

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


José Luis Sancho

*Patrimonio Nacional*

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

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

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

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

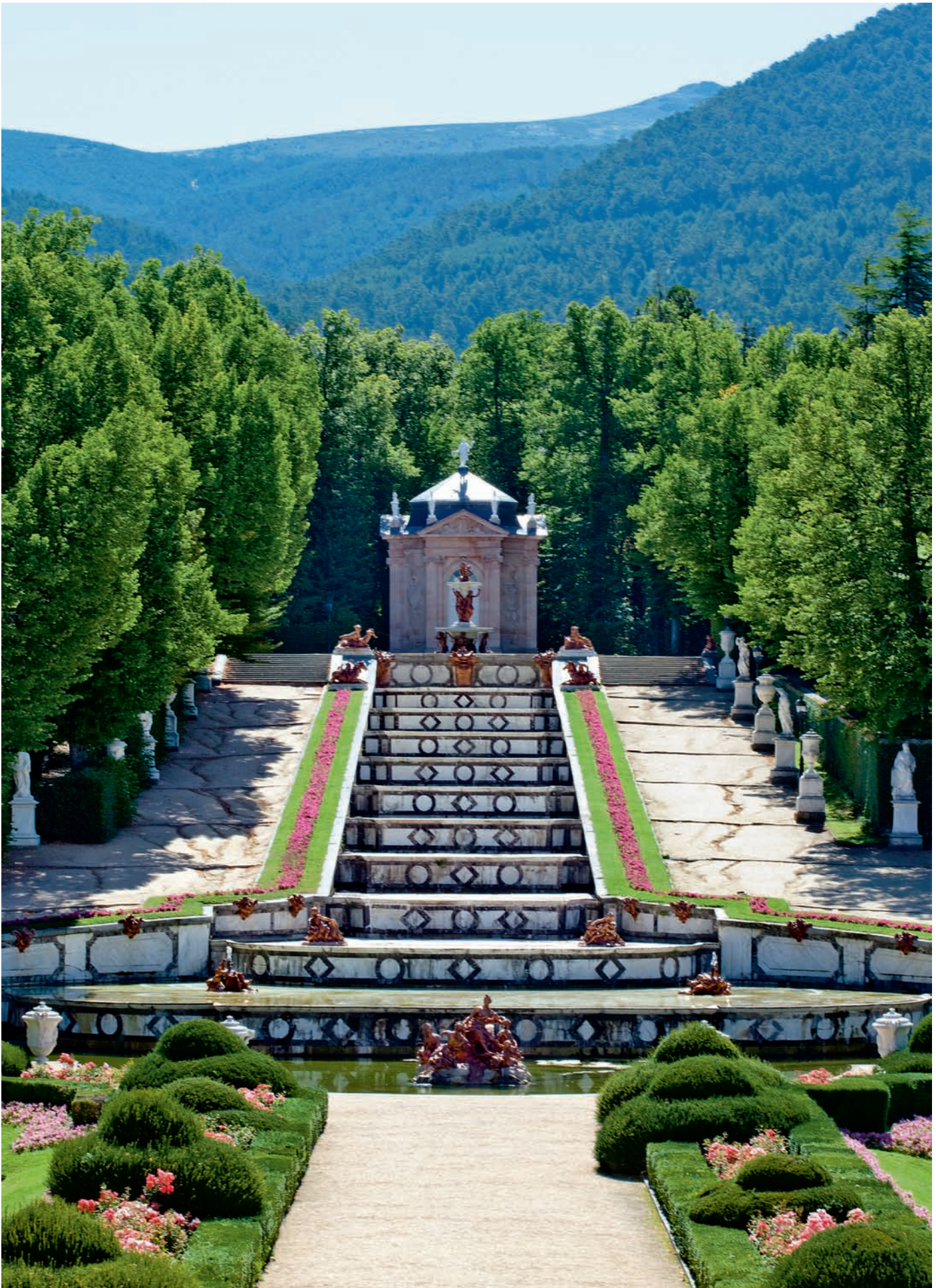
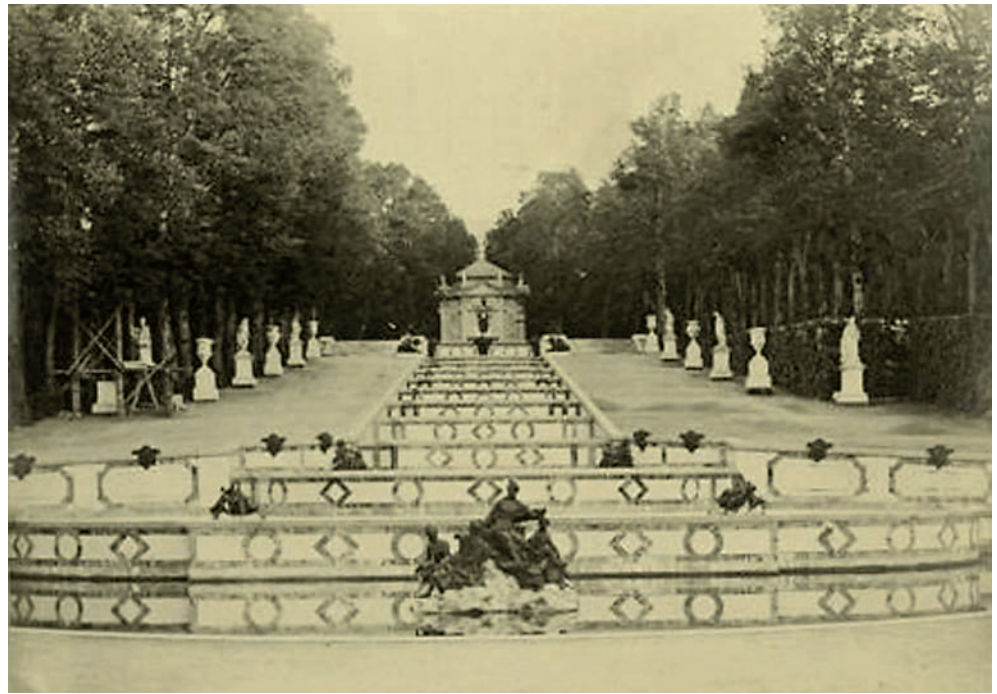


Fig. 1. Vista del Cenador desde el parterre de la Cascada.



**Fig. 2.** M. Suárez y Lapada, Vista de la Cascada y Cenador, 1893. AGP, fotografía histórica, Inv. nº 10207776, Madrid, Patrimonio Nacional.

y, desde luego, el diseño de la arquitectura, que ha de vincularse plenamente al estilo de Robert de Cotte<sup>1</sup> (figura 4).

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

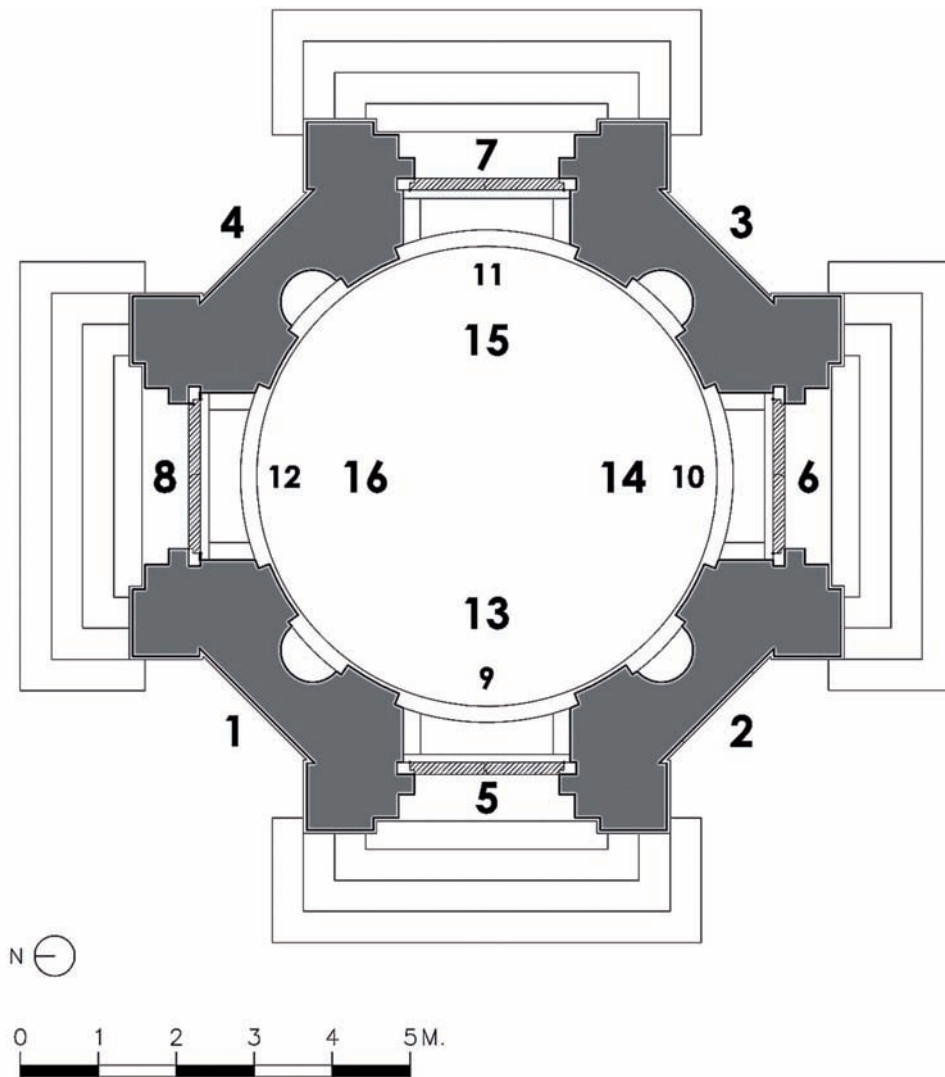
A todo este espectáculo, que verdaderamente lo es, en particular quando corren las fuentes, sirve como de punto de vista una especie de cenador, ó gabinete de quatro fachadas iguales, de piedra rosada de Sepúlveda, adornado en lo exterior con pilastras jónicas, y su cornisamiento: sobre las quatro puertas se ven colocadas las Armas Reales con varios adornos, y sobre la techumbre, que es de pizarra, un cupido dorado en actitud de disparar flechas<sup>2</sup>.

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

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

1. Toda la bibliografía anterior sobre este edificio se encuentra en J. L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995. Existe un estudio iconográfico: I. Gómez Muñoz y M. J. Herrero Sanz, «La iconología de Cesare Ripa en el Cenador de los jardines de San Ildefonso», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 4, nº 7 (1991), pp. 305-311.

2. A. Ponz, *Viaje de España*, tomo X, Madrid, 1787, carta sexta, nº 20, pp. 164-165 [●].



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

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

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

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



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



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

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

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



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

los consabidos Continentes, Estaciones, Elementos y Virtudes girando en torno a él, y completando el conjunto, cuatro ninfas o musas tocando sus instrumentos, como símbolo de esa armonía debida al Sol, símbolo antiguo representado generalmente por el Apolo Musagetes, plantado, aunque sin lira, al comienzo de la Calle Larga y seguido por sus musas. Las imágenes de los «cuaterniones» se deben sobre todo a las enseñanzas de Ripa, si bien con abundantes e interesantes excepciones e innovaciones que no podemos tratar aquí. La colocación de Estaciones y Continentes sigue criterios lógicos, como la orientación según los puntos cardinales para las primeras o el grado de civilización para los segundos, al ser relegados América y África al lado opuesto al palacio. También tiene un fundamento programático la asociación entre las Virtudes, los Elementos y las Estaciones en cada una de las series, lo que subraya lo concienzudo del programa. La presencia de Cupido arrojando sus flechas sin embargo debe relacionarse con el Amor Divino, en la línea del interesante discurso mitológico-cristiano desarrollado en la Psique de las Ocho Calles y en otras partes del Jardín, y profundamente estudiado por Morán en su estudio antes citado, y que estaría también relacionado con las Gracias de la fuente contigua. En este sentido, es de destacar la presencia de símbolos cristianos en el interior, imbricados en la representación de las Virtudes Cardinales, como el cáliz de la Fe que acompaña a la Templanza o el triángulo trinitario con el ojo omnisciente insertado entre los atributos de la Justicia<sup>3</sup> (figuras 18 y 19).

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

## CONSTRUCCIÓN E INTERVENCIONES POSTERIORES

La construcción del Cenador aparece mencionada por vez primera en diciembre de 1722: «una cepa que se ha hecho para la muralla del gabinete». No vuelve a citarse hasta agosto de 1723, nuevamente a propósito de sus cimientos, pero esta vez la obra iba ya en serio, encargándose la realización de la primorosa labor de sillería en piedra de Sepúlveda al contratista Andrés Collado<sup>5</sup>, quien la concluyó en 1725, pues desde enero de 1726 y durante todo

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

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

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



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



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

aquel año estaban trabajando todos los canteros a las órdenes de Frémin y Thierry «en la labra, raspa y asiento de la piedra mármol y jaspe para el gabinete que esta por encima de la cascada principal del jardín». En la primavera de 1726 debió de quedar levantada ya la cubierta, aunque no se pagase hasta julio<sup>6</sup>; pero en junio del mismo año Luis Vidal ya estaba dando el dorado y colores a la decoración en estuco del interior. Como el solado de mármol no se emprendió hasta seis años más tarde, justo en vísperas de que los reyes volvieran de su viaje por Andalucía, es preciso suponer que provisionalmente sirvió otro de material más modesto, pero que cuando ya pensaban en volver del Lustró Real avisaran de que les importaba mucho encontrar impecablemente terminado en todos sus detalles tan preciosista edificio, cuyo interior es como una reducción –en círculo– del sintagma albertiano que aparece en la Galería de los Espejos de Versalles. En 1733 el dorador Francisco Gutiérrez pintó y doró las puertas<sup>7</sup>. El mármol del suelo, baldosas blancas y amarillas de Espejón, estaba aserrado y dispuesto para su colocación en julio de 1733, pero el desgaste sufrido aconsejó en 1751 su sustitución por pizarra negra «jugando con el mármol blanco».

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

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

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



probable que la cubierta de plomo sufriese alguna remodelación entre los reinados de Carlos IV y Fernando VII. La intervención isabelina en 1847, muy apresurada porque la reina quería utilizarlo en la jornada siguiente, parece haberse limitado a una mera puesta a punto de su interior, de modo que en la Restauración ya parecía necesaria una restauración, que se planteó en 1879 pero sin que se llevara entonces a cabo<sup>8</sup>. Menos de dos decenios más tarde, la techumbre amenazaba ruina y hubo de ser completamente reedificada, siendo esta la única intervención importante que ha experimentado este edículo en toda su historia<sup>9</sup>. La armadura actual de cubierta, efectivamente, corresponde a esa época según la huella que la sierra radial –la de vapor de la fábrica de Valsaín– dejó en los maderos, cuya estructura seguramente reproduce la antigua, más que nada porque parte de dos pies forzados: los apoyos en los frontones, y la necesidad de salvar –y, en parte, sustentar– la cúpula encamionada por abajo, y sujetar el complicado remate con el Amor. El fuego cruzado durante la última guerra, que destrozó una de las esculturas del parterre, no dañó por fortuna este delicioso edificio.

## EL ORNATO EXTERIOR

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

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

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

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

8. AGP, C<sup>a</sup> 13836, 25 de agosto de 1879: el arquitecto propone obras en el Cenador, la Selva y la Escalinata de Neptuno.

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

ron la ejecución por sus ayudantes: «la escultura que hacen ejecutar en el gabinete, en que se emplea mucha gente por la suma dureza de la piedra», como decían en el memorial que elevaron a Felipe V en 1725 cuando programaban terminar las fuentes concebidas en el inicial jardín y pedían dinero para ello<sup>10</sup>. El estilo, bien estudiado por Digard y Bottineau<sup>11</sup>, y las cuentas<sup>12</sup> confirman que todo fue ejecutado directamente bajo la supervisión de ambos escultores y con mayor protagonismo de Thierry en la ornamentación propiamente dicha. De ningún modo puede pensarse que interviniesen otros escultores ajenos a este equipo, como se ha supuesto sin fundamento ni atención alguna al estilo<sup>13</sup>.

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

Por lo que al plomo se refiere, varios documentos del siglo XVIII mencionan específicamente el Cenador cuando tratan del color de las esculturas en las fuentes del jardín. Cuando en 1743 se encargó al embajador de España en París una remesa de barniz y algo de dorado, especificándose por primera vez con detalle todo lo tocante a este asunto, se dejó claro que el principal destino del barniz dorado era el Cenador<sup>14</sup>. En cuanto a qué partes del plomo estaban así tratadas, la más indudable es la figura del Amor. Ponz lo describe como «un cupido dorado en actitud de disparar flechas»<sup>15</sup>. Confirma así el dato que ofrece Lavalle sobre el inicial dorado de este angelote. No es el color el único cambio que esta escultura ha sufrido: las descripciones dieciochescas son unánimes en afirmar que lleva un arco —de exageradas curvas, por lo que lo denominan también ballesta<sup>16</sup>—, y así lo muestra el dibujo de 1778, que además lo representa en cabriola, apoyado solo en un pie, en posición mucho más adecuada a la sugerencia de vuelo y ligereza que debería producir (figuras 9 y 10). La desaparición de ese atributo data por tanto del siglo XIX, de cuyo primer tercio parece datar la pesadísima escultura actual, sin que haya sido posible hasta ahora documentar tal sustitución.

Como ya hemos señalado, la descripción de Ponz limita el plomo dorado al Cupido. No solo desprecia así los jarrones, sino que sugiere que toda la techumbre era de pizarra. Consta que en efecto esa cubierta de pizarra —con 300 pies cuadrados de superficie— fue realizada en 1726 por Juan Fernández<sup>17</sup>. Pero en la misma cuenta se detalla que el tejado incluía también nada menos que 115 arrobas de plomo, lo que indica que su papel era mucho mayor que el de los discretos remates llegados hasta nuestros días. Es preciso por tanto tomar a Ponz con unos granos de sal por lo que se refiere a ese interesado silencio sobre el despliegue barroco del plomo en esa cubierta, y complementarlo con otras referencias dieciochescas, y sobre todo la ofrecida por la *Descripción* de 1743: «en lo alto de el Gabinete está un Cupido con su arco, puesto sobre nubes; y más abajo están unos flecos con grandes flores de lis, y otros adornos; a los cuatro ángulos hay corchetes, que mantienen ocho vasos, o antorchas sobre los frontones muy rica-

10. AGP, C<sup>a</sup> 13545: [●].

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

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

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

14. AGP, C<sup>a</sup> 13567, 2 de febrero de 1743, Villarias al príncipe de Campoflorado transmitiéndole la orden real para que remita 50 [●].

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

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

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

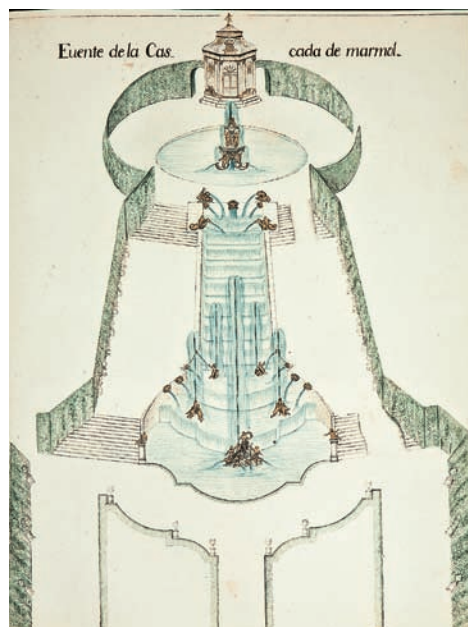


Fig. 9. Ilustración de la Descripción de 1778 (manuscrito, colección particular) que muestra la Cascada y el Cenador.



Fig. 10. Detalle de la figura 9.

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

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

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

chas sobre los festones ricamente adornados». Nótese la alusión a los dibujos que hace la pizarra, al grupo de nubes, y la cuidadosa atención a los paños fingidos bordados con lises, como si se tratasen de reposteros que cubrieran, a modo de tienda en el Monte Tabor, este pabellón donde la Majestad se cobija<sup>19</sup>. Más explícito aún es el Anónimo de 1793, que en gran parte sigue a la *Descripción* recién citada, pero con mayor detalle: «Sobre el tendido del empizarrado cuelgan unos flecos grandes de plomo dorado con flores de lis, y sobre los festones hay elevados varios vasos también dorados del mismo material...»<sup>20</sup>.

A la luz de estas referencias, es preciso leer entre líneas el escueto documento de cobro que presentó Luis Vidal, «maestro dorador y estofador vecino de Madrid», cuando a finales de 1726 terminó «el dorado de dentro y fuera del gabinete que está por encima de la cascada principal, puertas y fingidos de jaspe que ha hecho en él según tasa hecha por José Bermejo, maestro de dicho arte vecino de Segovia [...] y así consta de su tasa de 19 de este presente mes...»<sup>21</sup>. La inequívoca indicación del dorado exterior no parece que deba referirse tanto a los elementos de plomo, que serían tratados por los escultores franceses y su colaborador Lacoste, cuanto a las puertas y, quizá, a otras partes como los capiteles y bajorrelieves. Estos, que en la actualidad nos parece impensable que se concibieran ni estuvieran nunca de otra manera que como ahora, es decir, con la piedra en su color, según unos pocos indicios nos parece ahora casi seguro que a fines del XVIII estaban estucados imitando mármol; y antes, quizá, dorados. Dorados aparecen en las ilustraciones, tan ingenuas, de la *Descripción* de 1778<sup>22</sup>. Y blanquecinos en la foto de Laurent, donde también aparecen en ese tono –como imitando mármol– los capiteles. A medio camino en el tiempo entre esos dos testimonios, el Anónimo de 1793 afirma que esos trofeos en los chaflanes están «esculpidos de relieve imitados de mármol»<sup>23</sup>.

El entorno del Cenador era la zona donde más dominaba en las fuentes el color dorado, según la más antigua de las descripciones del jardín, y en ese sentido se diferencia del resto. Por lo tanto, en la reciente restauración se ha tenido buen cuidado de no introducir dorado en otros parajes que no sean este área y la de las Ocho Calles, porque podría suponer el riesgo de estar volviendo a una imagen más propia de Carlos III que de Felipe V y, lo que es peor, de incurrir en arbitrariedades al decidir qué perfiles estaban dorados y qué otros bronceados<sup>24</sup>.

## EL ORNATO INTERIOR

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

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

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

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

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

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

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

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

Tanto la *Descripción* de 1782 como la de 1793 subrayan cómo «En lo interior de dicho gabinete se admira una maravillosa y grandiosa fábrica...»<sup>25</sup>. Todos los elementos que describen se conservan *in situ*, excepto «una hermosa y bien exquisita araña de cristal de roca con abundancia de mecheros para iluminarla»<sup>26</sup>. Esta pieza singular desapareció sin dejar rastro en el siglo XIX, siendo Madoz en 1844 el que mejor la describe<sup>27</sup>, y Castellarnau el último en 1884<sup>28</sup>. Pero su aparición en las descripciones del reinado de Carlos III, a quien no imaginamos pasando veladas en el Cenador, obliga a concluir que era de la época de su padre; y que por tanto ese rey neurasténico que había invertido sus horarios pasaba parte de la noche en su jaula dorada, iluminado por las veinticuatro velas de su araña y arrullado por el rumor de las fuentes en el silencio de la noche, o por la música en veladas de verano. El número de veinticuatro brazos de la lámpara es digno de ser notado, pues en tiempos de Carlos III algunas salas grandes del Palacio Real de Madrid, y nada menos que dentro del Cuarto del Rey o del Príncipe, se iluminaban con arañas de solo doce luces: el énfasis en conseguir un espacio dorado y refulgente es obvio, destacando también con este empeño la iconografía solar de la que hablamos antes. Este regio camarín que Felipe V se había fabricado en medio de su artificioso paraíso parecía concebido tanto para impresionar a los espectadores como para albergar la majestad del rey.

Por dentro dicho Gabinete está todo guarnecido de Jaspe, y adornado de ocho pilastras de Mármol de la orden compuesta; y los Capiteles, Vasas, y Cornisa están enriquecidos de escultura; y encima de dicha Cornisa están cuatro Grupos de Niños, que tienen los atributos de las Virtudes Teologales [*sic*], y en medio de el Cielo de el Gabinete está un gran florón: y todo es de Don Juan Tieri. Entre las Pilastras hay cuatro nichos, que tienen cuatro figuras con sus instrumentos de música: son de Don Renato Fremin. Encima de dichos nichos están puestas Cartelas con las Cifras de Sus Majestades: sobre los centros está de mosaico también con Cartelas donde están las divisas de las cuatro Partes de el Mundo; todo muy bien dorado. Es de Don Juan Tieri<sup>29</sup>.

Más o menos este tenor de la *Descripción* de 1743 siguen las posteriores durante la segunda mitad del siglo, atribuyendo siempre todo el conjunto a Thierry, salvo las esculturas, y en ello aciertan desde luego, porque son sin duda de Frémin. Ponz también atribuye a Thierry todo excepto las cuatro figuras<sup>30</sup>.

El mármol amarillo y morado de Espejón (San Jerónimo de Espeja, Soria) que daba nombre al Cenador y reviste el friso y jambas en su interior se suministró en 1725 y principios del año siguiente<sup>31</sup>. Los marmolistas trabajaron muy intensamente en esta obra durante 1726<sup>32</sup>. Desde enero se expresa en las cuentas cómo todos los escultores y canteros en la nómina de Frémin y Thierry se aplican

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

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

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

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

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

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

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

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

«en la labra, raspa y asiento de la piedra mármol y jaspe para el gabinete que está por encima de la cascada principal del jardín»<sup>33</sup>, y prosiguen durante todo el año hasta el otoño<sup>34</sup>. Como indicamos antes, el solado de mármol no se acometió hasta 1733 y quedó terminado solo inmediatamente antes de la vuelta de los reyes<sup>35</sup>. Era en origen de baldosas blancas y amarillas de Espejón; esta última clase de piedra se estropeó muy pronto a causa de la humedad, y por tanto en 1751 se decidió sustituirla por pizarra. Por lo tanto, si fuese necesario levantar el solado actual, que es bueno pero del siglo xx, podría volverse a una solución en damero con piezas de las mismas dimensiones que las traídas de Génova para las habitaciones reales en el palacio de La Granja, y cuyo color fuese preferentemente el original, espejón amarillo –no amarillo y morado, que es otra variedad–.

Las cuatro ninfas con instrumentos musicales que ocupan las hornacinas (figuras 15, 16, U y V) fueron ejecutadas ya posteriormente en mármol, seguramente por Dumandre, pero siguiendo fielmente los modelos que había dejado Frémin, quien dejó instalados aquí sus vaciados en plomo. La atribución a Frémin está documentada en la cuenta de las obras que realizó desde la marcha de Thierry en 1728 hasta 1734<sup>36</sup>:

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

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

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



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

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

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

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



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



Fig. 12. Otra vista del interior.

Un conjunto tan preciosista fue objeto de un mantenimiento extraordinario desde su misma concepción y durante todo el siglo XVIII. Al principio parece que se pensó otorgar permanentemente su cuidado a un pulidor de mármoles; al menos, uno pretendió la plaza<sup>37</sup>, pero por último se encomendó esta tarea al encargado de mantener pintadas las estatuas de plomo, Jean La Coste, que continuó al frente de esta responsabilidad y de la reparación del color de las fuentes durante casi cincuenta años. El interés por mantener el Cenador refulgente, tan marcado bajo Felipe V, se mantuvo lo mejor que pudo en los reinados subsiguientes<sup>38</sup>.

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

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

38. AGP, C<sup>a</sup> 13712, limpieza del Cenador en 1815.



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

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

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



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

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

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

Sin embargo, frente a la fastuosidad de este palacio abreviado que es el Cenador, tan obvia en sí misma, muy poco o nada nos consta sobre las fiestas que pudieron encontrar su marco en tan espléndido teatro; se diría que no existieron, aunque el lugar estaba ideado para ellas: todo, incluyendo las cuatro esculturas alusivas a la música en el interior, hace de él un lugar idóneo para que los reyes se entretuviesen con el canto de Farinelli, presente en la corte española desde 1737<sup>41</sup>. Un concierto celebrado en 2005, en el día del aniversario de la boda de Boccherini, demostró la buena acústica del pabellón, que los promotores de ese evento veníamos auspiciando desde hacía años<sup>42</sup>. Esa idoneidad se debe en gran parte a que la bóveda no es de rosca de ladrillo, sino encamonada de madera, lo cual quizá se debiese no solo a la voluntad de abaratar el coste –muy fácil y barato hubiera sido hacerla tabicada– sino también a la de evitar una superficie causante de cualquier refracción sonora desagradable.

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

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

El Cenador era en el siglo XVIII una de las piezas más destacadas siempre en el Jardín, y como tal se enseñaba a los visitantes de importancia y se enfatizaba en las relaciones. Por ejemplo, cuando en 1746 estuvo allí el mariscal duque de Noailles, el Cenador y la Cascada fue lo único que contempló más de una vez<sup>45</sup>. No menos se subraya en la visita del embajador marroquí en

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

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

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

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

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

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



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



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

1780<sup>46</sup>. Y cuando Carlos III acudió por primera vez, en 1760, tanto la Cascada como el Cenador fueron espléndidamente iluminados<sup>47</sup>. Si las fiestas dieciochescas no están documentadas, las del XIX no faltaron, especialmente a fines del reinado de Fernando VII. En 1831 se celebró la publicación del segundo embarazo de la reina –pero no fue un varón quien nació, sino la infanta Luisa Fernanda<sup>48</sup>. Tanto el montaje escénico para la iluminación de ese año como el realizado al siguiente se apoyaron en el Cenador, y puede que a ello obedeciera, al cabo, alguna intervención en su cubierta, obra que le privaría de los adornos de plomo dorado y le daría el aspecto, ya muy cercano al actual, con el que aparece en la fotografía de Laurent<sup>49</sup>. Bajo Isabel II aún se hicieron celebraciones semejantes, y de ellas existe alguna representación pictórica que también podría corresponder a la única fiesta que celebró aquí Amadeo, la noche del 9 de agosto de 1871, con fuegos artificiales e iluminación<sup>50</sup>.

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

46. AGP, Patrimonios, San Ildefonso, C<sup>a</sup> 13635, 25 de abril de 1780, Caballero a Floridablanca: [●].

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

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

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

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

## LA RESTAURACIÓN DE 2006-2010

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

Las intervenciones, por tanto, debían plantearse en dos fases: primero la de arquitectura, que debía atajar la humedad por capilaridad, reparar la cubierta –tanto su estructura como sus faldones de pizarra y elementos de plomo–, sanear y tratar los paramentos exteriores y las carpinterías de las puertas-ventanas. Toda esta intervención fue dirigida por la arquitecta de Patrimonio Nacional encargada de las obras en este Real Sitio, María Luisa Bujarrabal, y se llevó a cabo entre el verano de 2006 y diciembre de 2007<sup>51</sup>. El tratamiento contra las humedades por capilaridad obligó a levantar el pavimento de mármoles y a volver a asentarlo. Dentro de esta intervención quedó incluido un importante aspecto del interior como es la recuperación del color original de las puertas-ventanas, un verde claro cuyo tono fue factible identificar perfectamente mediante catas, con las molduras doradas (figura J); todo había llegado a nuestros días pintado de blanco desde el siglo XIX. El primer documento a este respecto fueron las propias piezas, objeto de un tratamiento sumamente cuidadoso. En una de las hojas se ha dejado la cata a la vista, permitiendo ver los estratos sucesivos de pintura. Se desechó, sin embargo, recuperar el diseño original del pavimento marmóreo en damero blanco de Granada y amarillo pajizo de Espejón, cuya armonía originaria con los paramentos hubiera sido, evidentemente, mayor; pero aunque cabe suponer que las baldosas fueron de tamaño igual o similar a las empleadas en la planta principal del palacio bajo Felipe V, ciertamente no contábamos con una certeza absoluta sobre sus dimensiones. Se optó, pues, por reponer el solado marmóreo del siglo XX, ya parte de la imagen consolidada del monumento.

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

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



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



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



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



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



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

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

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

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

estar dorada. A la vez que el Departamento de Arquitectura intervenía en la cubierta, el de Restauración intervino en todos estos elementos escultóricos de plomo<sup>52</sup>.

Acabada la obra de arquitectura, el Departamento de Restauración acometió la del interior que, bajo la supervisión de Ángel Balao y Lourdes de Luis, fue llevada a cabo entre noviembre de 2009 y abril de 2010 de una manera integral y de acuerdo con criterios de estabilidad, reversibilidad y respeto al aspecto original<sup>53</sup>. En las superficies de la bóveda –blanca– y en las de los paramentos –donde el mármol efectivo se yuxtapone a espacios pintados imitando semejantes vetas– se eliminaron los repintes y se cubrieron las lagunas; a similar eliminación de antiguas intervenciones y restauración de los efectos originales se procedió en las superficies doradas, para lo que se empleó oro de 23 quilates aplicado al mixtión<sup>54</sup>. Las pérdidas de volumen en las esculturas de estuco sobre la cornisa (pero en general no faltaban sino dedos y extremos), y en los adornos de la cornisa misma (de los que se realizaron moldes), fueron suplidas con el

mayor respeto<sup>55</sup>. Los elementos decorativos en plomo presentaban menos problemas en general: los escudos con los anagramas reales conservaban bien el dorado, y las veneras de los nichos hubieron de ser repintadas como estaban, a imitación de mármol blanco; pero las basas de las pilastras, también de plomo, y que habían sido objeto de diversas intervenciones superpuestas, hubieron de ser redoradas enteramente; cabe señalar que en ellas se encontraron restos del «barniz» dieciochesco original empleado para dar color a las fuentes, el barniz dorado en este caso, y gracias a su análisis conocemos mejor su composición a base de polvos de cobre y cinc en un barniz de resina diterpénica con aceite de linaza. La parte más difícil de toda esta intervención fue el tratamiento del zócalo de mármol bajo las pilastras, completamente echado a perder por las eflorescencias salinas y la disgregación causadas por la humedad ascendente desde el terreno: se impuso, por tanto, integrar y respetar al máximo los elementos originales, pero cubriéndolos con unas placas de estuco marmóreo que reproducen las superficies originales en mármol pajizo de Espejón, y amarillo y morado de la misma cantera soriana, y que recubren así las piezas originales dejando una mínima cámara de ventilación<sup>56</sup>.

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

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

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