talleres mallorquines.

Además de las notas constructivas y de localización, se pueden leer otras especificaciones en estos pliegos. Así, en el marcado con la letra A se añade: «De este dibujo 2». En el B: «De este dibujo se han de hacer 16». En el C: «De este dibujo se han de hacer 4». En el D se lee: «De este dibujo 14». Y en el F, Palencia escribe: «De este dibujo, se han de hacer 2 mesas que son las de comer». Gracias a esta última nota queda claro que las indicaciones no se refieren al número de copias de los dibujos sino al número de muebles que habrían de hacerse de cada diseño. El propio hecho de indicar el número de piezas a realizar parece apoyar el encargo a otro taller al tratarse de una producción abundante.

²⁰ *La visita de Carlos IV* 2014.

²¹ Marqués Delgado 2012, p. 29.

²² Kika Coll, «Mite i realitat d'Adrià Ferran. El moble de la primera meitat del segle XIX a Mallorca», en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina*, Barcelona, Asociación para el Estudio del Mueble, 2011, pp. 67-78. p. 78.

²³ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 122 (1). Pedro Antonio Mayol, cuenta de 24 de septiembre de 1802.

²⁴ Marqués Delgado 2012, p. 29.

²⁵ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 122 (1). Cuenta de 17 de marzo de 1803. Palencia envió a su primo Ángel Maeso en su lugar, con cuatro oficiales que arreglaron e hicieron muebles también en Barcelona.

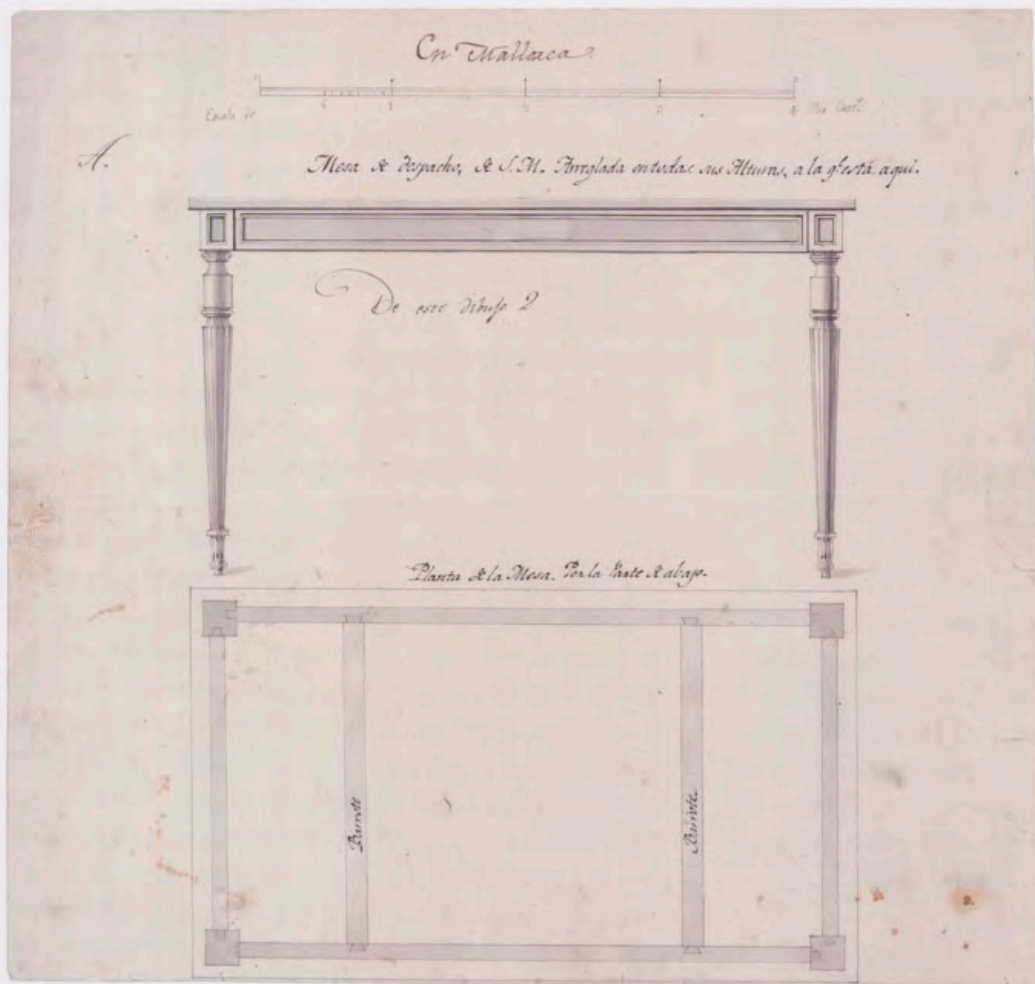


Fig. 11
Pablo Palencia, pliego A:
«Mesa de despacho de S. M.»,
1802, grafito, tinta sepia,
tinta negra y aguada gris
sobre papel, 327 x 350 mm.
Patrimonio Nacional. Madrid,
Archivo General de Palacio,
Sección Planos, sig. P00007642

Aunque Palencia solo realiza mobiliario al servicio de la familia real, las notas de los pliegos A y B indican que son para el servicio de «S. M.» (Su Majestad). Aun así, todos los diseños de estos pliegos responden a un tipo de mueble sencillo con un estilo basado en la línea recta y una escasa decoración consistente solo en torneado, moldura y algo de talla, aunque no por sencillos resultan menos elegantes. Representan diseños simples para muebles de diario cercanos al estilo directorio, casi de gusto burgués, que tratan de no llamar la atención, pero en ningún caso faltos de gracia. Son muebles de línea ligera, elegantes y aún impregnados de un aire aristocrático. Sin metales ni marquetería, pero airoso y bien proporcionados, están pensados para una ejecución técnica experimentada por su diseño tan liviano, a pesar de la resistencia que exigía el desplazamiento. Es curioso cómo en los pliegos A y F se marcan incluso los ensambles en las uniones del bastidor.

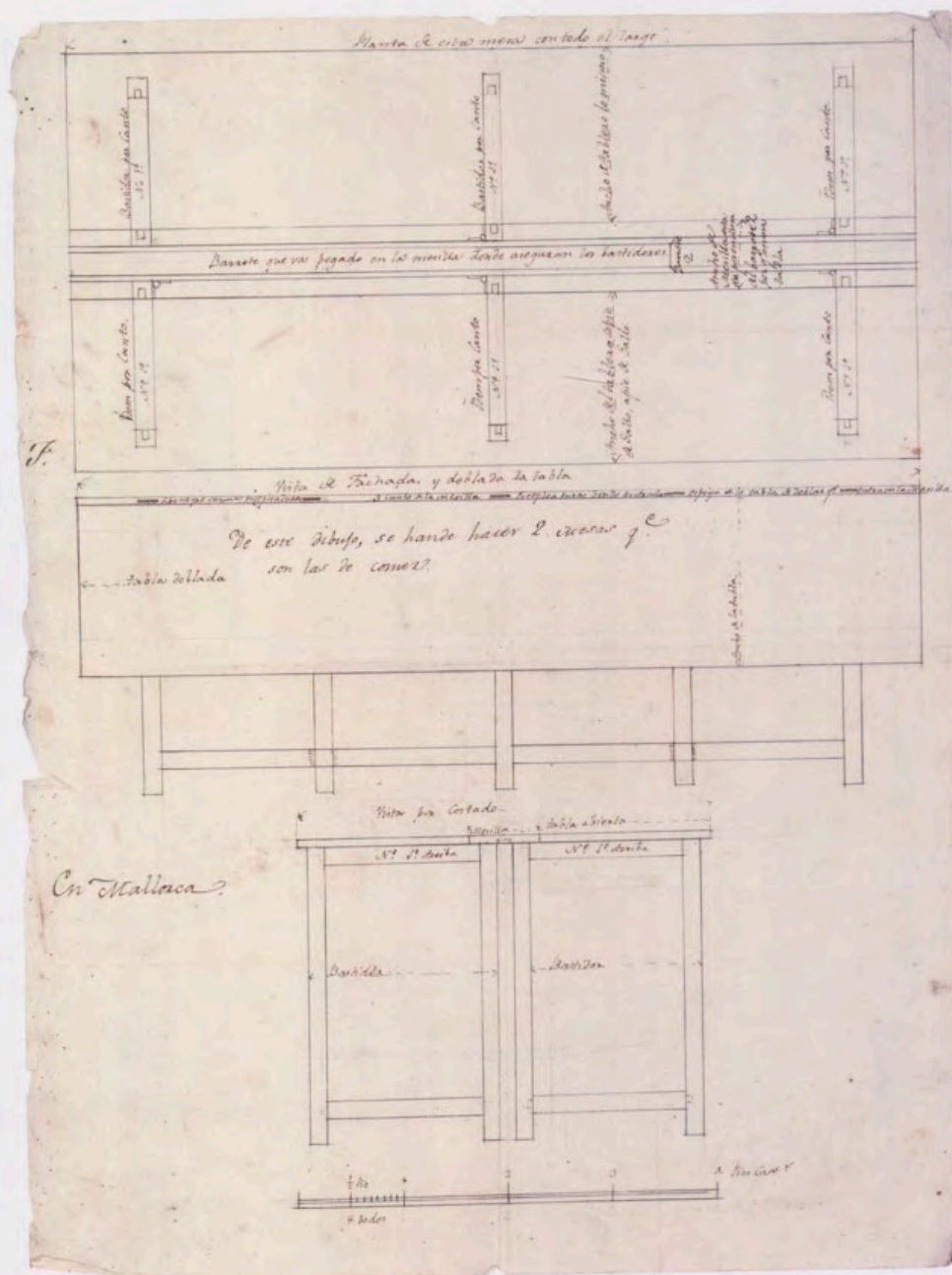
En el pliego A encontramos la «Mesa de despacho de S. M.» a modo de *bureau plat* [fig. 11]. Solo se pide realizar dos ejemplares. La tapa descansa sobre una delicada cintura con una moldura perimetral en cada paño, sin más decoración. Los dados de ensamble se decoran del mismo modo. A ellos se unen los soportes con capiteles cilíndricos y fuste troncocónico facetado. Los pies son una continuación del fuste, marcados por una pastilla a modo de collarino, que remata en una talla floral, quizá más propia de un trabajo en bronce por su minuciosidad.

En el pliego F se diseña también una mesa. En este caso «de comer» [fig. 12]. La más sencilla y menos novedosa. Se trata de una gran mesa alargada, de más de dos metros, con dos alas batientes y tres soportes plegables para cada una, sin ninguna marquetería ni otra decoración, según modelos del siglo XVII, ya que se utilizaría vestida con la mantelería correspondiente²⁶. También de esta se encargan dos.

²⁶ El modelo lo encontramos desde 1700 bien representado en las Colecciones Reales. La mesa de comer se montaba cada vez que se iba

a utilizar. Normalmente llevaban una rica decoración embutida en las alas para que al plegarse siguieran decorando.

Fig. 12
 Pablo Palencia, pliego F:
 mesa «de comer», 1802,
 grafito y tinta sepia sobre papel,
 384 x 293 mm. Patrimonio Nacional.
 Madrid, Archivo General de Palacio,
 Sección Planos, sig. P00007647



Mesa para chocolate

Siendo muy parecida a la del pliego A, quizá la decoración de la mesa del pliego B sea más llamativa [fig. 13]. Tal vez por ser más pequeña, Palencia recorta la cintura, también moldurada, para aligerar su aspecto. En el interior de los dados de ensamble introduce una talla floral. Los soportes son lisos, troncocónicos y rematan en un capitel de acantos como una abstracción del soporte en forma de carcaj del estilo Luis XVI. A media altura llevan una curiosa incisión, torneada a modo de lenteja, y rematan en unos pies acampanados.

El autor la nombra como una «Mesa para tomar Chocolate S. M. y sirben para escribir». Esta definición ya

nos da mucha información. Es obvio que el destinatario de esta mesa es el rey, pero también está hablando de la multifuncionalidad de unas piezas que habían de viajar y acomodarse a diferentes fines, tanto para un servicio gastronómico como de tipo intelectual.

Por otro lado, nos da idea de la especificidad de un mueble pensado para tomar el chocolate. Un acto que, aunque pueda parecer banal hoy en día, era tan importante entonces como para destinarle un mueble concreto. La diversificación del mueble en Europa a lo largo del siglo XVIII, como la aparición de la mesa de té o la de costura, se traduce en España conforme a sus costumbres más arraigadas. Desde el siglo XVII la aristocracia española tomaba

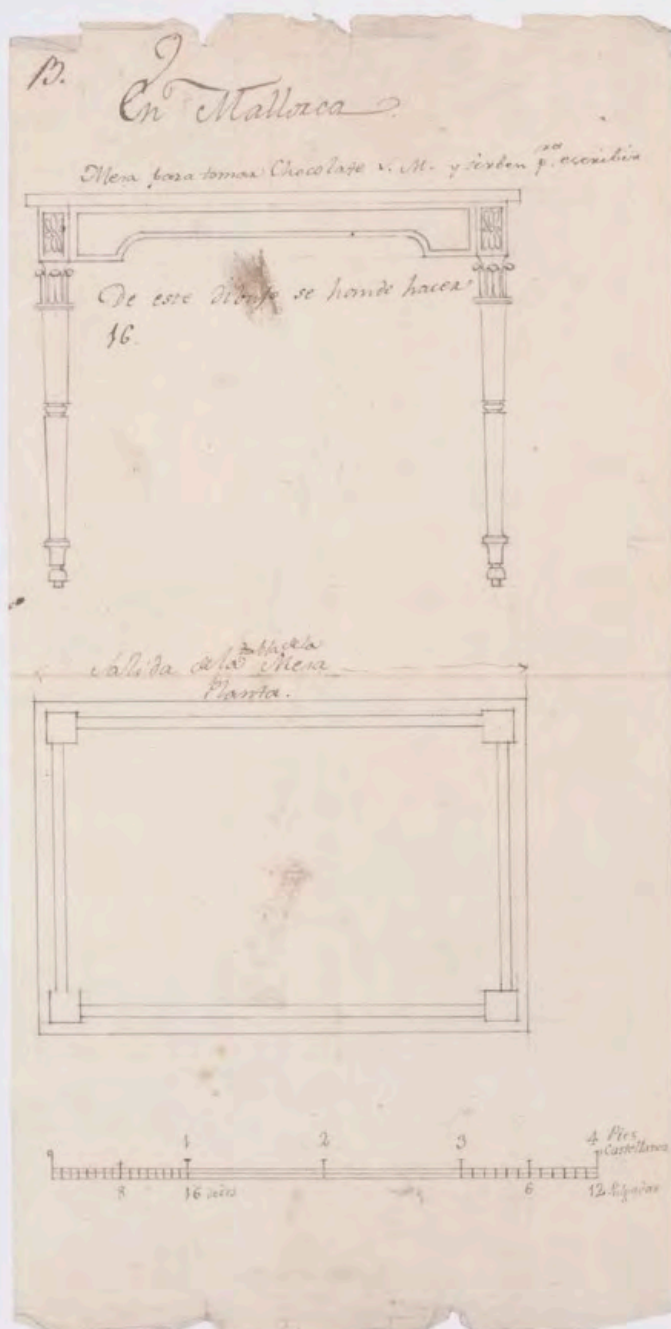


Fig. 13 Pablo Palencia, pliego B: «Mesa para tomar Chocolate Su Majestad», 1802, grafito y tinta sepia sobre papel, 297 x 150 mm. Patrimonio Nacional. Madrid, Archivo General de Palacio, Sección Planos, sig. P00007643



Fig. 14 Ensamble a rosca del montante a la cintura de la mesa de la Real Biblioteca. Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, sin n.º de inventario

habitualmente el chocolate por la mañana y por la tarde en lo que llegó a ser un acto social. Tomar el chocolate representaba una ceremonia cotidiana para el rey, de forma que se precisaba un mueble propio para esa tarea, a diferencia de las mesas para comer que se montaban y desmontaban. No solo para el rey, sino para aquellos que le acompañaban, de ahí que se encarguen dieciséis ejemplares.

Cuatro de estas mesas realizadas en 1802 en Mallorca y que viajaron durante meses por toda España se encuentran hoy, aún en uso, en las salas de la biblioteca del Palacio Real de Madrid. La comparación no deja dudas: idénticas medidas, la misma talla e igual torneado. Las cuatro mesas coinciden en cada detalle con el dibujo [fig. 15].

El sistema constructivo sorprende por su simplicidad y modernidad. Se trata de unas mesas que debían viajar y ser montadas y desmontadas muchas veces durante los meses que duró el periplo real. Impresiona comprobar lo fácilmente desmontables que son los soportes, todavía hoy, gracias a los herrajes que incorporan, ya que con un solo tornillo que encaja en la rosca embutida en el dado de ensamble proporcionan una absoluta estabilidad a una mesa que no necesita una chambrana perimetral para darle mayor sujeción, lo que habla de la pericia técnica del diseñador y del constructor [fig. 14]. Hemos de pensar que el diseño A también lo llevaría y, aunque el abuelo de Palencia ya lo menciona quince años antes, el sistema debía ser bastante exclusivo y caro, pero muy práctico. De hecho, la mayor parte de los muebles que se hicieron para esta Jornada, camas incluidas, eran de «armar y desarmar». El tablero de la mesa se une a la cintura mediante tornillos de cabeza plana, para lo que tiene preparadas sus muescas por abajo. A simple vista el material empleado parece caoba. Es el más utilizado por Palencia en los muebles al servicio de los reyes, junto al nogal, pero bien

27 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 122 (1). Pablo Palencia, cuenta de 17 de marzo de 1803.



Fig. 15 Mesa de la Real Biblioteca, 1802, talla y torno sobre caoba y ensambles de hierro, 79,4 x 97,2 x 65 cm. Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, sin n.º de inventario

podría ser «madera de haya dada de color de Brasil o caoba», según detalla en alguna de sus cuentas para el viaje²⁷.

Llama la atención que el tablero de la mesa sea una tosca tabla de aristas vivas. A este respecto conviene recordar la tradición española de cubrir los bufetes con sobremesas. Así pues, estas mesas irían vestidas. Hay que anotar que, para el viaje, se encargan a Bernardino Pechero, guadamacilero del rey, setenta y dos cubiertas de mesas encarnadas y setenta y dos amarillas²⁸. Andrés Jiménez, camero y tapicero de muebles de la Real Casa, también pasa cuenta por «ocho sobremesas de tafetán amarillo forrados sus cuadros

en olandilla, [...] alechugadas en «farfala» para estas jornadas de Barcelona»²⁹. Goya nos ilustra esta costumbre en el retrato que hizo del secretario de estado don Francisco de Saavedra en 1798 [fig. 16]. Conviene fijarse en la estructura de la mesa de trabajo de tan alto dignatario para apreciar el diseño de Palencia. Los soportes, en la pintura, se unen mediante chambrana para darle mayor estabilidad. Sin embargo, la mesa para Su Majestad no la necesita. Por sencilla que parezca, es digna del rey.

Una mirada más cercana a las mesas nos hace descubrir en sus detalles, la talla añadida o rebajada, y en su

²⁸ AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 90 (2). Bernardino Pechero, cuenta de 9 de agosto de 1802.

²⁹ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 122 (1).



Fig. 16 Francisco de Goya, *Retrato de don Francisco de Saavedra*, 1798, óleo sobre lienzo, 200,2 x 119,6 cm. Londres, The Courtauld Gallery, P.1947.LF.180

realización, pies rectos o acampanados, dos manos diferentes. Aunque las cuatro mesas parten del mismo dibujo, dos fueron hechas en un taller y las otras dos en otro, y son idénticas dos a dos. Incluso dos de ellas llevan estampilladas a fuego las siglas «MS», algo que no es normal en el mueble español. Estas bien pudieran ser las iniciales del autor de la obra. En Palma solo aparecen dos carpinteros que respondan a esas siglas: Mateu Sureda y Miquel Serra. Dos apellidos de larga tradición en la carpintería de la isla.

30 Marqués Delgado 2012, pp. 27- 29. También figura un Antoni Serra como carpintero en la misma relación y en el mismo barrio.

El hijo de Mateu, Bartolomé, tenía influyentes contactos en la corte y Miquel Serra bien podría ser pariente del Juan Serra que firmó la Mesa de Memoriales. Los dos aparecen con tienda de tercera clase en Palma en el registro de 1819, Serra en la calle de l'Hospitalet³⁰. De cualquier forma, el hecho de que las mesas fueran realizadas por manos diferentes reforzaría la tesis de que hubo varias subcontratas al llegar a Mallorca el encargo, sobre todo si tenemos en cuenta su premura.

Velador

Lo que a simple vista parece una mesita auxiliar con un cajón en la cintura, Palencia lo describe como «Mesa de belador para la Cama o a el lado de la Cama» [fig. 17]. Se trata de la misma tipología que las anteriores, aunque solo se parece a ellas en su esbeltez y ligereza. La tapa incluye un rebaje central que deja una cenefa de nogal alrededor con su «Masilla». Añade un cajón con cerradura en el frente de la cintura. Esta va moldurada en los otros tres paños. Los dados de ensamble llevan tallada una flor. En este caso los soportes son troncocónicos con acanaladuras. El capitel va marcado simplemente por un collarino que corta las acanaladuras y los pies rematan en forma bulbosa.

De los cuatro ejemplares que debieron hacerse según las indicaciones, uno de ellos se conserva en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso [fig. 18]. El ebanista que lo hizo en Mallorca cumplió las indicaciones expresadas por Palencia y supo traspasar no solo las medidas exactas sino los detalles del diseño, de forma que se pueden reconocer perfectamente los pies bulbosos, el «astreado» de los soportes, la flor tallada adaptada al rectángulo y, por supuesto, la masilla del tablero con su faja de tres dedos de ancha alrededor³¹.

Aunque parece que se proponen dos opciones en el diseño, acanaladuras en los soportes o decoración del dado, el ebanista optó por poner toda la talla indicada. Es llamativo cómo se adapta el florón al rectángulo del ensamble, exactamente igual en el mueble que en el dibujo. En el diseño se indica una cerradura en el cajón, aunque el mueble lleva además una bocallave circular de madera que debió de añadir su artífice, aunque no estuviera especificado en el dibujo. El velador coincide con las cuatro mesas anteriores en el material utilizado y el sistema constructivo, desmontable a base de tornillería.

31 La correspondencia formal es innegable, aunque el velador de Palencia daría un mueble de 62,7 x 47,5 x 67,8 cm y la mesa mide 63,2 x 46,2 x 71,4 cm. El diseño era algo más cúbico.

Fig. 17

Pablo Palencia, pliego C:
«Mesa de belador para la
Cama o a el lado de la Cama»,
1802, grafito y tinta sepia
sobre papel, 282 x 272 mm.
Patrimonio Nacional. Madrid,
Archivo General de Palacio,
Sección Planos, sig. P00007644

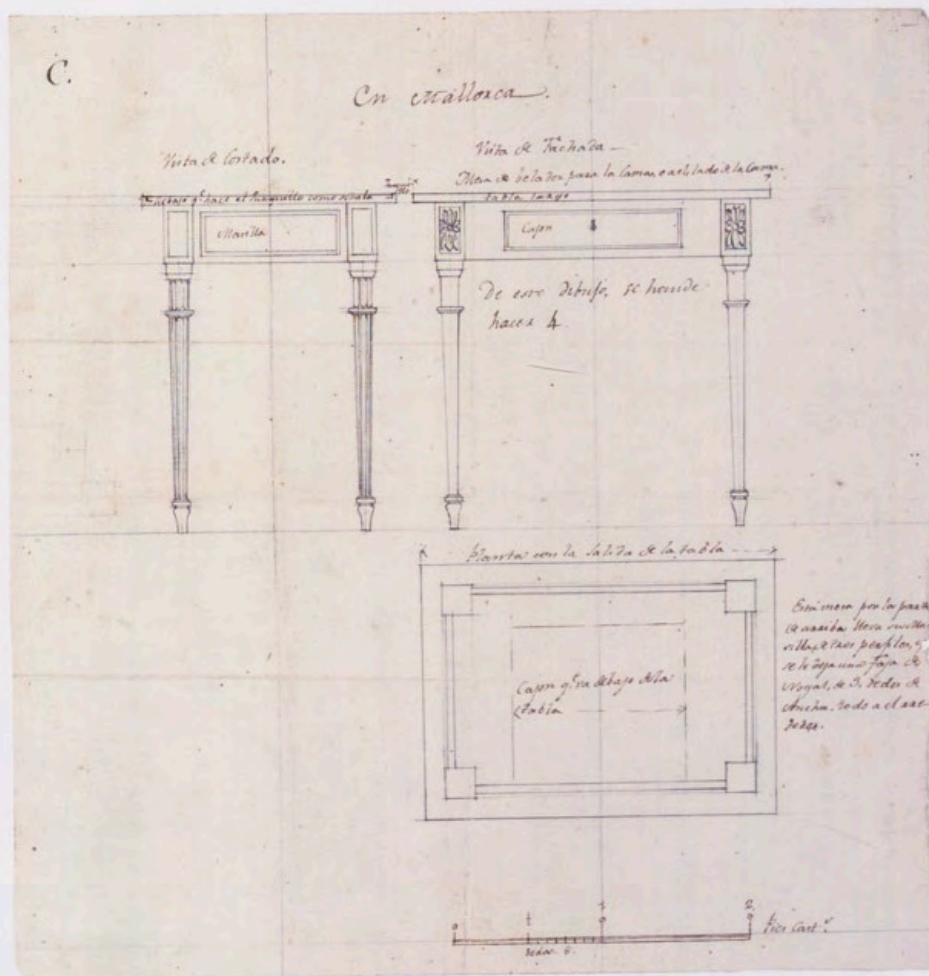


Fig. 18

Mesita velador, 1802, talla
y torno sobre caoba y ensambles
de hierro, 63,2 x 46,2 x 71,4 cm.
Colecciones Reales, Patrimonio
Nacional, inv. 10043233.
Palacio Real de La Granja
de San Ildefonso



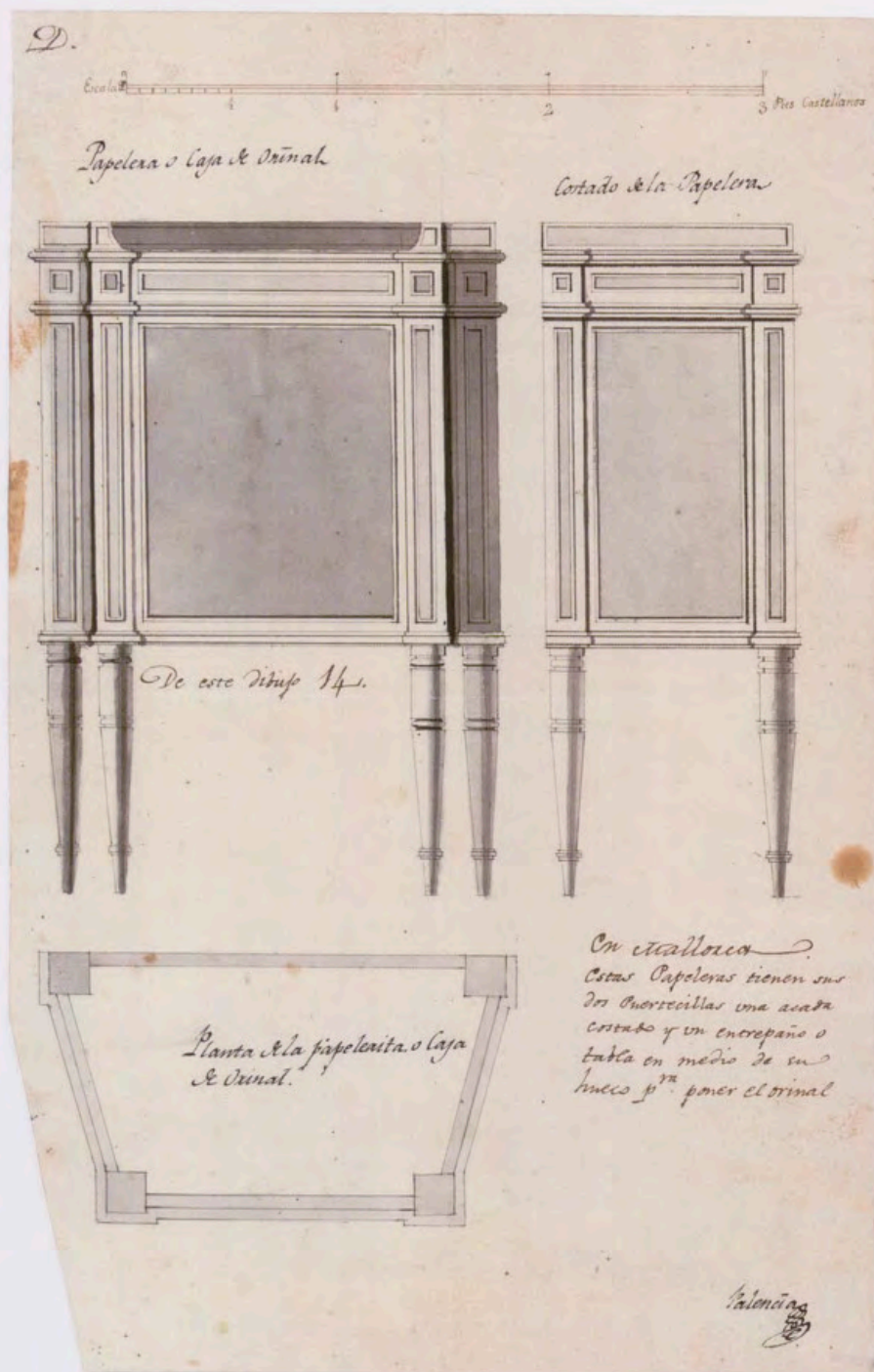


Fig. 19
 Pablo Palencia, pliego D:
 «Papelera o Caja de Orinal»,
 1802, grafito, tinta sepia,
 tinta negra y aguada gris
 sobre papel, 362 x 233 mm.
 Patrimonio Nacional. Madrid,
 Archivo General de Palacio,
 Sección Planos, sig. P00007645

Caja de orinal

El pliego D es el único que no corresponde a una mesa. Se trata de una «Papelera o Caja de Orinal» [fig. 19]. Este es el dibujo más elaborado de todo el cuadernillo. Palencia realiza una cuidadísima ilustración en grafito con distintos tonos de aguada gris para dar luces y sombras a su diseño: un cuerpo trapezoidal elevado sobre unos sencillos soportes torneados. El mueble carece absolutamente de cualquier adorno, excepto las molduras que refuerzan los elementos

constructivos. La tapa lleva una balastrada alrededor salvo en el frente. Los soportes se resuelven en un fuste continuo, marcando el pie mediante un collarino y el capitel con un doble torneado en forma de lenteja. Una nota al margen aclara la funcionalidad del mueble: «Estas papeleras tienen sus dos puertecillas una a cada costado y un entrepañeo o tabla en medio de su hueco para poner el orinal», y el ebanista añade su firma, orgulloso de un trabajo al que ha dedicado especial interés.



Fig. 20
Talleres reales, dirección
de Francisco Sabatini,
bronzista Domingo
Urquiza, «papelera
de viento», h. 1791,
marquetería de maderas
finas, palo de rosa, caoba,
ébano, limoncillo y bronce
cincelado y dorado.
86,7 x 62,9 x 34 cm.
Colecciones Reales,
Patrimonio Nacional,
inv. 10010312. Palacio
Real de Madrid

Respecto a la tipología de las papeleras, existen cuentas de José López donde ya se refiere a este tipo de mueble en 1785 como «papeleritas o cajas de orinal cubiertas de maderas finas toda ella por fuera con sus cintillas y grecas, y por dentro son de nogal lustrado»³². López deja claro que se trata un mueble rico de ebanistería con marquetería y bronce. Seguramente bastante novedoso aún, porque el maestro explica en otra cuenta cómo han de colocarse. En 1786 hace «un cajón grande para llevar a El Pardo dichas papeleritas que se ponen a los dos lados de la cavezera de la cama»³³. Anteriormente en las cuentas aparecían «mesitas de cama». También Palencia las denomina «papeleritas» en sus notas.

En Mallorca se llevaría a cabo la construcción de las papeleras que solicita Palencia —«De este dibujo 14»—, seguramente para la familia real, en nogal o barnizadas de caoba. No se conserva ninguna parecida dentro de las Colecciones Reales, pero llaman la atención dos muebles, también trapezoidales, un formato poco usual, por su exquisito acabado y la riqueza de sus materiales, con bronce y marquetería³⁴ [figs. 20 y 21]. Haciendo una abstracción formal y obviando la marquetería, como con la Mesa de Memoriales, tanto los muebles como el diseño son de idéntica apariencia, ya que se componen de una tapa, con galería a tres lados, sobre un friso a modo de cintura, entre dos potentes molduras. Todo ello sobre un solo cuerpo que descansa, mediante otra gran moldura, en unos esbeltos soportes de aproximadamente un tercio de su altura, como el dibujo de Palencia. También, como en el dibujo, los cuatro montantes ascienden por el cuerpo del mueble marcando al exterior su estructura constructiva en forma de pilastras cuyo capitel quedaría inscrito en la cintura de la pieza. Todas las superficies van compartimentadas mediante molduras en los muebles y en el dibujo. Y no solo coinciden en su estructura y apariencia sino también en sus dimensiones exactas³⁵.

Estos muebles son unas exquisitas papeleras para orinal a juego con otras dos cómodas realizadas por los talleres reales para el gabinete de la reina María Luisa bajo la dirección de Francisco Sabatini (1721-1797), después de 1791³⁶, pero de alguna manera estas mesillas de noche están rela-

cionadas con el diseño de 1802. Se conocen las cuentas del broncista Domingo de Urquiza (1730-1806) para las dos cómodas, pero no las de las dos papeleras. La pared trasera de los muebles consiste en una rejilla de ventilación que podría ser a lo que se refiere Palencia cuando describe algunos retretes suyos para la Jornada de Barcelona como «de nueva invención de viento»³⁷. También existe una cuenta del mismo broncista por «dos retretes para SM [...] para Barcelona»³⁸ como muebles ricos. Y en la relación de las obras existentes en el taller de Teodoro Oncel (activo en Madrid de 1767 a 1804) antes de su jubilación, se describen «dos retretes [...] que se hicieron para el viaje de Barcelona»³⁹. Es difícil imaginar a Palencia tomando medidas por las habitaciones de la reina para copiar las mesillas. Parece más lógico pensar que si en el año 1794 aún se estaba haciendo la sillería del gabinete de la reina⁴⁰, y habida cuenta de lo lento que trabajaba el taller de Oncel, tras la muerte de Sabatini, que dirigía la obra, se utilizase el diseño de Palencia para completar el mobiliario del cuarto añadiéndole una decoración a juego con las cómodas. De ahí las sutiles diferencias estilísticas en la marquetería. Todavía no lo sabemos. Lo que sí queda claro es la propuesta de Palencia como un mueble práctico y moderno dentro de las exigencias del decoro y el pragmatismo de la Real Jornada.

APÉNDICE

La inscripción de la Mesa de Memoriales, «Juan Serra Mallorq. fecit en 1802», nos da un lugar y una fecha de ejecución, pero existe además una cuenta de Pablo Palencia correspondiente a parte del mobiliario realizado en Madrid para la Jornada de Barcelona que corrobora tanto la fecha como el destino que tendrían los diseños seriados. En ella se encuentran repetidos, entre otros muchos, buena parte de los muebles encargados a Mallorca y en igual número:

Ydem sean echo diezyséis mesas de escribir de madera de nogal con los pies torneados, y astreados, y en quatro

32 AGP, Reinados, Carlos III, Casa, leg. 90. José López, cuenta de 7 de noviembre de 1785.

33 AGP, Reinados, Carlos III, Casa, leg. 90. José López, cuenta de 29 de abril de 1786.

34 Patrimonio Nacional, inv. 10010312 [fig. 20] y 10010313.

35 Las medidas del mueble en el dibujo son de 88,2 x 63,1 x 34,3 cm. Los muebles tienen 86,7 x 62,9 x 34 cm. La anchura del frente es de 48,8 cm en el dibujo y 49 cm en los muebles. La altura de los soportes tiene 32,7 cm en el dibujo y 33 cm en los muebles.

36 María Soledad García Fernández en *Francisco Sabatini, 1721-1797* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Aranjuez,

Centro Cultural Isabel de Farnesio, de octubre a diciembre de 1993], Madrid, Fundación Caja de Madrid, Electa, 1993, p. 279.

37 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 90 (1). Pablo Palencia, cuenta del 11 de agosto de 1802.

38 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 90 (1). Domingo de Urquiza, cuenta de 7 de octubre de 1802.

39 AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038.

40 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 180 (3). Oficio de 20 de agosto de 1793 de Oncel a Sabatini solicitando madera para terminar la nueva sillería del gabinete de la reina. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 180 (2). En cuenta de 20 de junio de 1794 Giardini entrega los bronce para las sillas.



Fig. 21 Talleres Reales, dirección de Francisco Sabatini,
«Papelería de viento» (detalle de fig. 20)



Fig. 22
Modelo de mesa
según la cuenta de Palencia
para la Jornada de Barcelona
de 1802, talla y torno
sobre nogal, fileteado
de caoba y ensambles
de hierro, 42 x 50 x 33 cm.
Colecciones Reales,
Patrimonio Nacional,
inv. 10041290. Palacio Real
de La Granja de San Ildefonso

mesas tallados los pies, con sus florones en los cuadrados y puestos sus tornillos de yerro para armarse y desarmarse con sus faldones moldados, y en las tablas sus cintillas embutidas de maderas finas y pulimentada toda la madera [...] Ydem sean echo para la reina N. Sra. dos mesas de nogal, para comer de doblar y pulimentada la madera [...] Ydem sean echo quatro mesitas de nogal de velador de desarmar con sus pies torneados, y astreados y en sus cuadrados sus florones de talla con su gaveta y cerradura y en las tablas sus junquillos y cintillas de madera fina embutidas y pulimentadas las maderas⁴¹.

A pesar de que el encargo a Mallorca repite algunos muebles que Palencia estaba construyendo en Madrid, las dieciséis mesas del pliego B, los cuatro veladores del pliego C y las dos mesas de comer del pliego F, no podemos hacer corres-

ponder los muebles de la factura con los dibujos. Hay ciertas diferencias en la composición, en la decoración y en las medidas. Para los veladores la diferencia estaría en el tablero, con embutidos en los descritos y una «masilla» en los dibujados. En el caso de las mesas de escribir no se corresponden las medidas⁴² y todas las que se detallan en la factura llevan cintas embutidas en el tablero y los pies tallados con acanaladuras mientras que en los dibujos van torneados.

Sin embargo, la descripción que Palencia hace de las mesas, unida a los dibujos de los pliegos A y B, sí que permite descubrir, dispersas por los Reales Sitios, algunas de estas con los tamaños y decoración descritos en la cuenta⁴³. Con sus cintas embutidas, sus pies tallados y realizadas en nogal, como describe la factura. Incluso se conserva lo que parece el modelo a escala utilizado en el taller para la confección de estas mesas [fig. 22].

⁴¹ AGP. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 90 (1). Pablo Palencia, cuenta de 11 de agosto de 1802.

⁴² Palencia describe doce mesas de 104 x 62,6 cm y cuatro más grandes, de 114,9 x 73,1 cm. Las de los dibujos son de 100,7 x 67,4 cm y 139,3 x 78,1 cm.

⁴³ Patrimonio Nacional, inv. 10019256, 10007235, 10086005, 10061710, 10061709 y 10094188.

Debido a su funcionalidad, existen otros muebles parecidos a estos en las Colecciones Reales, tanto en sus medidas y composición como en su estética, aunque no podemos concluir con seguridad que correspondan a la Jornada de Barcelona. Como falta el pliego E, y no sabemos si habría un G o un H, es posible que hubiese más muebles en esta cuenta que coincidieran con otros dibujos y que pudiesen aparecer más adelante. Lo que sí es cierto es que Palencia asienta un estilo práctico y aburguesado que marcará buena parte del mueble del siglo XIX.

CONCLUSIONES

La escasez de diseños originales autógrafos de mobiliario para el servicio de los reyes de España y que además se puedan relacionar con muebles de los Reales Sitios convierten a estos de Pablo Palencia en una fuente excepcional para la historia del mueble español. Una vez confirmada la autoría de los ocho diseños inéditos de Pablo Palencia e identificados seis muebles de las Colecciones Reales relacionados con tres de estos diseños, queda demostrado, gracias a la firma de Juan Serra y a las notas del autor, que fueron encargados a Mallorca en 1802. Por otro lado, la factura de Palencia por el mobiliario para la Jornada de Barcelona, de la que se han identificado otras siete mesas realizadas por Pablo Palencia en Madrid, ratifica la fecha de los dibujos y el propósito de los mismos.

Estos diseños evidencian la excelente preparación de los maestros que trabajaban para la Real Casa en tiempos de Carlos IV, una época a la que la Ilustración había traído nuevos aires de perfección académica en todas las artes. Son muebles modernos y prácticos, sencillos pero elegantes, que demuestran el alto nivel técnico y artístico de la ebanistería española en esta época. En cuanto a su formación artística, Pablo Palencia se sitúa con naturalidad dentro de las corrientes que en Europa empezaban a romper con la estética de finales del siglo XVIII. Técnicamente no deja ninguna duda la perfecta realización de planos, a la altura de un arquitecto, para transcribir al papel el modelo ideado. Solo fuera de los talleres de palacio hay constancia de un trabajo como el de Palencia en los diseños que se conservan del

arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785) para el duque de Liria y para el infante don Luis de Borbón⁴⁴.

La historiografía del mueble siempre ha insistido en que tanto la idea como el diseño de cualquier elemento al servicio real estaba en manos del arquitecto de palacio. Sabemos que los adornistas podían presentar diseños para su aprobación por el rey, pero no estaba claro el grado de participación que tenía un ebanista al servicio de Carlos IV en la elaboración de sus trabajos, hasta qué punto contribuía en su traza o si era un mero ejecutor de las ideas que le daban. Con estos dibujos queda claro que Pablo Palencia tenía libertad para aportar invenciones propias. El arquitecto mayor sería quien marcara el gusto estético por donde debían transitar los modelos propuestos para el servicio del rey en las decoraciones integrales que ideaba y supervisaba, pero queda clara la autoría del ebanista, que firma orgulloso sus diseños. Desafortunadamente aún no se han encontrado los diseños de las decoraciones que los arquitectos mayores, Francisco Sabatini y Juan de Villanueva (1739-1811), llevaron a cabo en los Palacios Reales en estos años. Obviamente, la calidad y complicación que va adquiriendo el mueble durante el siglo XVIII habría ido perfeccionando el sistema de trabajo que no solo incluía a arquitectos o adornistas sino también a los maestros de taller, de los que se debe borrar la imagen de un artesano entre maderas realizando las ideas de otros para imaginarles al frente de un taller de trabajadores a medio camino entre el hombre de negocios y el creador con personalidad propia.

Por otro lado, los dibujos exceden el mero interés técnico o estilístico, ya que aportan una gran cantidad de información a partir de las anotaciones que añade su autor. Estas notas confirman cómo los maestros ebanistas al servicio del rey podían utilizar otros talleres cuando era preciso. Certifican que se podían realizar encargos para la corte fuera de esta. Ahora quedan por estudiar las interacciones mutuas e influencias que se producirían entre ambos focos, en Mallorca al estar trabajando con diseños de la corte y en esta al recibir ideas de ebanistas de otros centros de producción avanzados. Cada nuevo dato abre nuevos interrogantes que no hacen más que aumentar el interés por la investigación de un período tan brillante de la ebanistería española como es el reinado de Carlos IV.

44 De Ventura Rodríguez existe una magnífica colección de diseños fechados entre 1779 y 1783 para los palacios del duque de Liria en Madrid y del infante don Luis de Borbón en Arenas de San Pedro. Luis M. Feduchi, *El mueble español*, Barcelona, Polígrafa, 1969, pp. 214-219.

Ángel López Castán, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XVII (2005), pp. 93-114 (pp. 97-100).

EN MAGNI OPERIS MIRACVLVM
INTRA MIRACVLVM MVNDI
COELI MIRACVLO CONSECRATVM



SEVERIANO MARÍN Y LA RESTAURACIÓN PICTÓRICA EN LOS REALES SITIOS DURANTE EL REINADO ISABELINO

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

En un informe remitido a la reina Isabel II el 7 de julio de 1848, el director del Real Museo de Pinturas José de Madrazo (1781-1859) ponía de manifiesto la trascendencia de la labor que se llevaba a cabo en la sala de restauración al significar que «sin esta no puede atenderse a la conservación de los cuadros, y antes de mucho tiempo se vería la ruina próxima de diferentes preciosidades de mérito y valor considerables»¹.

Ciertamente, la restauración se convirtió, ya desde el instante mismo de su apertura, en una de las tareas fundamentales del real establecimiento, que requirió de un personal especializado y perfectamente organizado en el marco de una estructura laboral estable y diferenciada del resto². Se inscribe en este contexto la figura de Severiano Marín (1818-h. 1883), a través del cual trataremos de aportar nuevos datos acerca de la actividad restauradora en los Reales Sitios a mediados del siglo XIX.

SEVERIANO MARÍN, UN BRILLANTE RESTAURADOR DEL REINADO ISABELINO

Severiano Marín y López nació en Madrid el 8 de noviembre de 1818, hijo de Joaquín Marín y Francisca Gabriela López. Su padre se dedicó a la carrera militar y, una vez retirado, ocupó la plaza de cronista y rey de armas del Palacio Real³, cargo al que también aspiró Severiano al quedar vacante tras el fallecimiento de Joaquín el 11 de octubre de 1855. La familia contaba con antecedentes artísticos, por cuanto Joaquín fue sobrino de Fernando Marín Chaves (1737-1818), director de la Sección de Pintura de la Academia de Bellas Artes de Granada, pintor de programas religiosos y hábil paisajista y retratista, muy apreciado tanto por la Iglesia como por la clase alta granadina del siglo XVIII⁴.

Fue Severiano Marín un restaurador vinculado al Real Museo de Pinturas, en el que la actividad restauradora

¹ Mariano de Madrazo, *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, p. 195.

² La labor de restauración constituyó una de las principales preocupaciones de los museos durante este período, como han puesto de manifiesto, para el caso del Museo Nacional del Prado, Leticia Ruiz Gómez, «Restauración en el Museo del Prado», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, V, pp. 1836-1843 (en la p. 1838 cita expresamente a Severiano Marín); y, para el Museo de la Trinidad, María Concepción García Cabarcos y Felicitas Martínez Pozuelo, «El Museo de la Trinidad. El Taller de Restauración y sus profesionales», *Boletín del Museo del Prado*, XXXIII, 51 (2015), pp. 112-131.

³ Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Expedientes personales, caja 620, expdte. n.º 13. Por el expediente personal de Joaquín Marín tenemos noticia de la difícil situación económica por la que atravesó la familia en la década de 1840, cuando, debido a un error burocrático, se vio abocada a padecer «hambre, desnudez sonrojosa e insufribles fríos por falta de abrigo interior y exteriormente», según confesaba el propio Joaquín en un memorial dirigido a la reina Isabel II el 12 de enero de 1847.

⁴ Sobre la figura de Fernando Marín, véase Antonio Gámiz y Antonio Orihuela, «Una vista del paisaje de Granada encargada por el Conde de Maule al pintor Fernando Marín hacia 1798», *Goya*, 323 (2008), pp. 121-134.

Fig. 1 Claudio Coello, *La Adoración de la Sagrada Forma*, h. 1685-1690, óleo sobre lienzo, 500 x 300 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10014789. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

resultó particularmente activa en este período, de manera que sus sucesivos directores se vieron obligados a incrementar continuamente el número de empleados y a elevar su salario ante el temor de que dimitiesen y se dedicasen a la restauración de encargos particulares, donde obtenían ganancias más sustanciosas⁵. De hecho, el taller llegó a su máximo esplendor en tiempos de José de Madrazo, con once restauradores y varios aprendices que se iniciaban con cuadros de segundo orden bajo la atenta vigilancia de sus jefes. No obstante, su labor no se libraría de algunas críticas, como la efectuada en 1845 por el inglés Richard Ford (1796-1858), quien dedicó palabras poco elogiosas al abuso de los barnices y exceso de repintes que a su entender se practicaban en el museo⁶. Sus juicios negativos tuvieron cumplida réplica, primero por parte de Pedro de Madrazo (1816-1898), y más tarde del pintor y restaurador Vicente Poleró (1824-1911)⁷.

La estructura piramidal del taller de restauración, con una escala profesional perfectamente jerarquizada, nos permite reconstruir paso a paso la trayectoria de Severiano Marín, desde sus inicios en la década de 1830 hasta 1856, en que circunstancias personales le llevaron a presentar su dimisión⁸. En 1833 figura como alumno pensionado del Real Museo de Pinturas en virtud de Real Orden de 28 de abril, dotado con un sueldo de 1825 reales⁹. En los cursos 1837-1838 y 1838-1839 fue alumno matriculado en la Sala de Yeso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁰. El 1 de marzo de 1839 era nombrado ayudante de la sala de restauración del museo con un estipendio de 3000 reales que, por disposición del intendente de la Real Casa,

se convirtieron en 5000 en 1843; los sucesivos aumentos salariales constituirán un claro indicador del reconocimiento y mejora de su estatus laboral. El 7 de septiembre de ese mismo año obtenía el cargo de segundo ayudante, manteniendo el sueldo de 5000 reales. La causa inmediata del ascenso vino propiciada por la dimisión del hasta entonces primer ayudante, Isidoro Brun (1819-post. 1862), lo cual obligó a José de Madrazo a cubrir la vacante tirando de escalafón, pasando Nicolás Gato de Lema (1820-1883) de cuarto a tercero, Severiano Marín de tercero a segundo y Nicolás González Argandona (?-1878) de segundo a primero¹¹; pero a buen seguro tampoco resultó ajeno a ello el aumento de personal a que obligó el inicio de las campañas restauradoras en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, en las que Marín desempeñará un papel decisivo.

Paralelamente a su faceta restauradora, completa en este período su formación pictórica, participando en la exposición de la Academia de 1843 con cuatro obras: dos paisajes —copia del pintor madrileño Vicente Camarón (1803-1864)— y sendos retratos de una niña y de un caballero¹². Padeció Severiano Marín durante estos años un reuma articular en el hombro y brazo derechos que le obligó a marchar por espacio de dos meses a las termas de Archena en Murcia a tomar los baños para restablecer su salud; así consta en sendos informes médicos firmados en marzo de 1845 y mayo de 1846 por los cirujanos de cámara José Figuer, Ignacio Ortega y José Ramos¹³. Las reales órdenes por las que le fueron concedidos los dos meses de licencia llevaban fecha de 15 de abril de 1845 y 29 de mayo de 1846, respectivamente¹⁴.

5 Del panorama de la restauración en el siglo XIX se han ocupado, entre otros, Carmen Carretero Marco, «La restauración de pintura en el Museo del Prado en el siglo XIX. Vicente Poleró y el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial», en *Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas. I Congreso del GEIC* (Valencia, del 25 al 27 de noviembre de 2002), Valencia, Grupo Español del IIC, 2002 (ed. en CD-ROM); Leticia Ruiz Gómez, «Algunas notas sobre el restaurador José Bueno y la creación de la Escuela de Restauración del Museo del Prado», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado; Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 670-676; M.^a Teresa Vicente Rabanaque, Beatriz Santamarina Campos y Virginia Santamarina Campos, «De cortesanos y burgueses. Los nacionalismos como motor de la conservación y restauración», *Ge-conservación*, 2 (2011), pp. 99-111; y Antonio García-Monsalve Escriña, *La historia jurídica del Museo del Prado (1819-1869)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2002, pp. 618-644.

6 Richard Ford, *A Handbook for Travellers in Spain*, vol. III, Londres, J. Murray, 1845, p. 1110.

7 Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, Madrid, J. M. Alonso, 1850, pp. VI-X; Vicente Poleró, *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de Pinturas de Madrid...*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868, pp. 9-24. Se hacen eco de esta

polémica Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, p. 9; y M.^a Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, «El gaditano Vicente Poleró y Toledo y su importancia en la historia de la conservación y restauración de obras de arte», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXV, 127 (1994), pp. 497-505.

8 La mayor parte de los datos biográficos y profesionales de Severiano Marín están tomados de su expediente personal conservado en el AGP, Expedientes personales, caja 2647, expdte. n.º 48.

9 Archivo del Museo Nacional del Prado [en adelante AMNP], caja 915, leg. 35.01, expdte. n.º 13, 1.

10 Esperanza Navarrete Martínez, «Alumnos de las Salas del Yeso, del Natural y del Colorido de la Real Academia de San Fernando (1800-1844)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 106-107 (2008), pp. 159-238 (pp. 198-199 y 223).

11 AMNP, caja 915, leg. 35.01, expdte. n.º 21.

12 Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 491.

13 AMNP, Caja 915, leg. 35.01, expdte. núms. 24 y 25.

14 AMNP, caja 351, leg. 18.04, expdte. n.º 28, 1; y caja 351, leg. 18.05, expdte. n.º 5, 3.

Recuperado de sus dolencias, el 5 de diciembre de 1847 ascendía al cargo de tercer restaurador con una retribución de 6000 reales, avalado por sus meritorias campañas en El Escorial. Finalmente, el 1 de julio de 1849 fue nombrado segundo restaurador, haciéndose acreedor a una asignación de 7000 reales¹⁵; en esta ocasión, el motivo que propició su ascenso fue el fallecimiento del jefe de restauración José Bueno (1797-1849)¹⁶, que supuso la consabida reestructuración piramidal de la sala.

Como segundo restaurador se mantuvo durante casi siete años, hasta que el 10 de mayo de 1856, y tras veintitrés de servicio en el taller de restauración, renunciaba a su puesto aduciendo motivos particulares. Sin duda influyó en su decisión el drama familiar que vivió a causa de la separación de su esposa Felisa Melero —con la que había contraído matrimonio en 1851¹⁷—, conflicto que ya desde 1854 lo tenía sumido en tal estado de exacerbación que lo incapacitaba para desarrollar su trabajo, como significaba el director del museo en sendos informes remitidos al intendente general de la Real Casa en mayo de 1854 y 1856 respectivamente¹⁸. A esta circunstancia obedece la Real Orden comunicada el 22 de abril de 1854 a José de Madrazo a propósito de ciertas retenciones en el sueldo de Severiano Marín en concepto de alimentos, conforme al pleito dirimido con Felisa Melero en el juzgado de primera instancia del distrito del Prado¹⁹; y una nueva Real Orden de 8 de julio de 1854 por la que le eran concedidos seis meses de licencia que había solicitado para «pasar a la Ciudad de Burgos con objeto de arreglar asuntos de familia»²⁰. Y quizás tuviera que ver también con ello la deuda de 6500 reales contraída por Marín con un tal Saturnino Pérez y que

obligó a la retención de la tercera parte de su sueldo, según consta en las minutas de oficio firmadas en abril de 1854 por Madrazo informando de tal extremo al intendente general de la Real Casa y al alcalde del distrito de La Latina²¹.

Mas no concluyeron aquí las desdichas personales de Severiano Marín, quien el 4 de diciembre de 1854 informó a José de Madrazo de su urgente retorno a Madrid por «la noticia que tuve de la muerte de una hija»; además de la tragedia familiar, su presencia era requerida para resolver numerosos asuntos antes de regresar a Burgos, a consecuencia de los cuales confesaba al director del Real Museo: «estoy enfermo y arruinado»²². A ello se sumó el fallecimiento de su padre en octubre de 1855.

El 8 de mayo de 1856 José de Madrazo comunicó al intendente general de la Real Casa la renuncia de su destino de Severiano Marín, «paso para mí inesperado y que no ha sido motivado por ninguna circunstancia propia de este Real Museo»²³, reconocía el director. Pese a que la baja de Marín «me es sensible bajo el aspecto de que es un excelente restaurador», y «porque son contados los buenos restauradores, y Marín trabajando reúne todas las circunstancias de tal», no le quedaba más remedio que apoyarla, «atendiendo a que es imposible hacer servir bien a quien voluntariamente no se presta a ello, y a que una resolución de esta clase supone que ha sido meditada lo bastante para no dejarse luego disuadir fácilmente»²⁴. La renuncia fue admitida por la reina y comunicada por Real Orden de 10 de mayo de 1856, momento a partir del cual Severiano Marín dejó de desempeñar su cargo²⁵. Su puesto como segundo restaurador fue ocupado por el hasta entonces tercero Nicolás Gato de Lema²⁶.

15 AMNP, caja 351, leg. 18.05, expdte. n.º 43, 2.

16 Sobre el papel relevante de José Bueno en el taller de restauración del Prado, véase Ruiz Gómez 2007.

17 El 3 de enero de 1851 venía firmada una Real Orden por la que la reina concedía licencia a Severiano Marín para contraer matrimonio con Felisa Melero. AMNP, Caja 352, leg. 18.06, expdte. n.º 13, 1.

18 Reseñaba en uno de ellos Madrazo que «este empleado se halla hace algún tiempo fuera de sí y en ocasiones próximo en mi concepto a una enajenación mental a consecuencia de disensiones con su mujer, habiendo llegado el caso de presentar demanda de divorcio en el Tribunal competente, donde sigue su curso». AGP, Expedientes personales, caja 2647, expdte. n.º 48.

19 AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 16, 7. De cada mensualidad debían retenérsele a Marín y entregarse a Felisa Melero 291 reales y 22 maravedíes.

20 AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 17, 7; AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 19, 1. Severiano Marín informaba del inicio de su licencia de seis meses el 29 de julio de 1854. AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 19, 5.

21 AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 16, 3; AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 16, 14. Un oficio de la Alcaldía Constitucional a José de

Madrazo de fecha 26 de octubre de 1854 consignaba que la deuda contraída por Severiano Marín había sido satisfecha, por lo que ya no era necesario retenerle la tercera parte de su sueldo como restaurador. AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 22, 6; AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 23, 1.

22 AMNP, caja 352, leg. 18.07, expdte. n.º 24, 3. En su contestación de 18 de diciembre de 1854, José de Madrazo consideraba inadmisibles las razones alegadas por Severiano Marín para permanecer en Madrid sin presentarse al Real Establecimiento, pues la licencia le había sido expresamente concedida para solucionar asuntos familiares en Burgos; en consecuencia, le conminaba a presentarse a su trabajo, pues de lo contrario daría parte al intendente general de la Real Casa para que la reina adoptase la resolución pertinente.

23 AMNP, caja 415, leg. 18.08, expdte. n.º 17, 3.

24 *Ibidem*.

25 AMNP, caja 353, leg. 18.09, expdte. n.º 17, 4.

26 AMNP, caja 415, leg. 18.08, expdte. n.º 17, 4; AMNP, caja 353, leg. 18.09, expdte. n.º 17, 6.

El 22 de julio de 1857 le era concedida la jubilación con el sueldo que le correspondía según los años de servicio. Severiano Marín trató de reincorporarse a su puesto meses más tarde, tras la dimisión de José de Madrazo y el nombramiento de Juan Antonio Ribera (1779-1860) como director del Real Museo de Pinturas, según consta en carta remitida a Isabel II en diciembre de 1857, y todavía insistía en ello en una nueva misiva enviada a la soberana en marzo de 1860; sin embargo, no parece que lo lograra, por cuanto no existen noticias relacionadas con su labor restauradora en dicha institución más allá de 1856. Siguió, no obstante, ejerciendo la profesión atendiendo encargos particulares. Una de las últimas referencias cronológicas data del 8 de febrero de 1871, cuando solicitaba pasar a formar parte de las clases pasivas de la Real Casa. En el *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid* correspondiente al 11 de diciembre de 1883 se incluye en la relación de bajas del Distrito electoral de Alcalá de Henares por «haber fallecido»²⁷.

De la valía profesional de Marín dan fe los sucesivos testimonios firmados de puño y letra de José de Madrazo, quien lo califica como «joven de mérito en esta especialidad», «excelente restaurador», y «empleado de brillantes disposiciones y aptitud reconocida para la restauración»²⁸. No resulta extraño en consecuencia que, cuando en febrero de 1850 solicitó a la reina los honores de restaurador de cámara en atención a sus méritos —citaba como principales la recuperación de la *Sagrada Forma* de Claudio Coello (1642-1693) y «de otros cuadros del inmortal Ticiano»²⁹—, su petición contara con el aval del director por considerarlo «accedor a la gracia que pretende por su mérito y recomendables circunstancias probadas en este Real Establecimiento y en las varias comisiones que en el Real Sitio de San Lorenzo le he confiado»³⁰, según certificaba Madrazo. Al parecer alcanzó tal reconocimiento dos años más tarde,

cuando, según testimonio del propio Marín, don Francisco de Asís quedó tan satisfecho de los trabajos llevados a cabo en el Real Sitio de San Ildefonso que le concedió verbalmente tal distinción.

LAS CAMPAÑAS RESTAURADORAS EN LOS REALES SITIOS

Comprobando la secuencia cronológica y los méritos reflejados en su currículum, no cabe duda de que el prestigio profesional de Severiano Marín se cimentó en las campañas restauradoras emprendidas en los Reales Sitios, que lo condujeron a Aranjuez, San Ildefonso, Riofrío y, principalmente, a San Lorenzo de El Escorial, lugar al que permaneció estrechamente vinculado durante la década de 1840. Se inscribe su labor dentro de las medidas adoptadas por José de Madrazo para «preservar de la inminente ruina que amenaza el gran número de obras maestras existentes en el ex-Monasterio de San Lorenzo»³¹, que contemplaban la creación de un taller provisional con objeto de restaurar allí mismo los cuadros que por su gran tamaño y circunstancias particulares no pudieran ser trasladados a la Corte, y el aumento del personal encargado de su recuperación³².

Ya en un informe elaborado en 1777, Anton Raphael Mengs (1728-1779) alertaba de las malas condiciones de conservación de las pinturas del monasterio escurialense, insistiendo en la necesidad de que los frailes encargasen su recuperación a restauradores oficiales³³. Idéntico panorama encontró José de Madrazo en 1818, cuando apercibió a la comunidad religiosa del peligro que corrían obras como la *Oración en el Huerto* de Tiziano (h. 1489-1576). De nuevo en 1839 pudo constatar el deplorable estado en que se encontraban, tomando entonces la determinación de llevar

27 *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 296 (martes, 11 de diciembre de 1883), p. 5. La referencia vuelve a repetirse en el *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 299 (viernes, 14 de diciembre de 1883), p. 3.

28 Explicito resulta en este sentido el informe que redactara en diciembre de 1847, en el que manifestaba su temor de que Nicolás González Argandona y Severiano Marín, segundo y tercer restaurador en aquel momento, siguiesen los pasos de Isidoro Brun, restaurador de brillantes cualidades que años atrás había presentado su dimisión para dedicarse a la restauración a título particular, puesto que resultaría casi imposible reemplazarlos al ser escaso el número de buenos restauradores existentes en aquellos momentos en Madrid. Madrazo 1945, p. 198. Sobre el caso particular de Isidoro Brun, véase Nicholas Turner, «Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán and the Formation of the Prados's Collection of Old Master Drawings», en Nicholas Turner, *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from The Prado* [cat. exp. Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, del 25 de octubre de 2008 al 4 de enero de 2009; Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Art,

del 24 de enero al 5 de abril de 2009; Tulsa, Philbrook Museum of Art, del 25 de abril al 5 de julio de 2009], Alexandria, Art Services International, 2008, pp. 23-30.

29 AGP, Expedientes personales, caja 2647, expdte. n.º 48.

30 *Ibidem*. La solicitud de Severiano Marín fue tramitada por la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio mediante una Real Orden remitida el 25 de febrero de 1850 a José de Madrazo pidiéndole información acerca de los méritos del restaurador. AMNP, caja 352, leg. 18.06, expdte. n.º 2, 4.

31 Así lo certifica el director del Real Museo en un informe firmado el 21 de septiembre de 1842. AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 7.

32 Ricardo Martínez-Ojinaga Martínez, *Historia de la conservación y restauración de la pintura al óleo del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial hasta el año 1936*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, pp. 235-266.

33 *Ibidem*, pp. 105-106.

a cabo su restauración en el Real Museo de Pinturas³⁴. Entre los cuadros trasladados se encontraban obras de El Bosco (h. 1450-1516), Lucas de Holanda (1534-1584), Pieter Bruegel (1525/30-1569), Alberto Durero (1471-1528) y Jacopo Bassano (h. 1510-1592)³⁵.

Un año más tarde, por una Real Orden de 3 de mayo de 1840, el director debía reunir en un solo punto del monasterio todos los cuadros seleccionados para su recuperación; comenzaban a sentarse las bases de un proyecto que contó con la supervisión personal de Madrazo, quien en una misiva enviada el 13 de diciembre de 1841 al intendente general de la Real Casa le notificaba su propósito de trasladar las obras al Real Museo, a excepción de los cuadros de mayor formato, sobre los que se actuaría *in situ*. Así se expresaba en su comunicado:

Ningún inconveniente encuentro en que se trasladen a esta Corte para su restauración los cuadros existentes en el Real Sitio de San Lorenzo, siempre que sus dimensiones no excedan de siete pies poco más o menos, pues los de mayor tamaño como por ejemplo el que representa la *Cena*, del Ticiano, y el de la *Santa Forma* de Claudio Coello, sufrirían en mi concepto algún deterioro con la expresada traslación, y me parece preferible a esta la restauración de los mismos en el dicho Real Sitio tan luego como llegue la primavera o verano próximos.³⁶

A finales de agosto de 1842, José de Madrazo permaneció por espacio de tres días en el Escorial a fin de seleccionar los cuadros que exigían una inmediata reparación, mostrándose una vez más categórico acerca de la urgencia con que había que intervenir, por cuanto «se trata nada menos que de la conservación o de la ruina total de un gran número de cuadros, del mayor mérito bajo todos conceptos»³⁷;

para ello solicitaba la creación de tres nuevas plazas de restaurador, en atención a que «no se acabarán de restaurar ni en cincuenta años los cuadros que posee Su Majestad solo en este Museo y en San Lorenzo»³⁸, insiste en un escrito dirigido a Isabel II. Será a partir de estos momentos cuando se produzca el ascenso y reconocimiento profesional de Severiano Marín, merced a su labor en los Reales Sitios en la década comprendida entre 1842 y 1852.

RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DE EL ESCORIAL EN EL REAL MUSEO

El primer contacto de Severiano Marín con San Lorenzo tuvo lugar el 26 de octubre de 1842, cuando en calidad de ayudante de la sala de restauración del museo viajó hasta el Real Sitio a las órdenes del primer restaurador José Bueno a fin de realizar las operaciones previas al traslado de los lienzos seleccionados por José de Madrazo, consistentes en barnizar y sentar el color a aquellos cuadros en los que se había desprendido; les acompañó el forrador Antonio Trillo³⁹. Por un oficio de intendencia debían facilitárseles los «útiles y enseres que necesiten para el desempeño de la comisión que se les confió, como también los mozos indispensables para mover los cuadros que van a preparar y local a propósito para ello»⁴⁰.

El 9 de noviembre eran conducidos a Madrid, en una litera de las Reales Caballerizas, dieciséis lienzos empaquetados en cinco cajones, según consta en el resguardo firmado ese mismo día por José Bueno y por Félix Vigil, administrador patrimonial de San Lorenzo; el recibo de entrega en el museo lleva fecha de 17 de noviembre. Una somera relación da cuenta de la entidad de las dieciséis obras trasladadas⁴¹. Del refectorio procedía «el gran cuadro

34 El 20 de abril de 1839 escribía a su hijo Federico de Madrazo informándole de que «he hecho venir a Madrid aquellos cuadros que se hallaban más maltratados por incuria o porque no sabían apreciar su mérito aquellos buenos religiosos; entre estos los hay de las escuelas alemana y flamenca antiguas muy preciosos y del mayor interés que luego que se restauren causarán admiración [...]. Ha sido una suerte para la salvación de dichos cuadros que haya yo estado en El Escorial porque en este Museo se compondrán y cuidarán como si no hubiesen padecido semejante abandono». AMNP, AP: 2, expdte. n.º 118.

35 La relación completa de cuadros escogidos por José de Madrazo para trasladar al Real Museo, en AMNP, caja 1365, leg. 11278, expdte. n.º 5, 2. Una segunda remesa con obras de Bassano, El Bosco, Veronés, Tiziano y Van Dyck entre otros, en AMNP, caja 1365, leg. 11278, expdte. n.º 5, 6. Le llamaron particularmente la atención las pinturas de El Bosco, pues, como confesaba a su hijo Federico, «nunca hubiera creído que El Bosco fuese tan gran pintor por los muchos cuadros que había visto de él, la mayor parte extravagantes». AMNP, AP: 2, expdte. n.º 118.

36 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 7.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 AMNP, caja 350, leg. 18.03, expdte. n.º 33, 6.

41 En la identificación de los lienzos del monasterio de San Lorenzo restaurados por Severiano Marín han resultado de suma utilidad las guías de fr. Francisco de los Santos, *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo, fabrica del rey Philippo segundo*, Madrid, Imprenta Real, 1657; Fernando Álvarez, *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial, para uso de los viajeros y curiosos que le visiten*, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1843; José Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848, y descripción de las*

Cena de Jesucristo a sus Apóstoles, por Ticiano»⁴². De la sala vicarial de capítulos, un «*San Jerónimo puesto en oración con un guijarro en la mano para herirse el pecho delante de un Crucifijo*»⁴³, del mismo Tiziano, que ocupaba el altar mayor desde tiempos de Felipe II⁴⁴, y un *San Antonio de Padua*, de José de Ribera (1591-1652). A la sala prioral de capítulos pertenecían la *Oración en el Huerto* de Tiziano; *Lot con su mujer y sus hijas saliendo de Sodoma*, adjudicada en el listado al «Caballero Máximo», es decir, a Massimo Stanzione (h. 1585-1656)⁴⁵; y el *Apóstol san Bernabé*, que figuraba como obra de Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671), una de las cincuenta pinturas regaladas por José I a su hermano para integrarse en el Musée Napoléon⁴⁶. En la sacristía se encontraba el *Entierro de Cristo*, de Ribera.

Del claustro principal alto se habían descolgado cinco lienzos: el *Sacrificio de Isaac por Abraham*, considerado en el documento como obra de Andrea del Sarto (1486-1530); las fábulas de *Apolo y Marsias* y de *Aracne y Minerva*, así como *Job en el muladar*, los tres de Luca Giordano (1634-1705); y un *Cristo con la cruz auestas* que era tenido por copia del original de Guercino (1591-1666). En la celda prioral se encontraba el *Retrato de fray José de Sigüenza*, estimado en el siglo XIX como de Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588) y actualmente tenido por obra de Bartolomé Carducho (h. 1560-1608)⁴⁷. Finalmente, a la capilla del colegio correspondía la soberbia tabla de *Cristo con la cruz a*

cuestas, de El Bosco, y otras dos tablas de escuela italiana que representaban la *Bajada de Cristo al Limbo* y la *Resurrección*, ambas de iluminación tenebrista. Con respecto a la autoría de las obras recogidas en la relación, José Bueno incluía una nota final matizando que el *Sacrificio de Isaac* considerado como obra de Andrea del Sarto no era en realidad sino una copia de la tabla original conservada en el Real Museo de Pinturas; y que el original que copiaba el *Cristo con la cruz auestas* no era de Guercino sino de Tiziano, el cual presidía en aquel momento el oratorio privado de Felipe II en El Escorial (en 1845 sería depositado en el museo).

Dentro del carácter excepcional de la mayoría de las obras trasladadas al Real Museo para su restauración, destacaba *La Última Cena* de Tiziano [fig. 2], instalada en 1574 en el refectorio previo recorte para acomodarla al espacio destinado. En los dos siglos siguientes el lienzo experimentó un progresivo deterioro⁴⁸ que llevó a Mariano Salvador Maella (1739-1819) a juzgar la obra como «mui maltratada»⁴⁹ cuando en 1786 realizó una selección de pinturas que pudieran ser objeto de restauración. Esta valoración era corroborada en el informe redactado por José de Madrazo el 17 de noviembre de 1842 sobre *La Última Cena* y la *Oración en el Huerto* de Tiziano, en el que mencionaba repintes y pérdidas de color, manchas y humedades e incluso posibles incendios⁵⁰, todo lo cual resulta revelador de su pésimo estado de conservación⁵¹.

bellezas artísticas y literarias que contiene, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1849; Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Principe y Capilla de la Fresneda*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1857; y Antonio Rotondo, *Descripción de la gran Basílica del Escorial*, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, 1861; así como el estudio de Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona; Girona, Universitat de Girona; Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.

42 AMNP, caja 77, leg. 23,01, expdte. n.º 7.

43 *Ibidem*.

44 En la restauración llevada a cabo en 1992 se alude a la intervención de 1845. Virginia Arnáiz, Pilar Baglietto y Santiago Herrero, «San Jerónimo de Tiziano. Estudio técnico», *Beales Sitios*, 114 (1992), pp. 29-36.

45 También se consideró con anterioridad obra de Ribera. Sin embargo, su autor es Pietro Novelli (1603-1647), uno de los pintores más representativos del panorama siciliano del siglo XVII. Bassegoda 2002, p. 272.

46 La misma identidad y autoría recogen Juan Agustín Ceán Bermúdez, Antonio Ponz y Vicente Poleró, cuando se trata en realidad del *Apóstol santo Tomás* pintado por Guercino. Bassegoda 2002, pp. 169-170.

47 George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1959, p. 220; Carmen García-Frías Checa,

La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991, pp. 201-206.

48 Los avatares por los que atravesó el primero de ellos en la Edad Moderna son recogidos por Jesús Jiménez Pece, «El marco de la Última Cena de Tiziano en El Escorial», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), pp. 201-211.

49 Carmen García-Frías Checa, «Análisis crítico de dos obras restauradas de Tiziano en el Monasterio de El Escorial: la Última Cena y el San Juan Bautista», en Tiziano. *Técnicas y restauraciones*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, pp. 139-151 (p. 142).

50 En el caso de la Última Cena de Tiziano, Madrazo aseveraba que «aunque ya tuviera noticia, de voz pública, de su mal estado, nunca me había imaginado que llegara a tal punto, pues en el testero del refectorio del Real Ex Monasterio en donde se hallaba colocado, y yo le vi varias veces, no podía conocerse todo lo que había padecido por estar a la sombra entre dos ventanas». Por su parte, el secretario del Real Museo Juan Salmón manifestaba su convicción de que los daños los recibió «en su traslación a Francia cuando la dominación de Bonaparte». AMNP, caja 77, leg. 23,01, expdte. n.º 7, 12.

51 Con motivo de la restauración a la que fue sometida la Última Cena de Tiziano en 1998-1999, se descubrió una inscripción en el reverso del lienzo forrado que daba cuenta de la intervención de mediados del siglo XIX, informando de que «se restauró en el Real Museo y devolvió en Julio de 1845». Tiziano: *la Última Cena y San Juan Bautista*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Fundación Argentaria y Patrimonio Nacional, 1998; García-Frías Checa 1999. En este estudio de Carmen García-Frías se hace referencia (p. 143) a la



Fig. 2 Tiziano, *La Última Cena*, h. 1557-1564, óleo sobre lienzo, 207 x 464 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10014713. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

El traslado de las pinturas no pasó desapercibido a la prensa de la época, que en enero de 1843 se hacía eco del mismo, prestando especial atención a la *Última Cena* del pintor italiano⁵². Una vez en el museo, las tareas de restauración se extendieron por espacio de tres años, de manera que el 22 de julio de 1845, Madrazo y el primer ayudante de la sala de restauración, Nicolás González Argandona, viajaban a San Lorenzo para hacer entrega de los cuadros⁵³; al día siguiente era Félix Vigil quien certificaba su retorno al monasterio. Pese a que la documentación silencia el nombre de los restauradores que intervinieron en el proceso, no tenemos duda de que uno de ellos fue Severiano Marín,

quien ya en este momento inicial dio muestras de su capacidad, como se deduce de los encargos que recibirá a partir de entonces.

LAS CAMPAÑAS RESTAURADORAS EN EL REAL SITIO DE SAN LORENZO

Concluida esta primera fase, en 1845 tendrá lugar una nueva campaña en la que apreciamos cambios significativos, por cuanto se abandona la práctica de trasladar los cuadros al museo para proceder a su recuperación *in situ*,

participación de Severiano Marín como ayudante de José Bueno. Un resumen de la misma autora en «Dos obras de Tiziano en el Monasterio de El Escorial: *La Última Cena* y el *San Juan Bautista*, restaurados con el patrocinio de la Fundación Argentaria», *Reales Sitios*, 140 (1999), pp. 78-79.

⁵² Así queda de manifiesto en *El Espectador*, 542 (26 de enero de 1843), p. 3: «Sabemos que entre las utilísimas medidas que se han tomado [...] para la reparación del Escorial, se cuenta la traslación de varios cuadros a la sala de restauración de este Museo. Uno de ellos es la famosa cena del Ticiano, que abandonada en el antiguo refectorio del monasterio había venido a un estado deplorable». La misma noticia se repite en *El Heraldo*, 167 (28 de enero de 1843), p. 4.

⁵³ AMNP, caja 351, leg. 18.04, expdte. n.º 31, 3. El viaje de José de Madrazo se extendería posteriormente hasta el Real Sitio de San Ildefonso «para reconocer el estado de sus pinturas y ver si entre las mismas existe algún retrato que deba tener lugar en la serie cronológica de los Reyes de España que estoy formando para ocupar uno de los salones recién habilitados en el ático de los pabellones de este R^o Estab^o». Encontramos aquí una de las más tempranas referencias al proyecto de galería dinástica que ambicionaba Madrazo, el cual sería aprobado por Real Orden de 1 de diciembre de 1847. No había pasado un mes de esto último cuando, el 28 de diciembre, José de Madrazo solicitaba al gobernador de palacio el traslado desde El Escorial al Real Museo de nueve retratos reales, entre ellos los de Felipe V de cuerpo entero y Luis I de medio cuerpo, para que pasasen a formar parte de la *Serie Cronológica de los reyes de España*, Martínez-Ojinaga Martínez 1992, pp. 247 y 254-256.

estableciéndose un taller en la amplia y luminosa sala de capítulos del monasterio; por tal motivo, los restauradores designados permanecen durante los meses de verano y comienzo del otoño en el Real Sitio, desde donde envían continuos informes a José de Madrazo dando cuenta de los avances en las labores de restauración.

La campaña de aquel año tuvo por objeto la recuperación de *La Adoración de la Sagrada Forma* [fig. 1], el gran lienzo realizado por Claudio Coello entre 1685 y 1690 para la sacristía del monasterio, que había sufrido notables desperfectos durante la invasión napoleónica al ser cortado por los extremos y enrollado para su traslado a Francia⁵⁴. En esta ocasión, Severiano Marín fue comisionado por Madrazo para ayudar a Nicolás González Argandona, correspondiendo a Manuel Joglar las labores de forración, según consta en los informes y correspondencia cruzados entre González Argandona y el director del museo⁵⁵. Los tres culminaron su tarea a finales de año (el 29 de noviembre Argandona informaba de que «los cuadros de la Santa Forma y su reverso se han concluido de restaurar») y se reincorporaron al museo el 9 de diciembre. Su labor recibió el elogio unánime de prensa y crítica, en especial de José Quevedo, quien, tras afirmar que «el cuadro de Coello ha cobrado nueva vida», los animaba a continuar «estudiando y perfeccionándose en su carrera, y tendrán la gloria de dar nueva vida a las bellezas artísticas, que aún abundan en su patria»⁵⁶.

El 17 de agosto de 1846 Severiano Marín volvió a ser nombrado para la campaña escurialense de aquel año⁵⁷ en la que, bajo la supervisión de José Bueno y acompañado por el ayudante Antonio Martín, llevó a cabo la restauración del *Martirio de san Lorenzo* de Tiziano [fig. 3] que

presidía el altar mayor de la iglesia vieja o de prestado del monasterio y se encontraba «muy decaído, empañado por la suciedad y poco estirado el lienzo», según el juicio de Fernando Álvarez en 1843⁵⁸. En realidad, la recuperación había dado comienzo en 1845 con su forración, completándose ahora con las labores pictóricas propiamente dichas, de las que daba cuenta la prensa, reiterando de nuevo su felicitación a los restauradores⁵⁹. Un informe redactado el 26 de octubre por José de Madrazo confirmaba que la reparación había concluido, habiéndose reincorporado los restauradores a sus tareas en las salas del Real Museo⁶⁰.

Tras un paréntesis en 1847 —aquel año la campaña tuvo lugar en San Ildefonso, restaurándose un total de treinta y cuatro cuadros de los que no tenemos mayor noticia—, al año siguiente se retoman las jornadas en El Escorial. Desde este momento y hasta 1851, Severiano Marín figura como jefe del equipo que durante el verano se desplaza al monasterio, llevando bajo su dirección a los restauradores Francisco García Ibáñez (1825-1900), Calixto Ortega Matamoros (1811-1860) y José Carlos Méndez, y a los forradores Manuel Joglar y Antonio y Tomás Trillo entre otros. A lo largo de estos años, Marín y su equipo recuperaron un importante patrimonio artístico que en algunos casos «no tendría remedio si en dicha situación se le deja pasar más tiempo»⁶¹, refería el restaurador a propósito de dos tablas de Rómulo Cincinato (h. 1540-1597). La profesionalidad con que desempeñó su labor mereció el reconocimiento no solo del director del museo, sino también de crítica y prensa, a cuyo juicio «el señor Marín será uno de los que honren la noble profesión a que se dedica», refería un periódico en 1848⁶².

Entre las obras más significativas restauradas en la campaña de aquel año se encontraban cuatro grandes lienzos

54 Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 110-135.

55 AMNP, caja 915, leg. 35.01, expdte. n.º 50. En un informe remitido a Madrazo el 3 de octubre de 1845, Argandona aporta algunos aspectos de interés sobre la obra y su proceso de restauración, como el hecho de que «el cuadro de la Sagrada Forma tenía al reverso otro, cuyo asunto es una perspectiva, siendo sacados ambos por la bóveda a donde bajan los días que hacen función en la sacristía; y empleando en dicha operación algunos días por haber sido indispensable echar abajo unos machones de fábrica por donde el cuadro bajaba engargolado, habiéndolos desclavado allí mismo y subidos rollados hasta la sala de capítulos en la cual se han forrado igualmente que el San Lorenzo en el Martirio».

56 José Quevedo, «Episodio del reinado de Carlos II», *Museo de las Familias*, IV, 7 (25 de marzo de 1846), p. 54. Encontramos igualmente alusiones a la restauración del lienzo de Coello en *La Posdata*, 1163 (19 de noviembre de 1845), p. 4; y *La Esperanza*, 366 (12 de diciembre de 1845), p. 4.

57 AGP, Expedientes personales, caja 461, expdte. n.º 13; AMNP, caja 351, leg. 18.05, expdte. n.º 9, 1.

58 Álvarez 1843, p. 179.

59 Es el caso de *El Eco del Comercio*, 1235 (31 de agosto de 1846), p. 2; y *El Español*, 668 (1 de septiembre de 1846), p. 2. En ambos podemos leer: «Se ocupan en la restauración del dicho San Lorenzo los artistas don Severiano Marín y don Antonio Martín, que a tan grandiosos fines han sido destinados; y vemos que lo desempeñan a pesar de su mal estado con el mayor acierto y esmero». La intervención decimonónica queda documentada en el estudio de Carmen García-Frías publicado con motivo de una nueva restauración en 2003 bajo un equipo de especialistas coordinado por Pablo Rodríguez Abad. Carmen García-Frías Checa y Esperanza Rodríguez-Arana Muñoz, *Tiziano y el Martirio de San Lorenzo de El Escorial. Consideraciones histórico-artísticas y técnicas tras su restauración*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 34-35. Un resumen en «Restauración de una nueva obra de Tiziano del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: *El Martirio de San Lorenzo*», *Reales Sitios*, 156 (2003), pp. 74-75.

60 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 7.

61 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8.

62 *El Clamor Público*, 1271 (22 de agosto de 1848), p. 3.



Fig. 3 Tiziano, *Martirio de San Lorenzo*, h. 1564-1567, óleo sobre lienzo, 415 x 297,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10014834. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial



Fig. 4 Rómulo Cincinato, *La Transfiguración*, h. 1584, óleo sobre tabla, 376 x 234 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10014869. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial



Fig. 5. Rómulo Cincinato, *La Última Cena*, h. 1584, óleo sobre tabla, 376 x 234 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10014871. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

de Juan Fernández de Navarrete el Mudo (h. 1538-1579), ubicados en el claustro principal alto⁶³. Dos de ellos fueron descolgados a mediados de julio, según queda constancia en el informe remitido por Marín a José de Madrazo el día 18 de dicho mes⁶⁴; lo propio hizo el 12 de agosto con los otros dos que representaban a *San Jerónimo penitente* y a la *Sagrada Familia con santa Ana y san Joaquín*. De interés resulta igualmente la recuperación de los cuatro retratos de la biblioteca principal que representaban a Carlos V y a Felipe III armados, ambos de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) —el del emperador a partir del original de

Tiziano—, Felipe II anciano, atribuido al propio Pantoja, y Carlos II a la edad de catorce años, obra de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), de los que Marín se extiende en detalles acerca de su precario estado de conservación y urgencia de intervención⁶⁵. También fue objeto de restauración una treintena de cuadros de pequeño formato de la Casa del Príncipe, quince de ellos de escuela alemana, a todos los cuales aplicó barniz y consolidó el color.

En 1849 fueron comisionados Nicolás González Argandona y Severiano Marín, dando ambos por finalizada su labor el 23 de octubre. Ya en la campaña de 1850, se

63 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8.

64 *Ibidem*.

65 Advertía Marín que requerían urgente reparación los de Felipe III y Carlos II «no tan sólo atendido su mal estado, cuanto por la delicada posi-

ción que ocupan». AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 5. Sobre los cuatro retratos reales, véase García-Frías Checa 1991, pp. 164-181 y 192-201.

66 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 9.

67 Álvarez 1843, p. 156.



Fig. 6 José de Ribera, *Adoración de los pastores*, 1640, óleo sobre lienzo, 226 x 337 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10009051. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

restauraron dieciséis cuadros ubicados en el aula de moral, claustro principal alto, claustro pequeño de la biblioteca y biblioteca alta; entre ellos se encontraban *El entierro del cuerpo de san Lorenzo*, de Navarrete; un *San Jerónimo penitente*, de Palma el Joven (h. 1548-1628); un *Entierro de Cristo*, de Tintoretto (1518/19-1594); un *Descendimiento*, de Veronés (1528-1588); dos lienzos de Jacopo Bassano; dos retratos de Mariana de Austria y uno de Carlos II; y cuatro retratos de escritores célebres de la biblioteca alta, luego trasladados a la sala de lectura⁶⁶.

Pero la atención de aquel año se centró principalmente en los dípticos que ocupaban los ángulos del claustro

principal bajo, pintados al óleo sobre tabla con asuntos del Nuevo Testamento que seguían el correlato de los frescos de las paredes. En concreto se inició la restauración —proceso que hubo que interrumpir a mediados de octubre por falta de luz— de los dos dípticos del ángulo sureste, que abiertos mostraban las tablas de *La Transfiguración* [fig. 4] y de *La Última Cena* [fig. 5], ambas de Rómulo Cincinato y «muy maltratadas en la parte exterior», según reconocía Fernando Álvarez en 1843⁶⁷. Ya en la campaña de 1848 Severiano Marín había alertado a Madrazo sobre su deterioro, si bien en aquel momento el director pospuso la intervención a la espera de analizarlas personalmente⁶⁸.

66 En el informe elaborado por Severiano Marín el 5 de agosto de 1848, advertía a José de Madrazo de que «habiendo visto el estado de deterioro desde el año de 1846 (época de la cual faltamos del Monasterio) en que se encuentran las dos tablas originales de Romulo Cincinato, sería muy conveniente dar principio al asiento del color, el cual se encuentra todo movido en términos de no tener remedio si en dicha situación se le deja pasar más tiempo»; AMNP,

caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8. En su contestación de 10 de agosto, Madrazo notificaba a Marín que «en cuanto me sea posible pasará a ese Sitio y hasta que esto se verifique suspenderá V. el sentar el color a las dos tablas de Romulo Cincinato que quiero examinar por mí mismo antes de sujetarlas a la expresada operación tan delicada como peligrosa»; íbidem. No parece que dicha operación se llevase a cabo hasta 1850.



Fig. 7 Juan Fernández de Navarrete el Mudo, *La decapitación de Santiago el Mayor*, 1571, óleo sobre lienzo, 346 x 211 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10014608. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

En la misma situación permanecían en 1850, a juzgar por el testimonio de quienes las vieron en la sala de capítulos preparadas para su restauración⁶⁹.

En la campaña de 1851⁷⁰, además de continuar con la restauración de las tablas de Cincinato del claustro principal bajo —de su conclusión y colocación en los altares daba noticia Severiano Marín el 22 de octubre—, se procedió a descolgar seis cuadros de la iglesia vieja que requerían atención urgente: la *Adoración de los pastores*, original que llevaba la

firma de Ribera [fig. 6]; el *Arcángel san Miguel abatiendo a Luzbel*, de Luca Cambiaso (1527-1585); y el *Martirio de santa Úrsula y las once mil vírgenes*, del mismo Cambiaso, para su capilla en el templo, que no agradó a Felipe II y fue sustituido por el de Pellegrino Tibaldi (1527-1596) y Juan Gómez (h. 1555-1597); un *Santo Domingo* de Luca Giordano; y un *Entierro de Cristo* y una *Adoración de los Magos* de los que no facilita su autoría. En la sala de capítulos se encontraban otros dos lienzos que Marín procedió a restaurar: *La burra de Balaam* y *La embriaguez de Noé*, ambos del mencionado Giordano.

Restauró igualmente «varias tablas sueltas de un cuadro del Bosco»⁷¹ que se encontraban en el trascoro. Con la debida cautela al carecer de asunto y medidas, pudiera tratarse de las tres tablas que componían *El jardín de las delicias* y que Fernando Álvarez situaba en este emplazamiento en 1843⁷²; aunque tampoco deben descartarse otras opciones, como *Las tentaciones de san Antonio Abad*, obra mencionada por José Quevedo en este espacio en 1849⁷³. También recuperó cinco obras de la capilla del colegio, dos de ellas excepcionales: un «Santiago, firmado de Navarrete»⁷⁴, que por ubicación y tamaño se corresponde con *La decapitación de Santiago el Mayor* [fig. 7], firmado y fechado en 1571; y «un cuadro original del Greco, grande, firmado», que calificaba «de un mérito sorprendente»⁷⁵ y que, por las mismas razones que el anterior, pudiera identificarse con el *Martirio de san Mauricio y la Legión Tebana* [fig. 8], si bien sorprende que no mencionase el asunto de la obra. A ellos se unían el *Martirio de san Lorenzo*, de Luca Cambiaso, y un *San Jerónimo* y una *Santa Inés*, sin identificar. Finalmente, y ya en un momento avanzado de la campaña, Marín aludía a dos cuadros del altar mayor en cuya forración se ocupaba Antonio Trillo el 20 de octubre de 1851, como paso previo a darles una mano de barniz y volver a colocarlos en su sitio, donde se encontraban el 6 de noviembre.

⁶⁹ En efecto, las dos tablas de Cincinato «estaban a punto de desaparecer; el color en ellos estaba saltado por la intemperie, en muchos trozos enteramente caído, descubriendo la preparación de la tabla; en otros próximo a caer y formando como hojuelas que no podían menos de desprenderse al más leve movimiento», refieren *La España*, 679 (26 de junio de 1850), p. 3, y *El Heraldo*, 2483 (27 de junio de 1850), p. 4.

⁷⁰ AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 11, 5.

⁷¹ *Ibídem*.

⁷² Álvarez 1843, p. 124.

⁷³ Quevedo 1849, p. 306.

⁷⁴ AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 11, 5.

⁷⁵ *Ibídem*.



Fig. 8
El Greco,
*Martirio de San
Mauricio y la Legión
Tebana*, h. 1580-1582,
óleo sobre lienzo,
445 x 294 cm.
Colecciones Reales.
Patrimonio Nacional,
inv. 10014707. Real
Monasterio de San
Lorenzo de El Escorial

CAMBIO DE ESCENARIO: DE SAN LORENZO A RIOFRÍO Y LA GRANJA

Como en años anteriores, también en 1852 Severiano Marín fue nombrado jefe del equipo de restauración de San Lorenzo, llevando a sus órdenes a los restauradores José Méndez y Francisco Ibáñez⁷⁶; sin embargo, el deseo de don Francisco de Asís de restaurar algunos lienzos del Palacio Real de Riofrío, coincidiendo con la estancia veraniega de la familia real, obligó a Madrazo a trastocar el calendario de aquel año, de manera que Marín debería atender en primer lugar las labores que se le asignasen en Riofrío, y tan solo en caso de concluir pronto los trabajos, pasaría a El Escorial para proseguir con la campaña restauradora estival⁷⁷.

El 19 de julio, Severiano Marín partía hacia San Ildefonso con la misión de restaurar los cuatros que dispusiese el rey. Aunque no contamos con una relación detallada, por la información que remitió periódicamente a Madrazo sabemos que entre los cuadros restaurados en Riofrío se encontraban veintiséis retratos de familia, paisajes y bodegones, así como dos batallas y el cuadro de *San Antonio* del oratorio del palacio. A todos ellos se unieron once retratos del Real Sitio de San Ildefonso, seleccionados por don Francisco de Asís⁷⁸. La labor se extendió a lo largo de todo el verano, impidiendo desarrollar aquel año la campaña en El Escorial⁷⁹.

Más al anterior encargo se iba a sumar un nuevo cometido, por cuanto la dirección del museo vio en la presencia de Marín en La Granja la ocasión propicia para proceder al traslado y colocación de *La familia de Felipe V* [fig. 9], copia del original de Louis-Michel van Loo (1707-1771), que había llevado a cabo el pintor Isidoro Lozano (1826-1895) en el marco de la promoción artística de este

joven discípulo de Federico de Madrazo (1815-1894). El 23 de julio de 1852, el gran lienzo familiar era trasladado en un furgón de las Reales Caballerizas al Real Sitio⁸⁰, donde Marín se encargó de su acondicionamiento, dirigiendo las labores del forrador Antonio Trillo y aplicando personalmente el barniz para su protección⁸¹.

La de 1852 es la última campaña de la que tenemos noticia de la intervención de Severiano Marín en los Reales Sitios, iniciada una década atrás; quizás su estado de salud, del que daba cuenta el 21 de octubre desde el Palacio Real de Riofrío, asegurando «hallarme enfermo hace mucho tiempo, hallándome la mayor parte de los días sumamente malo»⁸², pudo llevar a José de Madrazo a encomendarle a partir de estos momentos la restauración de pinturas del Real Museo, teniendo en cuenta además los méritos adquiridos en las campañas escurialenses.

A lo largo de estos diez años, los numerosos informes cruzados entre el restaurador y José de Madrazo nos permiten conocer la identidad de una gran parte de las obras que pasaron por sus manos; y aportan a su vez valiosa información acerca de las prácticas restauradoras del museo a mediados del siglo XIX.

«La restauración bien hecha es tan prolija como lenta»⁸³, insiste Madrazo en varias ocasiones, labor que debe desarrollarse «con inteligencia, delicadeza y precisión»⁸⁴. Severiano Marín se ajusta a estos parámetros cuando refiere el cuidado con que se llevan a cabo las tareas de descolgar y trasladar los cuadros, así como su posterior colocación, y cuando critica la ignorancia de algunos profanos que apremian a los restauradores a acelerar el proceso tan solo por satisfacer la voluntad real. Proporciona datos de interés acerca del proceso y los tiempos de la restauración, como cuando el 3 de agosto

76 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 11, 10. El nombramiento llevaba fecha de 27 de mayo de 1852.

77 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 12, 2; AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 12, 5.

78 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 12.

79 Incluso cuando a comienzos del mes de octubre José de Madrazo reclamó la presencia de Severiano Marín y su equipo en el museo para continuar con su labor, se encontró con la respuesta negativa del administrador patrimonial de San Ildefonso, quien se oponía a su marcha hasta que no culminaran el encargo regio. AMNP, caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12.

80 Nos pone sobre la pista un oficio redactado el 24 de julio de 1852 por Juan Salmón, secretario del Real Museo (quien ante la cuarentena impuesta a José de Madrazo por haber contraído días atrás el sarampión había asumido la resolución de diversos asuntos relacionados con el establecimiento), en el que informa al intendente general de la Real Casa del traslado de varias obras de arte a San Ildefonso en los siguientes términos: «Tengo el honor de decir a V. E. que en el día de ayer han salido de esta corte para el Real Sitio de San Ildefonso en un furgón de

las Reales Caballerizas el cuadro que ha pintado para dicho Real Sitio D. Isidoro Lozano, copia del de Vanloo, que representa la familia del S^o D. Felipe 5^o, y dos estatuas vaciadas en yeso que con destino a la galería baja de aquel Palacio y en virtud de orden de S. M. el Rey ha hecho el formador D. José Panuchi». AMNP, caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12. José Javier Azanza López, «Encargo, autoría y ejecución de *La familia de Felipe V* (Palacio Real de La Granja), copia del original de Louis-Michel van Loo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 26 (2014), pp. 83-97.

81 Según el oficio remitido el 28 de julio de 1852 por José de Madrazo a Severiano Marín, Antonio Trillo debía «colocar debidamente en su bastidor y marco el cuadro que ha pintado D. Isidoro Lozano, copia del de Vanloó, que representa la familia del Rey D. Felipe 5^o»; y Marín «dirigir la colocación del citado cuadro y darle el barniz que necesitará en cuanto esté el bastidor arreglado y estirado el lienzo que ha ido arrollado». AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12, 11.

82 AMNP, Caja 352, leg. 18.06, expdte. n.º 34, 4.

83 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 7.

84 *Ibidem*.



Fig. 9 Isidoro Lozano (copia de Louis-Michel van Loo), *La familia de Felipe V*, h. 1851, óleo sobre lienzo, 405 x 515 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10025699. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso

de 1848 refiere, a propósito del *San Jerónimo penitente* y la *Sagrada Familia con santa Ana y san Joaquín* de Navarrete, que su forración aquel año dejando la intervención pictórica para la campaña siguiente entrañaba el riesgo de que «se encontrasen cuarteados por su resecaación natural con la distancia del tiempo»⁸⁵, siendo partidario de retrasar su forrado hasta no dar principio a la restauración, más allá de la dificultad que suponía el descolgarlos por el enorme peso de los marcos. No

compartía tal opinión José de Madrazo, convencido como se hallaba de que «es conveniente practicar cuanto antes la forración de los mismos»⁸⁶, por cuanto «con el jugo que la dicha forración proporciona a los colores y el que le dará la mano de barniz que V. debe darles, lejos de exponer los cuadros, quedarán más asegurados y en mejor disposición para conservarse hasta el año siguiente»⁸⁷. Descolgados finalmente el 12 de agosto, su forración concluyó el 31 del mismo mes⁸⁸.

85 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 1.

86 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 2.

87 *Ibidem*. El 12 de agosto de 1848 Severiano Marín informaba a José de Madrazo de haberse descolgado los dos cuadros para dar principio a su forración, a la vez que se disculpaba ante el director: «Siento en el alma

haber molestado la atención de V. E. y no haber acertado sus deseos, pero al menos puede estar V. E. seguro de mi buen deseo en el mejor servicio y del mejor nombre de V. E.». AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 3.

88 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 4.

Abundan las referencias a los forradores (Manuel Joglar, Antonio Trillo y su hijo Tomás Trillo) que le acompañaban en las campañas y cuya labor resulta decisiva en el proceso restaurador, por cuanto aseguraba la consolidación de las telas y la fijación de la capa pictórica⁸⁹. También menciona puntualmente la manera en que se sienta el color en aquellas pinturas de las que se había desprendido y formaba escamas, llevándose a cabo su reintegración cromática; así como la aplicación del barniz a las más reseca a fin de evitar su cuarteamiento.

Aporta asimismo información relevante acerca de las condiciones lumínicas necesarias para la práctica restauradora, lamentando en más de una ocasión la falta de luz que, entrado ya el otoño, impide ejecutarla con mínimas garantías. Así, el 30 de septiembre de 1848 alude a las «densas cuanto repetidas nieblas y mayores lluvias que antes de su debido tiempo tienen envuelto a este Real Sitio, no quedando más que una debilitada y opaca luz, ocasionando grandes inconvenientes caso de elegir nuevo trabajo»⁹⁰; queja que volvía a repetir una semana más tarde al señalar que «la escasa y tibia luz que casi siempre se observa en el discurso del día impide de todo punto lo delicado de este trabajo»⁹¹. Más explícito se muestra aún si cabe en la campaña de 1850, en la que el 16 de octubre significaba que «las tablas de Altares del claustro bajo principal, hallo difícil su restauración debido a tan mala luz que diariamente ofrece tan oscuro pueblo, con sus continuadas nieblas y seguidas lluvias»⁹². Tal circunstancia marcaba el punto final de las campañas en octubre o, excepcionalmente, noviembre.

Severiano Marín se muestra, en fin, como un restaurador con personalidad, iniciativa y capacidad reflexiva acerca de su profesión, llegando en ocasiones a diferir o plantear alternativas a las decisiones adoptadas por José de Madrazo, como ocurrió en la campaña de 1848 con mo-

tivo de la forración de los lienzos de Navarrete el Mudo o de la aplicación de color a las dos tablas de Cincinato⁹³. Con todo, acata siempre las órdenes de su superior, como lo hace saber en la reflexión con que acostumbra a concluir el informe final cada campaña, en la que somete el resultado «de nuestras flacas fuerzas y escasos talentos»⁹⁴ al juicio y valoración del director, siempre bajo la exigencia del cumplimiento de su obligación.

MÁS ALLÁ DE LOS SITIOS REALES

La valía de Severiano Marín en las campañas de los Reales Sitios le permitió consolidar su prestigio como restaurador, que continuará demostrando, ya en la década de 1850, en el Real Museo de Pinturas. El propio Marín significaba en 1857 tener la satisfacción de haber sido comisionado para llevar a cabo «la restauración de infinitos cuadros capitales de los más distinguidos autores»⁹⁵; y a fe que no le faltaba razón, a juzgar por la relación de obras consignadas en el *Libro de apuntaciones de la Sala de Restauración de pinturas del Real Museo de S. M.*⁹⁶, el cual recoge las intervenciones desde enero de 1853, con anotaciones alusivas al número de catálogo, asuntos y autores —algunos de ellos posteriormente rectificadas—, y a los nombres de los restauradores, aunque por desgracia no precisa el tratamiento efectuado, más allá de las forraciones.

Tenemos constancia de la intervención de Marín en diecinueve obras del Real Museo entre 1853 y 1856⁹⁷, entre las que se encuentran el *Ecce Homo*⁹⁸ (1520-1525) del Maestro de la Santa Sangre (siglo XVI); *El Palacio Real de Bruselas*⁹⁹ (h. 1627) de Sebastian Vranckx (1573-1647) y Pieter Brueghel el Joven (1564-1637); el *Interior de una iglesia en Flandes*¹⁰⁰ (segundo cuarto del siglo XVII) de Pieter

89 Categórico se muestra en este sentido José de Madrazo al aseverar que «la forración de los cuadros es más urgente aún que la restauración, porque la primera conserva y da vida a los mismos impidiendo su desecación y destrucción consiguiente». Ruiz Gómez 2006, p. 1840.

90 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 7.

91 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 9.

92 AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 9, 1.

93 «Se me ocurrieron reflexiones en lo concerniente al buen cumplimiento de mi obligación que están en mi deber poner en conocimiento de V. E.», refiere en un informe de 5 de agosto de 1848 dirigido a José de Madrazo. AMNP, caja 77, leg. 23.01, expdte. n.º 8, 1.

94 *Ibidem*.

95 AMNP, caja 2647, expdte. n.º 48.

96 Conservado en el Archivo del Museo Nacional del Prado.

97 Nueve de ellas tuvieron lugar en 1853, año en el que la actividad resultó particularmente prolífica, acorde con el elevado número de pinturas que

se repararon en el museo, hasta alcanzar las 153; esta circunstancia se justifica, sin duda, por la inauguración de nuevas salas, entre ellas la de la reina Isabel —actual de Velázquez—, con pretensiones de imitar la Tribuna Medicea de los Uffizi o el Salon Carré del Louvre. Dos nuevas restauraciones fueron llevadas a cabo en 1854, cuatro en 1855 y tres en 1856, a las que se suma una última intervención que carece de fecha.

98 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001559: óleo sobre tabla, 109 x 167 cm. Correspondió a Severiano Marín la restauración de una de las tres tablas del tríptico, en tanto que Francisco García Ibáñez se hizo cargo de las dos restantes, sin que podamos concretar de qué tablas se trata en cada caso.

99 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001857: óleo sobre lienzo, 168 x 257 cm.

100 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001524: óleo sobre tabla, 33 x 48 cm.

101 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001571: óleo sobre lienzo, 49 x 49 cm.

Neefs I (h. 1576-h. 1656) y Frans Francken III (1607-1667); la *Cabaña con sus habitantes*¹⁰¹ (siglo XVII) de Jan Miel (1599-1664); la *Fiesta campestre*¹⁰² (1647) de David Teniers (1610-1690); la *Cabeza de anciano*¹⁰³ (1618-1620) y *Los desposorios místicos de santa Catalina*¹⁰⁴ (1618-1620) de Anton van Dyck (1599-1641); la *Adoración de los Reyes Magos*¹⁰⁵ (siglos XVI-XVII), copia de Veronés admitida aunque no de manera unánime¹⁰⁶ como obra de Paolo Farinati (1524-1606); *San Carlos Borromeo ante Cristo muerto*¹⁰⁷ (h. 1610) de Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1575-1632); la *Degollación de san Juan Bautista*¹⁰⁸ (h. 1635) de Massimo Stanzione (h. 1585-1656); la *Victoria de los israelitas y cántico de Débora*¹⁰⁹ (h. 1692) de Luca Giordano; *Diana y Acteón*¹¹⁰ (siglo XVII), copia del original de Tiziano llevada a cabo por Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667); y la *Inmaculada Concepción de Aranjuez*¹¹¹ (h. 1675) de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Pero sin duda, ocupan un lugar preferente entre las pinturas que pasaron por las manos de Marín un Durero y dos Velázquez, las tres en 1853.

La primera es la tabla de *Eva* [fig. 10] de Alberto Durero, que junto con la de *Adán* había llegado a Madrid en 1655 como regalo de Cristina de Suecia a Felipe IV; Diego Velázquez (1599-1660), a cuyo cargo corría la decoración de los palacios reales, las colgó en una sala del Alcázar dedicada a celebrar la desnudez femenina en compañía de cuadros de Tiziano, Pieter Paul Rubens (1577-1640) y Jacob Jordaens (1593-1678), la mayoría de asunto

- 102 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001786: óleo sobre lienzo, 75 x 112 cm.
 103 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001491: óleo sobre lienzo, 47 x 36 cm.
 104 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001544: óleo sobre lienzo, 124 x 174 cm.
 105 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000489: óleo sobre lienzo, 160 x 138 cm.
 106 Ruiz Manero pone en duda la autoría de Farinati, dado que a su juicio el lienzo del Prado no se ajusta al lenguaje del pintor italiano. José María Ruiz Manero, «Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España», *Archivo Español de Arte*, LXXV, 297 (2002), pp. 5-21.
 107 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000547: óleo sobre lienzo, 209 x 156 cm.
 108 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000258: óleo sobre lienzo, 184 x 258 cm.
 109 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000161: óleo sobre lienzo, 102 x 154 cm.
 110 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000423: óleo sobre lienzo, 96 x 107 cm.
 111 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000974: óleo sobre lienzo, 222 x 118 cm.



Fig. 10 Alberto Durero, *Eva*, 1507, óleo sobre tabla, 209 x 80 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P002178

mitológico¹¹². Si nos atenemos a la ajetreada existencia que llevaron en España, sobre todo a partir del reinado de Carlos III, está más que justificada la necesidad de una intervención a mediados del siglo XIX¹¹³. Ambas tablas fueron objeto de una nueva restauración (2008-2010) llevada a cabo por Maite Dávila, quien eliminó los barnices oxidados y oscurecidos por el paso del tiempo y devolvió a las figuras su coloración original¹¹⁴.

En el caso de los lienzos de Velázquez (1599-1660), uno de ellos era un *Retrato de Felipe IV*¹¹⁵ (1628) que, aun con ciertas reservas, parece identificarse con uno de los primeros retratos filipinos realizados por el pintor sevillano a su llegada a la Corte, en el que la juventud del monarca contrasta con los sucesivos retratos de época madura. El segundo era *El bufón llamado don Juan de Austria*¹¹⁶ (h. 1632), que en el *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.* de 1850 era recogido como *Retrato de un hombre desconocido*, por cuya ambientación pudiera representar a «algún artillero célebre del tiempo de Felipe IV»¹¹⁷, hasta que en el *Catálogo* de 1872 Pedro de Madrazo le devolvió su verdadera atribución¹¹⁸. Se trata de uno de los retratos más

audaces del pintor sevillano merced al empleo de una técnica fluida y descargado pincel que culmina en la batalla naval del fondo que evoca la batalla de Lepanto¹¹⁹.

Además de la restauración en el Real Museo, Severiano Marín llevó a cabo otras intervenciones fruto del encargo particular, por cuanto, al igual que la mayoría de los restauradores de su época, asumió «trabajos privados»¹²⁰, como los denomina en varios informes, faceta que al parecer resultaba imprescindible para aumentar el estipendio que percibía del museo. El propio José de Madrazo alertaba continuamente de la amenaza que suponía una gran población como Madrid, con el temor de que, de no recibir un sueldo acorde, muchos restauradores abandonasen el museo y se dedicasen únicamente a la restauración particular.

Uno de estos conjuntos es el del convento de la Concepción de Fuensaldaña, en Valladolid: la *Inmaculada*, la *Impresión de las llagas de san Francisco* y *San Antonio de Padua*, por aquel entonces atribuidos a Rubens, hasta que en 1972 Matías Díaz Padrón los restituyó a Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654), pintor flamenco discípulo de van Dyck¹²¹. Correspondió igualmente a Severiano

112 Javier Portús, *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, del 28 de junio al 29 de septiembre de 2002], Madrid, Museo Nacional del Prado y Turner 2002, pp. 76-77.

113 En 1762 el monarca ordenó a su pintor de cámara Anton Raphael Mengs la destrucción de aquellas obras de las Colecciones Reales consideradas «indecentes»; entre las doce pinturas condenadas al fuego se encontraban, además de obras maestras de Tiziano y Rubens, *Adán y Eva* de Durero. Aunque la sentencia no llegó a ejecutarse gracias a la intervención de Mengs, que consiguió indultar los cuadros por considerar que eran «muy útiles para que por ellos estudiásem sus discípulos», treinta años después fue Carlos IV quien retomó la idea de su padre, reuniéndose en esta ocasión veinte cuadros entre los que figuraban los dos Dureros; una vez más lograron salvarse y fueron a parar bajo llave a la Academia de San Fernando, donde solo podrían verlos los estudiosos provistos de un permiso especial. A partir de entonces, y aunque no corriera riesgo de destrucción material —ingresaron en el Real Museo en 1827—, quedaron relegados a salones reservados hasta después de la muerte de Fernando VII. Francis Haskell, «Escuelas alemana, francesa e inglesa», en *El Museo del Prado*, Madrid, Fonds Mercator y Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, pp. 516-518. Adolfo Sarabia Santander, «El desnudo en Alberto Durero: *Adán y Eva*», en *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998, pp. 69-91.

114 Acerca de la restauración de *Adán y Eva* en el Museo del Prado entre 2008 y 2010, véase la información facilitada por Pilar Silva Maroto, Maite Dávila y José de la Fuente en el *Informe de restauración de Adán y Eva de Durero*. Dicho informe recoge las restauraciones acometidas desde finales del siglo XVIII, con una alusión explícita a la que tuvo lugar a mediados del XIX. <http://www.museodelprado.es/investigacion/restauracion/restauracion-de-eadanem-y-emevaem-de-durero/> A la restauración se refiere igualmente Juan Luis González García, «Adán y Eva, regreso al Paraíso», *Descubrir el Arte*, 144 (2011), pp. 68-73.

115 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001182: óleo sobre lienzo, 198 x 101,5 cm.

116 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001200: óleo sobre lienzo, 210 x 123 cm.

117 «Está en pie, con un bastón en la mano y una llave de hierro al pecho. En el suelo se ven algunas armas y balas. En el fondo un buque incendiado que va a pique. Pudiera ser algún artillero célebre del tiempo de Felipe IV». Madrazo 1850, p. 38. Idéntica descripción se mantiene en los *Catálogos* de 1854 (p. 44) y 1858 (p. 46).

118 En el *Catálogo* de 1872 se identifica con el *Retrato de un truhán u hombre de placer del rey Felipe IV, a quien llamaban D. Juan de Austria*, y es descrito así: «Está representado en la edad de 55 años próximamente, en pie, escorzando el lado izquierdo y en postura poco gallarda, teniendo por bengala en la mano derecha un palo largo con fleco carmesí en su extremidad superior, y al pecho una llave de hierro. Su rostro es feo y avinagrado; tiene el aspecto macilento, el bigote espeso y despeluzado, y en la cabeza un sombrero de desairada forma, negro, con plumas rosadas. Lleva colete y ferreruero de terciopelo negro listado y forrado de rosa; mangas y gregüescos carminosos, medias de color de rosa ajada, pomposo lazo en las ligas, y zapato negro de polvo. Por una ventana del fondo, a la derecha, se descubre la costa del mar, con un buque incendiado que se va a pique. Tiene en el suelo trozos de arnés y balas. Figura de tamaño natural. De la última época del autor». Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid. Parte Primera. Escuelas italianas y españolas*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1872, p. 628.

119 Julián Gállego, «El bufón llamado don Juan de Austria», en *Velázquez* [cat. exp. Madrid, Museo del Prado, del 23 de enero al 31 de marzo de 1990], Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 342-347. Carmen Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 428-437.

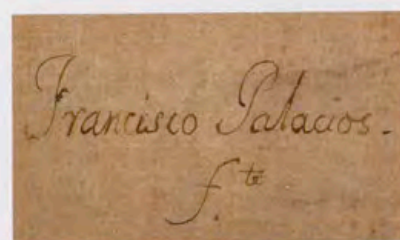
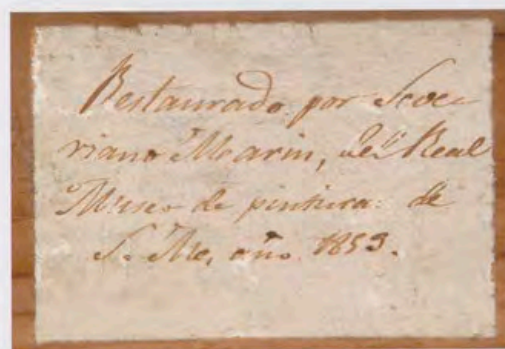
120 A ellos se refiere por ejemplo en el memorial que escribe a Isabel II el 28 de diciembre de 1857 para rogarle le reintegre a su antiguo puesto de restaurador en el Real Museo. AGP, Expedientes personales, caja 2647, expdte. n.º 48.

121 Matías Díaz Padrón, «Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor en Fuensaldaña. Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo», *Archivo Español de Arte*, XLV, 178 (1972), pp. 83-102; Carmen Fernández Aparicio, *Obras restauradas de Thomas Willeboirts Bosschaert: «San*

Marín la restauración, en 1853, del *Apostolado* de la parroquia de Arrarats (Navarra), atribuido a Francisco Palacios (h. 1623-1652), discípulo de Velázquez; tenemos constancia de su intervención en 1853 gracias a la etiqueta que figura en los bastidores de los doce lienzos y que, con ligeras variantes, reza así: «Restaurado por Severiano Marín, del Real Museo de Pinturas de S. M., año 1853»¹²² [figs. 11 y 12].

Una de las últimas referencias documentales a Severiano Marín data de 1860, cuando el recién nombrado director del Real Museo, Federico de Madrazo, lo recomendaba para la restauración del *Éxtasis de santa María Magdalena* que presidía el altar mayor de la iglesia de Ciempozuelos, pintado en 1682 por Claudio Coello¹²³; indudablemente, el hecho de que años atrás hubiese llevado a cabo la restauración de *La Adoración de la Sagrada Forma* le hizo acreedor a tal cometido. En su informe sobre el estado de la obra, Marín constataba que se encontraba «en notable desperfecto a consecuencia del transcurso del tiempo», de manera que consideraba necesario intervenir en él «para lograr su completa conservación»¹²⁴.

Aunque no hemos podido confirmar si finalmente Severiano Marín procedió a su restauración, el documento resulta clarificador en dos cuestiones: primera, a comienzos de la década de 1860 Marín seguía en activo como restaurador particular; segunda, pese a todas las vicisitudes personales que le llevaron a abandonar su puesto en el museo, todavía mantenía su prestigio profesional, reconocido en los más elevados círculos artísticos. Avala esta última circunstancia el hecho de que en 1869 formase parte



Figs. 11 y 12
Etiqueta e inscripción alusivas a Severiano Marín y Francisco Palacios en el reverso de uno de los lienzos del *Apostolado* de la parroquia de Arrarats (Navarra)

del tribunal de oposición para cubrir la plaza de restaurador del Museo de la Trinidad¹²⁵.

Sirva esta reflexión como conclusión final a nuestro trabajo, que ha pretendido contribuir al conocimiento de la labor restauradora llevada a cabo en los Reales Sitios por Severiano Marín, uno de los principales restauradores del reinado isabelino¹²⁶.

Antonio de Padua ascendido al cielo por ángeles, «*La estigmatización de San Francisco*», Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 1988; Matías Díaz Padrón, en Jesús Urrea (dir.), *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos xv al xviii* [cat. exp. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, del 22 de febrero al 22 de abril de 2001], Madrid, Fundación BBVA, 2001, pp. 104-112. Constituyen, a juicio de Díaz Padrón, «uno de los conjuntos de pintura que más larga polémica ha suscitado en la crítica española y extranjera desde el siglo xvii».

¹²² José Javier Azanza López, «Catalogación y recuperación del patrimonio artístico en Navarra: un *Apostolado* atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Pvchrvn. Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 130-141. En dicha restauración, los lienzos fueron quitados de sus bastidores y marcos originales, se reentelaron y se reintegraron las lagunas de policromía, y se aplicó a todos ellos una capa de barniz. Así consta en el informe de la restauración a que fue sometido el *Apostolado* en el año 2006. Conservación y Servicios para el Patrimonio. *Apostolado*. Iglesia Parroquial de Arrarats (Navarra). Informe de Intervención n.º 17/06.

¹²³ En su misiva al alcalde y párroco de Ciempozuelos firmada el 29 de agosto de 1860, Federico de Madrazo se refería al antiguo restaurador

del Real Museo en los siguientes términos: «D. Severiano Marín es uno de los más aventajados restauradores, siendo reconocida su aptitud e inteligencia por numerosas obras de gran mérito artístico que ha restaurado en este Real Establecimiento, cuando pertenecía al número de los empleados de la Sala de restauración del mismo. Reuniendo el dicho Marín circunstancias tan recomendables como las expuestas, le creo en un todo apropiado para que se le encargue la restauración del indicado cuadro». AMNP, caja 367, leg. 18.10, expdte. n.º 6.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Presidido por Federico de Madrazo —sustituido después por Carlos Luis de Ribera (1815-1891) a causa de un altercado con un candidato—, lo componían Antonio Gisbert (1834-1901) como secretario, y los vocales Cosme Algarra (1816-1898), José Casado del Alisal (1832-1886), Nicolás González Argandona y Severiano Marín. García Cabarcos y Martínez Pozuelo 2015, p. 125.

¹²⁶ Deseo expresar mi mayor gratitud a cuantas personas e instituciones han contribuido a la elaboración de este estudio, en especial a Felicitas Martínez Pozuelo y Ana Martín Bravo (Museo Nacional de Prado) y a Carmen García-Frías Checa y Carmen Díaz Gallegos (Patrimonio Nacional).



Páginas 6-27

EL SEPULCRO DE LA EMPERATRIZ MARÍA EN LAS DESCALZAS REALES: ENSAYO DE INTERPRETACIÓN

RESUMEN Situado en el coro alto de la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid, el sepulcro de la emperatriz María de Austria es uno de los monumentos funerarios más peculiares de la arquitectura española del siglo XVII. Su riqueza material, acorde con el rango de la persona enterrada en el mismo, contrasta con el lugar donde se encuentra, la clausura de la comunidad franciscana descalza.

Este estudio aborda la génesis constructiva del enterramiento de la emperatriz María y las diferentes alternativas tipológicas planteadas de forma sucesiva por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las Obras Reales de Felipe IV, y por Giovanni Battista Crescenzi, que, en cierto modo, respondieron a planteamientos artísticos divergentes.

PALABRAS CLAVE Monasterio de las Descalzas Reales; Juan Gómez de Mora; Giovanni Battista Crescenzi; emperatriz María de Austria; enterramiento real

THE TOMB OF EMPRESS MARIA IN THE DESCALZAS REALES: AN ATTEMPT AT INTERPRETATION

ABSTRACT Located in the upper choir of the church of the Descalzas Reales in Madrid, the tomb of Empress Maria of Austria is one of the most unusual funerary monuments in seventeenth-century Spanish architecture. Its rich materials, in keeping with the status of the person buried there, contrasts with its surroundings: the cloistered area of the convent of disclaced Franciscan nuns.

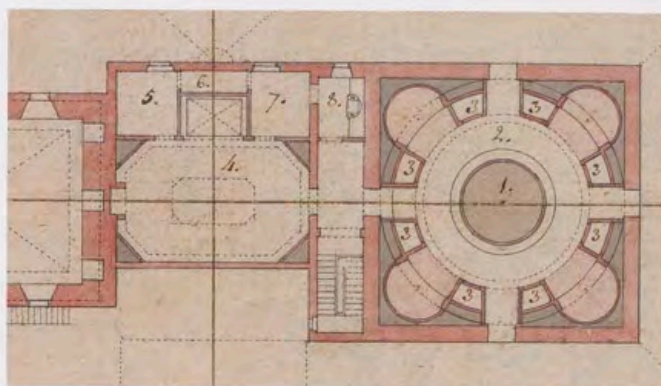
This study examines how the construction of Empress Maria's tomb came about and the various alternatives designed successively by Juan Gómez de Mora, master of the royal works to Philip IV, and Giovanni Battista Crescenzi, which to an extent stemmed from divergent artistic approaches.

KEYWORDS Convent of Las Descalzas Reales; Juan Gómez de Mora; Giovanni Battista Crescenzi; Empress Maria of Austria; royal tomb

Juan Luis Blanco Mozo

Universidad Autónoma de Madrid
juanluis.blanco@uam.es

Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, en donde es profesor desde el año 2008 en el Departamento de Historia y Teoría del Arte. Especialista en historia de la arquitectura áulica de la Edad Moderna, es autor de *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares* (2007) y *La iglesia de San José de Navacarnero* (2008), así como de varios artículos de investigación sobre los arquitectos Juan de Colonia, maestro Jusquín, Alonso de Covarrubias, Giovanni Battista Crescenzi o Ventura Rodríguez. Como historiador de la arquitectura ha participado en varios proyectos de restauración monumental en las catedrales de Toledo, León, Tarragona y Panamá.



Páginas 28-35

ENTRE TRIANON Y LABRADOR: DUGOURC Y EL CHALET PARA CARLOS IV EN ARANJUEZ

RESUMEN El contraste entre la simplicidad campesina en el exterior y un interior refinado y lujoso caracterizó algunas de las casas de recreo más destacadas en los jardines reales a fines del Antiguo Régimen. A ese concepto realizado en la «aldea de la reina» en el Trianon de Versalles corresponde en Aranjuez el nombre de la «Casa del Labrador» y también el proyecto que para este mismo Real Sitio concibió Jean-Démsthène Dugourc: el chalet cuyas plantas y estructura interna se publican y explican por primera vez aquí, una de las propuestas más imaginativas, complejas e integrales de este gran decorador y arquitecto.

PALABRAS CLAVE Jean-Démsthène Dugourc; diseño de arquitectura; paisajismo; Real Sitio de Aranjuez; Carlos IV

BETWEEN TRIANON AND LABRADOR: DUGOURC AND THE CHALET FOR CHARLES IV AT ARANJUEZ

ABSTRACT The contrast between the rural simplicity of the exterior and a refined, luxurious interior characterised some of the most prominent pleasure palaces built in royal gardens at the end of the Ancien Régime. The name of the "Casa del Labrador" at Aranjuez stems from this concept exemplified by the "queen's hamlet" in the Trianon gardens at Versailles, as does the project for the same Spanish Royal Site devised by Jean-Démsthène Dugourc: the chalet whose ground plan and internal structure are published and explained here for the first time. It is one of the most imaginative, complex and comprehensive designs by this great decorator and architect.

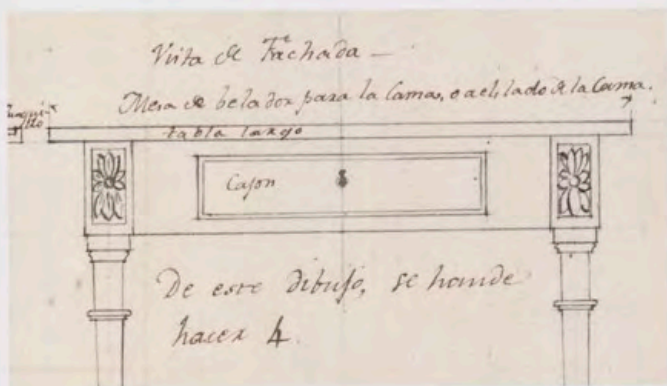
KEYWORDS Jean-Démsthène Dugourc; architectural design; landscape; Royal Site of Aranjuez; Charles IV

Jose Luis Sancho

Patrimonio Nacional
Investigador

jluis.sancho@patrimonionacional.es

Jose Luis Sancho (Madrid, 1962), historiador del Arte, es investigador en Patrimonio Nacional. Sus más destacadas publicaciones están dedicadas a los Sitios Reales, a su arquitectura, jardines y a la decoración interior de los palacios, con especial atención a las relaciones entre la función de los espacios y la forma y ornamentación que en consecuencia les confirieron artistas como Juarra, Sacchetti, Sabatini, Mengs, Gasparini, Dugourc o Goya.



Páginas 36-57

PABLO PALENCIA: DISEÑOS DE MOBILIARIO

RESUMEN El presente trabajo saca a la luz una importante colección de dibujos de mobiliario de Pablo Palencia para el servicio de Carlos IV en la Jornada de Barcelona de 1802. Se identifican tres de ellos con seis muebles pertenecientes a las Colecciones Reales y queda establecida la relación entre los talleres reales y la ebanistería mallorquina. Las notas que el autor añade junto a los dibujos aportan datos cruciales para entender el funcionamiento del sistema de trabajo en Palacio: el diseño como idea propia del ebanista, la producción en serie o el encargo fuera de la corte.

PALABRAS CLAVE Ebanistería; diseño de mobiliario; Pablo Palencia; Carlos IV

PABLO PALENCIA: FURNITURE DESIGN

ABSTRACT This work brings to light an important collection of furniture drawings by Pablo Palencia that were created for Charles IV for the sojourn in Barcelona in 1802. We have been able to identify three of them with six pieces of furniture from the Royal Collections, establishing the relationship between the royal workshops and Mallorcan cabinetmaking. The author's annotations on each drawing provide an essential insight into the system of work in the Palace: design as a proprietary concept of the cabinetmaker, serial production, and outsourcing.

KEYWORDS Cabinetmaking; furniture design; Pablo Palencia; Charles IV

Antonio Sánchez Casado

sanchezcasadoantonio@gmail.com

Antonio Sánchez Casado es Historiador del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Master en estética por la Universidad Autónoma de Madrid. Durante varios años fue profesor de Historia del Mueble en el Gabinete Didáctico del Museo del Prado y ha publicado diversos libros sobre historia y estética.



Páginas 58-77

SEVERIANO MARÍN Y LA RESTAURACIÓN PICTÓRICA EN LOS REALES SITIOS DURANTE EL REINADO ISABELINO

RESUMEN La restauración pictórica del reinado isabelino tiene en Severiano Marín a uno de sus principales representantes. Sus campañas restauradoras en los Reales Sitios lo condujeron a Aranjuez, San Ildefonso, Riofrío y, principalmente, a San Lorenzo de El Escorial, al que permaneció estrechamente vinculado durante la década de 1840 y en el que recuperó obras capitales del patrimonio nacional, al igual que lo hará una década más tarde en el Museo Nacional del Prado con pinturas de Dürero o Velázquez. Los numerosos informes cruzados entre el restaurador y el director del Real Museo, José de Madrazo, aportan valiosa información acerca de los procedimientos y técnicas de restauración a mediados del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE Restauración de pintura; Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial; Palacio Real de La Granja de San Ildefonso; Real Museo de Pinturas; Alejandro Martín

SEVERIANO MARÍN AND THE RESTORATION OF PAINTINGS AT THE ROYAL SITES DURING THE REIGN OF ISABELLA II

ABSTRACT Severiano Marín was one of the leading art restorers of the reign of Isabella II. His restoration campaigns at the Royal Sites took him to Aranjuez, San Ildefonso, Riofrío and, mainly, San Lorenzo de El Escorial, a place to which he remained closely linked during the 1840s and where he restored key pieces of national heritage. He also worked on paintings by Dürer and Velázquez at the Museo Nacional del Prado the following decade. Numerous reports exchanged by the restorer and the director of the Royal Museum, José de Madrazo, provide valuable information about restoration procedures and techniques in the mid-19th century.

KEYWORDS Painting restoration; Royal Site of San Lorenzo de El Escorial; Royal Palace of La Granja de San Ildefonso; Real Museo de Pinturas; Alejandro Martín

José Javier Azanza López

Universidad de Navarra
Profesor Titular de Historia del Arte
jazanza@unav.es

Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Navarra. Imparte igualmente docencia en el Master Interuniversitario en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico (Universidades de Las Palmas y Santiago de Compostela). Ha ampliado su formación mediante estancias en centros europeos y mexicanos. Su actividad investigadora se orienta hacia la protección del patrimonio artístico; arte efímero y emblemática; y arte de la Edad Moderna y Contemporánea. Participa en diversos proyectos de investigación financiados, es miembro de comités científicos y evaluador de revistas nacionales e internacionales.

Reales Sitios es una revista fundada en 1964 por Patrimonio Nacional que publica artículos originales.

Su misión principal es dar a conocer investigaciones sobre Historia del Arte relacionada con la historia de la Monarquía Hispánica y, preferentemente, sobre las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, así como los palacios, conventos y edificios históricos, jardines y bosques adscritos a la institución. Se dirige a la comunidad científica nacional e internacional con una periodicidad trimestral.

La revista acepta manuscritos originales para su valoración en español, así como en inglés, francés e italiano; publica sus números en español y en papel. Se publica un volumen anual, normalmente dividido en cuatro números de carácter trimestral, aunque puede unir varios números trimestrales en un solo número semestral u ofrecer el volumen anual para dar cabida a un dossier especializado que considere de especial interés.

Somete todos sus artículos indizados a una revisión por dobles pares ciegos, según el sistema de arbitrio científico al uso, para garantizar la calidad y objetividad de sus contenidos.

Publica en todos sus números artículos de investigación en su sección principal con carácter fijo, que en ocasiones aparecen ordenados en un dossier especializado, a cargo de un especialista invitado. También acepta noticias breves para su sección de Notas y documentos —siempre relativas a piezas de las Colecciones Reales y Reales Sitios de Patrimonio Nacional—, así como breves noticias, reseñas de exposiciones, de publicaciones o de eventos cuyos argumentos sean afines a sus contenidos científicos, y que aparecen en secciones cuyo carácter es intermitente.

Los manuscritos originales han de remitirse, siempre de acuerdo a todas las *Normas* que pueden descargarse de la página de la revista (<http://www.patrimonionacional.es/programas-culturales/publicaciones>), preparados para la revisión por pares y junto a los *Impresos* cumplimentados que deben descargarse (<http://www.patrimonionacional.es/programas-culturales/publicaciones>), a la siguiente dirección de correo electrónico: edicion.realesitios@patrimonionacional.es

Reales Sitios está indexada, entre otros, en: SOC-Arte; Compludoc; Dialnet; FRANCIS; Arts Abstracts; A&HCI (Arts & Humanities Citation Index); LATINDEX; The BIBLIOGRAPHY OF THE HISTORY OF ART; HA (Historical Abstracts); HLAS (Handbook of Latin American Studies); Periodicals Index on line; Current Contents.

Reales Sitios está exenta de toda responsabilidad sobre las opiniones vertidas por los autores de cada uno de los textos publicados en la revista.

Edita:
PATRIMONIO NACIONAL
Palacio Real, C/ Bailén s/n, 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Administración:
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
acomercial@patrimonionacional.es
Suscripción 4 números: España 25 € / extranjero 50 €

Precio del ejemplar:
España 8 € / extranjero 16 €

Producción:
Ediciones El Viso

Diseño:
Subiela Bernat

Fotografías:
© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado: p. 75
Cortesía de colección particular: p. 24 (fig. 8)
Londres, © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery:
p. 50
Madrid, Biblioteca Nacional de España: pp. 20, 24 (figs. 9 y 10), 33
Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid:
p. 25
Madrid, Joaquín Cortés: pp. 28, 31
París, Institut national d'histoire de l'art (INHA): p. 34
© Patrimonio Nacional: pp. 2-3, 5, 6, 8-9, 11, 15, 22, 23, 27, 36,
38-42, 46-49, 51-53, 55, 56, 58, 65, 67-69, 71, 73, cubierta
© Patrimonio Nacional, fotografía de Cuauhtli Gutiérrez: p. 70
E. J. Roldán: p. 77
Antonio Sánchez Casado: p. 48 (fig. 14)

Fotocomposición:
Ana Martín

Preimpresión:
Lucam

Impresión y encuadernación:
Brizzolis

Cubierta: Giovanni Battista Crescenzi, escudo imperial del sepulcro de la emperatriz María en el coro de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00611287

Páginas 2-3: Juan Pantoja de la Cruz (atribuido), *La emperatriz María* (detalle), h. 1600, óleo sobre lienzo, 188 x 105 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 00612225. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales

Página 5: Claudio Coello, *La Adoración de la Sagrada Forma* (detalle), h. 1685-1690, óleo sobre lienzo, 500 x 300 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10014789. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

ISSN 0486-0993 NIPO 789-17-028-5 DL M-11.160-64

© de esta edición, 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 8€ | EXTRANJERO 16€

