

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLII N° 165 3° TRIMESTRE DE 2005 6€ (IVA INCLUIDO)

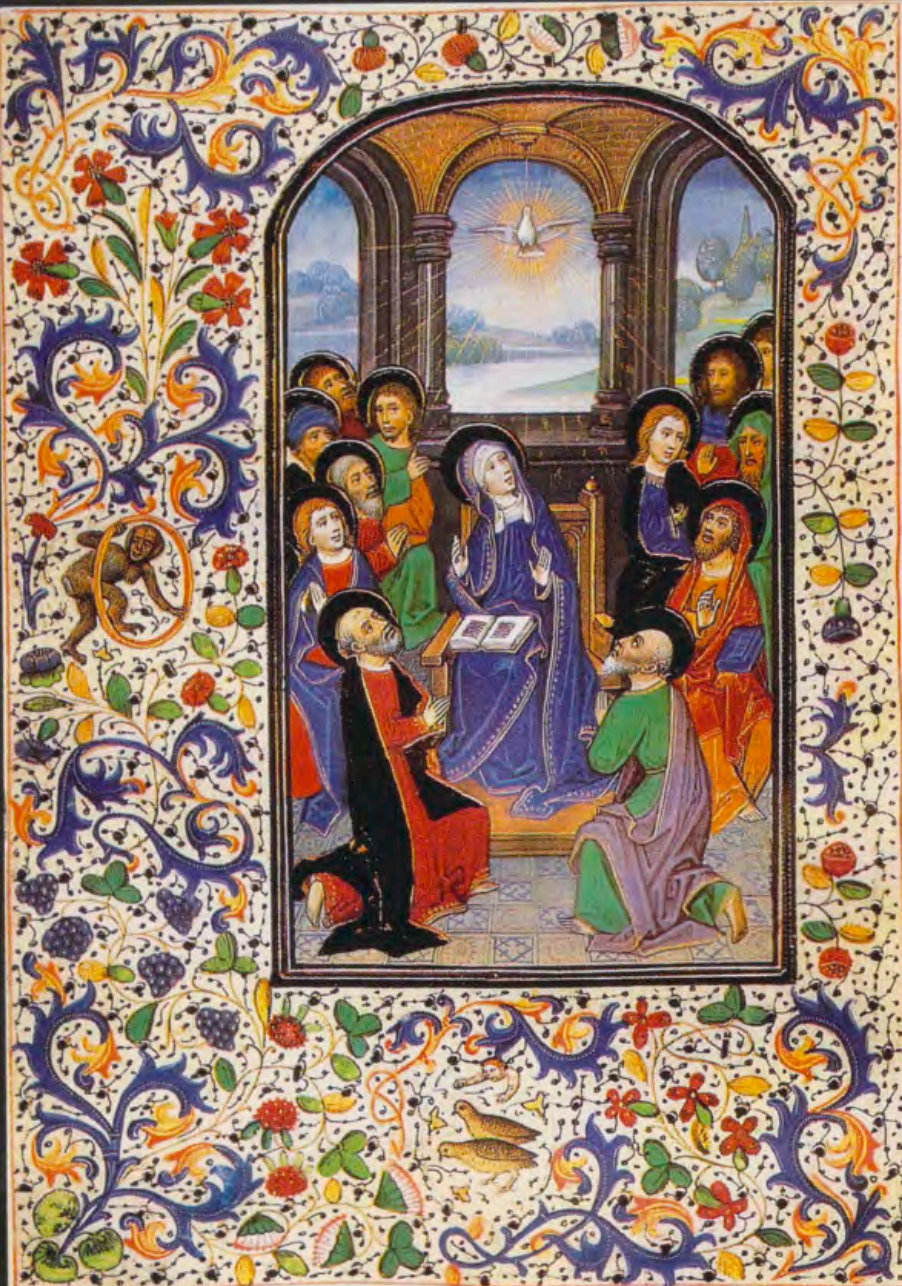


LIBRO DE HORAS de LEONOR DE LA VEGA

Madrid. Biblioteca Nacional. Vitr. 24.2

El Códice fue iluminado por Guillermo Vrelant hacia 1450. Tras un curioso periplo llegó a manos de Garcilaso de la Vega, padre del poeta y de Leonor, de quien toma su nombre.

Riguroso Facsímil
404 Páginas. 76 Miniaturas
Tirada única de 500 Ejemplares
Certificados con Acta Notarial
Últimos Ejemplares a la Venta



CLUB BIBLIÓFILO

VERSOL

Abajo, otra ilustración ejemplo del esplendor de la miniatura flamenca:

LAS CRÓNICAS DE LAS CRUZADAS

Viena. Biblioteca Nacional. Ms 2533

Godofredo de Bouillon, tras la conquista de Jerusalén, rechaza el título de rey y es nombrado Guardián del Santo Sepulcro. El Patriarca le impone la Corona de Espinas

Facsímil de CLUB BIBLIÓFILO VERSOL
575 Ejemplares numerados con Acta Notarial



Deseo recibir información de las siguientes Ediciones Facsímiles:

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Las Crónicas de Las Cruzadas (s. XV)
Viena. Biblioteca Nacional de Austria. | <input type="checkbox"/> Los Caballeros de la Orden de Jerusalén
(El Sitio de Rodas, s. XV). París. BnF. (En Prepublicación) |
| <input type="checkbox"/> Libro de los Castigos de Sancho IV. Madrid. BNE (s.XIV) | <input type="checkbox"/> Libro de Horas de Ana de Bretaña. París. BnF (s. XV) |
| <input type="checkbox"/> Libro de Horas de Carlos V. Madrid. BNE (Ed. Arte) | <input type="checkbox"/> Libro de Horas de Vrelant. Madrid. BNE (s. XV) |

CLUB BIBLIÓFILO VERSOL Editores

Av. Betanzos, 91 - 2º - 28034 Madrid - Tfno: 91 730 20 33 - Fax: 91 730 82 56



PATRIMONIO NACIONAL

42167

Reales Sitios

AÑO XLII N° 165

3^{er} TRIMESTRE DE 2005

XII/1

Consejo de Administración

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María de las Mercedes Díez Sánchez,

Luis Herrero Juan,

María del Carmen Iglesias Cano,

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía,

Julián Martínez García,

Félix Montes Jort,

Francisco Muñoz Ramírez,

Luis Reverter Gelabert,

José Manuel Romero Moreno,

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Revista Reales Sitios

Directora

Rosario Díez del Corral Garnica

Consejo de Redacción

Fernando Bouza Álvarez,

Carmen García-Frias Checa,

Lourdes de Luis Sierra,

Juan Carlos de la Mata González,

Pedro Moleón Gavilanes,

Delfín Rodríguez Ruiz,

José Luis Sancho Gaspar

Jefe de Departamento

de Programas Culturales

Carmen Cabeza Gil-Casares

Gestión y Producción Editorial

Julia López de la Torre

Tel.: 91 547 53 50. Exts. 57250-57251-57252

Fax: 91 454 88 69

Redacción

Begoña Mardones Gómez

Suscripciones y Publicidad

Santiago Gil Castro

Tel.: 91 454 87 00. Ext. 57256

Fax: 91 454 88 75

Fotografías

Patrimonio Nacional

Editor

Patrimonio Nacional

Palacio Real de Madrid

C/Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos.

Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI

Por Alfredo J. Morales

Universidad de Sevilla

La ciudad de Sevilla celebró la exaltación al trono de Fernando VI con el tremolar de pendones y las habituales proclamaciones, levantándose arcos triunfales y arquitecturas efímeras. Diversas instituciones organizaron máscaras jocoso-serias. La más conocida fue la preparada por la Real Fábrica de Tabacos, recogida en un libro y en una serie de ocho pinturas debidas a Domingo Martínez y su taller.

2

Per me reges regnant. Carlos IV y María Luisa de Parma en la Capilla Real de Sevilla: patronato regio, academia y neoclasicismo

Por Álvaro Recio Mir

Universidad de Sevilla

Análisis de las estrechísimas relaciones que Carlos IV y María Luisa de Parma mantuvieron con la Capilla Real de Sevilla, basadas en su gran devoción a San Fernando y a la Virgen de los Reyes, a los que en ella se da culto. De igual forma, se aborda el ejercicio del patronato regio de los Monarcas sobre la Capilla, su relación con la Academia de San Fernando y con el desarrollo del Neoclasicismo, que se plasmó en su sillería y su órgano.

22

Álbum dedicado a Su Majestad la Reina Isabel II en 1860: una inédita y sugestiva visión fotográfica del viaje real

Por Reyes Utrera Gómez

Patrimonio Nacional

Con motivo del primer aniversario de la visita a la ciudad de Barcelona de Isabel II y Francisco de Asís en septiembre de 1861, el Ayuntamiento hizo entrega al Rey de un precioso álbum como recuerdo de los Sitios y monumentos que visitaron durante su permanencia en dicha ciudad, con una excepcional colección de vistas fotográficas que aportan una nueva óptica del viaje de los Reyes a Barcelona en septiembre de 1860, rompiendo los estáticos moldes de las primeras crónicas gráficas.

38

Restauración

Recuperación y restauración de la decoración del Torreón de la Reina en el Palacio Real de El Pardo

Por Esperanza Rodríguez-Arana

Patrimonio Nacional

El resultado conseguido después de la restauración, tanto de las pinturas y estucos del techo del Torreón de la Reina, como de las descubiertas en los entrehuecos de los cuatro balcones, ha sido fruto de un trabajo riguroso y respetuoso, y ha tenido como objetivo ofrecer, mediante los vestigios que se conservan, una lectura lo más aproximada posible a lo que fue esta exquisita estancia renacentista, proyecto decorativo de Gaspar Becerra.

54

Notas y Documentos

Un cuadro de Luca Giordano en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa procedente de la Colección de Carlos IV

Por Miguel Hermoso Cuesta

74

Crónica Cultural

78

Resumen en inglés

80



DISEÑO: Grupo SVB. FOTOMECAÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.
PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros - Extranjero, 12 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros - Extranjero, 38 euros.
NIPD: 006-05-001-2. DEPÓSITO LEGAL: M-11 160-64. ISSN: 0486-0993.

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista, por cualquier medio, salvo autorización por escrito del editor.



Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI

Por Alfredo J. Morales
Universidad de Sevilla

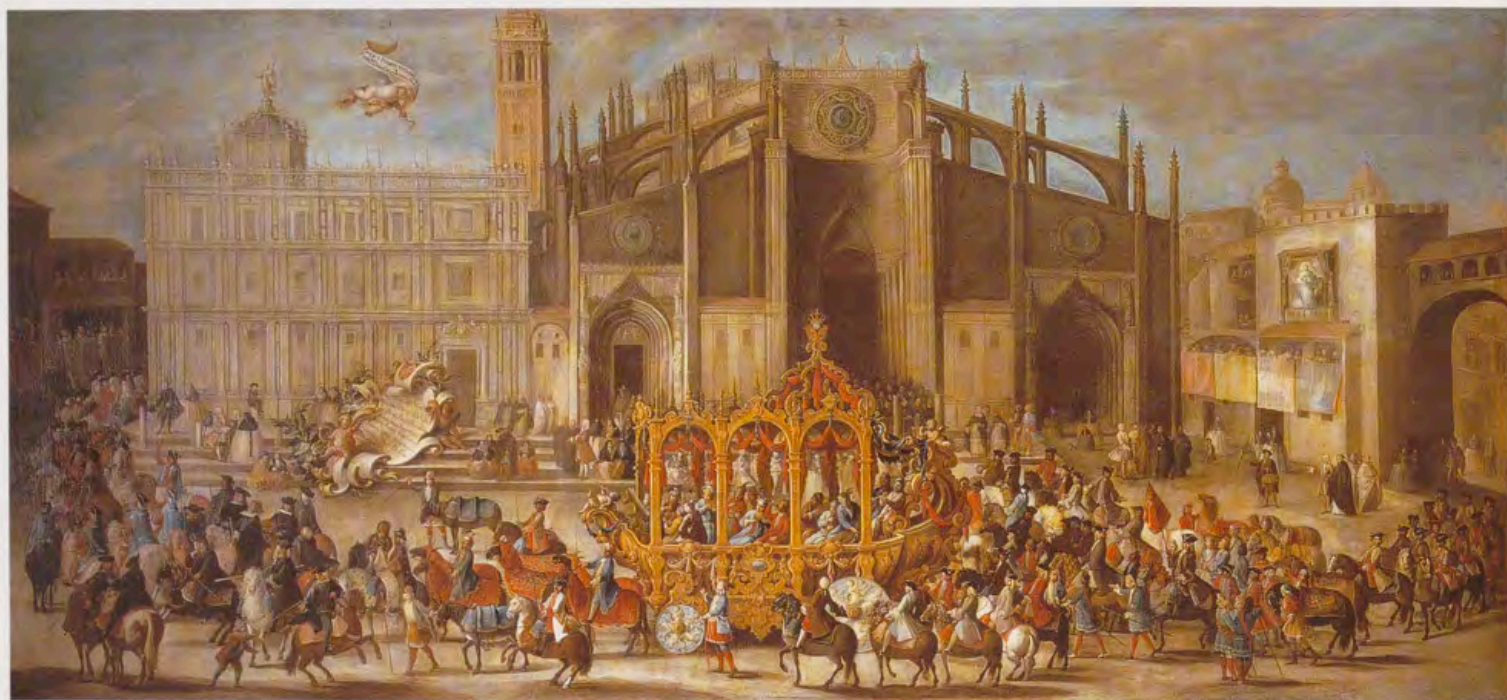
Los deslumbrantes festejos celebrados en Sevilla desde los inicios de la Edad Moderna con motivo de los acontecimientos relacionados con la Monarquía y la Familia Real alcanzaron uno de sus momentos más esplendorosos durante el siglo XVIII, con la nueva Dinastía borbónica. Especialmente lujosos fueron los organizados a lo largo de los cinco años en que la Corte permaneció en la ciudad, entre febrero de 1729 y mayo de 1733, periodo durante el que los Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, el Príncipe de Asturias, los Infantes y demás miembros de la Real Familia residieron en el Alcázar. Las ilusiones y esperanzas que la presencia de los Soberanos suscitó en los sevillanos explican el triunfal recibimiento que se les dispensó y los diversos agasajos y entretenimientos que la ciudad preparó para distraer y deleitar a tan egregios huéspedes¹. De todas las celebraciones que contaron con la asistencia de la Familia Real al completo ninguna tuvo mayor relevancia que la

extraordinaria procesión del 14 de mayo de 1729 con motivo del traslado de los restos de San Fernando a la nueva urna de plata, concluida unos años antes por el platero Juan Laureano de Pina². En tal procesión los miembros de la Familia Real participaron sosteniendo ocho cintas de oro que partían de la propia urna con el cuerpo de Fernando III. Con ello se quería expresar que por varias líneas todos descendían del Rey Santo. Para esta ocasión no se pintaron empresas, ni se erigieron monumentos, ni levantaron arcos triunfales, aunque sí se adornaron las calles y balcones con tapicerías y telas. Como señalaría el más ilustre de los cronistas del momento, se pensaba que la presencia de los Reyes y de la Familia Real “eran el mayor adorno que se le podía conferir” a la procesión³. Tal debía ser la opinión de los sevillanos, ilusionados y complacidos ante la posibilidad de poder contemplar de cerca a las personas reales.



Vista principal del Magnifico Obelisco, que en la Proclamacion á la Exaltacion á el Trono de Nuestro Augusto Monarca el S. D. FERNANDO el VI. que Dios guarde, consagró el Yllustre Collegio, y Arte de la Plateria, desta muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla, año de 1746. Al sitio de la Pila, que está en la Plaza de S. Francisco de dicha Ciudad. Aviendo adornado todas sus fachadas con diferentes piezas, y remates de Plata, y vertido por tres dias distintos licores, y dado libertad á multitud de paxaros con medallas de plata, y en ellas el VIVA, como aquí se expresa. Y inventó, y esculpió Pedro Tortolero nat. de dha Ciudad.

Pedro Tortolero, Obelisco por la proclamación de Fernando VI, Colección Duque de Segorbe, Sevilla, Fotografía: Pedro Feria Fernández.



Domingo Martínez, Carro del Pregón, serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Feria Fernández.

Esta proximidad física, dentro de la lógica distancia, y el conocimiento directo de la persona del Príncipe de Asturias durante los años de permanencia en Sevilla e incluso su propio nombre, que traía a la memoria al Santo Rey conquistador de la ciudad, hicieron que los sevillanos lo apreciaran profundamente. Por eso su proclamación como Rey fue vivida con desbordante alegría en la capital hispalense. Fallecido Felipe V, una vez celebradas las correspondientes honras fúnebres en la catedral durante los días 30 de agosto y 1 de septiembre de 1746, y concluidos los preceptivos lutos, el pueblo de Sevilla acudió en masa al tremolar de pendones por el nuevo Monarca Fernando VI. Las aclamaciones tuvieron lugar los días 6, 7, 8 y 9 de noviembre, fechas en las que las principales casas de la ciudad se engalanaron, colocándose en sus balcones retratos de los nuevos Monarcas e incluso imágenes de San Fernando, en clara alusión al nombre del nuevo Soberano, "distinguido con el Nombre faustísimo de el Tercero, graciosísimo siempre a esta metrópoli" de Sevilla ⁴.

El primer escenario de la proclamación fue la Plaza de San Francisco, que se adornó con esmero. Las fachadas del Ayuntamiento y de la Real Audiencia se enriquecieron con diversos tejidos, ondeando el pendón real en el balcón principal del primero de estos edificios. Otros muchos particulares, y especialmente las platerías existentes en el frente oriental de la Plaza, engalanaron también sus balcones, mientras en el centro de la misma se levantó un tablado para la ceremonia de la proclamación. Ante la fachada de las Casas Capitulares los diez gremios existentes en la ciudad construyeron un artístico decorado inte-

grado por un jardín y unos encrespados montes rematados por arquitecturas, en cuyo centro se dispusieron los retratos coronados de Fernando VI y Bárbara de Braganza, guarnecidos por molduras de plata cincelada.

Al comienzo de la calle Génova el gremio de sombreros erigió un arco triunfal, del que desgraciadamente no se cuenta con información, mientras el de los plateros cubrió la fuente existente en el extremo sur de la plaza y dedicada a Mercurio con una arquitectura efímera. Aunque se desconoce quién fue su autor, sí hay constancia de su forma gracias al grabado abierto por Pedro Tortolero, una imagen que sirve de aclaración y complemento al texto del opúsculo publicado el mismo año 1746 ⁵. Se trata de una estampa en la que se ha prescindido de cualquier elemento arquitectónico o referencia paisajística al espacio urbano circundante. Su ausencia se explica por la necesidad de evitar complejidades en la representación y por el interés en destacar la decoración que ocultó la fuente, que simulaba ser un obelisco de ondulados y complejos perfiles, cuyo diseño se relaciona con obras coetáneas de platería. Imitaba una obra de jaspes y dorados, engalanada con tejidos de tisú y sedas de vivos colores, si bien sus rasgos más sobresalientes eran las numerosas piezas de plata de diferentes tipos que la enriquecían. En su basamento, de forma ochavada, se habían situado cuatro grandes cartelas rodeadas por hojarasca y rematadas por el escudo real, más otros tantos mascarones de los que manaba vino blanco o tinto. El cuerpo siguiente era de perfil cóncavo y presentaba cuatro grandes arbotantes mixtilíneos que servían de base a figuras de ángeles portadores de banderas. Delante

de ellos se situaban tarjas con inscripciones guarnecidas por roleos y rematadas por jarras con flores. Aparatosos espejos con molduras talladas y doradas ocupaban el centro de los cuatro lados mayores; el resto de la superficie se cubría con bandejas de plata de distintas formas y tamaños. En el arranque del cuerpo superior aparecían angelitos sosteniendo cartelas y una serie de jarras y jarrones de plata, algunos de ellos con flores. Otras bandejas del mismo metal, y organizadas en bandas, cubrían la superficie; aparecían cartelas con hojarasca en los ochavos. El remate, también con angelitos portadores de cartelas, ofrecía banderas y trofeos militares. El conjunto se coronaba con unas nubes sobre las que figuraba un radiante sol. Lamentablemente el opúsculo editado con ocasión de la fiesta no recoge las leyendas distribuidas por las cartelas, si bien es de suponer que aludieran a Fernando VI, a su vinculación con la ciudad y a las esperanzas e ilusiones que su proclamación había provocado entre los sevillanos. Tampoco faltarían las referencias al gremio de los plateros y a su veneración por el Monarca, como se recoge en versos acrósticos en el texto de la cartela central que figura en el grabado:

Plausibles los elogios deste día / Llegan a dedicar afectuosos/
Alumnos de la ilustre platería, / Todos activos, todos fervorosos/
Erigiendo en tal fausto su alegría, / Regocijos, placeres y alborozos / I a todos circunstantes
acaudil[an] / Altos elogios la Leal Sevilla ⁶.

Elementos fundamentales de esta arquitectura efímera fueron los pajarillos que, portando en el cuello medallas de plata con el nombre de Fernando VI y con vivas al Rey, se soltaron en el momento de la proclamación. Su presencia ocasionó el asombro y el aplauso de quienes se habían concentrado alrededor del obelisco para admirar su composición y ornato, para leer los versos que ocupaban las diferentes cartelas y, muy especialmente, para disfrutar del vino que arrojaban los mascarones. Para evitar altercados, mantener el orden e impedir el robo de alguna de las piezas de plata labrada empleadas en la decoración se contó con la vigilancia de un grupo de soldados armados.

Tal y como se acostumbraba, hubo una segunda proclamación del nuevo Monarca en el Patio de Banderas del Real Alcázar. A tal efecto se levantó otro tablado similar al precedente, situándose en el balcón de la Armería sobre la puerta del Apeadero un artificioso decorado presidido por un retrato de Fernando VI. Responsable de este montaje fue el Alcaide del Alcázar, Don Jacinto Márquez, quien también ocupaba el cargo de Regente de la Real Audiencia y formaba parte del Consejo Supremo de Castilla. La tercera proclamación tuvo lugar ante la portada principal de la catedral, para lo cual se ocultaron sus informes e inconclusos muros con la rica colgadura de terciopelo rojo con franjas y flecos de oro que, en los años finales del siglo XVII, había encargado el Cabildo del templo sevillano para su uso en las grandes solemnidades.

Pero la fiesta por la exaltación al trono del Rey Fernando VI no se limitó al espacio urbano que sirvió de escenario a las tres proclamaciones. También se adornaron otros monumentos y edificios destacados de la ciudad. Algunos de ellos estaban emplazados en las cercanías de la Plaza de San Francisco y del Alcázar, en la calle Génova o en el itinerario que debía recorrer la comitiva para proceder a las respectivas ceremonias. Así, frontero a la puerta de la catedral se ubicaba el balcón desde el que la Universidad contemplaba las procesiones y celebraciones festivas, por lo que fue engalanado con tejidos suntuosos y de variados colores. Más original fue la decoración de la sede del Almirantazgo en el arquillo del mismo nombre o de San Miguel, al imitarse un poderoso navío, aludiendo a las tareas que dicha institución desempeñaba. El mencionado arquillo y los restantes del entorno de la catedral fueron asimismo transformados mediante decoraciones efímeras. Diferentes gremios de la ciudad se responsabilizaron de los trabajos. El de los tejedores se ocupó del mencionado de San Miguel, mientras los toneleros decoraron el de Santa Marta y los carpinteros los inmediatos al Palacio Arzobispal.

Otras decoraciones se emplazaron en lugares lejanos al escenario de las proclamaciones. Los jesuitas levantaron una compleja arquitectura efímera en la entrada de la Plaza de la Encarnación, apoyada en el muro del crucero de su templo. En un artístico escenario, protegido del público mediante barandillas, se colocó un pabellón o dosel cobijando un retrato del Rey al centro de un corazón de flores, que hacía alusión a las dotes del Monarca. A su alrededor se situaron representaciones de famosos héroes, cuyas virtudes eran prefiguraciones de las que poseía el Soberano. Bajo estos elementos se dispuso un trono, y, ante él, un reclinatorio, en el que se colocaron las insignias reales.

En la mencionada Plaza, y cubriendo la fuente allí existente, levantaron los gremios de los tintoreros, torcedores de seda y sederos una arquitectura efímera que debió ser parecida a la ya comentada de la Plaza de San Francisco. No parece que sobre ella se editase texto alguno, ni que se abriese una estampa. De ella tan solo se conocen las imprecisas noticias aportadas por los cronistas. Consistía en una estructura de varios cuerpos superpuestos que imitaba una labor de jaspes y que se completó con emblemas, jeroglíficos y poesías. Como en el caso mencionado sus caños arrojaban diferentes licores, por lo que también debió estar custodiada por soldados ⁷.

Singular decoración ofrecieron las casas del Alférez Mayor, Don Juan del Río-Estrada y Olloqui, localizadas en la collación de San Pedro, y en las que se custodiaba el pendón real. Las galerías de su patio se cubrieron con colgaduras de damasco carmesí, sobre las que se situaron medallones y relieves dorados; y en los intercolumnios se dispusieron representaciones de doce dioses y personajes



Domingo Martínez, Carro de la Común Alegría, serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía: Pedro Feria Fernández.

mitológicos, cuyas iniciales componían la frase *VIVA FERNANDO SEXTO*, todo ello acompañado de emblemas y jeroglíficos. En el salón principal, bajo un dosel, y custodiado por cuatro reyes de armas, se expuso el pendón real. El ornato se completó con numerosas arañas y cornucopias de luz, elementos que también se colocaron en otras dependencias y en los balcones de la casa.

Hasta la casa del Alférez Mayor llegó la comitiva municipal a primeras horas de la tarde. El cortejo se iniciaba con una partida de caballería, a la que seguían los clarines y timbales a caballo, cuyos sones inundaron las calles de la ciudad, más los alguaciles vestidos de goliilla. A continuación cabalgaban los maceros con sus ropas y gorras de tisú carmesí, portando las mazas y escudos de plata sobredorada, presididos por el Portero Mayor. Tras ellos iban los escribanos, los jurados, caballeros veinticuatro y restantes miembros del cabildo, ocupando lugar preferente el Teniente de Asistente, el Procurador Mayor y el propio Asistente, que presidía y completaba la comitiva. Llegados a la residencia de Don Juan del Río-Estrada y Olloqui éste se sumó al cortejo portando el pendón real, encaminándose todos hacia la Plaza de San Francisco, donde se había erigido el tablado para la primera aclamación al nuevo Monarca. Las calles que formaban el recorrido de la colorista y ruidosa comitiva aparecían engalanadas y enriquecidas con telas y colgaduras que los vecinos habían sacado a sus balcones. Especialmente adornada se encontraba la sede de la Real Audiencia, frontera a las Casas Capitulares, y lugar privilegiado desde el que asistir a la primera aclamación por Fernando VI. En el tablado que se había eri-

gido para ello en medio de la Plaza se dispusieron, conforme a su rango, los diferentes miembros del Ayuntamiento. En su primera grada se situaron los maceros y en la última los escribanos municipales; en la plataforma se colocaron los reyes de armas y las principales personalidades y autoridades. Tras hacerse el silencio por los reyes de armas se tremoló el pendón real y se proclamó Rey a Fernando VI, a la par que repicaban todas las campanas de la ciudad y la artillería dispuesta en el Arenal, y la naves ancladas en el río disparaban salvas, mientras la multitud congregada en la Plaza prorrumplía en vivas al nuevo Monarca y se afanaba por hacerse con alguna de las monedas de plata que arrojaban las autoridades. Fue en ese momento cuando el gremio de los plateros dio suelta a los numerosos pajarillos que, portando en sus cuellos medallas de plata con vivas a Fernando VI, habían sido escondidos en el obelisco erigido en su homenaje.

Reorganizado el cortejo de la misma manera en que llegó a la plaza, se encaminó hacia el Real Alcázar para proceder a la segunda aclamación. Al transcurrir por la calle Génova, y pasar bajo el arco triunfal erigido por los sombrereros, sonaron fanfarrias y composiciones musicales, mientras desde la cúspide se arrojaban sombreros a los espectadores. Tras cruzar los Arcos Arzobispales se accedió al Patio de Banderas, donde tuvo lugar una ceremonia similar a la descrita. Para llegar al tercer escenario de la aclamación la comitiva cruzó la actual Plaza del Triunfo y pasó bajo el Arquillo de San Miguel, desde el que los tejedores, encargados de su adorno, regalaron a los sevillanos con gran cantidad de cintas de seda, oro y plata. Ante la

engalanada puerta principal de la catedral, donde se encontraban congregados el Deán y el Cabildo de la catedral, se volvió a tremolar el pendón real y a proclamar al nuevo Monarca con gran júbilo del bullicioso gentío. Desde allí se volvió a constituir el cortejo y por el mismo itinerario se dirigió a la casa del Alférez Mayor, en donde el pendón real fue restituido al dosel que lo cobijaba, mientras montaban guardia a su alrededor los cuatro reyes de armas. Al llegar la noche tuvieron lugar unas luminarias que transformaron teatralmente la ciudad. No solo se distribuyeron los fuegos por los principales edificios intramuros, sino que también se cubrieron de luces la Aduana, el Puente de Barcas, el Castillo de la Inquisición en Triana, las naos ancladas en el río y la Cartuja de Santa María de las Cuevas, cuyos flameantes miradores, espadaña y chapiteles refulgieron en la noche sevillana, mientras sus resplandores inundaban las aguas del Guadalquivir. Especialmente compleja y artística fue la iluminación preparada por los diez gremios junto al decorado que habían montado en la Plaza de San Francisco y que mientras ardía se acompañó de variadas músicas. Tan singular, artificioso y, sin duda, costoso espectáculo fue repetido durante los cuatro días que se habían fijado para celebrar la proclamación de Fernando VI⁸.

El lunes tuvo lugar la correspondiente ceremonia religiosa en la catedral. El Ayuntamiento asistió con similar cortejo al que el día precedente había organizado para la aclamación, sumándose a la comitiva las danzas que solían

acompañar las procesiones del Corpus Christi. El oficio, que estuvo precedido de una breve estación en la Capilla Real para orar ante la tumba de San Fernando, incluyó una Misa solemne y un *Te Deum* y estuvo presidido por el Deán, Don Miguel Bucareli y Ursúa. Mientras esta ceremonia tenía lugar en el templo, en la Plaza de la Encarnación y en el decorado que habían erigido los tintoreros, torcedores de seda y sederos se repartía pan y carne a los pobres. Por la tarde la Real Maestranza de Caballería, de la que era Teniente de Hermano Mayor el Marqués de Vallehermoso y Conde de Gerena Don José Bucareli y Ursúa, celebró unos juegos de cañas en el barrio del Duque, donde tenía su casa el Asistente de la ciudad y desde donde la nobleza sevillana, invitada a tal efecto, pudo contemplar el espectáculo. Al terminar se sirvió un refrigerio, a la par que ardían vistosos fuegos de artificio, concluyendo la velada con música y baile que duró "hasta bien entrada la noche"⁹.

Frente al carácter restringido de buena parte de las celebraciones de esta segunda jornada festiva, las que tuvieron lugar los dos días siguientes fueron eminentemente populares. El martes día 7 organizó una Máscara jocosa-seria el colegio dominico de Santo Tomás. En realidad se trataba del anuncio o pregón de otra de mayor envergadura que se estaba preparando. Se desconoce en qué consistió, si bien se trataría de varias carrozas integradas por cuadros plásticos plagados de alegorías y jeroglíficos en los que se aludiría al Monarca, a la fidelidad de los súbditos



Domingo Martínez, Carro de la Común Alegría, detalle (sátiros y Sileno sobre un burro), serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Feria Fernández.

tos y a las esperanzas de un feliz y venturoso reinado, los temas más frecuentes en este tipo de celebraciones. Dichas carrozas tal vez no fueron muy distintas a las cuatro que la misma institución sacó a la calle el 2 de mayo de 1742 para festejar la designación del Infante Don Luis de Borbón para la sede arzobispal sevillana ¹⁰. De ellas sí se conoce su aspecto gracias a los grabados que, con escasa pericia, abrió Agustín Moreno a partir de los dibujos de Domingo Martínez ¹¹. Como complemento a la Máscara, el Colegio de Santo Tomás celebró su proclamación con un artístico victor que fue entregado a la ciudad durante la noche del mismo día, organizándose para ello una nutrida y bulliciosa comitiva de estudiantes que, en coches y con antorchas, recorrió algunas de las principales calles de Sevilla, ante el regocijo de los espectadores.

El último día de celebración fue el colegio jesuita de San Hermenegildo el que organizó otra Máscara. Como en el caso de la anterior, se trataba del pregón o anticipo de una de mayor entidad, que se estaba preparando. Tuvo carácter jocoso y fue muy celebrada por los espectadores, tanto por su ingenio como por su carácter chistoso. Se sabe que la verdadera Máscara estuvo dedicada a la exaltación de Júpiter, y, aunque se desconocen los argumentos de sus carros, es posible que guardaran relación con los utilizados en la Máscara que el mismo colegio sacó en enero de 1742 con motivo de la designación de Don Luis de Borbón para la sede arzobispal sevillana. En tal caso fueron temas mitológicos los representados en los tres carros que recorrieron las calles de la ciudad desde la Plaza del Duque, inmediata al colegio, hasta el palacio arzobispal ¹².

El mismo día 8 por la noche tuvo lugar un amplio espectáculo de fuegos artificiales preparado por el Ayuntamiento. Para disfrutar de ellos con la comodidad y dignidad que correspondía se invitó a contemplarlos, desde la privilegiada tribuna de las galerías de la Plaza de San Francisco, a las principales autoridades e instituciones de la ciudad. Concluido el espectáculo, que se prolongó durante más de dos horas, se sirvió a los ilustres invitados un refrigerio integrado por variadas bebidas y dulces. Como colofón de la jornada, y aunque estaba prevista para el día siguiente, el Colegio de San Hermenegildo, y a petición del Asistente de la ciudad, hizo entrega al Ayuntamiento del victor de gala que en honor de Fernando VI había confeccionado. A tal efecto se organizó una nutrida comitiva que en coches, y con la iluminación de numerosas antorchas, discurrió entre la Plaza del Duque y la de San Francisco. Al llegar a las Casas Capitulares el Viceprefecto del colegio pronunció un chispeante discurso que deleitó a la concurrencia y que fue respondido con gran ingenio por el Asistente. Posteriormente se colocó en los muros del edificio capitular la artística cartela que, con textos en latín, constituía el victor elaborado por los estudiantes del colegio jesuita.

Para perenne recuerdo de la celebración, el Ayuntamiento acuñó unas medallas de oro que, junto a la felicitación de la Corporación, entregó a los Reyes y a los Infantes Don Luis Fernández de Córdoba, Duque de Medinaceli y Alguacil Mayor del Cabildo, trasladado a la Corte a tal efecto. También se hizo entrega de ejemplares de dichas medallas a varios Ministros y nobles con grandeza de España, al Arzobispo coadministrador, al Cabildo de la catedral, al Tribunal de la Santa Inquisición, Real Maestranza de Caballería, Universidad, a los Rectores de los Colegios de San Hermenegildo y de Santo Tomás y a otras personalidades de la vida sevillana.

Las celebraciones por la exaltación al trono de Fernando VI no concluyeron con los actos ya reseñados. Así, el 30 de noviembre la Real Fábrica de Tabacos sacó a las calles de Sevilla un Carro del Pregón, anunciando con un año de anticipación la máscara que estaba preparando. De ésta, sin duda la más conocida y famosa de cuantas se celebraron en la España del siglo XVIII, se cuenta con una amplia relación y con una extraordinaria representación pictórica, que ha sido la causa de su difusión y éxito. El aludido texto fue publicado en Sevilla en 1751 con el título de *Nuevo Mapa descripción iconológica del Mundo abreviado*, redactado por el funcionario de la Real Fábrica Don Ramón Cansino Casafonda ¹³. Dicho libro, encargado por el Superintendente de la Fábrica, el Caballero de Santiago y veinticuatro perpetuo de Sevilla, Don Diego Pérez de Baños, estaba concluido tres años antes, pero fue preciso esperar a que los lienzos estuvieran finalizados para editarlo ¹⁴. Las imágenes pintadas corresponden a los ocho grandes lienzos realizados por Domingo Martínez y su taller, que actualmente se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla ¹⁵. Fue precisamente la enfermedad y muerte del pintor, acaecida en 1749, lo que motivó el retraso en la realización de las pinturas y obligó a una más amplia participación de su taller, del que formaban parte Juan de Espinal, Francisco Miguel Ximénez y Andrés Rubira ¹⁶. La máscara fue organizada por el Director de la Fábrica, Don José de Losada y Prada, quien también pagó la edición del libro y las pinturas, muestra de su erudición y del espíritu barroco del momento. Buena prueba de ello es también el texto ya mencionado, si bien lo verdaderamente excepcional son las ocho pinturas, a cuyos innegables valores documentales se suma su calidad, demostración palpable de las dotes artísticas de su autor.

El pintor Domingo Martínez fue la figura capital de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVIII ¹⁷. Por eso no debe extrañar que fuera seleccionado para realizar estas pinturas que dejaron testimonio visual de la máscara. Fue artista de reconocido prestigio, que supo fundir el espíritu de la gracia y dulzura de las obras de Murillo con el carácter amable y elegante de la pintura practicada por los maestros italianos y franceses que trabajaron en la ciudad durante el Lustró Real. Especialmente fructífera resultó su relación con Jean Ranc, con quien mantuvo una sin-



Domingo Martínez, *Carro del Fuego*, serie de la *Máscara de la Fábrica de Tabacos* por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Feria Fernández.

cera amistad y quien, convencido de su enorme talento, le propuso trasladarse a Madrid cuando la Corte abandonó Sevilla, con la promesa de que allí sería designado Pintor del Rey, sin que Martínez aceptara la propuesta ¹⁸.

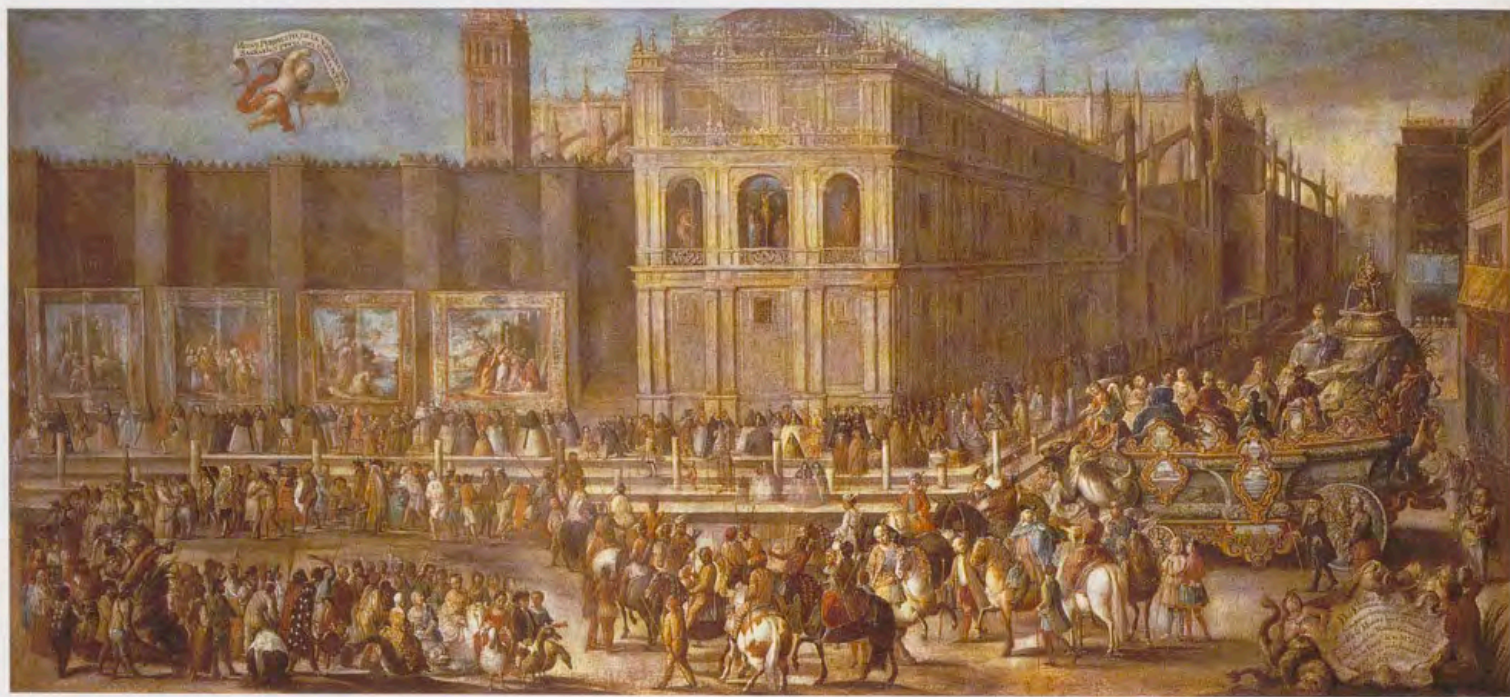
Las pinturas reflejan el espectacular cortejo que, precedido por el Carro del Pregón que salió a las calles de la ciudad el 30 de noviembre de 1746, discurrió por una Sevilla engalanada el día 27 de junio de 1747, así como la entrega de los retratos reales que tuvo lugar dos días más tarde. Se trata de ocho cuadros de gran formato que corresponden a otras tantas vistas urbanas de Sevilla y que se podrían integrar entre las que Kagan denomina vistas comunicéntricas, habida cuenta del interés por reflejar el elemento humano de la ciudad discurriendo ante algunos de sus principales edificios públicos ¹⁹.

En el primero de los lienzos se representa el *Carro del Pregón* que fue anticipo de la máscara y ofrece el discurrir de la comitiva ante las fachadas principales de la catedral y del Sagrario ²⁰. La pintura también incorpora en su flanco izquierdo unas casas que dan inicio a las Gradas, así como la Torre del Almirantazgo y el Arquillo de San Miguel, en el lado derecho ²¹. El cortejo iba precedido por una escuadra del Regimiento de Cuantiosos cuya misión era abrir paso, seguido por un grupo de músicos tocando marchas militares. A continuación iban un escribano y el pregonero, cuyos trajes, pelucas y sombreros estaban realizados con cigarros, hojas de tabaco y sellos de los utilizados en la fábrica para los tarros de tabaco. De los hombros de ambos personajes colgaban unas tarjetas con unas composiciones poéticas en quintillas. En medio de la

comitiva iba la carroza dedicada a Mercurio, y tirada por seis caballerías engalanadas con gualdrapas con los escudos reales. Sus ruedas quedaban ocultas por pinturas que simulaban un mar con sirenas y tritones cantando y tocando instrumentos musicales. Los cocheros vestían a la turca, al igual que los doce músicos ocupantes de la carroza, que era de talla dorada y fondo rojo, imitándose flores y fruteros. Tras ella aparecían a caballo cincuenta empleados de la fábrica acompañando a Don José Antonio de Losada, quien portaba un pendón carmesí con las armas reales y una orla que decía "Viva Fernando VI". La comitiva finalizaba con diversos lacayos y un escuadrón de caballería. En el cuadro aparecen contemplando el discurrir de este variopinto cortejo diversos grupos de vecinos asomados a ventanas y balcones engalanados. Un grupo de damas ocupa la delantera de la puerta del Bautismo, mientras el Cabildo de la catedral aparece ante la puerta principal del templo, y pequeños grupos de religiosos y civiles se distribuyen por las gradas y espacios inmediatos.

El primer escenario del pregón fue la Plaza de San Francisco, en donde se acotó un espacio mediante barandillas. La música convocó a los espectadores, y el pregonero inició su tarea aludiendo a los fumadores y consumidores de tabaco, convocando a los sevillanos para cuando tuviera lugar la máscara y terminando su intervención con un "viva" al nuevo Rey. La misma operación se repitió delante de la Audiencia, del Palacio Arzobispal y de la casa del Asistente de la ciudad.

Con el segundo de los lienzos se inicia la representación de los seis carros integrantes de la máscara, que salió el



Domingo Martínez, Carro del Agua, serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Fera Fernández.

martes 27 de junio de 1747²², partiendo de la Plaza de San Juan de la Palma, el espacio urbano más amplio y cercano a la sede de la Real Fábrica, todavía alojada en las inmediaciones de la parroquia de San Pedro²³. Siguiendo el texto de Cansino, todas las pinturas responden a un mismo esquema, y presentan dichos carros acompañados de sus respectivos cortejos. Preceden a cada uno de los triunfos una comitiva jocoso-seria integrada por representaciones alegóricas y motivos relacionados con el asunto de cada uno de ellos. Como conclusión de cada cortejo aparecían representaciones de los defectos, vicios y males sobre los que había triunfado el tema principal del carro. Para plasmar a muchos de los personajes integrantes de las comitivas se recurrió principalmente a Ripa, aunque también se hizo uso de Valeriano. Aunque en las pinturas son casi imperceptibles, la relación señala que cada uno de los integrantes de las distintas comparsas y los personajes que figuraban en los triunfos tenían colgadas de los hombros unas cartelas con su número de orden en las comitivas, además de textos de identificación y coplillas. El carácter complementario de relación escrita y pinturas es pues evidente, por lo que es necesario acudir a ambas para comprender el verdadero alcance de la máscara. Parte sustancial de la misma fueron las piezas teatrales, loas, coplas y juegos de palabras que la mayor parte de los personajes que figuraban en los carros interpretaban en las estaciones que la comitiva realizó en la Plaza de San Francisco, ante la Puerta del Perdón de la catedral, donde se encontraba el Cabildo eclesiástico, ante el Palacio Arzobispal, delante de las casas del Superintendente de la Fábrica de Tabacos, ante las casas del Asistente en la

Plaza del Duque y delante del Colegio de San Hermenegildo²⁴.

El primero de los triunfos corresponde al *Carro de la Común Alegría* y aparece representado ante los Arcos Arzobispales, el frente occidental del Palacio Arzobispal y las casas que embocan la calle Placentines²⁵. El abigarrado cortejo estuvo precedido por un escuadrón de soldados y por una representación del Capricho, según la iconografía de Ripa, seguida de la Fama rodeada de timbaleros y clarineros, más cuatro criados cuyos respectivos vestidos aludían a los cuatro elementos. Del variopinto grupo de personajes que iba a continuación cabe destacar seis alabarderos ridículos, un jorobado, cuatro ciegos, un sastre, un maestro de escuela con sus niños, un galán estudiante, un petimetre con su vestido guarnecido de retratos de damas, un aguardentero, un arropiero y un castañero. Tras un grupo de danzantes aparecía un saboyano "con su totilimundi, con figuras que se movían al son de una cantinela" y una alemana cantando con un salterio. Detrás iban cuatro abogados, otros tantos peluqueros y varios vendedores, más un "muchacho con el vestido guarnecido de cigüeñas de madera y jugando con una grande en la mano que quando la alargaba tocaba en los balcones presentando dulces y flores a las damas", ocho músicos y un maestro de capilla a lomos de mulas, cuyos trajes se adornaban con instrumentos, jilgueros, ruiseñores, villancicos y papeles de música, que cantaban al llegar a determinados lugares. Seguían "gente de pelea, gresca y zambra", más un grupo de sátiros tocando instrumentos musicales alrededor de Sileno. El carruaje iba tirado por caballerías con gual-

drapas en las que se imitaban ramos, flores, vides y racimos; los cocheros se vestían de arlequines. La base del carro se decoró con pinturas de escenas báquicas, danzas pastoriles y relieves de sátiros; se completó con una serie de cartelas con inscripciones, y se levantó en la popa un edificio campestre que servía de trono a la Alegría, que aparecía sentada a la puerta con un instrumento musical en las manos. En las gradas aparecían cuatro sátiros, el dios Pan y la ninfa Syringa, todos ellos tocando algún instrumento. En la delantera del carro se levantaba un cenador construido con parras y flores, en el que figuraba Baco sobre un tonel y rodeado por botellas, botas, vasos y vasijas, tocando un tamboril. Según indica el texto "la Común Alegría significaba la que generalmente ha ocupado los corazones de todos con el plausible motivo de la Exaltación de nuestro monarca sin distinción de clases"²⁶. Tras el carro "a pie y con cadenas, como vencidos de la Alegría", iban la Tristeza y las tres Parcas, que en la pintura aparecen como saliendo de los Arcos Arzobispales²⁷. Este bullicioso y colorista cortejo es contemplado por un nutrido y variopinto conjunto de espectadores que se distribuye a un lado y otro de la comitiva o que se asoma a las ventanas y balcones, engalanados con colgaduras y tapices con temas militares y arquitecturas en perspectiva.

La tercera pintura representa el *Carro del Fuego* pasando ante la Puerta del Perdón de la catedral²⁸. La escena se desarrolla delante de las Gradas, entre los Arcos Arzobispales, la Puerta de los Palos, la Giralda y el extremo de la iglesia del Sagrario. El muro del Patio de los Naranjos, en el que se representan las capillas altas del *Camino del Calvario* y de la *Inmaculada*, se adorna con la colgadura de terciopelo rojo y galones dorados del templo y con tapices con escenas mitológicas basados en cartones de Rubens. También aparecen tapices de similares características engalanando los muros de los Arcos Arzobispales y la Puerta de Palos. Tal y como indica la relación abre el cortejo una representación del Ave Fénix, acompañada de mariposas y salamandras²⁹. Seguían representaciones de distintos oficios relacionados con el fuego y los metales, todos ellos con tarjetas colgadas de los hombros con motes y coplillas. En este orden aparecían cuchilleros, cerrajeros, una tienda de un cohetero integrada por una casa portátil sobre ruedas y alrededor cuatro coheteros con vestidos de triquitraques y disparando castillejos de mano, monaguillos y sacristanes con cirios, apagadores e incensarios con brasas, unos espadachines, gitanos con herraduras y clavos, gitanas vendiendo parrillas y trébedes, horneros, cazadores con sus escopetas y caldereros. De estos uno iba "vestido con especial artificio" con piezas que se acomodaban al cuerpo y que eran chocolateras y batidoras, un perolillo por gorra, formándose el pecho y la espalda con freideras, sartenes, cubiletes, tazas y menaje de cocina. Seguían vidrieros, dependientes de yesca y pajuelas, candileros y faroleros, un boticario y dos cocineros, los cuales se habían incor-

porado a la comitiva por su cuenta. Detrás iban latoneiros y turroneiros, cuyos vestidos eran trozos de turrón, tortas de almendras y alfajores, portando una mesa con un peso, siendo los dulces tan bien imitados que algunos creyeron que eran auténticos. A continuación figuraban pasteleros, cereros y un fingido cazador, cuya escopeta era de caña, lo que provocaba la risa del público al verlo apuntar, si bien al estar distraídos soplaba la caña y manchaba de harina a la gente. Después iban un sombrerero y un espadero, cuatro soldados con fusiles y ridículamente vestidos, bombarderos, granaderos, una compañía de veintiséis artilleros simulando manejar un cañón o portando estandartes y banderas con las armas reales. Con unos soldados vestidos con cañones de artillería, bombas, morteros y espadas, morriones, petos y espaldares concluía la parte jocosa del cortejo.

A la parte seria daban principio seis cuadrillas a caballo con sus correspondientes criados a pie representando pueblos y civilizaciones de Asia: palestinos, persas, escitas, indios australes de Goa y Camboya, tártaros, chinos y japoneses. Seguidamente aparecían representaciones del Honor y el Dominio, según la iconografía de Ripa, siendo la coplilla que llevaba la última la siguiente: "Oy mi gloria esta brillando/ como insigne maravilla/ pues todo el Mundo en Sevilla/ logró ofrecer a Fernando". Para las representaciones de la Defensa y la Arquitectura militar que aparecían a continuación se recurrió a Pierio Valeriano, mientras las figuras de la Fortaleza y la Clemencia seguían a Ripa.

El núcleo del cortejo lo integraba el carro tirado por seis caballos engalanados y cuyos cocheros vestían de asiáticos por dedicarse dicho carro a esta parte del mundo. Las ruedas aparecían ocultas por pinturas de rayos, decorándose la urna del carro con relieves dorados, escudos de armas, llamas, mariposas y salamandras más una serie de cartelas con emblemas alusivos al fuego y al amor, la fidelidad, la lealtad de Sevilla a la Monarquía y los beneficios que de ella se recibían. En la delantera del carro, y como tirando del mismo, aparecían dos perros guiados por un genio, situándose otro con un hacha encendida en la parte trasera. El coronamiento del carro presentaba una labor tallada y unas cartelas que servían para cubrir los asientos de los personajes que en él se situaban. En las mencionadas cartelas se emplazaron jeroglíficos con textos latinos alusivos a las virtudes del Monarca. En la parte posterior de la plataforma tratada como una fortaleza con piezas de artillería se representaba el volcán Etna, y sentado en la ladera aparecía el Fuego, vestido de rojo, con un casco con el Ave Fénix y el rayo de Júpiter en la mano. Próximos aparecían Cupido y el Valor, Vulcano, cuya cartela decía "Si a mi cyclópeo afán/ el Olympo se estremece/ oy para Fernando ofrece/ gloria que mis armas dan", y una forja con unos geniecillos que preparaban las armas de Cupido³⁰. En la parte delantera del carro aparecían la Justicia y las figu-

ras alegóricas de Sevilla y Asia, representándose aquella coronada de torres, las columnas del "Non Plus Ultra" y un escudo con el NO8DO, mientras ésta era una matrona sentada sobre un camello y portando una pirámide y una naveta con fragancias. Todos estos personajes entablaban un diálogo y representaban una pequeña pieza teatral en las estaciones que efectuaba la comitiva. Tras el carro aparecían a pie y con cadenas, a modo de triunfo, el Furor, el Hurto, la Desesperación, la Enemistad, la Acechancia y la Impiedad, figuras tomadas de Ripa.

La pintura correspondiente a este carro sitúa a numerosos espectadores agolpados ante los Arcos Arzobispales y distribuidos por las Gradas. Existía un espacio acotado con vallas ante la Puerta del Perdón, que es ocupado por unos clérigos, posiblemente los integrantes del Cabildo de la catedral ³¹.

Según el texto de Cansino el siguiente triunfo correspondía al *Carro del Aire*. En la serie pictórica, por el contrario, el tercero de los carros es el dedicado al Agua, siendo esta ordenación más lógica en relación con el espacio urbano por el que se hacen discurrir los respectivos cortejos, aunque se oponga al esquema tradicional en el que figuran los cuatro elementos. El lienzo correspondiente al *Carro del Agua* lo representa embocando las Gradas, a espaldas de la iglesia del Sagrario, en el lugar conocido como la Punta del Diamante ³². La comitiva la iniciaban dos galápagos y tres corpulentos gansos como montados por hombres y mujeres, adornados con corales, caracoles, juncias y grama. Seguían delfines, nereidas y náyades, todos ellos vestidos a la burlesca con elementos marinos y plantas acuáticas. Tras ellos aparecían diversos pescadores

y vendedores de pescado, más otro que por "alusión de pesca" llevaba pendiente de la caña "un anzuelo grande del que pendía un bolso y en lugar de cebo la cabeza de una pequeña muñeca o Madama, bien peinada y con sus lunares". A continuación figuraban fabricantes de redes, un pescador de ranas "adornado de ellas y una pegada en la cabeza sobre la calva", unos marineros y unos barqueros, cerrando esta "mareante caterva como Padre Maestro de tan buenos oficiales un gran Piloto", en cuya mano izquierda portaba una cazuela con la rosa de los vientos, pero en lugar de los treinta y dos vientos aparecían los nombres de otros tantos famosos bodegones y tabernas de Sevilla y sus arrabales, llevando en la mano derecha un compás hecho con grandes tenedores y un vaso de vidrio de los usados en las tabernas. Aparecían después con atuendos burlescos dos monaguillos con aguamaniles y acetres asperjando agua de olor, dos "sacristanes muy petimetres" con "calderetas de agua de olor obsequiosos con las madamas", seguían pajes, amoladores con su carretones, aguadores con diversos atuendos, "una fuente perenne vertiendo en un primoroso risco", seis lavanderas, neveros, dos "lecheros amantes del agua", aguardenteros, vinagreros, vendedoras de mistela, hojalateros, caldereros, vidrieros, cuberos, jardineros, barreros fabricantes de tejas y limpiadores de pozos.

Tras este acompañamiento jocoso se iniciaba el serio, integrado por ocho cuadrillas de indios americanos a caballo y sus correspondientes servidores a pie. Así aparecían mexicanos antiguos, indios de la Florida y Canadá, de Nuevo México y California, de Virginia, chilenos, paraguayos, de Brasil y "habitadores de las tierras de la Isla de Magallanes".



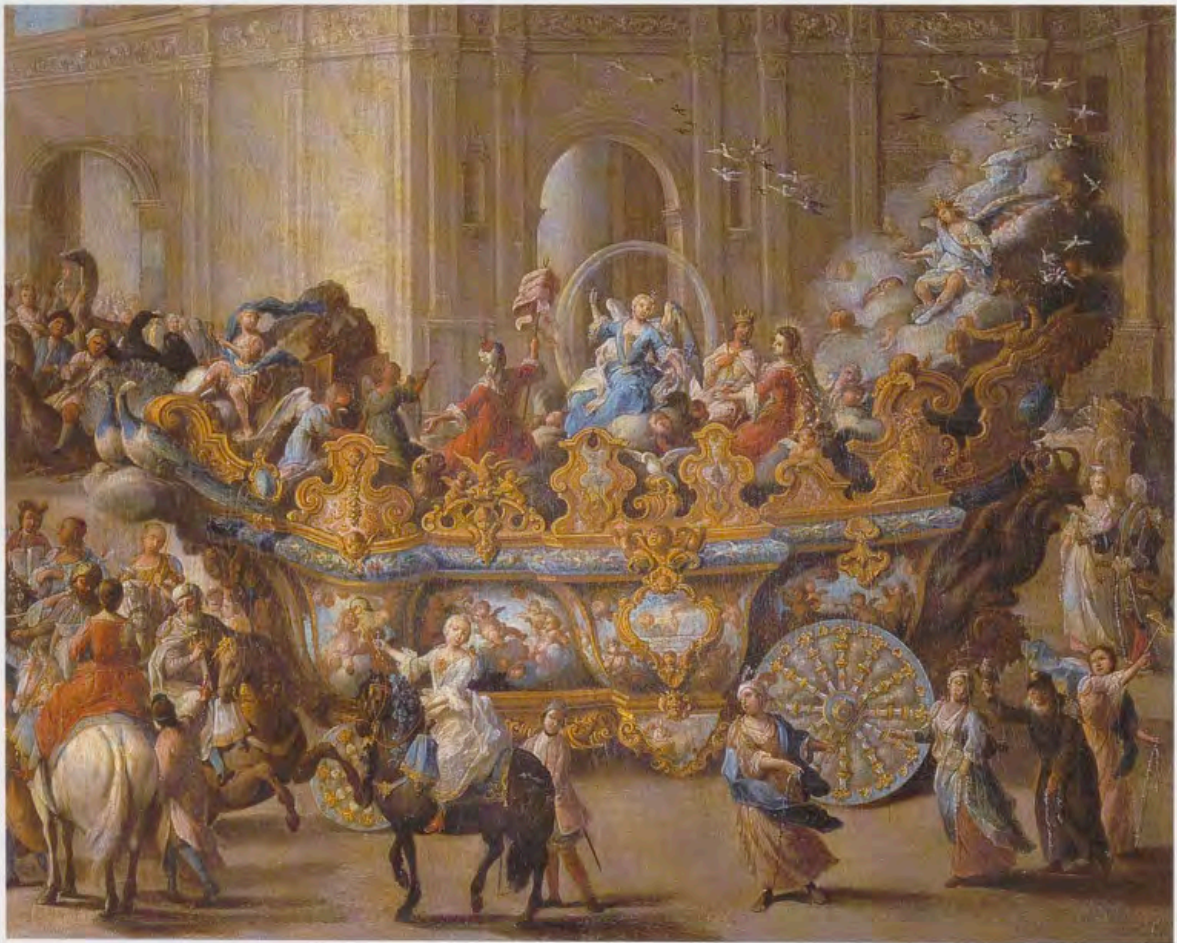
Domingo Martínez, Carro del Aire, serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Feria Fernández.



Domingo Martínez, Carro del Aire, detalle (molino de viento y el cortejo que lo acompaña), serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Feria Fernández.

Seguían representaciones del Beneficio, la Amistad, la Náutica, la Hidrografía, la Confianza y la Fortuna, todas ellas tomadas de Ripa. El carro triunfal iba tirado por caballerías con gualdrapas azules, siendo este color el que aparecía en todas las partes lisas del carro, cuyas ruedas ocultaban pinturas de temas marinos. Los cocheros iban vestidos de chilenos con tocados de plumas y portando arcos y flechas. Motivos marinos y representaciones de embarcaciones se emplearon para decorar la zona inferior del carro, ocupando la superficie existente entre las ruedas sendas pinturas que representaban a Tetis en su carro tirado por hipocampos y rodeado por ninfas, y a Océano con el suyo, tirado por ballenas y rodeado por tritones. En la parte delantera del carro se situaron dos delfines simulando tirar del mismo, los cuales eran gobernados por un geniecillo sentado en una concha, mientras en la trasera se colocó una sirena. Jeroglíficos con sus correspondientes textos latinos dispuestos en una serie de cartelas completaban la ornamentación del carro y servían para ocultar los asientos rocosos de los personajes que ocupaban la plataforma. En aquellos, y recurriendo al agua, se aludía a varias de las virtudes del Monarca, caso de la piedad, grandeza, fuerza y poder frente a los enemigos, cuidado del bien público, riqueza y liberalidad, todas ellas beneficiosas para sus súbditos. La zona poste-

rior del carro se configuró como un monte rematado por una fuente de la que manaba agua y en la que figuraba un tritón sobre un delfin y con una caracola. En la falda del monte aparecía sentada la alegoría del Agua, cuya tarjeta de identificación tenía pintado un arroyo corriendo en un prado y regando un conjunto de árboles, que aludía al celo del Monarca por la educación. A sus pies se situaba un genio alado, con un remo y un pez en la mano. A la derecha aparecía Neptuno, en cuya tarjeta figuraba un tridente que surgía entre la espuma del mar, alusivo al buen gobierno del Rey impidiendo que se desmandasen los vasallos. También aparecían en el carro el río Betis, las ninfas Nereida y Náyade y la figura de América, representada como una matrona sentada sobre un caimán, coronada de plumas y piedras preciosas y portando un arco y carcaj con flechas. A sus pies, dos geniecillos con una cornucopia llena de frutas exquisitas, y otra con monedas de oro y plata. A las riquezas visibles y a "las que se ocultan en las entrañas mexicanas y peruanas" se dedicó la correspondiente cartela en la figura de unos cerros poblados de árboles y la leyenda "Pretiosa latent". Ponían fin a la misma, "como despojos y trofeos", arrastrando cadenas y llorando, las figuras del Interés Desordenado, la Mala Voluntad, el Vicio, la Avaricia, la Calamidad y la Mentira, basadas en Ripa.



Domingo Martínez, Carro del Aire, detalle (carroza), serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Feria Fernández.

El lienzo añade a esta acuática comitiva un nutrido y colorista grupo de espectadores que contemplan su discurrir desde los balcones engalanados de la calle Génova y desde las Gradas de la catedral, en donde se aprecian los cuadros de Valdés Leal, que ocuparon la tribuna del testero del Sagrario, y cuatro tapices cubriendo los muros del Patio de los Naranjos y que representan a *Abraham y los tres ángeles*, *Tobías y el ángel*, *El ángel conduciendo a Lot y su familia* y *la Lucha de Jacob con el ángel*.

La siguiente pintura representa el desfile del *Carro del Aire* ante el sector meridional del edificio del Ayuntamiento, donde aparecen los arquillos que accedían al compás del Convento de San Francisco y las primeras casas de la calle Génova³³. Desde los balcones engalanados con reposteros y colgaduras, y desde el desaparecido balcón del Ayuntamiento, un variado grupo de espectadores contempla el abigarrado cortejo. Éste se inicia a la altura del desaparecido arquillo del convento franciscano con hombres disfrazados de águilas, avestruces y cuervos y unas mujeres vestidas de torrecillas con veletas en la cabeza. Tras ellos se incorporaban dos mancebos intentando remontar cometas, seis abaniqueros, jugadores de pelotas, niños con vejigas, boteros, cuatro muchachos con revolanderas, otros con cerbatanas, cuatro ves-

tidos de soplonos y adornados de embuditos, una celestina con dos varillas rematadas en las cabezas de "una Madama adornada con buen peinado, lunares y demás adminículos". Seguían varios cazadores y vendedores de caza, un molino de viento entre cuatro molineros, dos aventadores, oficiales de soplete, plateros y cerrajeros con sus fuelles, tocadores de guitarras y chirimías, dos organistas con un realejo, dos locos atados por una cadena y con una demanda en la mano a los que cuidaba un loquero, un astrólogo y un poeta, tratantes de obras de cuerno, clarineros, atabaleros y seis militares tremolando banderas. Terminaba el acompañamiento jocoso con un grupo de negros y negras que interpretaban música, bailaban y cantaban, con la particularidad de que en las letras pronunciaban la "l" en lugar de la "r", lo que provocaba risas generalizadas entre los espectadores.

La parte seria de la comitiva se iniciaba con seis cuadrillas de africanos a caballo y con sus respectivos sirvientes a pie. La primera representaba a los habitantes de Angola, Congo y Cabo Verde. La segunda eran los de Madagascar y la tercera correspondía a abisinios. Las siguientes eran de etíopes, turcos de El Cairo y argelinos del reino de Fez. Detrás, también a caballo, figuraban el Crédito, el Buen



Domingo Martínez, Carro de la Tierra, serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Fera Fernández.

Consejo, la Astronomía, la Música, la Nobleza y la Fidelidad, figuras que estaban inspiradas en Ripa.

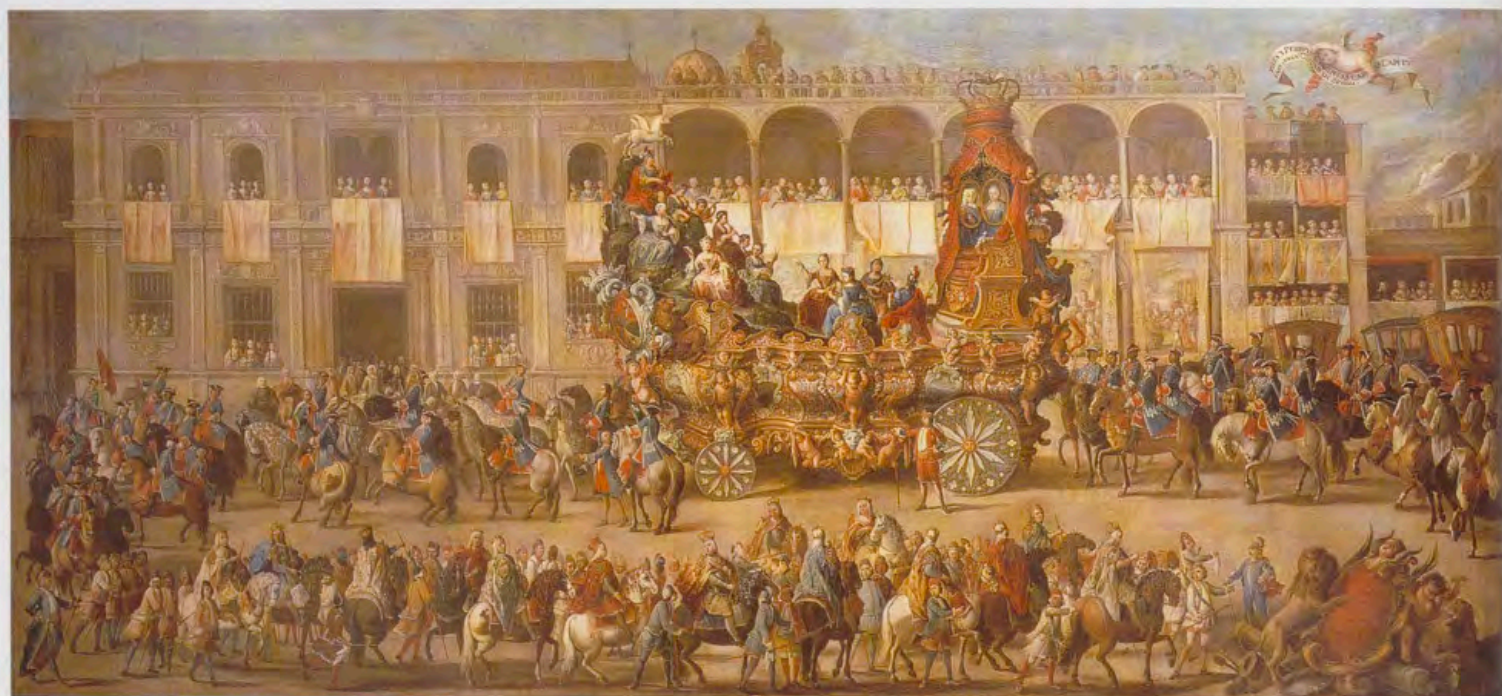
El carro que centraba la comitiva iba tirado por seis caballos adornados con penachos y gualdrapas celestes con las armas reales. Imitaba nubes con aves y geniecillos del aire. En la delantera aparecían dos pavos reales como tirando del carro, que eran gobernados por un genio alado, mientras en la trasera se dispuso un águila imperial coronada. En los laterales, entre relieves dorados y el fondo azul, se dispusieron cartelas para pinturas y jeroglíficos en los que figuraban distintas aves y el soplo del viento³⁴. En las primeras se representaba a Juno en su carro acompañada del crepúsculo, de ninfas y genios, y la Fábula de Eco, quejándose a los montes del desdén de Narciso. En la parte posterior del carro se levantó un globo de nubes de variados colores que servía de trono a la figura del Aire, a cuyos pies aparecía un camaleón, leyéndose en la cartela que lo identificaba "Fugat et foveat"³⁵. Al centro del carro iban Eolo y varios geniecillos que representaban a los vientos que salían de una roca, cuya puerta abría y cerraba otro geniecillo. A un lado estaba la Aurora, cuya tarjeta decía "Sidera fugat", y cerca de la parte delantera África, coronada por la media luna, sentada en un león, portando un escorpión y con una cornucopia con espigas, todo ello según la representa Ripa. Frente a ella estaba la ninfa Iris rodeada de su hermoso arco. Los mencionados personajes participaban en la representación teatral que tenía lugar en cada una de las estaciones del cortejo y al final de la cual se soltaban numerosas palomas que llevaban colgadas monedillas de plata con la inscripción "Viva Fernando VI". Tras el carro iban los vencidos, la

Adulación, la Jactancia, el Mal Agüero, la Inquietud, el Escándalo y la Vanidad, todos conforme a la iconografía de Ripa.

El sexto cuadro corresponde al *Carro de la Tierra* que aparece ante las casas de los plateros en la Plaza de San Francisco, acercándose a la sede de la Audiencia³⁶. Como en los casos anteriores, la comitiva se hace serpentear por toda la Plaza con objeto de recoger el mayor número posible de participantes y tipos. Se inicia el cortejo en el ángulo inferior del lienzo junto a la fuente de



Domingo Martínez, Carro de la Tierra, detalle (academia de pintores), serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Fera Fernández.



Domingo Martínez, Carro del Parnaso, serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Fera Fernández.

Mercurio y se encabeza por diversos animales como una sierpe o dragón, un elefante, un toro y unos asnos. Siguen dos panaderos, un fabricante de esteras, un vendedor de jaboncillos de barba, un buhonero, frutero, nuecero, un sillero, dos aceituneros, un vendedor de espárragos, otro vendiendo granadas, un blanqueador, un tornero, una gitana vendiendo caracoles, una serrana, unos hortelanos, un vendedor de espuestas de palma, unos ganaderos, dos barberos, "un montañecillo" con cántaro, embudo y medidas vendiendo tinta y con la cara negra, "un galleguelo" vendiendo rosarios. A continuación aparecían dos fruteros, dos fabricantes de loza, dos barreros, dos zapateros, dos carpinteros, una vendedora de encajes, otra de agujas y alfileres y otra de anteojos, un muchacho vendedor de pieles de conejo, dos barquilleros y cuatro jardineros. Tras ellos figuraba una academia de pintura con distintos aprendices y oficiales ejercitándose en dicho arte y pintando a un modelo, mientras otro realizaba un retrato de los Reyes. Dos mojarriillas cumplían el papel de ayudantes moliendo los pigmentos o transportando caballetes, mesillas y asientos. Los vestidos de aquellos eran papeles de apuntes, lienzos imprimados, países de abanicos, modelillos de yeso y barro. El maestro llevaba un traje guarnecido de galones de oro, gorra con plumas y un bastón. Después de este conjunto erudito aparecían vendedores de limones y naranjas chinas, frutas con las que adornaban sus respectivos vestidos. De igual manera cuatro hortelanos se vestían con habas secas, lechuguillas, rábanos y alcauciles. Dos moledores de chocolate se adornaban con molinillos o con papeles de tortillas y bollos de chocolate, una mujer con almendras y azahar confitado y un

joven con cajas de turrón. Aparecía tras ellos una casa que era una confitería y un estanco de tabaco, con cigarrros, tarros de tabaco y dulces, cuyos dependientes repartían al público papelillos con tabaco y pasteles. Seguían un torcedor de seda, cuatro tejedores, otros tantos oficiales barristas adornados con aliceres, bebederos de pájaros, servicios y macetillas, dos meleros, cuatro cajeros de las tiendas de la calle Francos, dos costaleros que llevaban una silla con una muñeca que parecía pesar mucho, concluyendo la comitiva jocosa una maestra de niñas haciendo labores. Las niñas eran corpulentas, mientras la maestra era bajita y aparecía con una disciplina al hombro y una caña en la mano. Un muchacho portaba una estera donde en las estaciones se sentaban las niñas a realizar sus labores mientras la maestra las corregía.

El cortejo serio lo encabezaban cuadrillas de húngaros, moscovitas, turcos, romanos vestidos a la antigua y de españoles modernos, vestidos con uniformes militares, y de españoles a la antigua, con atuendos del siglo XVII. A continuación aparecían, montadas en caballos, representaciones de la Agricultura, la Paz, la Geografía, la Seguridad, la Concordia y la Felicidad, inspiradas en Ripa. Tras ellas iba la carroza tirada por caballos enjaezados y con paños de oro y verde, adornados con flores y frutas. Los cocheros iban vestidos a la húngara, y las ruedas del carro estaban ocultas por pinturas que representaban riscos y grutas de las que surgían conejillos y culebras. El carro era tallado con ramos y medallones sobre fondo verde, y presentaba pinturas con paisajes, cacerías, ganado y cultivo de tierras. En la delantera se

situaban dos figuras de león que simulaban tirar del carro y que gobernaba un geniecillo. Otro, coronado por una cesta dorada repleta de frutas y flores, ocupaba la trasera del carro. Relieves imitando árboles y plantas cubrían los asientos, distribuyéndose por todo el perímetro figuras de animales anclados al carro mediante alambres, que se movían al discurrir el carro. Entre estos adornos se pintaron jeroglíficos alusivos a la piedad del Monarca, a su prudencia, al carácter ejemplar de su amante unión, mientras en los costados del carro aparecían jeroglíficos sobre la Tierra y otras virtudes de las personas reales. Así, en una pintura aparecía una fuerte roca combatida por olas del mar con el lema "Nil me fat alia terrent" y el texto castellano "Roca es Fernando y España/ tomando de él la firmeza/ burlará ya la brabeza/ de toda enemiga saña". Sobre el tablado se distribuían representaciones inspiradas en Ripa de Ceres, Amaltea, el Premio, el Deseo, la Liberalidad y Europa, "cabeza de todo el orbe" sentada sobre un caballo. Presidía el conjunto la Tierra, matrona coronada por torres, castillos y ciudades, con vestido floreado y portando un cetro y una llave, que aparecía sentada en unas rocas rematadas por un fuerte castillo con sus baluartes y almenas "al estilo de los que antiguamente hacían los romanos". Sobre el mismo ondeaba el Pendón Real ³⁷. Tras el carro, a pie y encadenados, aparecían el Error, la Ambición, la Sospecha, el Acecho, la Envidia y la Miseria, figuras para las que también se recurrió a Ripa ³⁸.

El *Carro del Parnaso* es el representado en la séptima pintura ³⁹. Sirve de fondo al cortejo el edificio del Ayuntamiento, con la desaparecida doble galería porticada de su flanco septentrional y las casas paredañas, más la bóveda del crucero y la espadaña del hoy también inexistente Convento Casa Grande de San Francisco ⁴⁰. La cabalgata la comenzaban diversos personajes vestidos con coraza, manto, cetro y corona, representando a los diversos reinos y provincias integrantes de la Monarquía hispana: el Señorío de Vizcaya, reinos de Murcia, Algarbe, Córdoba, Jaén, Mallorca, Galicia, Valencia, Toledo, Granada, Navarra, Aragón, León y Castilla, que presidía a los restantes. Seguía un grupo de músicos a caballo y unos simulados guardias de corps, más seis parejas de guardias, cuyo alférez portaba el pendón real de terciopelo carmesí bordado en oro y la inscripción "Viva Fernando Sexto". Seguían un caballero y un "exempto" como los que de dichas guardias dan escolta a los Reyes y que en este caso acompañaba a los retratos reales.

El carro iba tirado por seis caballos enjaezados con gualdrapas que imitaban el tisú de oro. Lo conducían dos cocheros y cuatro lacayos vestidos de librea, en todo iguales a los que prestan servicio a la Casa Real ⁴¹. Las ruedas iban ocultas por labores de espejos destacadas sobre fondo rojo; en el centro de cada una de ellas apa-

recía un sol engastado entre relieves dorados. Los alto-relieves que adornaban el carro y que destacaban sobre un fondo azul turquesa, tenían formas de floreros, frutas y mascarones; a trechos aparecían figuras infantiles a modo de tenantes, mientras las zonas lisas las ocupaban cartelas plateadas con pinturas de jeroglíficos. La parte delantera del carro llevaba dos leones sosteniendo un monumental escudo con las armas de España y Portugal. Sobre éste se simulaba el Monte Parnaso rematado por Pegaso; en su cumbre figuraba el dios Apolo, a quien acompañaban las musas, cuyo orden seguía el establecido por Virgilio. Aparecían Clío, Euterpe, Thalía, Melpómene, Polimnia, Erato, Terpsícore, Urania, y Caliope, cuyas representaciones derivaban de Ripa y del propio Virgilio. En la trasera del carro se había dispuesto un trono con almohadones de tisú de oro salpicados de pedrería y cubierto por dosel y corona imperial, sobre el que se situaban los retratos ovalados de Fernando VI y Bárbara de Braganza, que había pintado Juan de Espinal ⁴². Junto a las gradas del trono y delante de las musas se situaron las figuras de Arion y Orfeo, que, además de tocar instrumentos musicales, llevaban dos hachones para iluminar los retratos al llegar la noche. Dichas pinturas y los laterales del pabellón, con cordones de seda y borlas, eran sostenidos por unos geniecillos. Otro grupo de ellos, portando los atributos de las musas, se distribuía por la parte trasera del dosel, formada por dos veneras, otros adornos tallados y tarjetas con jeroglíficos. En uno de ellos se pintaron dos espejos mirándose, aludiendo al amor de los Soberanos, y en otro el NO8DO con un cabo de la madeja ardiendo y la frase "Vivit ad extremum", alusivo a la fidelidad de Sevilla. El resto de los jeroglíficos distribuidos por el carro aludían primordialmente a las virtudes del Monarca, sirviéndose para ello de representaciones de instrumentos musicales. Así el buen ejemplo era una flauta dulce y el texto "Flatus et digitus adsit"; el buen gobierno con una cítara y la frase "Varietate concensus"; la prudencia real con un oboe y la leyenda "Semper apto"; el poder del Monarca con un sol sobre el mar, la tierra y unos islotes con la frase "Unus undique potens". La cartela central del costado derecho representaba el restablecimiento de las artes por el Monarca y la instrucción de los vasallos mediante una cítara cuyas cuerdas tocaba una mano, alrededor de la cual se situaban fieras y dóciles animales. Además de la leyenda latina incorporaba una coplilla en castellano: "Las artes, que en armonía/ dulzura y ciencia están dando/ oy logran ser por Fernando/ Gloria de esta Monarquía". La cartela central del costado izquierdo correspondía a un elevado monte con una palma y un laurel acompañado por la frase "Per ardua Virtus", indicando que el premio se logra por la aplicación y aprovechamiento de las facultades.

De los personajes que aparecían en este carro solo participaron en las loas, coplas y juegos de palabras esce-

nificadas en cada una de las estaciones del cortejo, el dios Apolo y las musas. La comitiva de este sexto triunfo "Obsequio Máximo que las Nobles Artes protegidas de Apolo dedican ...a las nuevas majestades" concluía con dieciocho guardias de corps, tres carrozas de respeto y seis soldados de caballería cuya misión era sosegar al público.

Los edificios que en la correspondiente pintura sirven de fondo al cortejo aparecen engalanados con colgaduras y tapices. Estos se utilizan para cubrir los huecos inferiores de la galería porticada, representada con seis arcos en lugar de los siete que la integraban. El único de dichos tapices que resulta visible parece dedicarse a la *Conquista de Sevilla por San Fernando*, mientras en los restantes se identifican escenas de batallas, tal vez integrantes de una serie dedicada al Monarca, con los que se quería aludir al propio Fernando VI. Todos los balcones y ventanas, así como la puerta del Apeadero del Cabildo, aparecen ocupados por numerosos espectadores. Destacan las abundantes figuras de damas con abanicos y el grupo de frailes franciscanos que contemplan el discurrir del cortejo desde la azotea de la galería porticada.

Tal fue el éxito de la Máscara que el Procurador Mayor, en nombre del Ayuntamiento, agradeció a la Fábrica de Tabacos, en la persona del Superintendente Don José Antonio de Losada, su celebración, entregándole una gratificación para servir un refrigerio a los participantes. Fue entonces cuando se le comunicó el deseo de donar a la Corporación municipal un victor con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI, si bien la verdadera y oculta razón era la entrega de los retratos reales que participaron en la Máscara. Para la recepción del citado victor el Ayuntamiento invitó a los capitulares, a la nobleza y a distintas personalidades de la ciudad, fijándose el acto para el día 29, y señalándose como escenario de la entrega el palenque erigido en la Plaza de San Francisco con motivo de la Máscara.

Se organizó para ello un cortejo que, partiendo del mismo lugar que ésta, lo integraron el antiguo *Carro del Agua*, transformado para portar el victor, y el *Carro del Parnaso*, simplificado en su estructura y sin representaciones mitológicas, más una comitiva en parte reaprovechada y en parte nueva. Así, abrían paso cuatro jinetes, timbaleros y clarineros, siguiendo un total de ciento veinte hombres a caballo distribuidos en cuadrillas que representaban a naciones asiáticas, a pueblos africanos, a grupos de americanos y a países europeos, que ya habían acompañado a los carros de la Máscara. El *Carro del Victor* no contó con personajes; en el lugar que antes había ocupado el Agua se emplazó la gran cartela con moldura dorada que parecían sostener tres genios, mientras otro dominaba las figuras de delfines que simulaban tirar del carro. Tras éste iba un nuevo

cortejo integrado por trabajadores de la Fábrica, vestidos de gala, enjorjados, con sombreros de plumas y a caballo, a los que acompañaban unos sirvientes a pie. Doce de estos se situaban junto a Don José Antonio de Losada, que presidía la comitiva, siguiendo un grupo de músicos y guardias de corps que escoltaban al carro con los retratos, en donde solo figuran dos genios vestidos con gran lujo y un grupo de músicos vestidos a la húngara.

Al llegar la comitiva a la Plaza de San Francisco el *Carro del Victor* continuó sin detenerse, y dando vuelta en la fuente de Mercurio, regresó hacia la Audiencia. Mientras, el carro con los retratos se detuvo ante los miembros del Cabildo, momento en el que Don José Antonio de Losada, tras bajarse del caballo, comunicó al Asistente la verdadera intención del cortejo. Éste dijo no poder aceptar los retratos sin el beneplácito del Cabildo, por lo que se convocó de inmediato a los capitulares para deliberar. Mientras esto ocurría los músicos interpretaron diversas piezas. Tras ser aceptado el regalo se ordenó desprender del carro los retratos y ofrecerlos al Asistente y al Procurador Mayor en dos bandejas de plata. Al ser mostrados al pueblo se multiplicaron los vivas y alabanzas a los Reyes, trasladándose las pinturas al interior del Ayuntamiento y colocándose en la Sala Capitular. El carro inició su regreso y los músicos entretuvieron a los espectadores mientras el Cabildo se reintegró al Palenque, haciéndose pasar de nuevo al *Carro del Victor* para proceder a la entrega de éste. Al hacerse cargo del victor los capitulares se dirigieron al edificio municipal para colocarlo sobre la puerta del Antecabildo que daba paso a la galería porticada. Todo ello se llevó a cabo entre muestras de júbilo y con el fondo musical de clarines, timbales y otros instrumentos.

Uno de los momentos de este acto se representa en el último de los cuadros titulado *Carro del Victor y Carro del Parnaso*⁴³. Lógicamente la pintura ofrece el mismo escenario urbano de la Plaza de San Francisco, aunque eliminando casas por el flanco derecho e incorporando el sector del Arquillo del Ayuntamiento, por el lado izquierdo⁴⁴. En este caso sí figuran los siete arcos de la galería porticada, aunque los temas de los tapices que cubren los huecos inferiores no coinciden con los representados en el anterior cuadro de la serie. Ciertamente hay escenas militares, pero no figura la *Conquista de Sevilla* y ocupa dos huecos un gran tapiz con un tema galante. Esta disparidad podría entenderse como una libertad por parte de los pintores, si bien debe recordarse que el acontecimiento representado tuvo lugar dos días después de celebrarse la Máscara y que se podría haber modificado la decoración de las mencionadas galerías. Se repiten en este lienzo las figuras de damas de los balcones y de frailes en la azotea, si bien se han incorporado otros

grupos de espectadores, laicos y religiosos, ante la fachada de las Casas Capitulares.

El cortejo comienza con las fanfarrias de un grupo de músicos que hacen sonar trompetas, cornetas y timbales, cuyo estruendo ha espantado a una de las cabalgaduras. Siguen las representaciones de las naciones y el *Carro del Víctor* encaminándose hacia la calle Génova, mientras el *Carro del Parnaso* se representa dirigido hacia el edificio municipal. Los retratos reales han sido bajados del trono existente en este carro y están siendo entregados al Asistente y al Procurador Mayor. Dicha escena tiene lugar ante la puerta del Apeadero, en donde se sitúan los restantes capitulares.

Finalizado el comentado acto de entrega la comitiva se puso en marcha hacia la catedral y el Colegio de Santo Tomás, dirigiéndose después a la calle Placentines donde vivía Don José Antonio de Losada. Desde este punto, a la luz de los hachones, se encaminó el cortejo hacia la Fábrica de Tabaco, de donde había salido. De este modo finalizó la fiesta y se volvió al monótono discurrir de la vida cotidiana. Durante unos días y gracias a la fantasía y riqueza derrochadas por la Fábrica de Tabacos, la ciudad cambió su fisonomía y vio alterado su ritmo. No obstante, tan espléndido espectáculo debió ser tema recurrente en las conversaciones de los sevillanos y su recuerdo debió permanecer durante bastante tiempo en la memoria colectiva. Y de ella pudo incluso haber desaparecido, como sucedió con tantas otras fiestas y celebraciones públicas. Pero, afortunadamente, parte de su bullicio y colorido, de su carga simbólica y de sus valores artísticos quedaron congelados en los lienzos de Domingo Martínez. Esto los convierte en uno de los principales documentos gráficos para la restitución de un singular momento de júbilo en la historia de Sevilla y para conocer su fisonomía, antes de las transformaciones urbanísticas que, en los años finales del setecientos y especialmente a lo largo del ochocientos, harían desaparecer algunos de los elementos que durante siglos habían determinado la imagen ciudadana. Todo ello sin ignorar que los cuadros adolecen de ciertos convencionalismos y que la realidad física de la ciudad ha sido manipulada para acomodarla al formato de los lienzos y a la intencionalidad de quien organizó, costeó y, en parte, protagonizó la propia fiesta. En efecto, el pintor eligió para representar la Máscara los principales monumentos de la ciudad, aquellos que servían a los sevillanos para definir su identidad comunal⁴⁵. Por eso aparecen como fondo de los diferentes carros y cortejos los edificios públicos con mayor valor histórico y simbólico. Y para incorporarlos a veces se han forzado las perspectivas o se han manipulado las proporciones. Así ocurre con la Giralda, cuyo tamaño se ha reducido en los lienzos del *Carro del Pregón*, *Carro del Fuego* y *Carro del Agua*, con objeto de ofrecerla en su totalidad o en su mayor

parte. Además en el último cuadro citado aparece en un lugar ilógico por haberse contraído el volumen de la catedral tras la iglesia del Sagrario. Imposibles resultan las perspectivas y tamaños de varios edificios, caso del mencionado Sagrario y del muro que rodea el Patio de los Naranjos de la catedral en los dos cuadros citados en primer lugar, así como las dimensiones de calles y plazas como las Gradass, Génova y San Francisco en varias de las representaciones. También se detectan algunas incorrecciones que pudieran venir determinadas por el afán de ofrecer la mayor cantidad posible de elementos urbanos reconocibles. Tal ocurre con la pintura del *Carro del Parnaso*, en la que se han reducido a seis los siete arcos de las galerías del Ayuntamiento, dando entrada en la imagen a las casas particulares paredañas con el edificio municipal. En esta misma pintura tampoco responden a sus verdaderas proporciones la espadaña y bóveda de la iglesia del convento de San Francisco, que asoman sobre la azotea de las Casas Capitulares⁴⁶.

Pero tales licencias no debieron importar a Don José Antonio de Losada, que había encargado las pinturas. Como el resto de los sevillanos él conocía bien la apariencia física de Sevilla, y su principal interés debió consistir en que la magnificencia de la Máscara estuviera acompañada de los principales escenarios urbanos, aunque para ello se perdiera objetividad. Al tratarse de un conjunto de pinturas destinado a un público sevillano interesaba ofrecer los iconos o símbolos de la ciudad como referentes de la munificencia de la Real Fábrica de Tabacos. Incluso ésta, aún radicada en su vieja e inadecuada sede fronteriza a la parroquia de San Pedro, no resultaba digna de figurar en alguno de los cuadros. Bien distinta hubiera sido la situación de haberse inaugurado ya el monumental edificio de la nueva fábrica, que extramuros de la ciudad seguía en construcción.

De cualquier forma, el propio encargo de las pinturas es una prueba más de la liberalidad del comportamiento de la Fábrica de Tabacos y de su Superintendente Don José de Losada, en relación con la exaltación al trono de Fernando VI. Su actuación es testimonio del comportamiento de la nueva clase funcional, característica del reinado de los primeros Borbones. La nueva y culta mentalidad de estos individuos se hizo patente en numerosas manifestaciones y tareas, constituyendo las artísticas unas de las más representativas y brillantes. Como expresión de ellas debe considerarse este extraordinario conjunto de pinturas realizado por Domingo Martínez, así como la propia celebración de la Máscara, que bien pudiera identificarse con las palabras del cronista, y valorarlas como "el mayor Acto, que en muchos siglos no vera Sevilla, ni jamás vio en las Proclamaciones de sus Soberanos Dueños"⁴⁷.

Notas

- ¹ Varias publicaciones han tratado el tema. Puede consultarse, a modo de resumen, A. J. Morales, "Sevilla es corte. Notas sobre el lustro real", en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Cat. Expo., D. Rodríguez Ruiz (com.), Madrid, 2000, pp. 172-181.
- ² Para mayor información sobre tan extraordinario ejemplo de la platería barroca y sobre su autor puede consultarse M^a. J. Sanz, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981, especialmente pp. 65-95.
- ³ Así lo indica L. de Zúñiga, *Annales eclesiásticos i seculares de la muy noble i muy leal ciudad de Sevilla que comprenden la olimpiada o lustro de la Corte en ella; con dos apéndices uno desde el año de 1671 hasta el de 1728 i otro desde 1734 hasta el de 1746*, Sevilla, s. a. [1748], p. 118.
- ⁴ Ídem, p. 243.
- ⁵ El mencionado folleto cuenta con un extenso y barroco título: *Breve puntual descripción de la magnífica y plausible solemnidad con que la muy noble y siempre leal ciudad de Sevilla celebró el día 6 de Noviembre de 1746, el acto de levantar el Real Pendón por la Augusta y Católica Majestad del Rey Nuestro Señor Don Fernando el Sexto, y de las demostraciones de alegría, que hasta aora se han executado por tan glorioso assumpto*, Sevilla, 1746. El texto fue dado a conocer y la decoración efímera fue estudiada por M^a. J. Sanz, "Participación del gremio de plateros sevillanos en las fiestas reales durante el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, nº 3, 1990, pp. 131-134.
- ⁶ El texto fue reproducido por M^a. J. Sanz, 1990, p. 133 [op. cit. n. 5].
- ⁷ L. de Zúñiga, [1748], p. 245 [op. cit. n. 3].
- ⁸ Hubo abundantes críticas sobre el excesivo gasto que ocasionaban las luminarias, como ha recogido A. Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, 1990, p. 25.
- ⁹ Así lo indica el cronista L. de Zúñiga, [1748], p. 248 [op. cit. n. 3].
- ¹⁰ Este hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio había nacido en Madrid en 1727, por lo que contaba con catorce años de edad al ser designado para la sede sevillana. Esto obligó a nombrar como coadministrador de la diócesis a Don Gabriel Torres de Navarra, que, además de canónigo y arcediano, era Marqués de Campo-Verde. El Infante Don Luis renunciaría en 1754 a la sede sevillana y a la toledana, que también ostentaba, abandonando la vida eclesiástica.
- ¹¹ El carácter teatral y mitológico de esta Máscara, así como sus valores literarios, han sido puestos de relieve por P. Bolaños Donoso y M. de los R. Peña, *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, Sevilla, 1992.
- ¹² Una referencia a los temas de dichos carros puede verse en J. M. Serrera, "Sevilla: Imágenes de una ciudad", en J. M. Serrera, A. Oliver y J. Portús, *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*, Madrid, 1989, p. 89.
- ¹³ R. Cansino Casafonda, *Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado. Real Mascarada de simbólicos triumphos en festiva ostentación del mas plausible culto por medio de los Quatro Elementos que ofrecio la lealtad amante de los dependientes de las Reales Fabricas del Tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla en la Exaltación a el Throno y Cetro de dos Mundos de nuestro Católico Monarcha el Señor Don Fernando VI por mano de ... D. Ramon Cansino y Casafonda ... autor... de esta relacion*, Sevilla, s.a. [1751]. La importancia del libro que recoge esta Máscara ha sido puesta de manifiesto en el estudio que, con algunas imprecisiones, han realizado F. J. Pizarro Gómez y S. Viña Díaz, "La Mascarada del Mundo Abreviado de Sevilla. Iconografía y emblemática en la fiesta urbana del siglo XVIII", en M. Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 477-493.
- ¹⁴ En las páginas del libro que preceden a la descripción de la Máscara se explican las razones del título de *Mundo abreviado* y del uso de los cuatro elementos para argumento de los carros. Respecto al primer asunto se dice que un mundo abreviado es "una monarquía y una ciudad, llena de gentes y tareas ordenadas y armoniosas", de igual manera que la Fábrica de Tabacos "es un mundo lleno de individuos, destinos, inteligencias, artes, facultades y operaciones, un Mundo de diversas gentes con armonioso orden, en distintas graduaciones y en ejercicios diferentes a un gobierno". La elección de los cuatro elementos se debe a que la creación del mundo se hizo a partir de los mismos y al hecho de que su conjunción armónica "hace brillar el glorioso esplendor del poder" real, siendo asimismo la base de los diferentes menesteres desarrollados en la propia fábrica. R. Cansino Casafonda, 1751, pp. 39-45 [op. cit. n. 13].
- ¹⁵ El primer estudio de la serie fue realizado por C. Sánchez Pineda, "Los cuadros de la «Máscara» de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 68, Sevilla, 1944, pp. 3-21 y 33-40.
- ¹⁶ La posible participación de estos artistas ha sido sugerida por E. Valdivieso, "Domingo Martínez, perfil de un artista olvidado", en *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, en Cat. Expo., E. Valdivieso (com.), Fundación El Monte, Sevilla, 2004, p. 36.
- ¹⁷ Sobre este artista, además del Catálogo citado en la nota anterior, puede verse E. Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, pp. 311-324. Asimismo la monografía de S. Soro Cañas, *Domingo Martínez*, Sevilla, 1982.
- ¹⁸ A ello hice referencia en mi trabajo, A. J. Morales, 2000, p. 178 [op. cit. n. 1].
- ¹⁹ Tal denominación figura en un esclarecedor estudio referido a las representaciones de ciudades del mundo hispanoamericano. Véase R. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, 1998, especialmente pp. 171-237.
- ²⁰ Un angelito que revolotea sobre la iglesia del Sagrario lleva una filacteria con la leyenda: "Vista y perspectiva de la Puerta Principal de la Iglesia Mayor". Además, en una cartela de ondulado perfil cuyos bordes se enrollan y que presenta el escudo real y unas plantas del tabaco aparece otro angelito sonando una trompeta, como llamando la atención sobre el texto escrito en aquella: "Carro y acompañamiento que salió en el pregon de la Mascarada de los individuos de las Reales Fabricas del Tabaco por la exaltación de su M.C. el Sr. D. Fernando VI, en 30 de noviembre del año de 1746". Este texto así como los restantes que sirven para identificar a cada uno de los carros aparecen transcritos por J. M. Serrera, A. Oliver y J. Portús, 1989, pp. 235-242 [op. cit. n. 12].
- ²¹ Estos elementos fueron derribados en 1762. Sobre este particular puede verse J. C. Hernández Núñez, "Noticias sobre el Arco de San Miguel durante el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, pp. 179-188.
- ²² Se eligió el día de la semana dedicado al dios Marte, recordando la presencia del carro de Augusto en el templo de este dios, al considerarse que Sevilla era por sus héroes un nuevo templo de Marte.
- ²³ El traslado al nuevo edificio se produjo en julio de 1758, si bien aún quedaban importantes obras por realizar en el mismo. Al respecto puede consultarse J. Morales Sánchez, *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII*, Cádiz, 1991.
- ²⁴ Aunque hasta el día anterior a la Máscara no se decidió que pasara por delante del Colegio de San Hermenegildo, la Compañía de Jesús levantó apresuradamente un decorado efímero integrado por un trono rematado por dosel y albergando los retratos de los Monarcas que se completaba con cornucopias, arquitecturas vegetales, emblemas y "ramilletes" de poemas celebrando la exaltación al trono de Fernando VI y la decisión de la Fábrica de Tabacos de celebrarla, así como epigramas dedicados a los carros que integraban la Máscara, más un soneto acróstico titulado *A Fernando reinante*. Cfr. R. Cansino Casafonda, 1751, pp. 384-391 [op. cit. n. 13].
- ²⁵ En el primer término de la pintura y casi en penumbra se dispone un grupo de sátiros entre vides y toneles con una cartela con el siguiente texto: "Alegría. Carro de la Comun Alegría. 1 de los siete que los individuos de las Reales Fabricas de Tabaco sacaron en la mascarada con que celebraron la exaltación al trono de S. M. C. el Sr. D. Fernando VI. Año 1747". En el cielo figura un angelito con una filacteria y la leyenda: "Vista y perspectiva del Palacio Arzobispal de Sevilla".
- ²⁶ El mismo texto indica que "Pan demostraba el placer del vulgo, gente rústica y ganadera; Syringa representaba la rusticidad más inocente y Baco el gremio de la picaresca y de los borrachos que brindando por la salud del Rey lograban en aquel día alguna disculpa a su vicio". R. Cansino Casafonda, 1751, p. 89 [op. cit. n. 13].



Domingo Martínez, Carro del Víctor y Carro del Parnaso, serie de la Máscara de la Fábrica de Tabacos por la exaltación al trono de Fernando VI, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Fotografía: Pedro Fera Fernández.

27 Los mencionados Arcos y el inmediato Corral de los Olmos fueron derribados entre 1756 y 1791. Véase J. C. Hernández Núñez, "Transformaciones urbanas en Sevilla durante el siglo XVIII: el derribo del Corral de los Olmos", *Archivo Hispalense*, nº 232, 1993, pp. 89-107.

28 La filacteria que identifica el escenario urbano de la comitiva y que lleva un angelito que revolotea dice: "Vista y perspectiva de la iglesia maior por la Puerta del Perdon, Torre y la Puerta de los Palos".

29 Ya se ha señalado que la presencia de éstas se justificaba con Vaenius. Cfr. F. J. Pizarro Gómez y S. Viña Díaz, 2000, p. 483 [op. cit. n. 13].

30 Las representaciones de estos personajes están inspiradas en Alciato y Ripa, aunque también se tuvo en cuenta a Juan de Solórzano. F. J. Pizarro Gómez y S. Viña Díaz, 2000, p. 484 [op. cit. n. 13].

31 En el ángulo inferior izquierdo del lienzo se agrupan armas de fuego y trofeos militares más una cartela con la inscripción: "Carro del elemento del Fuego y su acompañamiento que seguía al de la Alegría de la Mascara de los individuos de las Reales Fabricas de Tabacos de Sevilla".

32 La filacteria del angelito que vuela sobre el muro del Patio de los Naranjos dice: "Vista y perspectiva de la espalda del Sagrario y Punta del Diamante". En una cartela avernerada rodeada por peces y seres mitológicos marinos figura la inscripción: "Carro 3. Del elemento del Agua y su acompañamiento que seguía al del Fuego en la Mascara que celebraron los individuos de las Reales Fabricas del Tabaco por la exaltacion de su M. el Sr. Fernando VI en 20 de junio de 1747".

33 El ámbito urbano que sirve de marco al cortejo se identifica en la filacteria del angelito que sobrevuela la escena como: "Vista y perspectiva de la Puerta de S. Francisco y calle de Genova". Otras figuras angélicas, aves y unos estandartes rodean la cartela donde dice: "Carro 4. Del elemento del Ayre y su acompañamiento que seguía al del Agua en la Mascara que celebraron los individuos de las Rs. Fabricas del Tabaco en la exaltacion de S. M. el Sr. Fernando VI".

34 Para varios de los emblemas de pájaros se ha sugerido la inspiración en Camerarius. Cfr. F. J. Pizarro Gómez y S. Viña Díaz, 2000, p. 487 [op. cit. n. 13].

35 La relación del camaleón con el Aire la explica Ripa acudiendo a Plinio. F. J. Pizarro Gómez y S. Viña Díaz, 2000, p. 486 [op. cit. n. 13].

36 La filacteria que porta el angelito que sobrevuela la escena al centro del cuadro lleva la siguiente inscripción: "Vista y perspectiva de la Real Audiencia y Plaza de San Francisco".

37 En una gran cartela rodeada por frutas y cuernos de la abundancia que figura colgada en una casa de comienzo de la calle Sierpes se lee: "Carro 5º. Del elemento de la Tierra que seguía al del Ayre en la Mascara que celebraron los individuos de las Reales Fabricas del Tabaco por la exaltacion de su M. C. el Sr. D. Fernando VI".

38 Para la representación de la Envidia también se utilizó Alciato. Cfr. F. J. Pizarro Gómez y S. Viña Díaz, 2000, p. 489 [op. cit. n. 13].

39 En la cartela apoyada sobre trofeos militares, rematada por un querubín y flanqueada por leones y un angelito que ocupa el ángulo inferior derecho del lienzo dice: "7º Carro principal de los 6 que componen la Mascara que celebraron los individuos de las Reales Fabricas por la exaltacion al trono de Nro. Catholico Monarca el 27 de junio de 1747 que representaba el Parnaso obsequiando a su Mag. a presenciar de los Reinos de España".

40 La filacteria del angelito representado en el ángulo superior derecho del cuadro señala: "Vista y perspectiva de las Casas Capitulares de la Ciudad de Sevilla".

41 Se ha señalado que es el único carro de la Máscara que es tirado por caballos enjaezados a la francesa y enganchados a la D'aumont. Cfr. I. Cano, "Carro del homenaje de Apolo o del Parnaso", Cat. Expo., E. Valdivieso (com.), 2004, p. 217 [op. cit. n. 16].

42 Dichos retratos siguen formando parte de la colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla. Su realización por Espinal es lógica, pues tras el fallecimiento de Domingo Martínez, el taller lo heredó Juan de Espinal, quien estaba casado con una de las hijas del maestro. Véase R. Mª. Perales Piqueres, *Juan de Espinal*, Sevilla, 1981, pp. 38, 47-48 y 81.

43 La inscripción de la cartela flanqueada por las columnas con la leyenda *Non Plus Ultra* indica: "8. Se representa la donación de los Reales Retratos y Víctor con que los individuos de las Fabricas obsequiaron a la Ciudad de Sevilla en 29 de Junio despues que presenciaron la Mascara".

44 La identificación de la escena en la filacteria que lleva un angelito en el extremo superior izquierdo dice: "Vista y perspectiva repetida segunda vez de las Casas Capitulares de la Ciudad".

45 Véase R. Kagan, 1998, p. 173 [op. cit. n. 19].

46 A las falsedades de cierta iconografía de Sevilla se ha referido J. C. Hernández Núñez, "La "realidad irreal" de la documentación gráfica histórica", *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 25, 1998, pp. 185-190.

47 L. Zúñiga, [1748], p. 250 [op. cit. n. 3].



Vista general del interior de la Capilla Real de Sevilla, Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Per me reges regnant. Carlos IV y María Luisa de Parma en la Capilla Real de Sevilla: patronato regio, academia y neoclasicismo

Por Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

AEn la poliédrica realidad que configura la Catedral de Sevilla siempre ha sobresalido la Capilla Real. Su mismo *status* jurídico era singular al tratarse de un Patronato regio dirigido por un capítulo de Capellanes Reales y no por el Cabildo Catedralicio, con el que por cierto mantuvo tradicionalmente unas tensas relaciones. La marcada personalidad de la Capilla Real se cifró en la íntima relación que mantuvo con sus patronos desde que en 1252 fuera enterrado en ella su fundador, Fernando III, lo que, además de condicionar la articulación espacial de la mezquita cristianizada, la convirtió en referente constante de los Reyes de Castilla, incluso tras levantarse el gran panteón dinástico de El Escorial. Alfonso X, por su parte, la dotó espléndidamente y Enrique III negó el permiso para derribarla cuando se inició la construcción de la Catedral gótica, de forma que su permanencia alteró por completo la lógica

constructiva del nuevo templo. Por fin Juan II dio en 1433 tal pláacet, con la condición de que, una vez terminada la Catedral, el Cabildo -a sus expensas- levantara una nueva Capilla Real. Carlos V, cuyo escudo campea ostentosamente en el exterior del regio recinto, instó a la institución a cumplir su obligación, que se materializó bajo Felipe II, al que el Cabildo anunció en 1576 su conclusión ¹.

La relación de la Capilla con la Casa Real de España se redobló con la canonización de Fernando III en 1671, que había sido auspiciada por Felipe IV. Así, Carlos II potenció el esplendor de su culto al patrocinar la urna de plata en la que aún se venera. El traslado del cuerpo del Santo Rey, titular de la Capilla, a tan superlativo relicario se hizo en presencia de Felipe V, que financió su conclusión. Carlos III, por su parte, donó la aparatosa reja que cierra



Urna de San Fernando y retablo de la Virgen de los Reyes, Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

la Capilla, y cuyo friso proclama que se hizo "a expensas de su real erario" ².

En relación con ello es lamentable que no se haya estudiado aún el papel que "el mito" de San Fernando ha jugado en la historia de España y en particular en la de su Monarquía, como sí se ha hecho con el de Santiago, el gran matamoros del santoral hispano con el que *-mutatis mutandis-* guarda tanta relación. No obstante, nos gustaría al menos insistir en la especial vinculación de los Monarcas españoles con el culto a San Fernando, apuntar el carácter militar que siempre impregnó tal veneración y recordar el patronato del Santo Rey sobre la ciudad de Sevilla, de cuya Iglesia se considera fundador ³.

Ahora bien, en la Capilla Real a la tradicional devoción a Fernando III se sumó la de la Virgen de los Reyes, cuya misma existencia se vincula al Monarca y a la Reconquista

de la ciudad. Ya la sonora advocación de la escultura muestra el interés real, no sólo por manifestar su presencia en el lugar y su vinculación a Sevilla, sino por poner en evidencia, sobre todo, su directa relación con la divinidad. En este sentido quizá nada más elocuente que el dosel que remata el retablo en el que se venera la imagen mariana y en el que una enorme filacteria de plata proclama *Per me reges regnant*, Por mí reinan los reyes ⁴.

La secular vinculación de los Monarcas españoles con su Capilla sevillana alcanzó con Carlos IV uno de sus extremos más expresivos. La sincera devoción que el Rey y la Reina María Luisa de Parma profesaron a San Fernando y a la Virgen de los Reyes fue proverbial y representativa de una forma de entender el mundo, la del Antiguo Régimen, que precisamente con ellos tocaba a su fin. A ello hay que añadir el Patronato que los Monarcas, finos mecenas de innovador gusto neoclásico, ejercieron sobre la "santa y



Virgen de los Reyes, *Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.*

real capilla”, como la denominaban sus capellanes. Al real se sumó, además del de los fieles, el mecenazgo de los capellanes, así como la alta dirección artística de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, todo lo cual hizo que la Capilla se integrase, al igual que los demás Reales Sitios de España, en los selectos círculos del Neoclasicismo.

La relación de los Monarcas con la Capilla se inició antes de acceder al trono, ya que en 1786 la aún Princesa de Asturias donó, “en reconocimiento a haver restituido la salud a el infantito” -en referencia al futuro Fernando VII- un “vestido de calle” a la Virgen de los Reyes, del que las fuentes indican que era “de gusto esquisito” y “vistosamente bordado a la moderna”, en clara alusión a su estilo neoclásico ⁵.

Este regalo es muestra de la afición de los Príncipes al bordado, arte que impulsaron en el entorno cortesano y que

incluso parece que practicaron. Precisamente entonces se decoraban la Saleta Pompeyana de la Casita de El Pardo y la Saleta de María Luisa de Parma en la Casa del Labrador de Aranjuez, enteladas con ricas sedas bordadas bajo la dirección de Juan López Robredo, Director del correspondiente Taller de Cámara. Es posible por tanto que los bordados del traje de la Virgen de los Reyes siguiesen los complicadísimos modelos de dichas estancias, de suntuoso estilo pompeyano, que se hubiesen realizado bajo la supervisión de López Robredo e incluso que en su confección interviniesen los propios Príncipes ⁶.

En cualquier caso, lo más importante es que el vestido fue el acicate para llevar a cabo una total renovación del aspecto de la Virgen, ya que se aprovechó, además de para hacerle un nuevo trono, para vestirla

sin la atigualla del abultado verdugado que en opinión de todas las gentes hace el paso de la parigüela desgraciado,

disonante y sin gusto, pues parece que va la Virgen metida en una tinaja.

La alusión a este asunto en los *Anales* de Velázquez y Sánchez completa tan expresiva referencia documental:

en la época del mal gusto en letras y artes, que desde fines del siglo XVII llega hasta el promedio del XVIII, esta imagen fue cubierta de un enorme verdugado que la hacía monstruosa en sus contornos; pero al renacimiento del mejor estilo, y al caducar las golas, los vuelos, petos, cotillones y guarda-infantes, pareció absurda aquella mole de tela que revestía la figura de tan celebrada efigie, y dejándola libre de sobrepuestos ridículos, se acordó construirle una silla de madera Nazareno, con perillas, embutidos, labores y adornos de plata, cuyo costo ascendió á la suma de treinta mil reales ⁷.

El espectacular cambio que sufrió la imagen quedó reflejado en el grabado que por entonces abrió Tomás López Enguídanos, donde ya aparece liberada del referido verdugado, que cabe relacionar con la para entonces anticuada moda de la Casa de Austria y que le daba tal rigidez a la imagen que parecía estar de pie. La indumentaria que lució a partir de entonces, además de dejar a la vista su nuevo trono, era mucho más sencilla e incluso cabría interpretarla como próxima al esti-

lo Imperio. De igual forma se actualizó la indumentaria del Niño. Destaca a este respecto la notable simplificación de su casaca ⁸.

La causa de tan significativo cambio no resulta nada fácil de explicar, ya que en el atrayente, pero complejísimo, asunto del culto a las imágenes las motivaciones más íntimas juegan un papel esencial. De todas formas, nos gustaría avanzar al menos alguna hipótesis; hay sin duda que partir de la conocida humanización y sometimiento de las imágenes vestidas a la moda, por lo que los Capellanes Reales debieron buscar con la renovación del aspecto de la imagen, en primer lugar, la superación de su apariencia barroca, a lo que hay que sumar su adaptación al nuevo sentido del decoro en el culto que demandaba la piedad ilustrada. Otra motivación mucho más sutil podría ser el establecimiento de un parangón de la imagen con el aspecto de la propia Reina de España, lo que induciría a la inconsciente identificación, por parte de los fieles, de la Virgen con su Soberana terrenal.

En cualquier caso, los capellanes, en señal de agradecimiento por el vestido regalado por la Princesa de Asturias,



Anónimo, La Virgen de los Reyes en su altar, fines del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Sacristía de la Capilla Real de Sevilla, Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

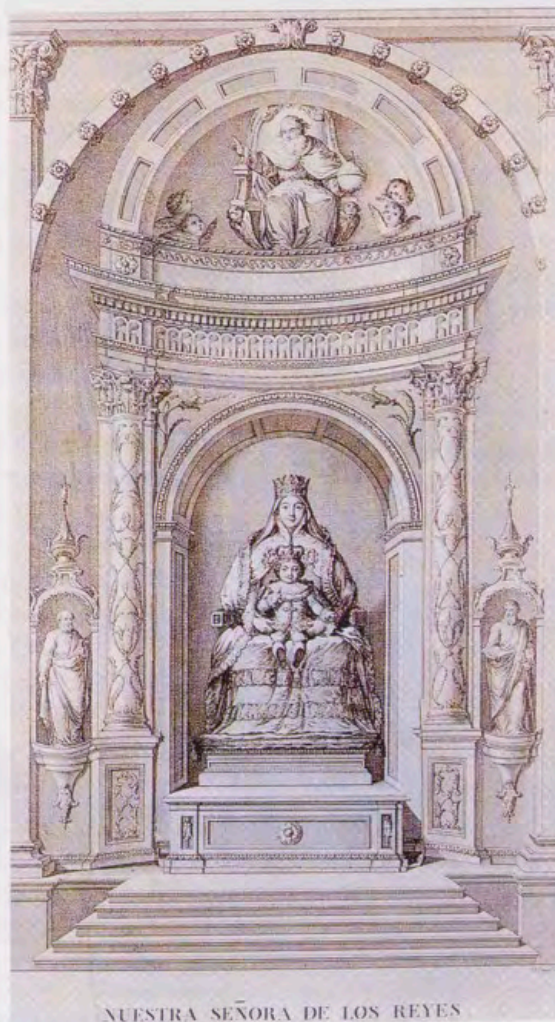
le enviaron "una coyuntura de un dedo" de San Fernando, "su augusto progenitor", en un relicario descrito como "primorosamente trabajado y sobredorado". Al recibirlo María Luisa en El Pardo expresó su deseo de poner "a mi hijo Fernandito" bajo su amparo, ya que "él y el príncipe su padre están robustos desde que se lo ofreci a San Fernando y ofreci el vestido a Nuestra Señora". El Capellán que le entregó el relicario aprovechó la enorme excitación de la Princesa para pedir honor y rentas para la Capilla, aduciendo lo decaído que estaba su culto y la pobreza de sus capellanes ⁹.

El Relicario, que tradicionalmente estuvo en el Palacio Real de Madrid, volvió a Sevilla, ya que fue entregado a los Duques de Montpensier, los cuales le dieron culto en la Capilla del Palacio de San Telmo. A la muerte de la Infanta María Luisa Fernanda fue legado a la Capilla Real, donde se expone desde 1898. Se trata de una pieza muy sencilla, en forma de templete y que hizo para la ocasión el platero catedralicio Antonio Méndez ¹⁰.

Otra muestra de la singular devoción de los Monarcas fue que el Rey, cuando en 1792 creó la Orden de damas nobles

de la Reina María Luisa, la puso bajo el patronazgo de San Fernando, lo que los capellanes sevillanos agradecieron a la Soberana ¹¹. Pero sin duda la mayor prueba de la devoción de los Reyes fue que motivó su único viaje a Sevilla, del que se recibió noticia en la ciudad el 26 de diciembre de 1795. Se informó además de que a los Reyes acompañarían el Príncipe de Asturias, el Infante Don Antonio, el Infante de Parma -que luego se convertiría en Rey de Etruria- y Manuel Godoy, el todopoderoso Secretario de Estado, que ya para entonces era Príncipe de la Paz. El motivo oficial del viaje fue el cumplimiento de la promesa de visitar a San Fernando que los Reyes habían contraído "quando el príncipe de Asturias, siendo de mui corta edad, había estado bastante malo" ¹².

Los días que siguieron al anuncio fueron de una gran actividad en la Capilla Real, ya que se acordó limpiar la plata, los altares y la propia Capilla -"no deteniéndose en los costos"-, al igual que disponer alfombras, sillas y reclinatorios. El protagonismo que el recinto habría de tener en la visita llevó a Godoy a escribir a Francisco de Bruna, juez conservador de la Capilla Real, recabando información acerca del protocolo seguido en la anterior visita



Tomás López Enguídanos, *La Virgen de los Reyes*, principios del siglo XIX, Calcografía Nacional, Madrid.



Antonio Méndez, Relicario del dedo de San Fernando, 1787, plata cincelada, Sacristía de la Capilla Real de Sevilla, Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

regía, la de Felipe V en 1729, que fue el que de nuevo se seguiría¹³.

El 4 de febrero de 1796 llegaron a Sevilla los aposentadores reales, el 12 Godoy y el 18 los Reyes. Al día siguiente, tras visitar la Catedral, guiados por el Cabildo, los capellanes los recibieron a la puerta de la Capilla Real, en la que oraron ante San Fernando. Las fuentes señalan que "subieron por una grada para ver más cerca y adorar al incorrupto cadáver". Una semana después visitaron de nuevo la Catedral y la Capilla Real, en esta ocasión a puerta cerrada, lo que mostró a la perfección la sincera devoción de la Familia Real. Así, tras postrarse ante San Fernando, la Reina se interesó por su espada y por el vestido de la Virgen de los Reyes, que era precisamente el que ella le había regalado, por lo que la Soberana "salió con mucho gusto de aquí y pasó a ver la torre a donde subió en silla de manos"¹⁴.

La devoción de los Monarcas por San Fernando y la Virgen de los Reyes debió aumentar a partir de entonces. Así, Carlos IV, en 1805, concedió honores militares al cuerpo de San Fernando cada vez que fuese descubierto¹⁵. Por su parte, María Luisa, poco después de dejar Sevilla, encargó a los capellanes una función por la salud de la Familia Real -recordando quizá la proverbial sentencia *Per me reges regnant*- y le regaló otro vestido de procesión a la Virgen. La tela ofrecida por la Soberana fue tanta que con la sobrante se hizo un "vestido corto o de altar". Aún en julio de 1807 remitió un nuevo vestido que la documentación califica como "rico". Los capellanes, al agradecer este último presente, prometieron pedir a Dios por la salud de los Reyes "y prosperidad de la monarquía"¹⁶.

Una última y significativa gracia de los Reyes a su Virgen fue que en 1807, a través de Godoy, le concedieron guardia de honor en las procesiones, tanto matutina como vespertina, del día de la Asunción. Ello, al igual que lo anterior, aclara el cariz de la devoción y el culto profesado a la imagen, siendo del máximo interés al respecto la argumentación que los Capellanes Reales formularon en 1780 con motivo de las celebraciones por el nacimiento del Infante Carlos Domingo. Fueron éstas un *Te Deum* y una procesión extraordinaria de la Virgen de los Reyes, de la que se decía que era

la esperanza y recurso de quantas preces se practican en este pueblo por las felicidades de la Monarchia.

A ello se añadió la celebración,

antes de la procesión, en el altar de la pariguela, de una misa solemne extraordinaria, para que excitando con lo uno y lo otro la devoción del numerosísimo concurso que atrae la soberana y milagrosa ymagen, aumentando juntamente la veneración a el real throno.

Tan explícita declaración de intenciones culminaba con la voluntad de los capellanes de que la acción de gracias fuera lo más completa y eficaz posible,

por la unión de los votos del pueblo con las fervorosas oraciones con que deseamos interseda la divina clemencia para la continuación de sus piedades en la preciosa salud

de sus altezas, prosperidad de las armas españolas y conserbación de la importante vida de su majestad (que Dios prospere)¹⁷.

Tan expresivas afirmaciones evidencian que el culto que los capellanes rendían a la Virgen se hacía extensivo a la propia Monarquía. La unión del trono y del altar, uno de los puntales del Antiguo Régimen, tenía de esta forma un desarrollo práctico que incluía al pueblo de Sevilla. Es más, parece que a quién se estaba en última instancia rindiendo culto era al propio Rey. En cualquier caso, la entrega de los capellanes a sus Monarcas fue total, como proclamaron en las rogativas por el primer parto de María Luisa en 1771 al señalar que "el rey nuestro señor es el único patrón, legislador y dueño de esta real capilla"¹⁸.

Acerca de este último asunto cabe recordar que, como toda Capilla Real, la sevillana hacía las veces de templo de un palacio regio, en este caso el Alcázar, y que estaba exenta de la jurisdicción del Arzobispo hispalense, al ser una prelatatura *nullius*, lo que mostraba el poder mayestático de los Reyes. Su jurisdicción territorial abarcaba, además de la Capilla, el Palacio Real, mientras la personal a la Familia Real, servidores y habitantes del Real Sitio¹⁹.

A este respecto Carlos IV, aunque piadoso en extremo, siguió la política regalista de su padre y rigió la institución sevillana con firmeza, mediante una fluida comunicación, básicamente epistolar, y que cuestiona la tradicional visión del Rey como un ser pusilánime²⁰. La financiación de la Capilla dependía directamente del Monarca, y así Carlos III, en los últimos días de su reinado y atendiendo "las particulares circunstancias que concurren en esta real capilla", aumentó su pensión. Carlos IV, con motivo de su visita a Sevilla, perdonó la media annata que la Capilla debía pagarle²¹.

Por lo que se refiere al heterogéneo cuerpo jurídico que regía la institución, lo componían diversas Cédulas Reales, la más antigua concedida por Sancho IV en 1285, y varias constituciones, entre las que destacan las de Felipe II de 1594 y en las que proclamó que el Patronazgo de la Capilla "me pertenece a mí y a los reyes mis sucesores". Carlos IV, por su parte, en 1796 transformó dos capellanías en doctoral y magistral, que serían ocupadas por oposición, mientras el resto lo eran por designación real. En total había once capellanes, encabezados por el Mayor -con rango prelaticio-, a lo que se sumaban para completar el cuerpo de servidores de la Capilla: dos sochantres, cuatro cantollanistas, un organista, un sacristán mayor, otro menor, un portero, seis acólitos, un contador, un agente cobrador y el cura de La Algaba, localidad que era propiedad de la institución²².

Carlos IV ejerció todas sus prerrogativas con insospechada minuciosidad, buena prueba de lo cual es que en 1796 no le concedió la jubilación al portero, lo que le comunicó

mediante una carta enviada por el Ministro de Gracia y Justicia. Su absoluto control de la institución llegaba hasta su más preciado tesoro: el cuerpo de San Fernando, como evidencia un acuerdo de 1790 en el que los capellanes decidieron "que en todo tiempo se omita descubrir el cuerpo del santo rey, a menos que aya lizencia expresa de su majestad". Así ocurrió, por ejemplo, el 28 de septiembre de 1794 para pedir por el feliz éxito de la guerra que España libraba entonces contra la Convención francesa ²³.

Por su parte, los capellanes, además de a San Fernando y a la Virgen de los Reyes, se dedicaban al culto de la Familia Real. Así, tras los sufragios por la muerte de Carlos III, hicieron rogativas "por el acierto de su majestad en el trono", así como una solemnisima procesión con la Virgen de los Reyes, "a fin de que Dios se dignase alumbrar con sus santos dones al nuevo Rey para la felicidad de su gobierno" en palabras de Matute. De igual forma, cuando en 1819, tras más de una década de exilio, murieron en Italia Carlos y María Luisa impetraron por sus almas. También llevaron a cabo rogativas por los numerosos -veintitrés en total- "preñados" de la Soberana. A este respecto era el Monarca el que anunciaba el embarazo, ordenando, en el caso de que alcanzase el noveno mes, nuevas rogativas por el parto. El nacimiento de cada Infante era celebrado con un *Te Deum*, a lo que a veces se añadía una procesión general que incluía a la Virgen de los Reyes, como ocurrió con motivo del parto gemelar de 1783. Resulta muy llamativo que, en cambio, jamás se hiciese referencia alguna ni a la decena de abortos que sufrió la Reina ni a la muerte de siete Infantes, por cuya salud sólo excepcionalmente se rogó ²⁴.

Los Capellanes Reales, además de por la Real Familia, imploraron lógicamente por la propia Corona, como hicieron, por ejemplo, en septiembre de 1804 por orden epistolar del Rey y para "el remedio de las calamidades que experimenta la monarquía", en segura alusión a la guerra contra Inglaterra, a la que se estaba viendo arrastrada España por su alianza con Francia ²⁵.

La total dependencia de los capellanes del Rey se puso de manifiesto cuando, con motivo de la visita de 1796, y conscientes de la oportunidad que se les presentaba, se plantearon qué iban a solicitar al Monarca. En concreto se acordó no pedir nada

hasta ver la disposición que tomaban las cosas y ver igualmente si sus majestades manifestaban su voluntad o exigían que para la capilla Real se pidiese algo.

Tal dependencia afectó lógicamente a la actividad artística de la Capilla y así, el 5 de enero de 1789, a los pocos días de que Carlos IV accediera al trono, los capellanes acordaron informarle de "la falta de órgano, sillería y ropas de esta santa y real capilla". Asimismo decidieron enviarle a la Reina un memorial en iguales términos "pidiéndole su patrocinio". Los capellanes buscaron de esta forma financiación para el proyecto que entonces se planteaban: la realización de una nueva y "más decente" sillería de coro ²⁶.

Ahora bien, tal proyecto hay que englobarlo en otro anterior y mucho más ambicioso, que quedó fijado en 1774. En la reunión capitular del 16 de septiembre de ese año se presentaron "seis proposiciones relativas a la mayor decencia y adorno de esta real capilla". La primera consistía en "dejar diáfana la capilla del Santísimo Cristo", en alusión al espacio que se abre en el lado del Evangelio de la Capilla Real, para lo cual se proponía subir el órgano a la tribuna que la remata y sustituir su cajonera por dos armarios de pie "a la flamenca" para guardar los ternos, de manera que se pudiera "formar coro" con bancos sobrantes en la Capilla, con la intención de usar ese lugar como capitulo. La segunda propuesta era hacer un facistol de caoba para ese "coro", "con aletas que caiesen contra el pie, acabado el coro, para dexar más diáfano el sitio". La siguiente proposición consistía en realizar la aludida nueva sillería de coro, en el caso de que no se acordase reformar la existente, y que se encontraba frente a la referida capilla del Cristo, en el lado de la Epístola de la Capilla Real. La cuarta y quinta actuaciones, que se decidieron acometer de inmediato, planteaban colocar las dos lámparas de las referidas "capillas colaterales, de modo que se vean quatro con las dos grandes desde la antecapilla" y hacer doce blandones de madera pintados de verde y dorados. La más compleja medida era la última, ya que pretendía poner la urna del Santo Rey al pie de la Virgen, "de modo que con los dos altares se formase uno y corriendo y cerrando el gradillaje de piedra se dexase en el plano del presbiterio (que con el modo referido quedará más capaz) un escotillón... para bajar a el panteón" y "en lugar de los dos alteres que se pierden erigirlos en los primeros arcos de dicho presbiterio", lo cual se decidió hacer previa consulta al Rey ²⁷.

Este verdadero programa de 1774, que de haberse ejecutado al completo hubiera transformado considerablemente la Capilla Real, resulta muy significativo del espíritu de la institución y de su vinculación con Carlos III y Carlos IV, ya que, si bien se planteó bajo el primero su parcial realización se prolongó a lo largo del reinado del segundo. Su misma datación es reveladora, ya que en 1774 se concluía la reja patrocinada por Carlos III, lo que nos hace suponer que los capitulares quisieron aprovechar el empuje de su mecenazgo para acabar de poner al día la Capilla. Así parece ponerlo de manifiesto un acuerdo tomado meses más tarde y que planteaba que "no se pierda la ocasión de remediarse la necesidad" de órgano, sillería y armarios, a lo que añadía la ejecución de un panteón para los capellanes, que habría de ubicarse en la antecapilla y para lo cual los cimientos de la reja se habían hecho con dos arcos. Asimismo, se refería la colocación de la urna del Santo Rey inmediata a la Virgen, lo que se fundamentaba en una disposición testamentaria del propio Fernando III, especificándose que "reducidos los dos altares a uno más vistoso, sin la pantalla y estorbo a la vista del primero", se podría "correr el varandaje, rebajar quatro o cinco gradas, con lo que quedaría un presbiterio mucho más capaz y

hermoso, erigiendo juntamente un altar en cada arco de los lados de las credencias”²⁸.

La completa remodelación del presbiterio de la Capilla se venía pensando desde la canonización de San Fernando en 1671. Quedó sólo parcialmente realizada y en su forma actual en 1729, cuando se estrenó su urna²⁹. No obstante, la pretensión de 1774 iba más allá, ya que buscaba despejar, además del presbiterio, el capitulo y el coro. Los capellanes tampoco lograron en esta ocasión reformar el presbiterio -lo que hay que relacionar con el concepto neoclásico de decoro de los templos al que luego aludiremos- debido a que el acercamiento de la urna a la imagen mariana, que es lo que proponían, hubiera supuesto la ocultación de ésta debido al alto penacho que remata el gran relicario.

En cualquier caso, para acometer el programa de 1774, del que se destacaban el órgano, los armarios, el facistol y la sillería -estableciéndose así un orden de prioridades-, se acordó pedir al Rey los fondos que habían sobrado de la reja. La respuesta de Carlos III, significativa de su total preeminencia en la Capilla, no dejaba lugar a dudas: los capellanes habrían de devolver los fondos sobrantes de la reja “y después se pensará su destino”³⁰.

En primer lugar se decidió subir el órgano a la tribuna. No obstante, pronto se vio que el instrumento, que por cierto parece que lo había donado Felipe V, estaba tan maltratado que era mejor no tocarlo, a lo que se sumaba que “debía preceder real permiso para ponerlo en la tribuna”, por lo que se acordó pedir al Rey uno nuevo³¹.

Los capellanes, tras unos años en los que las propuestas de 1774 quedaron en el olvido, decidieron en 1788 la ejecución de una nueva sillería de coro. Uno de ellos, “el señor Medina”, señaló tener un diseño, por lo que se acordó encargarle la tramitación de la obra. En 1789 otro capellán, “el señor Torres”, presentó varios proyectos. Medina recordó que el suyo había logrado la anuencia del capitulo y era además más barato que “las demás sillerías dibujadas”, y ascendía a diez mil reales. Debido a que “no estaban las arcas en el día para sufrir”, se encargó a la clavería que reuniese el primer tercio y así poder iniciar la obra. También se acordó vender la sillería vieja como ayuda de costa³².

El 13 de noviembre de 1789 se leyó en capitulo una carta del Capellán Mayor en la que indicaba que, como diputado en la Corte, había presentado al Rey en El Escorial las obras que necesitaba la Capilla, “expresando ser las más urgentes la de la sillería de coro y órgano” que podrían costar mil quinientos doblones. “Su majestad, hecho cargo de todo, ha resuelto que por ahora se haga la sillería”. Carlos IV además ordenó al capellán que recabara los caudales necesarios y que llevara su contabilidad, así como que la sillería se realizara con “la precisa decencia y la

debida economía” y que le diese aviso de todo. Cumpliendo las órdenes del Rey, en febrero de 1790 el Capellán Mayor presentó al dictamen de sus compañeros “varios diseños del coro”. Tras la correspondiente votación el proyecto de Pedro Corpel tuvo cuatro votos, los mismos que el de Manuel Barrera y Carmona, por lo que la última palabra la tomó el propio Capellán Mayor, que se decantó por el primero³³.

Corpel era un maestro carpintero o ebanista francés, documentado en Sevilla de 1789 a 1792, y del que no se conoce ninguna otra obra. Por su parte, Barrera y Carmona, con un amplio catálogo que va de la plenitud rococó al Neoclasicismo, fue uno de los más importantes retablistas de la ciudad a finales del siglo XVIII y principios del XIX, por ello, ante la designación de Corpel y en compañía de José Gabriel González, Diego Meléndez y Ángel Benito de la Iglesia, se comprometió a realizar la sillería y el facistol con igual diseño y una mejora en su precio de un tercio³⁴. Tan desesperada reacción ante la pérdida de un encargo prueba la existencia en la ciudad de una feroz competencia profesional.

El Capellán Mayor envió el proyecto de Corpel a la Academia de San Fernando para su preceptiva aprobación. No obstante, seguramente por su apego a la tradición barroca local, fue reprobado, lo que comunicó a los capellanes el Secretario de la institución, Antonio Ponz. Tal rechazo comprometía a la Academia a remitir una nueva traza que realizó un “profesor de gusto”, en concreto el académico Antonio Fernández Bertoni, por cuyos “dibujos” fue recompensado con 1.500 reales. Una vez en Sevilla el nuevo proyecto fue elogiado por los capellanes, que decidieron ejecutarlo “con la mayor hermosura, seriedad y comodidad”³⁵.

Entre el verano de 1790 y la primavera siguiente fue ejecutada la sillería, de la que ahora se indicaba que había sido “construida de orden y cuenta de su majestad”. En mayo de 1791 se nombró una comisión formada por Félix Caraza, arquitecto del Ayuntamiento, y Juan José Villarrica y Antonio Camuñas, “carpinteros tallistas de la primera nota y fama”, que, junto a los Capellanes Reales, cotejaron que lo realizado se correspondiese con el proyecto académico. El resultado no pudo ser más satisfactorio, reconociéndose que Corpel lo había “acabado todo con finura, perfección y solidez, según arte y orden de arquitectura” y destacándose la calidad del escudo del Rey que remata la obra, así como “una tercera parte de mejora y beneficio por el aumento de labores y por aver dado una pulgada más de anchura a los asientos de la que presentaba el diseño”³⁶.

La sillería de la Capilla Real es un sencillo mueble de caoba con once sitios de sobrios cuarterones y cuya única decoración, de carácter vegetal, se encuentra en las misericordias. A ello se añade el bajorrelieve del respaldo



Pedro Corpel sobre diseño de Antonio Fernández Bertoni, Sillería del coro de la Capilla Real de Sevilla, 1790-1791, Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

de la silla del Capellán Mayor, que ocupa el puesto central y que, flanqueado por columnas dóricas, representa la apoteosis de San Fernando. Sobre el mismo asiento se encuentra el referido escudo real, con marco calado y sostenido por dos ángeles. El facistol por su parte sigue las mismas pautas, contando con un pie formado por cuatro volutas, un sencillo cuerpo troncocónico y un remate en forma de templete, con cuatro frentes dípteros de orden corintio, que es sin duda lo más interesante de la obra ³⁷.

Tanto la sillería como el facistol hay que sumarlos a un pequeño pero selecto grupo de muebles neoclásicos que la Corona financió en Sevilla, como las estanterías de la Casa Lonja para su conversión en Archivo General de Indias y de la biblioteca del seminario de San Telmo, en el que además amuebló el despacho de su Director ³⁸.

Terminada la sillería de la Capilla Real se planteó renovar su órgano "en virtud de algunas ofertas hechas", de forma que en septiembre de 1791 se encargó al Capellán Mayor la gestión de esta nueva empresa. No obstante, un importante problema retrasó tales intenciones: en mayo de 1792 el mayordomo de fábrica de la Catedral informó al capellán "del mal estado en que se hallaba la obra y santuario de esta real capilla, con motivo de una profunda raja que tiene y puede ser causa de su ruina", así como "de su poca decencia".

El Capellán Mayor decidió informar al Rey "para lo que tuviese a bien demandar". Carlos IV requirió del asistente

de la ciudad José de Ábalos información, para lo que Félix Caraza "hizo un prolijo reconocimiento", que se le recompensó con una arroba de chocolate. También emitieron informes el ingeniero Antonio Hurtado; el maestro Antonio Camargo, que presupuestó las obras necesarias en 68.000 reales; y Manuel Núñez, Maestro Mayor de la Catedral, al que se le recompensó con tres libras de tabaco ³⁹.

En 1800 se retomó la realización del órgano, ya que el existente era "despreciable y ridículo y casi inútil". Tres años más tarde se encargaron al Capellán Mayor las gestiones necesarias y "no sólo de la parte musical del instrumento sino también en cuanto tiene relación con las bellas artes". Para sufragar los gastos se contaría con el órgano viejo y con piezas de plata y alhajas que ya no sirviesen. Pero ello no fue suficiente, por lo que en 1806 el Capellán Mayor, Manuel María Rodríguez, en su nombre y en el de su hermano José María, anticipó el dinero necesario, que luego la Capilla le devolvería en plazos mensuales. El órgano dejó así de ser asunto tratado en capítulo, hasta que el 6 de agosto de 1807 se indicó, ubicado ya en la tribuna señalada en el programa de 1774, que "está para usarse" ⁴⁰.

El órgano -que Ayarra califica como "uno de los instrumentos mejores del clásico español que conserva la Ciudad"- es obra del organero de la Catedral Antonio Otín Calvete, prolífico autor que realizó al menos dieciséis órganos en Sevilla y su entorno ⁴¹. Su caja es un sobrio mueble neoclásico de madera policromada simu-

lando mármol y bronce dorado, y de la que no conocemos su autoría. Sin embargo, no queremos dejar de señalar su parecido con las herrerianas cajas de los órganos de la Basílica de El Escorial. La composición en ambos casos es idéntica: un cuerpo tetrástilo rematado por frontón en el que se abre un arco de medio punto a la manera serliana. A buen seguro el autor de la caja hispalense se inspiró en las escurialenses a través de los grabados del edificio que se publicaron.

La autoría de la caja sevillana no es de fácil deducción, ya que ni las obras ni los artífices contemporáneos están estudiados. No obstante, Barrera y Carmona realizó el mismo año los retablos de la capilla sevillana de Montserrat, resultando significativo, aparte de otras afinidades cromáticas y de estilo, que el mayor lo articule también una serliana, lo que podría ser un indicio de su autoría. Además la caja de la Capilla Real hay que relacionarla con las de los demás órganos de Otín Calvete, que cuentan con muebles muy semejantes, los cuales por desgracia son anónimos. No obstante, de la caja del órgano de la parroquia de San Lorenzo, similar a la de la Capilla Real, sabemos que la hizo el carpintero Juan Calero. También parecida es la caja del órgano de Santiago de Carmona, que realizó en 1794 Francisco de Acosta "el Mozo"⁴².

Merece la pena destacar, a pesar de que es un asunto poco conocido, la enorme actividad que los carpinteros sevillanos de la última década del siglo XVIII y primera del XIX desarrollaron en la amplia serie de cajas de órganos neoclásicos que realizaron en la ciudad y su entorno. Se entabló incluso una interesante disputa entre los organeros y los tallistas, de manera que Juan Bono no sólo quiso hacer en 1787 el instrumento de la parroquia de La Puebla de Guzmán (Huelva) sino su caja, igual que poco después la de la parroquia de Campillos (Málaga). Ante tan evidente intromisión profesional Francisco de Acosta "el Mozo", como Maestro Mayor de Talla del Arzobispado hispalense, declaró que ello era tan disparatado como si él "se pusiese a ejecutar un órgano"⁴³.

En cualquier caso, la sillería de coro y el órgano de la Capilla Real fueron las obras más importantes que se llevaron a cabo del programa de 1774. Ambas responden a la estética neoclásica, que también afectó a la indumentaria de la Virgen de los Reyes, como ya vimos, y a diversos encargos artísticos de los capellanes, como un terno y cuatro cálices "de buen gusto" que se acordaron hacer en 1807. También entonces se decidió sustituir diversos ornamentos y vasos sagrados por ser inútiles o "de mal gusto". El neoclasicismo de los Capellanes Reales se puso incluso de manifiesto en la renovación de su



Pedro Corpel sobre diseño de Antonio Fernández Bertoni, Facistol de la sillería del coro de la Capilla Real de Sevilla, 1790-1791. Actualmente, en la Capilla de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla, Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla. Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.



Anónimo, Caja del órgano de la Capilla Real de Sevilla, 1806-1807,
Excelentísimo Cabildo, Catedral de Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

sello, que de tener un anticuado aspecto gótico pasó a ser claramente neoclásico ⁴⁴.

El concepto de buen gusto propio del Neoclasicismo estaba vinculado al del decoro en el ornato de los templos y al control ejercido por la Academia de San Fernando. En cuanto al buen gusto, ya se vio entre otros casos en relación a la Virgen de los Reyes, de la que en 1780 se decía que su decoro en el vestir se había relajado. No obstante, la referencia más significativa al respecto es de 1803 y en relación al órgano, cuya necesidad se argumentaba en función de que el viejo estaba en mal estado, lo que "disminuía la seriedad y majestad del culto y causaba el mayor desagrado en los fieles", amén de ser un verdadero "deshonor" para la Capilla -que "lleva el nombre de su majestad"- y perjudicial para el culto divino. Además se señalaba que para su financiación se contaría con las alhajas que por su "mal gusto" ya no sirviesen. En cuanto

a la Academia su principal intención era el control de la producción artística nacional y la imposición del Neoclasicismo, lo que fundamentó, entre otros motivos, en el referido decoro. En la Capilla Real se puso en evidencia una vez más todo su rigorismo, dándose asimismo la circunstancia de que la última disposición de Carlos IV que recibieron los capellanes fue la Real Orden de 1808, que prohibía ejecutar cualquier pintura, escultura u obra pública sin aprobación académica ⁴⁵.

Relacionado con todo lo anterior queremos aún señalar que en estos momentos, gracias a que en la institución había calado el espíritu de la Ilustración, la Capilla Real se convirtió en un *monumento*. En este sentido son muy interesantes una serie de acuerdos que evidencian cómo los capellanes habían tomado conciencia de su propia historia y de la del edificio que los albergaba. Así, en 1777 ingresó en el archivo de la institución un manuscrito sobre la

historia de la Capilla, del que se dice que había escrito el capellán Muñiz. De igual forma en 1780 se acordó comprar el libro de Torre Farfán que se publicó en 1671 con motivo de la canonización de San Fernando. En 1785 el Capellán Mayor hizo una copia del manuscrito *Discurso histórico de la Real Capilla de Sevilla*, del sevillano José Maldonado de Saavedra y fechado en 1672, que se conservaba en la biblioteca del Conde del Águila. Todo ello es buena prueba del carácter histórico que adquirió la Capilla, uno de los valores "rememorativos" a los que aludía Alois Riegl⁴⁶.

El aludido concepto monumental está indisolublemente asociado al de su conservación, lo que también se vio en la Capilla Real, pero no sólo de una manera práctica, como ya hemos tenido oportunidad de analizar, sino también, y hasta cierto punto, de una forma teórica. Así, cuando la institución recibió la instrucción del 6 de junio de 1803 de la Academia de la Historia, relativa a la conservación monumental, "se acordó su cumplimiento en todos los puntos que contenía"⁴⁷.

Para entonces la suerte de la Monarquía católica de Carlos IV, y aún la de todo el Antiguo Régimen, estaba ya echada. Tras los dramáticos momentos por los que pasó la nación a partir de la abdicación del Rey el día de San José de 1808, la legítima Dinastía histórica recuperó el trono de la patria justo seis años más tarde, y el *Fernandito* referido por María Luisa de Parma se convirtió en Fernando VII, "el Deseado". Éste, como todos los Reyes que le han sucedido hasta nuestros días, mantuvo la secular vinculación de la Casa Real de España con su Capilla sevillana. No obstante, ya nada fue igual y, entre otros motivos, debido a que los Reyes habían dejado de serlo por la gracia de Dios, y a que la Capilla Real se había convertido en un monumento. Este último es el carácter que sigue primando en nuestros días, en los que su venerable fábrica muestra las huellas de las alteraciones sufridas para mantener, muy a duras penas, la labor para la que fue fundada y levantada y que parece haberse olvidado: rendir culto a los Reyes de España.

Notas

¹ Una apretada síntesis de la historia de la Capilla es realizada en J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889-1892, vol. 2^o, pp. 298-320. Acerca de la capilla medieval remitimos a T. Laguna Paul, "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", en *Metropolis totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, Cat. Expo., A. J. Morales (com.), Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 41-71; y J. C. Ruiz Souza, "Las capillas reales catedralicias bajomedievales de Sevilla, Toledo y Córdoba", en *Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las catedrales en España*, Alcalá de Henares, 1997, vol. 1. Sobre la actual Capilla remitimos a A. J. Morales, *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, 1979, y del mismo autor "Sobre la Capilla Real de Sevilla y algunos de sus creadores", *Archivo hispalense*, n^o 227, 1991, pp. 185-194. En las notas 22 y 46 de estas páginas citamos las principales fuentes históricas de la Capilla.

² Las actas capitulares de la Capilla Real señalan que la decisión de realizar la reja la tomó Carlos III el cuarto día de incorporarse al Gobierno de España, Institución Colombina, Archivo de la Catedral de Sevilla, desde ahora ACS, Libro de actas capitulares de la Capilla Real, Actas Capilla Real 12 (1745-1760), fol. 274. Los libros 12, 13, 14 y 15 aluden en numerosas ocasiones a esta obra.

³ Sobre Santiago, cuya estrella precisamente empezó a declinar cuando la de San Fernando alcanzaba su apogeo, remitimos a F. Márquez Villanueva, *Santiago, trayectoria de un mito*, Barcelona, 2004 y *Santiago y la monarquía de España (1504-1788)*, Cat. Expo., V. Nieto Alcaide (com.), Colegio Fonseca, Santiago de Compostela, 2004. Sobre San Fernando véanse *Archivo hispalense*, n^o 234-236, 1994, dedicados a Fernando III y su época; K. Wagner, "Compendio y memoria de algunos libros y autores que tratan del Santo Rey don Fernando: Una biografía inadvertida del siglo XVII", *Archivo hispalense*, n^o 218, 1988, pp. 77-122; y F. Quiles, "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n^o 75-76, 1999, pp. 203-249.

⁴ El texto completo del proverbio es aún más significativo: *Por mí reinan los reyes y los príncipes decretan la justicia*. Véanse *Proverbios* 8 y 15; y A. J. Morales, 1979, pp. 67 y ss. [*op. cit.* n. 1].

⁵ ACS, Actas Capilla Real 15 (1778-1786), fols. 347 y 347v; y 16 (1786-1792), fol. 5. El vestido es aludido en S. Montoto, "El dedo de San Fernando", *Abc de Sevilla*, 26-9-1948, p. 3; y J. Carrero Rodríguez, *Nuestra Señora de los Reyes y su historia*, Sevilla, 1989, p. 38.

⁶ El mecenazgo de Carlos IV es tratado en J. J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, y la pasión de los Príncipes por el bordado en R. Guerra de la Vega, *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias. Jardines y casas de recreo en Aranjuez, El Escorial y El Pardo*, Madrid, 1986, pp. 73-79. El interés del Rey por Pompeya, descubierta el año de su nacimiento y que visitó de niño con su madre, María Amalia de Sajonia, siendo su padre Rey de Nápoles, es analizado en A. M. Canto, *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de don Manuel de Villena Moziño. 1791-1794*, Madrid, 2001, pp. 17-31. Carrero Rodríguez ha identificado el vestido regalado por María Luisa de Parma con uno que conserva la Virgen, de seda verde manzana y bordado en oro, J. Carrero Rodríguez, 1989, p. 38 [*op. cit.* n. 5]. No obstante, al tratarse de una obra muy sencilla, que carece de toda referencia de estilo y que cabría calificar de popular, no creemos que se trate del regalo de la Princesa de Asturias.

⁷ ACS, Actas Capilla Real 15 (1778-1786), fol. 347; J. Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1872, pp. 46 y 47; J. Martínez Alcalde, *La Virgen de los Reyes. Patrona de Sevilla y de su archidiócesis. Historia, arte y devoción*, Sevilla, 1989, p. 24; y B. G. Guerrero López y A. Zoido Naranjo, *La Virgen de los Reyes y el pueblo de Sevilla*, Sevilla, 1996, p. 74.

⁸ El grabado de López Enguñados citado aparece reproducido en *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Madrid, 1991, p. 241. El aspecto anterior de la imagen se puede ver en J. M. Serrera, A. Oliver, y J. Portús, *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Madrid, 1989, pp. 201-203. Sobre este cambio se trata en J. C. Martínez Amores, "El atuendo de la Virgen de los Reyes, su evolución a través de la estampa (siglos XVII-XIX)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n^o 498, 2000, pp. 48-51.

El nuevo aspecto de la Virgen de los Reyes fue de inmediato seguido por las imágenes del denominado ciclo fernandino sevillano, como ocurrió con la Virgen de las Aguas de la colegiata del Salvador. De esta imagen también se abrió una estampa a principios del siglo XIX, en la que su indumentaria y aspecto general son idénticos a los de la Virgen de los Reyes. Acerca de ello remitimos a E. Gómez Piñol, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000, p. 336.

No es nuestra intención en este caso profundizar en el apasionante asunto de las imágenes de vestir, entre las que la Virgen de los Reyes resulta de especial significación. No obstante, y ya que apuntamos el tema, remitimos, además de a la bibliografía citada, a P. Martínez-Burgos García, "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca" y M. J. Sanz, "Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco", ambos en *Pedro de Mena y su época. Actas del simposio nacional, Granada-Málaga 5-7 abril 1989*, Málaga, 1990, pp. 149-159 y 465-479 respectivamente.

A ello aún nos gustaría añadir que ya con anterioridad al cambio que hemos referido, los capellanes habían manifestado sus intenciones de reformar el aspecto de la imagen de la Virgen de los Reyes. Así en 1772 trataron acerca de "retocarse el semblante", sobre lo cual, tras preguntar a varios "inteligentes", decidieron consultar al Rey. En el mismo sentido al año siguiente se le pidió a Carlos III plata del noviciado de los jesuitas para "hacer a Nuestra Señora un tabernáculo decente y correspondiente a el demás adorno de la real capilla", ACS, Actas Capilla Real 14 (1770-1777), fols. 83v y 110.

- 9 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 5-22; y S. Montoto, 1948 [op. cit. n. 5]. Los capellanes regalaron en 1799 otra reliquia de San Fernando al Arzobispo de Sevilla, Don Luis de Borbón, primo de Carlos IV, y que había declarado su deseo de colocarla en su pectoral, ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fol. 145.
- 10 El pie circular de la obra tiene trece centímetros de diámetro y su altura es de veintiocho centímetros y medio. La autoría de Méndez es documentada en S. Montoto, 1948 [op. cit. n. 5]. María Jesús Sanz, no obstante, cree que es obra anónima y que debió realizarse en 1729, cuando al trasladarse el cuerpo del santo a la nueva urna se desprendió el dedo, M. J. Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, 1977, vol. 2º, pp. 193 y 194. Por nuestra parte seguimos a Montoto que, sin citar la fuente, señala que Méndez dio carta de pago de la obra el 25 de mayo de 1787. Sin embargo, el referido historiador alude a "Andrés" Méndez, aunque suponemos que debe tratarse de un error, ya que el artista se llamaba Antonio Agustín Méndez. Por cierto, esta pieza no está recogida entre las suyas en la biografía que del mismo se hace en J. M. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana*, Cat. Expo., J. M. Cruz Valdovinos (com.), Monasterio de San Clemente de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. 371 y 372. Otro relicario, este sí claramente de la primera mitad del siglo XVIII, con un dedo de San Fernando se conserva en el Palacio Real de Madrid, J. M. Cruz Valdovinos, *supra*, pp. 324 y 325.
- 11 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fol. 202. La referida Orden, de claro carácter ilustrado, es la única femenina y la tercera en la jerarquía premial del reino, tras la del Toisón de Oro y la de Carlos III. Su iconografía la protagoniza San Fernando. Véase A. Cevallos-Escalera y Gila (Marqués de la Floresta), *La real orden de damas nobles de la reina María Luisa (fundada en 1792)*, Madrid, 1998.
- 12 ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 53 y 53v. El verdadero fin del viaje fue ensalzar a Godoy, en cuya residencia pacense se alojaron los Reyes antes de llegar a Sevilla. Véase E. la Parra, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Barcelona, 2002, p. 159.
- 13 ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 53v-59.
- 14 La visita, además de en ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 64 y 64v, la narra J. Matute y Gaviria, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó a reinar don Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia*, Sevilla, 1887, vol. 3º, pp. 181-183.
- 15 La guardia la mandaría un Capitán con bandera. Esta Real Orden mantuvo su vigencia hasta fecha reciente en que rendía los honores una Compañía del Regimiento de Ingenieros, arma de la que era patrón San Fernando. Disuelto este Regimiento en 1994 le asiste al Monarca desde entonces un piquete del nuevo Regimiento de guerra electrónica y estratégica. Véase A. Solís, *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando, rey de España, desde su feliz tránsito hasta la última traslación de su cuerpo incorrupto el año de 1729*, Sevilla, 1998, p. XXVIII.
- 16 ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 65v, 70, 83 y 84; y Actas Capilla Real 18 (1804-1826), fol. 17. El ajuar de la Virgen de los Reyes debió ser fabuloso, ya que las actas hacen referencia a la donación de otros numerosos vestidos por parte de diversos devotos. En la actualidad lo forman básicamente obras de los siglos XIX y XX. Por desgracia, los inventarios que hemos localizado en el Archivo del Palacio Real de Madrid, uno de 1843 y otro de 1868, nada dicen de las piezas anteriores, Archivo General de Palacio, Patrimonios, Cajas 4201/15 y 4217/30.
- 17 La guardia de honor es referida en ACS, Actas Capilla Real 18 (1804-1826), fol. 17v; y en J. Carrero Rodríguez, 1989, p. 137 [op. cit. n. 5]. La declaración de 1780 es recogida en ACS, Actas Capilla Real 15 (1776-1786), fol. 88.
- 18 ACS, Actas Capilla Real 14 (1770-1777), fol. 23v. Hay que indicar, no obstante que, salvo honrosas excepciones, los capellanes mostraron igual sumisión y fidelidad al intruso José Bonaparte, al que en su visita a la Capilla en 1810 "se le hizo presente que este real santuario era de su real y efectivo patronato y que sus capellanes tenían mucho honor de decir misa a su majestad en la capilla del real alcázar", ACS, Actas Capilla Real 18 (1804-1826), fols. 37v y 38.
- 19 Al respecto remitimos a J. G. López de Valdemoro y Quesada (Conde de las Navas), "Real Casa y Patrimonio de la Corona de España", *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa, Madrid, 1923, *ad vocem*; A. Linage Conde, y B. Velasco Bayón, "La Real Capilla de la Corte de Madrid" y A. Tarifa Fernández y A. Linage Conde, "Roma triunfante: la liturgia de la colegiata de La Granja", ambos en *Abadía. II jornadas de historia en la Abadía de Alcalá la Real. Homenaje a don Antonio Linage Conde*, Jaén, 1999, pp. 303-338 y 579-611 respectivamente.
- 20 La imagen tradicional de Carlos IV como un Monarca abúlico y manejado como un pelele por una Reina de lascivia desbordada y un Valido dispuesto a saciarla y de ambición infinita, ha sido superada por la más reciente historiografía. En realidad los tres, igual que Europa entera, fueron arrastrados por la colosal figura histórica de Napoleón. La última biografía de nuestro Rey es T. Egido, *Carlos IV*, Madrid, 2001. Acerca de la Reina, ha aparecido, mientras redactábamos estas páginas, J. Cames, *Marie-Louise. Roi d'Espagne (1751-1819)*, Paris, 2004.
- 21 Con la pensión de Carlos III el Capellán Mayor pasó de cobrar 17.600 reales a 22.000 al año, los demás capellanes de 8.800 a 11.000 y se destinaron 30.000 a la fábrica de la Capilla, ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fol. 77. La gracia de Carlos IV es referida en ACS, Fondo Capilla Real, J. Rodríguez de Quesada, *Protocolo de toda la hacienda, monto mayor, mesa, dotaciones y fábrica de esta Santa y Real Capilla de Nuestra Señora de los Reyes y Señor San Fernando de esta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1756, fol. 68. Este manuscrito, que cuenta con añadidos posteriores a su primera redacción, como el citado, es esencial para el estudio de la economía de la institución.
- 22 A la normativa de la Capilla Real se hacen diversas alusiones en sus actas capitulares, como en ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 153v, 154, 161, 161v, 163 y 189. La historia de esta interesante institución y de su normativa está aún por realizar, pero un interesante apunte de la misma se hace en N. Casquete de Prado Sagrada e I. González Ferrín, "Inventario de los expedientes de limpieza de sangre de la capilla real de Sevilla", *Isidorianum*, nº 8, 2000, pp. 185-225. Sobre las constituciones de Felipe II remitimos a ACS, Fondo histórico general, Leg. 102, 11. Alguna referencia curiosa al funcionamiento de la Capilla, a la que se califica como "el primer templo de nuestra España", se da en M. Arenas, *Proyecto del estado en que debe quedar la real capilla de Nuestra Señora de los Reyes y de San Fernando de Sevilla, teniendo presente el motivo de su fundación y el último Concordato de 1851, presentado al Cabildo de Señores Capellanes Reales de la misma por una Comisión elegida al efecto*, Sevilla, 1863. También se hace alguna alusión a esta institución en J. Carrero Rodríguez, 1989, pp. 63-65 [op. cit. n. 5]. No obstante, la gran fuente para el estudio tanto histórico como jurídico de la institución es ACS, Fondo Capilla Real, J. J. Rodríguez de Quesada, *Fundación de la Capilla Real de Sevilla por el señor Rei San Fernando III de este nombre en honor de la angelical y gloriosísima Virgen Santa María con el título al presente de los Reyes, sus privilegios y mercedes que le an sedido los señores reyes sus sucesores y funciones que desde el tiempo de su fundación hasta el presente an acaecido dada a luz por don Joachin Joseph Rodriguez de Quesada, escribano público del número de esta ciudad*. Manuscrito del siglo XVIII que está encuadernado junto al citado en la nota anterior del mismo autor y que hace referencia hasta el reinado de Carlos III, aunque tiene añadidos de época de Fernando VII. Otras fuentes se citan en la nota 46.
- La reforma de la institución llevada a cabo por Carlos IV es referida en J. M. Ridao López, "Blanco White y la Capilla Real de Sevilla", *Archivo hispalense*, nº 210, 1986, pp. 97-112. José María Blanco White fue Magistral de la Capilla Real, y en su autobiografía da algunas interesantes notas sobre la institución, J. M. Blanco White, *Autobiografía*, Edición de Antonio Garnica, Sevilla, 1988, p. 131 y ss.
- En cuanto al personal de la Capilla Real remitimos a ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fol. 173 y Actas Capilla Real 18 (1804-1826), fol. 175v. En la actualidad, y desde 1998, los Capellanes Reales de San Fernando son seis, pero en puridad la institución ha desaparecido, ya que están integrados en el Cabildo catedralicio y no los nombra el Rey, sino el Arzobispo de Sevilla, por lo que hasta cierto punto también han dejado de ser Reales. Véase *Boletín del arzobispado de Sevilla*, nº 2.146, 1998, pp. 375-377.
- 23 ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fol. 68v; Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fol. 156v; y Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fol. 28.
- 24 La cita de Matute aparece en J. Matute y Gaviria, 1887, vol. 3º, p. 87 [op. cit. n. 14]. Las referencias a los embarazos y partos de María Luisa son constantes en las actas capitulares de la Capilla, por ejemplo, el citado parto de 1783 aparece en ACS, Actas Capilla Real 15 (1778-1786), fols 250v-252. Las procesiones de la Virgen de los Reyes en relación con Carlos IV son referidas en J. Carrero Rodríguez, 1989, pp. 88 y 89 [op. cit. n. 5]. Las excepcionales rogativas por la salud de los Infantes las tomamos de ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 56 y 62.
- La capacidad procreadora de los Reyes fue tan fabulosa como efímera su prole, que aumentaba a la misma velocidad que disminuía en una sobrecogedora y tumultuosa sucesión de nacimientos y muertes. Así, si en septiembre de 1783 nacieron los Infantes Carlos Francisco de Paula y Felipe Francisco de Paula, en junio de ese año había muerto el Infante Carlos Domingo y en julio la Infanta María Luisa Carlota. Los gemelos, por su parte, murieron poco después de cumplir su primer año de vida. No es de extrañar, por tanto, que Carlos Rojas haya dicho que la vida familiar de Carlos IV fue "una siniestra y fantasmal procesión de criaturas no logradas y crueles abortos". Sólo siete de los hijos que tuvieron Carlos IV y María Luisa de Parma llegaron a adultos: Carlota Joaquina, que fue Reina de Portugal; María Amelia; María Luisa, Reina de Etruria; Fernando VII, de España; Carlos María Isidro, que intentó arrebatarle el trono a su sobrina Isabel II; María Isabel, Reina de

las Dos Sicilias y Francisco de Paula, Duque de Cádiz. Véanse C. Rojas, *Carlos IV*, Barcelona, 1997, p. 11; y T. Egido, 2001, pp. 269-271 [op. cit. n. 20].

25 ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fol. 230v.

26 ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fol. 61; y Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 118v y 98v.

27 ACS, Actas Capilla Real 14 (1770-1777), fols. 139v y 140. Los actuales blandones de la Capilla no son los aludidos en este asiento documental, sino seis de bronce dorado que regaló en 1823 Fernando VII, a los que se suma un Crucificado. La documentación señala que este suntuoso conjunto neoclásico procede de París, ACS, Actas Capilla Real 18 (1808-1824), fols. 122v y 123.

28 ACS, Actas Capilla Real 14 (1770-1777), fol. 167v.

29 Las consecuencias de la canonización sobre la capilla son tratadas en A. Pleguezuelo Hernández, "Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para la Capilla Real", *Boletín del seminario de arte y arqueología*, nº 47, 1981, pp. 337-344; P. Ferrer Garrofé, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982, pp. 89-101; F. Quiles, 1999, pp. 214 y ss. [op. cit. n. 3]; y F. J. Herrera García, "Bernardo Simón de Pineda, artífice por sus obras digno de eterna alabanza. Prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas", *Laboratorio de arte*, nº 17, 2005, pp. 189-207.

30 ACS, Actas Capilla Real 14 (1770-1777), fol. 168v.

31 ACS, Actas Capilla Real 15 (1778-1786), fols. 116, 318, 318v, 320v y 330v.

32 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 99v, 100, 105, 115v, 116, 117v y 118.

33 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 144v, 149 y 149v.

34 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fol. 150v. Sobre Corpel véase F. S. Ros González, "Noticias de escultura (1781-1800)", vol. XIX de *Fuentes para la historia del arte andaluz*, Sevilla, 1999, pp. 243 y 244. La trayectoria de Barrera y Carmona la hemos trazado en "El final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo", *Archivo hispalense*, nº 253, 2000, pp. 129-147. González fue el primer retablista en estuco del Arzobispado hispalense; Meléndez, por su parte, también era retablista, igual que de la Iglesia, que asimismo era escultor, véase F. S. Ros González, *supra*.

35 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 159v y 160 y Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Leg. 34-5/2. La referencia a Fernández Bertoni la tomamos de J. E. García Melero, "Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas", *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, nº 2, 1989, p. 261. Sobre el funcionamiento de la Academia véanse, entre otros, A. Quintanilla Martínez, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983; C. Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986; y C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989. La ausencia de noticias acerca de Fernández Bertoni en ésta y aún en otra bibliografía indica claramente que no fue un personaje relevante en el mundo académico.

36 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 181v-182v. El éxito de Corpel en la Capilla Real llevó a los capellanes a encargarle poco después un sillón para la sacristía, "para que se siente el señor que estuviere de semana estando revestido". No obstante, debido al elevado precio que pidió se le encomendó a otro maestro, del que no se dice su nombre y que por trescientos reales haría uno "mui decente, siendo el asiento y respaldar de terciopelo encarnado". Sin embargo, todo parece indicar que la sillería no fue la única obra que Corpel hizo para los capellanes, ya que a principios de 1793 suplicó a la institución el pago de "varias cosas que se le habían encomendado", por lo que fue recompensado con doscientos reales, ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 193v y 194; y Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 3v-5.

37 Suponemos que en este templete se colocaría la pequeña escultura de San Fernando que fue donada en 1781 y que identificamos con una que en la actualidad se conserva en el tesoro de la Capilla, ACS, Actas Capilla Real 15 (1778-1786), fols. 129 y 129v.

Resulta muy lamentable que la sillería haya tenido que prescindir de su facistol, que se encuentra en la actualidad arrumbado en la capilla de los Evangelistas de la Catedral. Tan desafortunada fractura se debe, además de a su falta de uso, a que en la sacristía de la Capilla Real se ha reabierto recientemente una puerta que ha convertido tanto la referida sacristía como el espacio coral en un mero tránsito a la Capilla, en el que el mencionado facistol "estorbaba". Se ha alterado así por completo no sólo el acceso al recinto, sino su lógica circulatoria. En su lugar encontramos en la actualidad unas antiestéticas e impropias sillas de plástico.

Se da la circunstancia de que a la vez que se renovó la sillería de la Capilla Real el Cabildo catedralicio sevillano, auspiciado por el generoso mecenazgo del Cardenal Delgado y Venegas, se planteó la realización de una nueva sillería neoclásica -en sustitución de la obra gótica aún existente- y que no se llegó a efectuar. Véase al respecto Á. Recio Mir, "Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de las Indias y capellán de Carlos III", en G. Ramallo Asensio (ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, Actas del congreso, Murcia, octubre 2003, Murcia, 2003, pp. 411-423.

38 Las estanterías del Archivo de Indias las hizo, sobre proyecto de Juan de Villanueva, Blas Molner. Véase A. Heredia Herrera, *La Lonja de Mercaderes, el cofre para un tesoro singular*, Sevilla, 1992, p. 82. Acerca de los muebles de San Telmo remitimos a Archivo Histórico Universitario de Sevilla, Acuerdos de Juntas del Real Colegio Seminario de San Telmo, libro 314 (1786-1792), fols. 11, 11v y 14.

39 ACS, Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 189v, 198v, 201, 202, 202v, 204 y 205; y Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 40 y 42.

40 El Capellán Mayor no presentó las cuentas hasta septiembre de 1808, indicando que los gastos del mismo habían superado los cuarenta mil reales, ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 168, 168v, 220v-221v y 230; Actas Capilla Real 18 (1804-1826), fols. 8, 9v, 17v, 25 y 29v; y Libro de entrada y salida de la Capilla Real, 1797-1829, fol. 52. Agradecemos la consulta de este último libro, aún por inventariar, así como de sus siempre interesantes orientaciones documentales a la archivera de la Institución Colombina Doña Isabel González Ferrín.

41 R. González de Amezua y Noriega, *Perspectivas para la historia del órgano español*, Madrid, 1970, pp. 166 y 167; J. E. Ayarra Jarné, *Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1974, pp. 129-144, en especial la 141, de donde tomamos la cita del texto; idem, *El órgano en Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1978, p. 137; idem, "La música en el culto catedralicio hispalense", en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991, pp. 739; e idem (dir.), *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*, Granada, 1998.

42 Sobre el retablo de Montserrat véase F. S. Ros González, "Los retablos de la capilla de la Hermandad de Monserrat", en *Monserrat. IV centenario. Sevilla, 1601-2001*, Sevilla, 2001, pp. 68-72; sobre las cajas citadas J. E. Ayarra Jarné, 1978, pp. 133 y 152 [op. cit. n. 41]; y F. S. Ros González, 1999, pp. 66-70 [op. cit. n. 34].

43 J. M. Palomero Páramo, "El retablo de estuco y el retablo de madera jaspeada", en F. S. Ros González, 1999, p. 12 [op. cit. n. 34]. Acerca de la relación entre el instrumento y su caja remitimos a J. E. Ayarra Jarné, 1978, p. 85 [op. cit. n. 41].

44 ACS, Actas Capilla Real 18 (1804-1826), fols. 8 y 8v. El aspecto del sello viejo y el proyecto del nuevo se encuentran insertos entre los fols. 253 y 254 de ACS, Actas Capilla Real 15 (1778-1786). Algunos cálices neoclásicos, posiblemente coincidentes con los referidos en el asiento documental citado, se conservan aún en la Capilla Real, M.ª J. Sanz Serrano, 1977, pp. 187 y 188 [op. cit. n. 10].

45 ACS, Actas Capilla Real 15 (1778-1786), fols. 115 y 115v; Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fols. 220v y 221v; y Actas Capilla Real 18 (1804-1826), fol. 22v. Al rigorismo académico nos hemos referido en "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano", *Academia*, nº 91, 2000, pp. 41-50.

46 ACS, Actas Capilla Real 14 (1770-1777), fol. 265v; Actas Capilla Real 15 (1777-1786), fols. 115, 115v, 122v y 320; y Actas Capilla Real 16 (1786-1792), fols. 20 y 20v. Los libros citados son, respectivamente, A. Muñiz, *Historia de la real capilla e imagen de la Virgen de los Reyes de Sevilla*, manuscrito de finales del siglo XVII, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, desde ahora BCC, 58-4-15; F. Torre Farfán, *Fiestas de la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey san Fernando el tercero de Castilla y de León*, Sevilla, 1671 -existe facsimil, Sevilla, 1984-; y J. Maldonado de Saavedra, *Discurso histórico de la santa y real capilla de San Fernando en la catedral de Sevilla*, manuscrito del siglo XVII, BCC, 57-3-27. Otras fuentes del mismo tenor, todas ellas aún por estudiar, son A. Muñiz, *Insinuación apologética al rey Nuestro Señor Don Carlos II (q.d.g.) por su santa y real capilla de ciudad de Sevilla*, manuscrito de 1686, BCC, 57-3-30; J. Maldonado de Saavedra, *Noticias de la capilla real de Sevilla*, manuscrito del siglo XVII, BCC, 56-5-14; y J. J. Rodríguez de Quesada, siglo XVIII [op. cit. n. 22].

Sobre el concepto de monumento, del que aquí no cabe hacer más que una mención, además de al clásico de Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, remitimos a I. González-Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, 1999, pp. 29-43.

47 ACS, Actas Capilla Real 17 (1793-1804), fol. 220v.

Álbum dedicado a Su Majestad la Reina Isabel II en 1860: una inédita y sugestiva visión fotográfica del viaje real

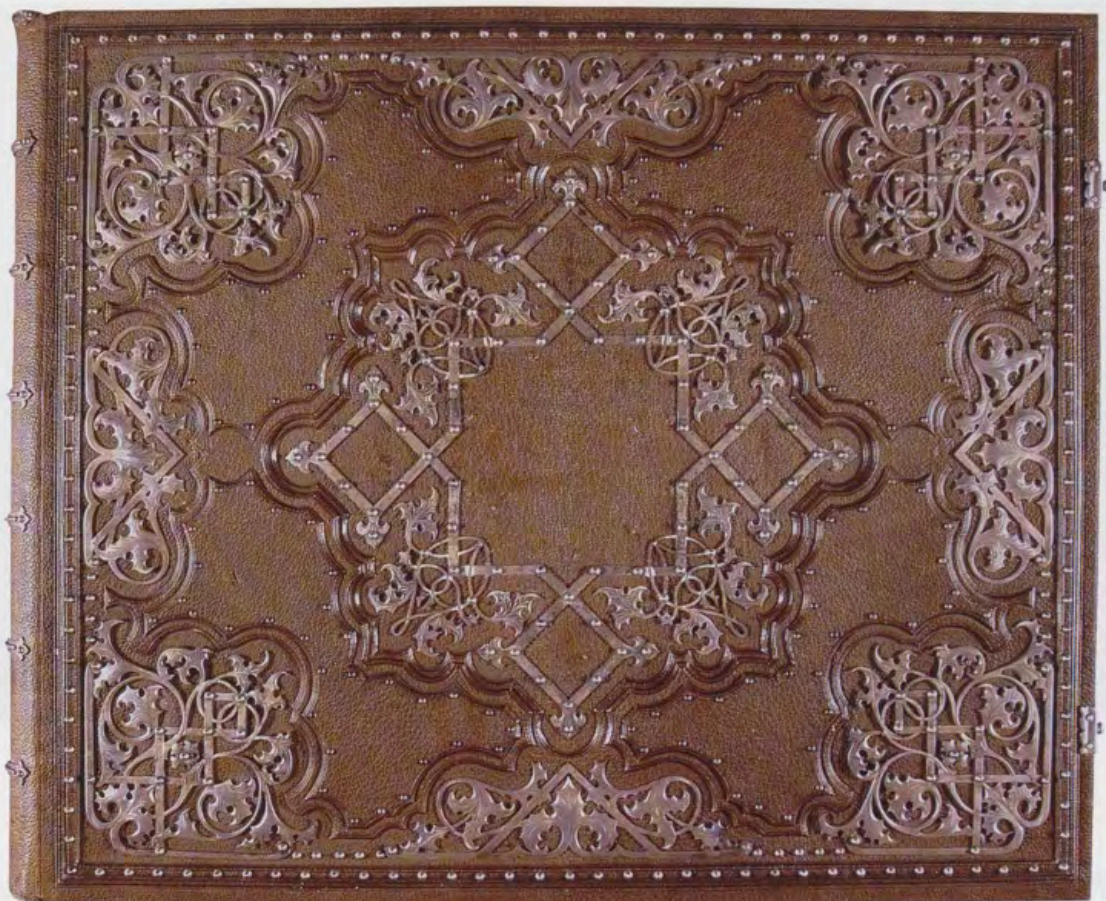
Por Reyes Utrera Gómez
Patrimonio Nacional

En 1861, el Ayuntamiento de Barcelona le hizo entrega a Su Majestad el Rey, con motivo de su nueva estancia en la Ciudad Condal, de un álbum que conmemoraba la primera visita a la Ciudad realizada, en 1860, por Isabel II y Francisco de Asís.

El precioso álbum ¹, ricamente encuadernado, constituye un recuerdo de los sitios y monumentos que visitaron durante su permanencia en dicha ciudad, e incluye una excepcional colección de vistas fotográficas que alternan con exquisitas miniaturas, acuarelas y poesías dedicadas a los Monarcas, caligrafiadas con la reconocida maestría del Señor White, uno de los oficiales de la Secretaría del Ayuntamiento. Este hecho quedó minuciosamente detallado en la prensa local ², aludiendo en la reseña a que la mayor parte de las imágenes fueron tomadas del natural por los principales fotógrafos locales, dando una resonancia a la entrega de este material gráfico poco habitual.

La encuadernación, obra del acreditado taller de Doménech, corresponde a la importancia de la obra que alberga en su interior. Se trata de una cubierta rica y severa, forrada de piel de chagrin de un color oscuro, con adornos góticos de plata calados, en el centro de los cuales se encontraba la dedicatoria en letras de oro, desgraciadamente hoy desaparecidas, así como el escudo de armas de la ciudad, la cruz de San Jorge, la de Santa Eulalia y las barras catalanas en preciosos esmaltes, según relatan los cronistas de la prensa local. En el corte de las hojas se leen, en colores policromos combinados con oro y plata, los nombres de la Reina con la corona real y la de Condesa, los de su esposo e hijos.

Dentro de las habituales labores de catalogación del fondo fotográfico repartido entre el Archivo General de Palacio y la Real Biblioteca, se ha abordado recientemente el estudio de este álbum fotográfico, cuyas imágenes, desconocidas



RECUERDO

de la visita de SS.MM.y AA.à la

CIUDAD DE BARCELONA

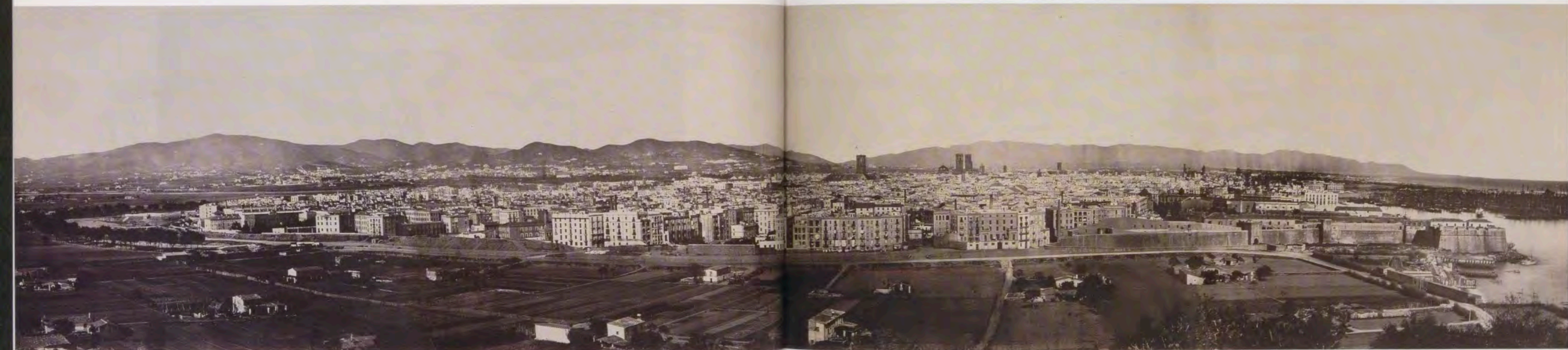
en el año 1860,

dedicado

À SM.LA REINA DOÑA YSABEL II

por el

AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL.



A. Brauneck, Vista general de Barcelona, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

hasta el momento ³, aportan una nueva óptica del viaje de Isabel II a Barcelona en septiembre de 1860, rompiendo los estáticos moldes de las primeras crónicas gráficas.

En este momento, a pesar de que la fotografía comienza a simplificar sus procesos técnicos con la llegada del colodión, sin embargo, las posibilidades de difusión son muy limitadas, pues, para su divulgación por medio de la imprenta, o bien se realizaba a través de la incorporación de los propios positivos originales a las hojas de las revistas ⁴, como también se hacía en los libros ⁵, procedimiento por otro lado sumamente costoso, o bien se transformaba su contenido en un dibujo informativo, de forma que estas imágenes servían de base a los grabados, en los que, aparte de traspasar la información gráfica, era habitual la humanización de las escenas que, por regla general, apenas era recogida en las tomas fotográficas, con el objeto de hacer más atractivas las imágenes, y siempre dando fe de su procedencia fotográfica como garantía de veracidad ⁶.

Las limitaciones técnicas a que hemos aludido no impedían por otro lado que el fotógrafo siguiera captando la actualidad social, cultural, política o industrial del momento, propiciándose, como consecuencia de ello, el nacimiento del álbum fotográfico como nuevo medio utilizado para la presentación de este material, convirtiéndose en la mejor forma de conservación de la memoria gráfica ⁷. En la Colección Real de Fotografía se custodian muchos de estos primeros ejemplares referentes a los viajes que emprendió la Reina Isabel II entre 1858 y 1862 ⁸, así como de las primeras obras públicas llevadas

a cabo durante su reinado, incluyéndose entre ellos también el que hoy nos ocupa.

Una vez contextualizado el objeto de nuestro estudio, queremos señalar cómo estas pioneras imágenes sirven de apoyo con una veracidad fuera de toda duda, tanto a la información de las crónicas, como a las reseñas de prensa recogidas en los diarios locales. En el caso de la estancia de los Reyes en Barcelona, fue el ya célebre cronista Antonio Flores el encargado oficial de relatarla por escrito, y también quien contratará los servicios de Charles Clifford ⁹, para que tomara las vistas de los Sitios y monumentos principales visitados por Sus Majestades en su viaje por Baleares, Aragón y Cataluña ¹⁰. El inglés se convirtió en el primer fotógrafo que de forma sistemática y completa siguió el viaje real del otoño de 1860, queriendo esto decir que la reseña visual del viaje es como si fuese una crónica del mismo, y que se corresponde estrechamente con la narración escrita por Flores ¹¹. De este modo, a la iconografía por todos conocida de este viaje real, centrada en las vistas de Clifford, y completada por otros fotógrafos locales, como José Hermenegildo Monfredi y Albareda y Moliné ¹², y foráneos como el Conde de Vernay, se enriquece extraordinariamente con las imágenes recogidas en el álbum que el Ayuntamiento Constitucional regala a la Reina Isabel II ¹³. Así, ante la frialdad y oficialidad de las imágenes de Clifford, firmemente sujetas a las convenciones visuales establecidas, la salida a la luz de estas fotografías muestra un excelente ejemplo de los primeros pasos del fotorreportaje, con imágenes que enlazan iconográficamente con los trabajos que llevaron a cabo de modo conjunto Antonio L. Cosmes de Cossio ¹⁴ y José

Martínez Sánchez, en 1858, para registrar la llegada de la Reina Isabel II al puerto de Valencia, durante el viaje que realizan ese año a Valencia y Alicante, considerado el primer ejemplo de reportaje fotográfico efectuado en España.

Esta nueva crónica ilustra, por un lado, el aspecto más humano del viaje real, dando una nueva y, en ocasiones, enternecedora visión de la estancia regia en la ciudad de Barcelona, y destaca, por otro lado, la utilización de la fotografía para documentar el proceso de modernización en España. Para Fontanella, la frialdad de las imágenes proporcionadas por Clifford está directamente relacionada con el momento histórico, pues, con objeto de robustecer las propias raíces del trono isabelino, se produce la asociación de Isabel II a algunas de las grandes protagonistas del pasado, singularmente a Isabel la Católica, equiparándose el viaje de 1860 en sentido figurado a la Reconquista, dado el reciente triunfo obtenido en la Guerra de África. Así, en un sentido más amplio, Clifford interpreta como fotógrafo la Historia simbólica, sin olvidar en su selección ninguno de los espacios representativos, ni los monumentos religiosos y civiles más emblemáticos, y sin faltar las decoraciones efímeras alusivas a la presencia regia, aunque eludiendo siempre el elemento humano, recogido magistralmente por su cámara en otras ocasiones, como es el caso de las obras del Canal de Isabel II, en las que claramente apunta a un objetivo distinto.

Dado que Barcelona fue la primera ciudad de España, y una de las primeras del mundo, en las que se realizaron daguerrotipos ¹⁵, y por tanto pionera en la difusión del novedoso método fotográfico ¹⁶, y a pesar del desfase exis-

tente entre el anuncio oficial de la invención de la fotografía, en 1839, y las primeras imágenes fotográficas de la ciudad, de las cuales prácticamente no hay constancia hasta finales de la década de los cincuenta ¹⁷, con esta serie, se introduce el nuevo medio fotográfico en la captación de la realidad urbana catalana, poniéndose también a la cabeza de los primeros fotorreportajes, en los que la fisonomía de Barcelona vuelve a aparecer de forma puntera. Con todo ello presentamos esta serie no solo como un conjunto de ilustraciones de un viaje regio, sino como iconos dotados de un indiscutible valor histórico y técnico.

Respecto a la autoría del reportaje, la mayoría de ellas se deben al fotógrafo alemán August Brauneck, a pesar de que únicamente siete aparecen firmadas por A. Brauneck. En las reseñas de los Libros de Actas del Pleno Municipal ¹⁸ encontramos que con fecha de 21 de septiembre de 1860

Se acuerda que los Sres. Lorenzale, Rigalt y Molina, con un fotógrafo alemán que se ha ofrecido a ello, costeando S.E. únicamente los gastos, saquen vistas de las funciones u obsequios que hagan a S.S.M.M. según lo permitan los puntos o localidades, para el álbum que se ofrezca a S.M. la Reina.

No obstante, según se desprende de sucesivos acuerdos del Pleno del Ayuntamiento ¹⁹, se producen ciertos desacuerdos de orden económico que impiden averiguar con claridad si se debe a Augusto Brauneck la totalidad, o hay participación también del fotógrafo local Ignacio Mariezcurrena, del que por otro lado no se ha encontrado firma ni testigo alguno, salvo la información hallada en los libros de Actas del Pleno Municipal.

Estamos ante la excelente obra de un autor foráneo ²⁰, que se encuadra en los inicios del reportaje gráfico, y con

una influencia directa del grabado en sus imágenes. Sus vistas panorámicas están claramente influenciadas por el mismo tipo de imágenes que desde siglos atrás se venían estampando, y que, gracias a la litografía, cobran un enorme auge a principios del siglo XIX. También en las vistas de monumentos y en las tomas parciales de edificios, como la fachada de la Iglesia de Santa María del Mar o los detalles del interior de la Catedral, empleando planos medios y cortos que eran hasta ahora casi exclusivos del grabado; y asimismo en las novedosas imágenes con nutrida presencia humana, más cercanas también a dicha iconografía. A pesar del interés de su obra, se trata de un autor del que apenas existen referencias, y totalmente desconocido hasta el momento en la bibliografía. Su firma en tinta negra sobre el positivo nos recuerda a las de otros pioneros de la fotografía como Le Gray o Clifford, en clara sintonía con la forma de proceder en el campo pictórico. Tras una intensa labor de búsqueda, únicamente hemos podido hallar el rastro de la firma Brauneck & Maier ²¹, como taller fotográfico alemán activo en 1870 ²².

El álbum inaugura la serie fotográfica con una impresionante vista de la ciudad, tomada desde Montjuich, en la que Brauneck realiza uno de los panoramas más amplios conocidos hasta la fecha, con un conjunto de cuatro vistas contiguas de la metrópoli, captando el conjunto urbano de Barcelona en toda su extensión y complejidad. El punto de vista es el natural sobre la ciudad, desde Montjuich, lo que permite disponer la obtención de una nueva fachada de la capital. En esta panorámica se retrata a una ciudad en crecimiento acelerado en su zona del

Raval, con un primer plano de casas de pisos y edificios industriales, que van densificando el espacio entre los antiguos límites urbanos y la montaña de Montjuich. Aunque la panorámica de Brauneck no difiere prácticamente de la tomada por Clifford también en 1860, sin embargo demuestra una mayor amplitud de objetivo. Brauneck, como Clifford, retratan a una ciudad refugiada junto al puerto y detrás del antiguo perímetro de la muralla de Poniente ²³, permaneciendo todavía en pie algunos de sus tramos, ya próximos a su derribo, pues en ese mismo año culminará el proceso de demolición de las murallas borbónicas que rodeaban la ciudad, para dar paso a la necesaria reforma urbanística del ensanche.

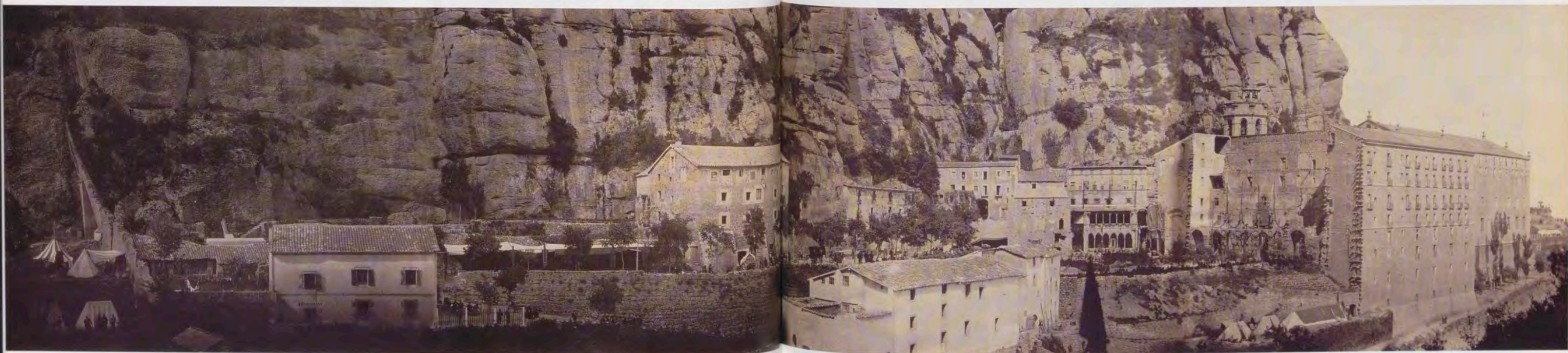
Este formato panorámico de cuatro tomas contiguas se repite en la vista de Montserrat, también firmada, en la que se destaca como majestuoso el elemento natural, con la imponente grandeza de sus riscos, integrados con la maestría del fotógrafo, en el conjunto cenobial, que en este caso se percibe algo más cercano al de otras tomas conocidas, puesto que se pueden observar con detalle las numerosas y elegantes tiendas de campaña que se alzaban en derredor del convento, así como la afluencia de aldeanos, concentrada en grupos diseminados, entre otras escenas cotidianas.

Fotografías enormemente interesantes por la presencia humana resultan, entre otras, la vista de la Lonja con numeroso público concentrado ²⁴, y la fachada del Palacio de la Diputación Provincial ²⁵, con notable afluencia de personas y carruajes preparados, que enla-

zan icónicamente con la serie antes aludida de Antonio Cosmes y Martínez Sánchez. Así, mientras las vistas de Clifford se adecuan desde el punto de vista técnico a captar con éxito los objetos inanimados, en este caso Brauneck, posiblemente respondiendo a claras estrategias directamente relacionadas con la motivación política ²⁶, se afana por captar la presencia de un público fervoroso ²⁷, que testimonia su lealtad a España, en su efusivo homenaje a la Reina Isabel.

Enorme curiosidad despierta la espera de clérigos y pocos miembros de la comitiva en el patio del Hospital General de la Santa Cruz ²⁸, con la rareza de poder contemplar el cansancio de uno de ellos con indumentaria de etiqueta, sentado en la escalera esperando la salida de la Reina; los últimos retoques y reparaciones de la plaza del Rey ²⁹ o la impasibilidad de uno de los celadores de la Exposición Industrial y Artística ³⁰. Merecen también especial mención tanto la vista de la Casa de la Caridad con un grupo de indigentes apoyados en la tapia del patio ³¹; la toma del Frontis del Parque de Ingenieros ³², en la que un grupo de caballeros cortados a la altura del busto marcan el primer plano de la toma, consiguiendo el efecto de instantánea fotográfica; así como la vista exterior del Monasterio de Valldonsella ³³ con un grupo de muchachas atendidas, que posan alineadas junto a la puerta del edificio. Destaca, sin embargo, entre todas ellas, la cálida imagen de la Casa de la Misericordia ³⁴, con el grupo de niñas acogidas, formadas en el patio, portando pendones alusivos a la presencia regia, como muestra del cariño y adhesión con que respondió el pueblo catalán a la visita de los Reyes.

Especialmente significativa es también la que muestra a la Corporación del Instituto Agrícola Catalán de San Isidro posando junto al obelisco efímero erigido por ellos. Este monumento, que a la vez servía de adorno en la plaza del palacio de la Reina, era una exposición completa de los productos agrícolas de Cataluña ³⁵. La prensa local reseña con detalle esta escena ³⁶, que tuvo lugar a continuación de que la Reina Isabel II, como socia protectora de la Corporación, los recibiera en la tarde del 24 de septiembre. Concurrieron a este acto algunos socios y corresponsales con la indumentaria propia de los labradores, llamando poderosamente la atención el labrador del Llano de Urgel y pastor de los Pirineos, que se colocaron junto al citado obelisco, como guardianes del mismo. El atuendo del pastor con capa de zamarra, zurrón con pieles y zuecos, y la del labrador con traje de la montaña y una descumal barretina, contrastan enormemente con la solemnidad de las chisteras y trajes de etiqueta que uniforman a los miembros de la Junta Directiva, cobrando el máximo esplendor de la comitiva la presencia de ocho aldeanas de hermosa presencia, ataviadas al uso de sus respectivas comarcas. Delante del séquito posan también dos graciosos niños de corta edad vestidos de labradores, quienes fueron los encargados de entregar los trajes de payeses destinados a los Príncipes, que, como muestra de cariño, vistieron con motivo de su visita a la Virgen de Montserrat. En esta toma, donde también se pone de manifiesto el interés por lo antropológico, el autor alinea la crónica fotográfica con las crónicas literarias, pues, tanto Antonio Flores, como las diferentes reseñas de prensa, dedicaron extensas citas a la recepción que la Reina dispuso a dicha Corporación.



A. Brauneck. Vista general del Monasterio de Montserrat que visitó Su Majestad en los días 30 de septiembre y 1 de octubre de 1860. Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.



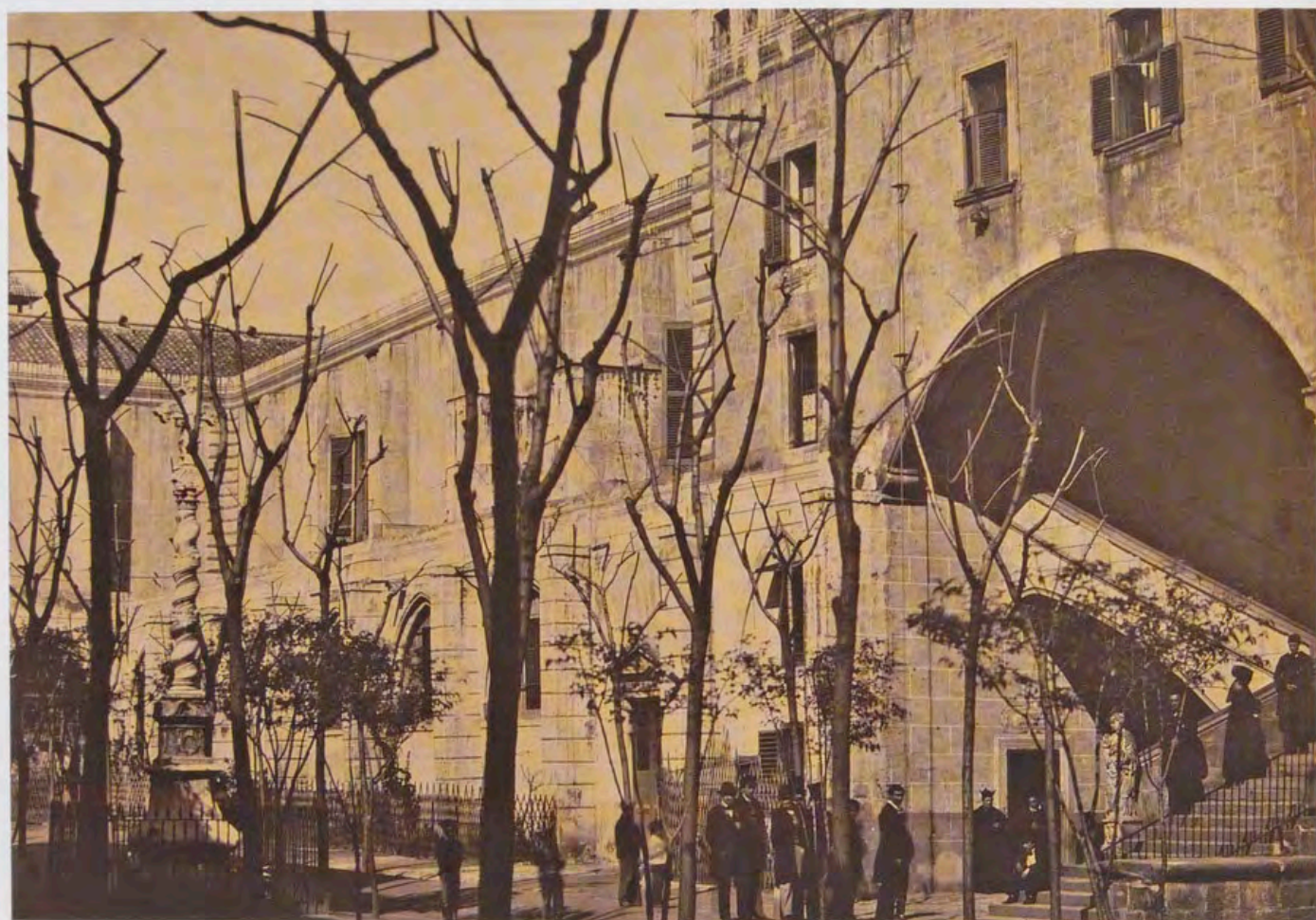
Frontis del Palacio de la Diputación Provincial de Barcelona, 3 de octubre de 1860, *Real Biblioteca*, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

Sin embargo, no es solamente el elemento humano el único aspecto que enriquece la iconografía del viaje real, ya que encontramos también aquí interesantes imágenes exponentes del creciente desarrollo industrial de la Ciudad Condal, como consecuencia del apoyo de la Corona en estas jornadas, y que constituyen el principal contrapunto a la imagen idealizada y estereotipada que proyectan una gran parte de los viajeros románticos que deambulan por España³⁷. Los Reyes visitaron la gran fábrica de hilados, tejidos, blanqueo y estampados de "La España Industrial" en la tarde del 27 de septiembre³⁸, donde tuvieron ocasión de formarse una idea del estado de los adelantos en el ramo de industria que constituía la primordial riqueza del principado, y a la que el fotógrafo dedica dos bellas panorámicas³⁹. En ellas el fotógrafo registra magistralmente la fábrica situada en Santa María de Sans, a las puertas de Barcelona, elevándose majestuosa como una ciudadela industrial que se extiende sobre una superficie de 50.000 metros cuadrados, descollando sobre los edificios que la componen, sus dos soberbias chimeneas, a la par que las de la vecina fábrica también del ramo textil de Don Juan Guell y Ferrer⁴⁰. De la fábrica de Sedas de la Viuda e Hijos de Juan Escuder también nos ha quedado testimonio grá-

fico con una vista de la fachada del edificio⁴¹. En este caso, la visita de la Reina se produjo como consecuencia del impacto que habían producido en ella la riqueza y calidad de sus tejidos de seda, expuestos en la Exposición Industrial y Artística catalana, teniendo la amabilidad de visitar hasta el último de los pisos del edificio. El correspondiente en La Habana, Señor Fajas y Ferrer⁴², destacó las considerables compras realizadas por la Reina de los ricos productos de sedería que en ella se elaboraban. En este contexto no podemos omitir las imágenes de la ya referida Exposición Industrial y Artística, organizada con motivo de la visita real, en la que Barcelona quiso ofrecer a la Reina una muestra de su laboriosidad y su ingenio⁴³. El edificio, improvisado en menos de un mes, era también un excelente ejemplo de los adelantos de la industria en Cataluña, y se alzaba majestuoso en el campo de Marte, llamando la atención por lo distinguido de sus formas⁴⁴. El fotógrafo deja un limpio testigo del elegante pórtico de corte clásico, decorado con seis columnas estriadas, sobre las que descansa un tímpano adornado con figuras alegóricas coronado en su cúspide por trofeos con las armas de Cataluña y banderas nacionales, mientras que otros trofeos más pequeños, con escudos de las cuatro provincias cata-



Vista del Obelisco el día en que Su Majestad se dignó recibir los homenajes del Instituto Agrícola Catalán de San Isidro, 24 de septiembre de 1860, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.



Patio del Hospital que Su Majestad se dignó visitar el día 23 de septiembre de 1860, *Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.*

lanas, colocados sobre las puertas laterales, armonizaban el conjunto.

Esta serie de fotografías encuadrarían más adecuadamente dentro de la estética de lo "sublime tecnológico" ⁴⁵, alusiva al interesante reciclaje de la estética romántica que permitió una convivencia simultánea de dos pulsiones contradictorias, por un lado la nostalgia por el pasado, manifestada en las imágenes idealizadas y estereotipadas que proyectan una gran parte de los viajeros decimonónicos que deambulan por España, y por otro la esperanza de la mejora de vida que prometía el progreso tecnológico futuro. La fotografía fue el medio que mejor reflejó la modernidad relacionada con el progreso científico y técnico derivado de la revolución industrial, ya que fue tomada como uno de los máximos baluartes de la modernidad tecnológica. Fotografía y ciudad conocerán de este modo un desarrollo paralelo, permitiendo los nuevos métodos fotográficos captar de manera directa las transformaciones urbanas del siglo XIX. Así, siguiendo la estela de Clifford, Laurent o Spreafico, se encuentran las imágenes que encierra este álbum sobre "La España Industrial", o la estación del ferrocarril del Norte ⁴⁶, como muestra de la nueva modalidad fotográfica de paisaje industrial ⁴⁷. En este sentido, esta serie fotográfica, aparte de enriquecer la icono-

grafía del viaje real, se presenta como una de las pioneras y más completas series fotográficas que se conservan de la ciudad. Recoge tanto los escenarios históricos ⁴⁸, cumpliendo uno de los cometidos asumidos por la fotografía desde sus inicios, como era la crónica arqueológica de los monumentos urbanos, reflejando también en otras imáge-



Casa de la Caridad visitada por Su Majestad la tarde del 24 de septiembre de 1860, *Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.*



A. Brauneck, Frontis del Parque de Ingenieros y Arco de Triunfo, en cuyo punto se apeó Su Majestad para recorrer las principales calles de la ciudad, en la noche del 23 de septiembre de 1860. Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

nes la fisonomía cambiante en estos años decisivos para el desarrollo urbanístico de Barcelona. En este sentido resultan de indudable interés la vista de la recién inaugurada Plaza Real ⁴⁹ (1848-1860), obra del arquitecto Francisco Daniel Molina, que ocupa parte del solar donde se encontraba el antiguo convento de los Capuchinos, y en cuyo centro preside la gran estatua ecuestre de Fernando el Católico. Dicha reforma, inspirada en el urbanismo francés de la época napoleónica, fue la única de todas las plazas proyectadas durante el siglo XIX en Barcelona que finalmente se realizó. Igualmente destacamos en este contexto la vista general de los Campos Elíseos ⁵⁰ como sugestiva imagen del futuro Ensanche, pues a partir de 1890 esta zona fue paulatinamente convirtiéndose en el nuevo centro residencial de la alta burguesía catalana. Mostrándonos la toma de Brauneck ⁵¹ la vista de la amplia zona de ocio ajardinada. También la vista de la Plaza de Palacio ⁵² enriquece en parte este aspecto, pues se acababa de modificar en 1856 con la inclusión de la monumental fuente dedicada al Marqués de Camposagrado, en agradecimiento a su política de aguas. Esta imagen muestra asimismo la ya histórica ⁵³ fisonomía del Palacio Real, así declarado desde 1846, dándosele la disposición más digna posible para recibir a la Reina Isabel II en su segunda venida a Barcelona ⁵⁴. Igualmente la vista exterior de la Ciudadela ⁵⁵ queda convertida en único testimonio gráfico de la fortaleza que fuera erigida por Felipe V en marzo de 1716 ⁵⁶, y derribada tras la revolución de septiembre de 1868, por acuerdo de la Junta revolucionaria que tuvo lugar el 3 de octubre del mismo año ⁵⁷, para posteriormente acoger la Exposición Universal de 1888 en el recién estrenado parque del mismo nombre.

Entendiendo el reportaje fotográfico como la narración de las secuencias de un acontecimiento en particular,

destacamos la tipología del álbum ofrecido a Isabel II por el Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, como uno de los ejemplos inaugurales en este ámbito, puesto que en sus imágenes queda perfectamente recogida y siguiendo el orden cronológico, detallado en ocasiones a pie de foto, la estancia de Isabel II en la Ciudad Condal. Nos encontramos ante una de las crónicas gráficas más avanzadas, pues aún siendo intuida la presencia regia, el fotógrafo recoge numerosos testigos personales del entrañable y caluroso recibimiento que el pueblo de Barcelona tributó a la Reina Isabel II. Se supera en esta serie el carácter de frío registro, inherente a las imágenes generadas en los inicios de la fotografía, por sus evidentes limitaciones técnicas, y desprovistas de todo contenido aderezado que les diera un carácter romántico claro, que sí lo encontramos en litografías y grabados de la época. Nos hallamos por tanto ante imágenes que podemos calificar de sumamente expresivas, en relación con la iconografía ya conocida de dicho viaje regio. Aspecto este que estaría directamente relacionado con la diferente óptica con que se veía la España de la calle en función de si el cronista era autóctono o extranjero, afanándose los fotógrafos foráneos por abordar todo aquello que se consideraba inequívocamente español, conscientes del atractivo que el tópico hispánico ejercía.



Vista exterior del Real Monasterio de Valldonsella, 2 de octubre de 1860. Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.



Casa de Misericordia honrada con la presencia de Su Majestad el 24 de septiembre de 1860, *Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.*

El valor iconográfico aumenta en algunos de los registros de esta serie, concretamente en la vista de la Lonja, en la que se evocan los principios de la fotografía en esta Ciudad Condal, así como en la vista de las Casas Consistoriales ⁵⁸, puesto que el blasón que corona este edificio fue también reproducido a través del daguerrotipo, para ilustrar *a posteriori* el frontispicio del volumen dedicado a Cataluña de la obra de Pi y Margall *España, obra pintoresca*. Este hecho marcó el inicio de una de las importantes facetas de la fotografía, como era la reproducción de obras de arte. Respecto a esta última, cabe mencionar también la polémica que llevo consigo la reforma de las Casas Consistoriales, ideada en 1847 por el arquitecto Mas, con objeto de engrandecer la antigua casa, perteneciente al estilo gótico catalán y Renacimiento, con la fachada de carácter monumental que ahora presenta ⁵⁹.

Para desentrañar el sentido último de estas imágenes es necesario volver a incidir en el momento histórico que las propicia. Un reinado en el que si bien es cierto que hubo guerras, conflictos y enormes dificultades en sus primeras décadas, no podemos olvidar que también fueron años de esperanzas, alentadas por las innovaciones téc-

nicas del telégrafo, los ferrocarriles, la propia fotografía, las reformas urbanas, o la creación de punteros centros de cultura entre otros. Sin embargo, el malestar nacional se puso de relieve a partir del golpe de estado de O'Donnell en 1856, suceso que si bien trajo el acercamiento con los carlistas y Roma, por otra parte recrudeció la impopularidad de la Corte entre liberales y progresistas. Esto motivó que los círculos palatinos próximos a la Reina intentaran poner coto a este peligroso malestar, persuadiéndola para que con su prestigio, simpatía personal, campechanía y bondad, se prestase a una frecuentación de trato con sus súbditos, viajando por las diferentes regiones españolas. En este contexto es interesante poder contemplar cómo a través de estas imágenes se recoge el testimonio de unos momentos fervorosos y de unos recuerdos de adhesión, cuando la corona multisecular de sus antepasados amenazaba inminentemente con desprenderse de su frente ⁶⁰. Estamos por tanto ante un documento de valor histórico muy estimable, que podría insertarse también dentro del amplio género literario-artístico generado en torno a los viajes regios, frecuentemente patrocinados por instituciones locales de los lugares visitados, para testimoniar su celo y afecto a la Corona.



Frente de la fábrica "La España Industrial", que se dignó visitar Su Majestad la tarde del 27 de septiembre de 1860, *Real Biblioteca*, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

Notas

* Mi agradecimiento a Doña Margarita González Cristóbal, así como al personal del Archivo General y de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, por la ayuda prestada para facilitar su estudio y digitalización; también al historiador Don Juan Naranjo y a Doña Mercedes Sagrera por la información facilitada.

¹ *Recuerdo de la visita de SS.MM. y AA a la ciudad de Barcelona en el año 1860, dedicado a la Reina Doña Isabel II por el Ayuntamiento Constitucional*, Real Biblioteca, desde ahora RB, VIII/M/262.

² *Diario de Barcelona; La Corona*, en sus correspondientes ediciones de mañana del 14 de septiembre de 1861.

³ Este álbum únicamente aparece referenciado dentro de las crónicas artístico-literarias generadas por los viajes regios, en el discurso leído ante la Real Academia de la Historia por los Excelentísimos Señores Don Ignacio Herrero de Collantes, Marqués de Aledo, y Don Gregorio Marañón y Posadillo, en la Recepción pública del día 15 de enero de 1950, bajo el título *Viajes oficiales por España de Isabel II*.

⁴ Véase el *Álbum Monumental de España: Colección fotográfica de las mejores obras arquitectónicas*, publicado por F. Muñoz Ruiz y J. Sala y Sardá entre 1863 y 1868.

⁵ A propósito del tema de los libros ilustrados con fotografías originales, la Real Biblioteca conserva uno de los fondos más ricos conocidos en España, que está siendo objeto de estudio en la actualidad.

⁶ Ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Pi i Margall, *España. Obra pintoresca*, Juan Rotger (imp.), Barcelona, 1842.

⁷ Sobre este tema véase *Memorias de la mirada: Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*, Cat. Expo., B. Riego (com.), Fundación Marcelino Botín, Santander, 2001.

⁸ Entre otros *Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. y AA. RR. [D^a Isabel II y D. Francisco de Asís] a las provincias de Andalucía y Murcia en Septiembre y Octubre de 1862*, por C. Clifford, RB, fot./635; *Recuerdos fotográficos del Viaje de SS. MM. [D^a Isabel II y D. Francisco de Asís] y AA. en las islas Baleares, Cataluña y Aragón, Sept. octubre 1860*, por C. Clifford, RB, fot./605.

⁹ Archivo General de Palacio, Sección Histórica, Caja 269.

¹⁰ Véase sobre este tema B. Riego, "Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública: los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)", *Reales Sitios*, núm. 139, Madrid, 1999, pp. 1-15.

¹¹ L. Fontanella, *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, El Viso (ed.), Madrid, 1997, pp. 146-173.

¹² A.S.M. *La Reina D^a Ysabel Segunda al honrar con su augusta presencia el antiguo edificio del Tribunal Superior de Cataluña, en testimonio de acendrado amor y profundo respeto / su Audiencia de Barcelona, septiembre de*

1860, RB, fot./ 59. Este exquisito álbum, encuadernado con las famosas sedas catalanas de la industria de Viuda e Hijos de Escuder, constituye otra de las joyas de esta tipología de álbumes fotográficos, en el que se incluyen, además del material fotográfico de los autores locales referidos, textos y dibujos alusivos a la regia visita, guardando una gran sintonía estructural con el álbum objeto de nuestro estudio.

¹³ A continuación detallamos la relación de imágenes que se conservan dentro del álbum referido con signatura RB, VIII/M/262:

1. Vista general de Barcelona (A. Brauneck)
2. Vista general del Puerto
3. Torres de la Catedral
4. Palacio de S. M. (A. Brauneck)
5. Edificio de la Lonja (A. Brauneck)
6. Patio del Hospital
7. Frontis del Parque de Ingenieros (A. Brauneck)
8. Plaza Real
9. Casa de la Caridad
10. Casa de la Misericordia
11. Vista del obelisco erigido por el Instituto Agrícola Catalán de San Isidro
12. Vista exterior del Monasterio de Pedralbes
13. Vista de los Campos Eliseos
14. Entrada al palco en los Campos Eliseos (A. Brauneck)
15. Frontis del palco (A. Brauneck)
16. Casas Consistoriales
17. Relicario con las sagradas reliquias de los Santos Mártires Fabián y Sebastián
18. Frente de la fábrica "La España Industrial"
19. Vista posterior de la fábrica
20. Puerta principal de la iglesia de Santa María del Mar
21. Plaza del Rey con vista de la Iglesia de Santa Águeda
22. Plaza del Rey con vista del Convento de Santa Clara
23. Panorámica de Montserrat
24. Vista posterior del Monasterio (A. Brauneck)
25. Vista del Monasterio
26. Vista del Monasterio de Valldonsella
27. Torres y telégrafo del Castillo de Montjuich
28. Vista del Castillo de Montjuich
29. Puerta de la Capilla de San Olegario del claustro de la Catedral



Vista de una parte del interior del Palacio de la Exposición, *Real Biblioteca*, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.



Puerta de la Exposición Industrial y Artística que se dignó visitar Su Majestad el día 3 de octubre de 1860, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

30. Fuente del claustro
31. Frontis del Palacio de la Diputación Provincial
32. Palacio de la Exposición Industrial y Artística
33. Vista de una parte del interior de la Exposición
34. Vista de la entrada de la Ciudadela
35. Fábrica de sederías del Sr. Escuder
36. Estación de Ferrocarril.

14 La figura del mejicano Antonio L. Cosmes de Cossío es de máximo interés, por ser uno de los pioneros fotorreporteros de la historia que operan en España. F. de Montellano, *Antonio L. Cosmes de Cossío. Un precursor del fotorreporterismo*, Cunaculta, Círculo de Arte, Méjico, 2001.

15 El 10 de noviembre de 1839, Ramón Alabern realizó el primer daguerrotipo en España, con una vista de la Lonja, apenas transcurridos tres meses de la presentación del invento en Francia.

16 Barcelona desarrolló una importante producción fotográfica y editorial que se plasmó en la inacabada *España: Obra pintoresca*, en la que aparecían veintiuna estampas de Cataluña basadas en daguerrotipos. Sin embargo, de todos ellos solo han quedado dos, un daguerrotipo anónimo de la Casa Vidal Cuadras, y un calotipo de Montserrat, de Tenisson.

17 En Barcelona, salvo en el caso recientemente mencionado, no se da, como en otras ciudades españolas y europeas, una producción temprana de álbumes y portafolios de vistas de monumentos, ya que esta ciudad entra solo tangencialmente en los circuitos internacionales que van a la búsqueda del patrimonio histórico-arquitectónico más espectacular, básicamente de raíces árabes, en lo que al caso español se refiere. Habrá que esperar a las últimas décadas del siglo XIX para que la producción autóctona llene este vacío, claramente perceptible, de los primeros tiempos de la fotografía en Cataluña.

18 Agradezco a Doña Mercedes Fernández Sagrera (Archivo Nacional de Cataluña), de manera expresa su generosa ayuda en la obtención de esta valiosa información.

19 Sesión de 27.11.1860. Libros de Actas del Pleno Municipal, vol. 42, fol. 447v., Archivo Municipal Administrativo de Barcelona, desde ahora AMAB. "Hecha lectura del oficio de M.S.I. alcalde corregidor dando conocimiento



Fábrica de sederías del Señor Escuder, 3 de octubre de 1860, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

detallado del estado en que el fotógrafo Sr. August Buchmecht (*sic*) tiene sus trabajos de sacar las vistas de la recepción y de los mas notables festejos que se dedicaron a S.M. la Reina durante su permanencia en esta capital para el álbum que acordó S.E. ofrecerle, expresando que de acuerdo con los Srs. Moliné y Rigalt, ha determinado aumentar el número de láminas con las vistas que menciona a causa de que las encargadas al fotógrafo formarían por sí solas un álbum mezzuino y no llenarían el fin que la municipalidad lleva en el ofrecimiento. Y manifestando por último que se complace con la esperanza de que S.E. se servirá de aprobar dichas determinaciones que con su adopción cree haber interpretado fielmente las intenciones de la municipalidad y al propio tiempo nombrar en el acto una comisión especial de su seno que sin levantar mano y con particular cuidado se consagre a llevarlas a cabo. S.E. acuerda conforme y nombra a los Sres. Biada, Ricart, López (D. Antonio), Collaso, Ramírez y el Sr. Síndico”.

Sesión de 24.12.1860. Libros de Actas del Pleno Municipal, vol. 42, fol. 519, AMAB.

“S.E. aprueba un dictamen de la comisión especial, proponiendo que toda vez que el fotógrafo D. Augusto Bauneck (*sic*), que extrajo las vistas para el álbum que S.E. debe regalar a S.M., se niega a completarlo con las nueve que faltan, si no se le paga el importe de la cuenta de sus trabajos que ha presentado en la exorbitante suma de 12.000 rs., cuyo pago la comisión considera improcedente, se elija de entre los acreditados fotógrafos establecidos en esta capital, uno que con previa convención se ocupe de extraer las expresadas nueve vistas en los términos que corresponda al esmero que es requerido”.

Sesión de 25.1.1861. Libros de Actas del Pleno Municipal, vol. 43, fols. 40-40v., AMAB.

“S.E. aprueba un dictamen de la comisión especial del álbum acordado ofrecer a S.M. la Reina, con el cual después de hacer la reseña de lo ocurrido con el fotógrafo alemán que había prometido sacar gratuitamente las vistas de los puntos que se dignase visitar nuestra augusta soberana durante su permanencia en esta ciudad, con la condición de que se le facilitasen los medios necesarios para efectuar los trabajos y se le abonasen los gastos, se resiste ahora a hacer las que faltan de fotografía, a menos que se le satisfaga una cuenta de 12.340 rs., por los gastos que dice lleva hechos /foli 40v. En materiales y demás, suma que se considera exagerada por cuanto a ella se agrega otra cuenta de 1.200 rs., por gastos de carruaje, operarios y otros medios suministrados a dicho fotógrafo, y después de manifestar también que, a fin de que dicho trabajo sea digno de la elevada persona a quien se ha ofrecido, se acordó posteriormente completarlo con otras vistas que enumera, además de las acordadas en un principio, y que también detalla, de las cuales se han entregado algunas al encuadernador; opina con el objeto de terminar este trabajo que S.E. podría servirse acordar que el pintor Bartolomé Ribó y el fotógrafo D. Ignacio Marizcurrena procedan desde luego a sacar a la mano y en fotografía respectivamente por los precios que se mencionan, las vistas que faltan, y que, en atención a que las referidas cuentas no pueden considerarse admisibles sin que S.E. quede completamente cerciorado de la justicia que las apoye, se sometan al juicio de árbitros y al de un tercero en discordia, a cuyo fallo quedará sometida la determinación definitiva de lo que deba abonarse a dicho fotógrafo alemán.”

Sesión de 15.2.1861. Libros de Actas del Pleno Municipal, vol. 43, fols. 60v-61, AMAB.

El govern civil autoriza l'Ajuntament “para sujetar a juicio de árbitros, con elección de tercero en caso de discordia, las cuentas de 12.340 rs y 12.000 reales, presentadas respectivamente por el fotógrafo D. Augusto Brandeck (*sic*) encargado de una colección de vistas para el álbum ofrecido a S.M. la Reina y por el Sr. Targarona, quien facilitó al primero los carruajes, operarios y demás accesorios, y al propio tiempo para que pueda pagar en calidad de suspenso la cantidad líquida que resultase abonable, a reserva del rein-/foli 61 tegro cuando llegue el ejercicio del presupuesto adicional, en el que deberá comprenderse el total del importe de la atención mencionada”.

20 La presencia de un fotógrafo extranjero no es extraña, puesto que del total de fotografías de paisajes y monumentos derivados de los primeros procesos, solo el 10% fueron realizadas por autores españoles. La fotografía en sus inicios fue principalmente asunto de autores foráneos, a quienes debemos agradecer que nos quede constancia fotográfica de estos primeros tiempos.

21 M. von Schwind, *Die schone Melusine*. Ein Cyclus von 11 Bildern. Photographische Lichtdruck-Ausgabe von Brauneck & Maier in Mainz. Neff, Stuttgart, 1870.

22 *A New Art: Photography in the 19th Century: The Photo Collection of the Rijksmuseum*, Cat. Expo., Amsterdam, 1996.

23 A. García Espuche y T. Navas, *Retrat de Barcelona*, Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona, Instituto Municipal de Historia, D. L., 1995.

24 RB, VIII/M/262, 10207677, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

25 Dicha fachada principal que da a la plaza de San Jaime era considerada

en la descripción de Pi y Arimón como una de las obras arquitectónicas de más mérito de Barcelona, exceptuando las de gusto ojival, RB, VIII/M/262, 10207703, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

26 B. Riego, 1999 [*op. cit.* n. 10].

27 La crónica de Antonio Flores señala que más de treinta mil personas acudieron a la plaza para aplaudir la presencia regia.

28 RB, VIII/M/262, 10207678, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

29 RB, VIII/M/262, 10207693, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

30 RB, VIII/M/262, 10207705, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

31 RB, VIII/M/262, 10207681, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

32 RB, VIII/M/262, 10207679, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

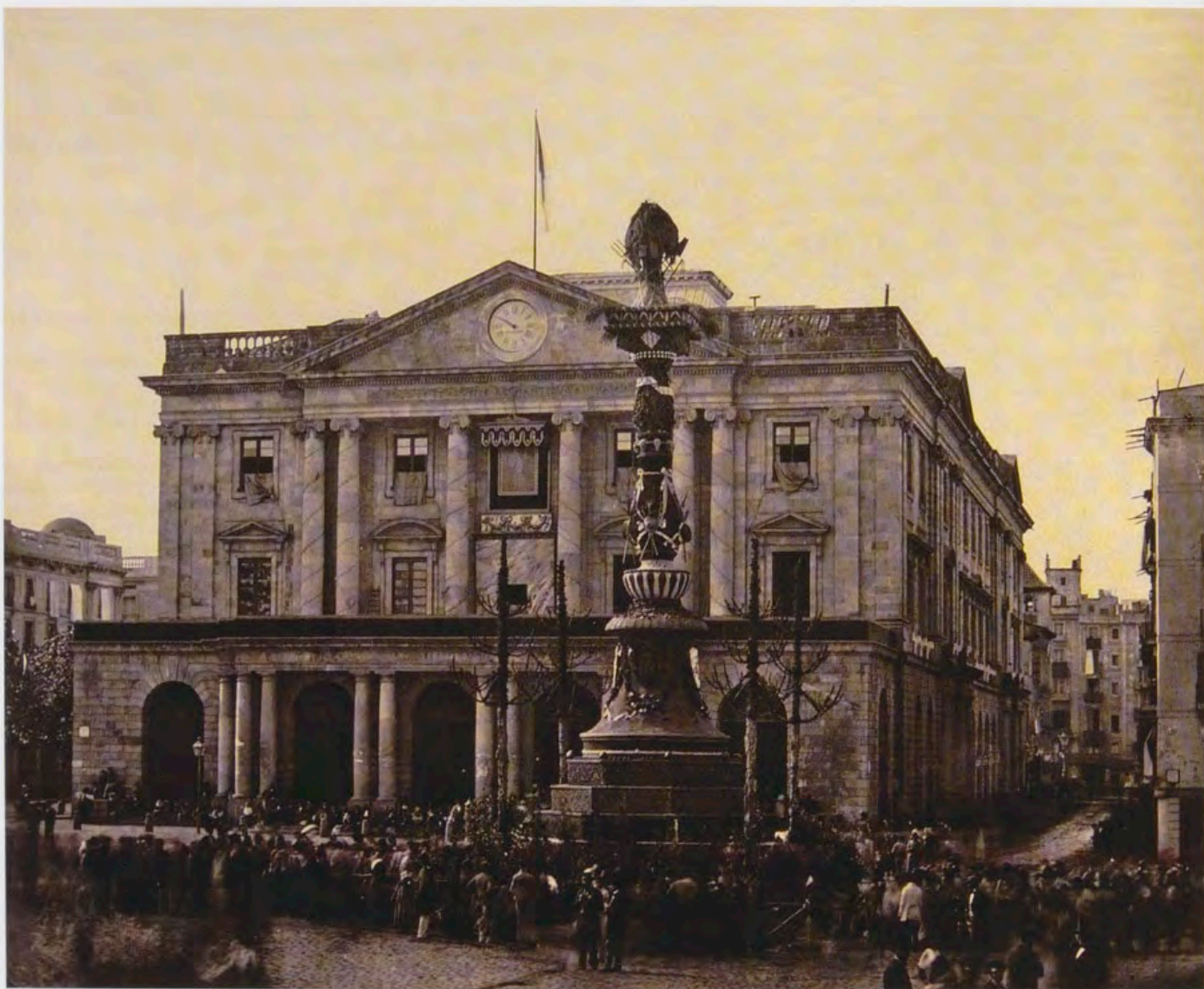
33 Monasterio de religiosas de la Orden de San Bernardo, desde que en 1670 el Abad de Poblet les cediera la iglesia y el priorato de Nazaret intramuros, del cual tomaron posesión, cambiando su nombre por el de Vallbonsella. Con la invasión francesa, este edificio fue demolido, y se reedificó en 1826. Las monjas Bernardas lo evacuaron a causa de los acontecimientos de 1835, y a finales de 1846 volvieron algunas, si bien en el momento de la toma, solo habitaban la mitad del monasterio, pues la mitad restante, después de haber sido destinado para departamento de mujeres dementes y paralíticas de la Casa de la Caridad, servía también de casa de corrección. A. A. Pi y Arimón, *Barcelona antigua y moderna, o descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, Tomás Gorch (imp.), Barcelona, 1854, RB, VIII/M/262, 10207698, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

34 RB, VIII/M/262, 10207682, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

35 A. Flores, *Crónica del Viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón, en 1860*, Madrid, 1861. “...formaban el zócalo cuatro gradas de dos palmos de altura, siendo en la primera avellanas y aceitunas las que constituían el mosaico, servas verdes y almendras la segunda. Servas blancas y patatas en la tercera; y en la cuarta almendras y nueces. Las gradas de forma octógona y sus bordes eran de mijo, viéndose en las aristas melocotones y otras frutas, y en los ángulos calabazas y melones. El primer cuerpo del monumento era circular y estaba revestido de botones de rosal silvestre entrelazados con guisantes negros; y el segundo lo formaban cuadros alternados de maíz blanco y negro trazado un vistoso ajedrezado. En las cuatro caras de este cuerpo había otros tantos escudos de armas hechos con vistosas flores que representaban las armas de Cataluña, las de Castilla y las iniciales I. A. Hojas de naranjo y laurel entrelazadas con trigo blanco y la semilla del sorgho azucarado, formando graciosos dibujos, unían el cuerpo anterior con otro de figura de alcachofa, hecho todo de judías blancas y algarrobas, al que seguía otro de judías encarnadas, orlado de peras y limones. La parte mas delgada del monumento, el tubo o cuello estaba cubierto de ciprés y adornado con trofeos de aperos de labranza, atados con cintas azules. La corona que ceñía



Vista de la entrada de la Ciutadella, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.



A. Brauneck, Edificio de la Lonja, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

la columna en el penúltimo cuerpo era toda de capullos de seda amarillos y, manzanas encarnadas, con cuatro cabezas de carnero, y en el remate cuatro cabezas de caballo con los escudos de las cuatro provincias catalanas, entre manojos de maíz, manzanas y acerolas. ...".

36 El Telégrafo, 24 de septiembre de 1860.

37 Sobre este tema, véase "Modernisme et beauté industrielle en photographie, art moderne et technologie de 1850 a 1950", *Photographies*, nº 5, 1984, pp. 19-31.

38 A. Fajas y Ferrer, *Reseña de los festejos tributados a S. M. la Reina Doña Isabel II, en su visita a Barcelona en septiembre de 1860, precedidos de los que se dedicaron al valiente General Prim a su entrada triunfal en la misma...*, Librería de El Plus Ultra, Barcelona, 1861. "...Ochocientos telares, en una de sus cuerdas se movían al impulso de la máquina de vapor, teniendo a cada uno de los ángulos una bandera española que subía y bajaba siguiendo el movimiento que la máquina transmitía. Esta vista, este movimiento sorprendió a S. M. de un modo difícil de explicar. Las mil seiscientas banderas en movimiento, era un espectáculo tan hermoso como sorprendente: al paso que manifestaban los adelantos de nuestra industria, parecía que con un elocuente lenguaje daba una idea de nuestra actividad y riqueza..." (p. 31).

39 RB, VIII/M/262, 10207690 y 10207691, papeles albúmina desde negativos de colodión.

40 Se trata casi con toda seguridad de una de las primeras tomas fotográficas de esta fábrica. Más adelante sería el objetivo de Mariezcurrena el que hacia 1876 lo captara en una imagen tomada con una mayor perspectiva.

41 RB, VIII/M/262, 10207707, papel albúmina desde negativo de colodión.

42 A. Fajas y Ferrer, 1861 [*op. cit.* n. 38].

43 *Catálogo de la Exposición industrial y artística de productos del Principado de Cataluña: improvisada con el espacio contiguo al paseo de San Juan de Barcelona, en obsequio a SS. MM. y AA... el día 3 de Octubre de 1860*, Barcelona, 1860.

44 RB, VIII/M/262, 10207704 y 10207705, papeles albúmina desde negativos de colodión.

45 Expresión acuñada por el historiador estadounidense David E. Nye en su obra *American Technological Sublime*, Massachusetts Institute of Technology, 1994.

46 RB, VIII/M/262, 10207708, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

47 *La fotografía en la España del siglo XIX*, Cat. Expo., J. Naranjo (com.), La Caixa, Barcelona, 2003.

48 En las bellas imágenes dedicadas a la antiquísima Capilla de Santa Águeda y al Convento de Santa Clara, testigo de las glorias y pujanzas catalanas; así como las referidas al Monasterio de Pedralbes, la fachada de la Iglesia de Santa María del Mar, o interiores de la Catedral.

49 RB, VIII/M/262, 10207689, copia a la albúmina desde negativo de colodión.



Casas Consistoriales, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/262, Madrid, Patrimonio Nacional.

50 En el año 1853 se construyó, donde ahora se encuentran las calles Aragón y Mallorca, una amplia zona de ocio conocida en la época como los Campos Elíseos, con jardines, cantinas, salas de fiesta, montañas rusas y un auditorio para concierto al aire libre.

51 RB, VIII/M/262, 10207685, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

52 RB, VIII/M/262, 10207676, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

53 Debe hacerse constar que Barcelona quedó sin palacio real a partir de 1875, por el incendio y posterior derribo del edificio. En 1919, gracias a la cesión de terrenos de Don Juan A. Guell a la Casa Real, y a la suscripción del Real Cuerpo de la Nobleza, se construyó el Palacio Real de Pedralbes según proyecto de Eusebio Bona Puig, cuyas obras finalizarían en 1924 bajo la dirección de Francisco de P. Nebot Torrens.

54 A. A. Pi y Arimón, 1854 [op. cit. n. 33]. "...Se revocaron de nuevo las cuatro lisas fachadas, dándoles una estudiada apariencia de pared de un edificio gótico, y colocóse en la testera del frontis un reloj de muestra transparente, el primero de su clase que ha tenido esta ciudad, el cual empezó a iluminarse la noche del 10 de Octubre de 1846. En el centro del frontis se sustenta un gran escudo de armas reales, y sobre el dintel de la puerta principal está empotrada una lápida de mármol cuya inscripción dice «AB ELISABETH SECUNDA/ INSTAURATUM EXORNATUMQUE/ ANNO MDCCCXLVI»".

55 RB, VIII/M/262, 10207706, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

56 Y cuyos trabajos duraron hasta 1748, siendo dirigidas las obras por el ingeniero militar flamenco Prosper de Verboom (1665-1744), autor de las fortificaciones de Amberes, su ciudad natal, y que fue posteriormente el primer Gobernador de la Ciudadela; S. Saenz de Samaniego, "Maestranza de Artillería de Barcelona", en *Descubiertas, la colección de fotografías del Museo del Ejército*, Cat. Expo., M. Arias Estévez, y S. Nadales (coms.), Madrid, mayo de 2004, pp. 54-55.

57 I. Torres y Oriol, *Barcelona Histórica antigua y moderna: Guía general descriptiva e ilustrada*, Barcelona (c. 1912).

58 RB, VIII/M/262, 10207688, copia a la albúmina desde negativo de colodión.

59 En relación con esta polémica son interesantes las críticas realizadas por el Conde Raczyński en sus cartas dirigidas a la Sociedad Artística de Berlín: "...las autoridades que forman el Ayuntamiento de Barcelona acaban de destruir en gran parte la antigua y hermosa Casa de la Ciudad que era uno de los monumentos góticos más curiosos de la Ciudad Condal, para reemplazarla con un nuevo edificio cuya fachada principal, a mi parecer, a pesar de sus clásicas y monumentales proporciones, es altamente fea. ..." I. Torres y Oriol (c. 1912) [op. cit. n. 57].

60 "...ningún rey de España, ni los mejores de nuestra historia, fueron nunca objeto de ovaciones populares semejantes ni tan calurosas como las que Isabel II recibió de los pueblos españoles...", Marqués de Miraflores, *Memorias políticas del Reinado de Isabel II*, Madrid, 1873.



Detalle de las pinturas murales descubiertas.

Recuperación y restauración de la decoración del Torreón de la Reina en el Palacio de El Pardo

Por Esperanza Rodríguez-Arana

Patrimonio Nacional

Descubrimientos y recuperación de la decoración original del Torreón de la Reina

En enero de 2001 se inicia la restauración de la decoración mural del techo del torreón de la Reina, obra de Gaspar Becerra y sus colaboradores. Cuatro meses más tarde hay que modificar el proyecto inicial tras descubrir de forma fortuita, en las jambas del balcón orientado al Oeste y bajo una capa de yeso, unas pinturas murales de un naturalismo exquisito, y en el friso de los derrames, otras que representan unas arquitecturas fingidas.

En ese momento es cuando se presenta la posibilidad de encontrar en los paramentos los restos de las pinturas y los estucos originales que decoraban el Torreón. Una vez finalizada la restauración de la decoración del techo, en julio de 2001, se comenzó la búsqueda y se hicieron las catas en las paredes para averiguar el número de capas que existían hasta llegar al mortero original.



Detalle de las primeras pinturas descubiertas tras una capa de yeso.



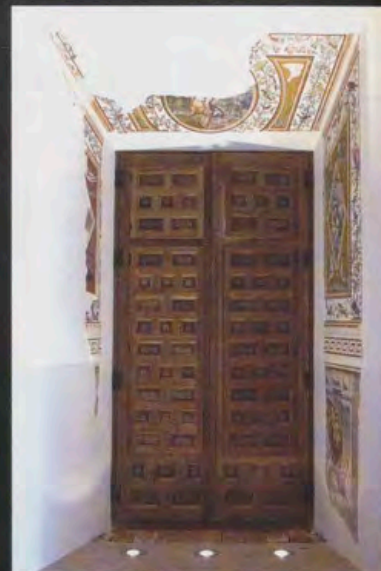
Proceso de recuperación de las pinturas.



Descubrimiento del hueco del balcón oriental y pinturas



Recuperación del hueco



Restauración de las pinturas

Se dividieron los paramentos en cuadrículas numeradas y se procedió a picar la superficie con sumo cuidado. Los escasos vestigios aparecidos se macrofotografiaron y se registraron en un plano de la estancia. Unos corresponden a la pintura mural del friso y otros a una decoración marmorizada situada a la altura de las sobreventanas. También se descubrió un pequeño vestigio de la pintura naturalista anteriormente mencionada, e incisiones acompañadas de líneas en lápiz rojo en los tres paramentos que conservaban el mortero original con medidas muy similares y formando recuadros en donde seguramente estarían representadas otras escenas murales.

Una vez eliminadas las capas superpuestas al mortero original de cal y arena, fácilmente identificable por el color rosado de éste, se pudieron apreciar morteros de yeso tendidos posteriormente en dos de los paramentos, donde se muestra claramente la pérdida del mortero original que indica el mal estado de conservación que padecieron estas paredes.

Durante los trabajos que el Departamento de Arquitectura desarrollaba ¹, concretamente en abril del 2002, se descubrieron los otros tres huecos de los balcones del Torreón.

El primero de ellos corresponde al balcón oriental, que estaba cegado por la instalación de una chimenea realizada en fábrica de ladrillo. Aparecieron también unas pinturas murales quinientistas, iguales a las encontradas en los derrames del balcón oeste, ya mencionadas. Detrás de esta chimenea un muro de ladrillo cegaba el balcón. Desde el exterior se desmontaron las "mallorquinas" y las puertas de cristal emplomado, apareciendo sobre la mencionada

pared una pintura mural al temple que representaba una puerta en trampantojo. Esta pintura era posterior a la original y coincidía con la construcción de la chimenea. Para poder recuperar el hueco del balcón la pintura fue arrancada de la pared.

El segundo vano descubierto pertenecía al balcón meridional. Estaba oculto tras la fábrica de ladrillo y solo conserva uno de los derrames y parte del dintel; el otro derrame se perdió cuando el balcón se desplazó hacia la derecha con la intención de centrarlo en el paramento. Las pinturas murales encontradas son como las anteriores y corresponden también a la decoración del Torreón proyectada por Gaspar Becerra.

El tercer hueco, que está orientado al Norte, había sido modificado. El balcón original desapareció a mediados del siglo XVIII, cuando se construyó la galería que daba paso a la Capilla. Se accedía a ella a través de una puerta hoy cegada que estaba situada a un nivel inferior. Tras un muro de ladrillo apareció el vano del balcón perdido, decorado con pinturas al temple del siglo XIX de escasa calidad. Detrás de un falso techo decorado con estas pinturas, aparecieron, a la altura del dintel de los otros balcones, restos de la pintura mural del siglo XVI.

Se decidió practicar el arranque de las pinturas que eran posteriores a la decoración original, con el objeto de que en el Torreón se pudiesen apreciar las pinturas correspondientes a la decoración del proyecto de Gaspar Becerra, uno de ellos en el balcón septentrional y el otro en el balcón oriental. Ambas pinturas se trasladaron al taller y, una



Descubrimiento del hueco del balcón meridional y pinturas.



Recuperación del hueco.



Restauración de las pinturas.

vez restauradas, se montaron sobre un soporte rígido para una mejor conservación ².

Más tardío fue el descubrimiento, en el pasillo de entrada, de un fragmento de pintura, que representa unas arquitecturas fingidas y que corrobora la teoría de que todo el Torreón estaba ornamentado con pinturas murales.

Los trabajos comenzaron con la recuperación y reconstrucción de los tres huecos de los balcones que estaban

cegados y el cerramiento de la puerta que comunicaba con el Baño, que originalmente no existía, y que se debió de abrir en el siglo pasado. Una vez recuperados los restos de pintura original se procedió a su restauración.

Simultáneamente se prepararon las paredes con un mortero de base para la realización de un estuco de cal pulido en color blanco. La decoración de los paramentos, hoy perdida, se ha sugerido según los indicios aportados en los descubrimientos. Mediante unas incisiones se han dividi-



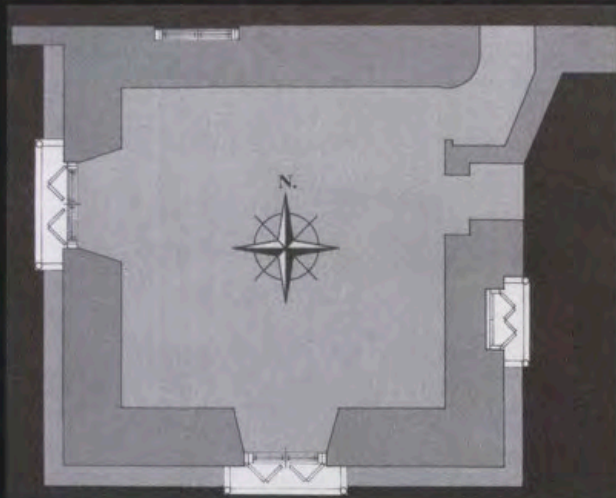
Descubrimiento del hueco del balcón septentrional y pinturas.



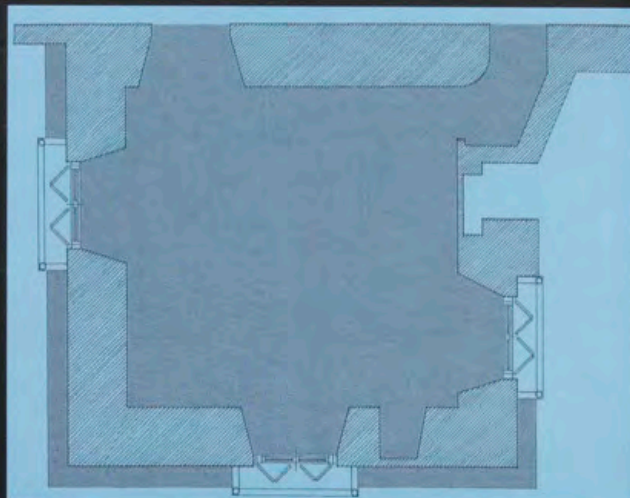
Recuperación del hueco.



Restauración de las pinturas.



Planta del Torreón en enero de 2001.



Planta del Torreón en enero de 2004.

do los paramentos en dos zonas: una superior y otra inferior, separadas por la moldura de la greca que aparece en los derrames de los balcones y que seguramente recorrería toda la estancia. La parte inferior habría estado decorada con las pinturas de arquitecturas fingidas del friso y la parte superior, con la Historia de Andrómeda distribuida en cuatro paneles enmarcados con molduras.

Se ha dejado constancia de los vestigios más importantes descubiertos en los paramentos a través del enfoscado. En la parte inferior del friso de la embocadura occidental se muestran los azulejos de tipo Cuenca, de la primera decoración de la estancia y anteriores a las pinturas murales proyectadas por Gaspar Becerra.

Como fase final se restauraron las pinturas descubiertas, trabajos que van a ser descritos pormenorizadamente en este estudio.



Restos del friso de azulejos de la fase constructiva del Palacio.

Hubo que realizar nuevas carpinterías para tres de los balcones descubiertos: la septentrional, la oriental y la occidental, ajustándose a las de la época de los Austrias y siguiendo como modelo otras puertas del Palacio.

Intervenciones anteriores

El 13 de marzo de 1604 se produjo en el Palacio de El Pardo un incendio, y la decoración de la zona del torreón suroeste o Torreón de la Reina fue la única que se salvó, aunque es de suponer que el excesivo calor debió afectar muy negativamente a las pinturas murales, de modo que unas se perdieron y otras sufrieron daños irremediables.

Así lo atestigua Ponz en su *Viaje por España*:

sobre todo es digna de conservarse con el mayor cuidado la fábula de Andrómeda y Perseo, que como se ha dicho, pintó Gaspar Becerra en la torre bien que parte se halla ya maltratada, particularmente lo pintado en las paredes ³.

El inventario realizado a la muerte de Carlos III recoge la decoración efectuada por Sabatini después de eliminar la decoración mural del siglo XVI que no podía recuperarse ⁴.

En la primera mitad del siglo XX se vuelve a transformar el espacio convirtiéndolo en despacho ⁵. De este momento se pueden datar algunas de las últimas intervenciones realizadas sobre la escena mural del techo "Danae y la lluvia de oro", en donde el desnudo de la figura quedó parcialmente oculto por el repinte al temple de un paño de pudor.

En cuanto a las posibles restauraciones que se hayan llevado a cabo en las pinturas del techo sólo hay constancia de la realizada entre los años 70 y 80 del siglo XX. Es evidente que han sido varias las intervenciones, pero al no

contar con documentación histórica no podemos datarlas con precisión. En la restauración que nos ocupa se han encontrado grietas ya tratadas anteriormente y repintes de diversa naturaleza que nos confirman esta teoría. Los repintes analizados en el laboratorio ⁶ han dado como resultado tres tipos distintos de aglutinante: aceite de linaza, caseína y goma. Si tenemos en cuenta que se han encontrado superpuestos en determinadas zonas, como por ejemplo en las grietas, podemos deducir el orden en que han sido aplicados. Los repintes al pastel son los más recientes y proceden de la última intervención entre los años 70 y 80 (Est. TGB 2). Los temple de caseína se han encontrado bajo los repintes a pastel, y por los pigmentos utilizados se pueden datar en los primeros años del XX ⁷. Los más antiguos son los realizados a óleo por la identificación de un pigmento que dejó de usarse a finales del XVIII. Se sabe que esta intervención es anterior ⁸.

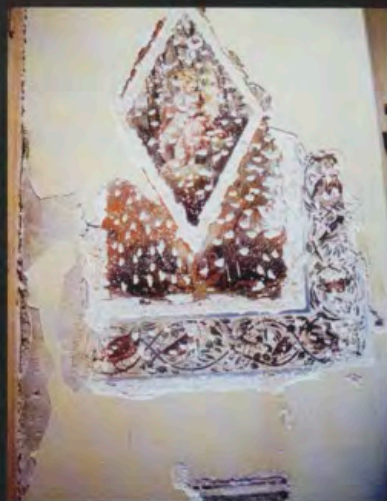
Las técnicas y materiales

Para el estudio y datación de todas las pinturas, morteros y estucos se realizó un examen científico que ha tenido como fin determinar, en primer lugar, la naturaleza, composición y estructura de los materiales utilizados y con ello su técnica de ejecución, y en segundo lugar, estudiar las alteraciones de los mismos, o lo que es igual, su estado de degradación.

Las pinturas del techo están ejecutadas al fresco ⁹. Es el procedimiento mural por excelencia y muestra de ello son las jornadas que se aprecian en las escenas principales. Hay zonas terminadas en seco, como son los detalles de las figuras y también los elementos que atraviesan la unión de jornadas. Los análisis del laboratorio lo han corroborado detectando dos o más capas aplicadas a la cal (Est. TGB 8). Aparte de la cal, no se ha encontrado en las muestras de pintura original analizadas otro tipo de aglutinante, salvo en las muestras correspondientes a antiguas restauraciones, en las que se han detectado aglutinantes orgánicos.

Una de las técnicas pictóricas que Becerra contribuyó a difundir en España fue la pintura al fresco mediante cartones. En ese momento en Italia ya se estaban utilizando de manera generalizada. Estos dibujos preparatorios permitían la transferencia de un boceto a escala real al intónaco fresco y la plantilla de estarcido hacía posible un dibujo más detallado.

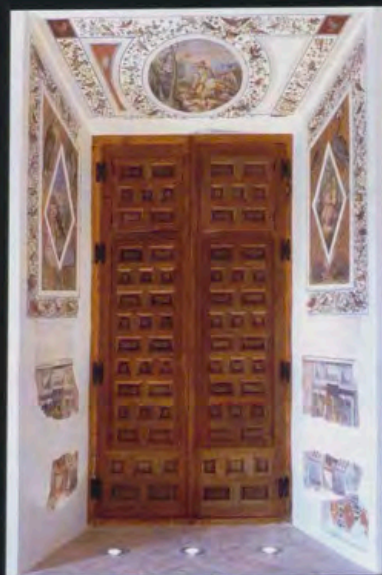
Se conservan dos de estos cartones en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Uno corresponde a la escena de la historia de Perseo: *La decapitación de Medusa* con unas medidas de 160 x 160 cm, además de un fragmento de 40 x 52 cm del mismo dibujo, y el otro es de la pintura *Perseo recibiendo la cimitarra de Mercurio* y tiene unas dimensiones de 84,6 x 53,4 cm. Ambos están dibuja-



Descubrimiento de las pinturas en el hueco del balcón occidental.



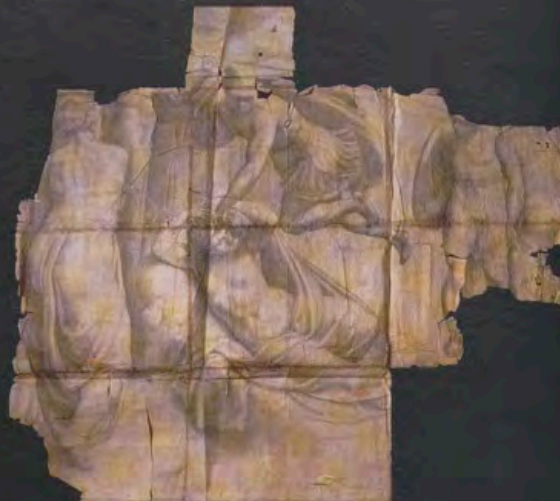
Recuperación.



Restauración.



Fresco del techo La decapitación de Medusa.



Cartón para la escena La decapitación de Medusa.

dos con lápiz negro grueso sobre papel verjurado blanco y el contorno de las figuras aparece agujereado para ser estarcido.

También se conserva en la Biblioteca Escorialense un dibujo preparatorio de las desaparecidas pinturas de los paramentos con unas medidas de 159 x 162 cm, que representa el momento de la liberación de Andrómeda por Perseo y está dibujado con lápiz negro y carbón con toques de albayalde sobre un papel verjurado gris ¹⁰.

En la greca de pájaros y roleo vegetal se puede apreciar el dibujo con claridad. En algunos pájaros está visible la pincelada con tierra roja y en otros con tierra más oscura, en unos esta pincelada está aplicada con más destreza que en otros. Estas diferencias hacen pensar que los vanos de los balcones pudieran estar pintados por artistas diferentes. De esta manera encontramos que la calidad de las pinturas situadas en las jambas del balcón oriental es superior, siguiéndoles en importancia las del balcón occidental y las del septentrional, y por último las del balcón meridional que serían las de menor calidad.

La paleta utilizada por Gaspar Becerra se ajusta básicamente a aquellos pigmentos que se están utilizando en Italia para la pintura al fresco y la mayoría procedían de allí ¹¹. Los blancos tienen como base el blanco de cal o carbonato cálcico, los rojos son tierras rojas u óxidos de hierro, además del bermellón o sulfuro de mercurio, los amarillos son tierras amarillas, el azul que utiliza es el esmalte de cobalto, y trabaja también con el negro carbón y las tierras verdes. Esta paleta, aunque simple, cubre totalmente el espectro cromático y tal como emplea Becerra los pigmentos, garantizan su estabilidad.

La preparación de los dorados, como es lógico, es distinta de la de los estucos, está aplicada en dos capas, la capa inferior es de yeso y cola animal y la superior es el mismo yeso, pero mezclado con aceite de linaza y resina de conífera. En superficie se ha aplicado una mano de



Estuco relieve de la decoración del techo.

cola animal antes de dar las manos correspondientes de asiento del oro.

El mortero de base de las pinturas descubiertas en los derrames de los balcones tienen la misma composición que el encontrado en muchas zonas de la estancia que todavía conservan el mortero original. Contiene esencialmente cal-cita con un árido. Este árido corresponde a una arena de degradación de granitos, muy habitual en las cuencas de los ríos de la parte norte de la Comunidad de Madrid. Lo más característico de este mortero es la presencia de trozos muy finos de granos procedentes de cerámica molida. Es la única diferencia que hay con el de las pinturas del techo.

El mortero de preparación de las escenas superiores de los derrames de los balcones también es muy similar, aunque no exactamente igual al de las del techo. Mientras que la preparación de las pinturas que decoran el friso presenta ciertas diferencias de naturaleza y de color con el mortero blanco de las escenas superiores y de las del techo ¹².

La pintura de las cenefas de pájaros y entrelazo vegetal que apareció en los huecos de balcón está ejecutada en capa simple al fresco o a la cal (Est. TGB 15, 16). Mientras que las escenas bucólicas y de aves están terminadas al temple, pero muy escaso en aglutinante orgánico (Est. TGB 17 y 18). Por el contrario las pinturas del friso son verdaderos temples a la cola, y se diferencian de las anteriores en la preparación (Est. TGB 22).

De los estudios de materiales y técnicas descritas, podemos deducir que las pinturas encontradas en los huecos de los balcones y las del techo corresponden a una misma intervención, aunque existan leves diferencias entre unos morteros y otros. La similitud de la técnica pictórica empleada indica que las dos decoraciones son muy próximas en el tiempo.

También los morteros de preparación de las molduras de yeso son similares, aunque las capas de asiento del oro no son iguales, ya que, en los derrames, aparece sobre el yeso una capa de base de color anaranjada y sobre ella el mixtión amarillento al óleo (Est. TGB 25), hecho que no se repite en los análisis de las molduras del techo. Es muy probable que las molduras de yeso, o los restos que quedan de ellas, encontradas en los derrames de los balcones, sean las originales, mientras que las del techo estén fuertemente intervenidas y por tanto completamente modificadas; la secuencia de estratos originales ha desaparecido con el paso de los años.

Restauración de la decoración del techo

El tema representado en la decoración del techo es la historia de Perseo.

Las pinturas murales al fresco se desarrollan a lo largo de nueve escenas y se distribuyen en el techo plano de una habi-



Decoración del techo antes de la restauración.



Decoración del techo después de la restauración.

tación cuadrada de 5,80 m. de lado de la siguiente manera: en el centro, en un espacio circular, la *Apoteosis de Perseo*, en los laterales se representan *Danae recibiendo la lluvia de oro*, *El embarque de Danae y Perseo*, *Perseo recibiendo la cimitarra de Mercurio* y *Perseo dispuesto a cortar la cabeza de Medusa*, mientras que en los cuatro óvalos de las esquinas figuran *El nacimiento de Perseo*, *Perseo despidiéndose de su madre y de Policletes*, *Perseo elevándose con la cabeza de la Gorgona y Pegaso* y *Perseo robando el ojo de las Greas*. Están enmarcadas con un rico repertorio de molduras, con mascarones, bichas y paneles con decoración a *candelieri*.



La apoteosis de Perseo en proceso de estucado.

Las pinturas

Estado de conservación

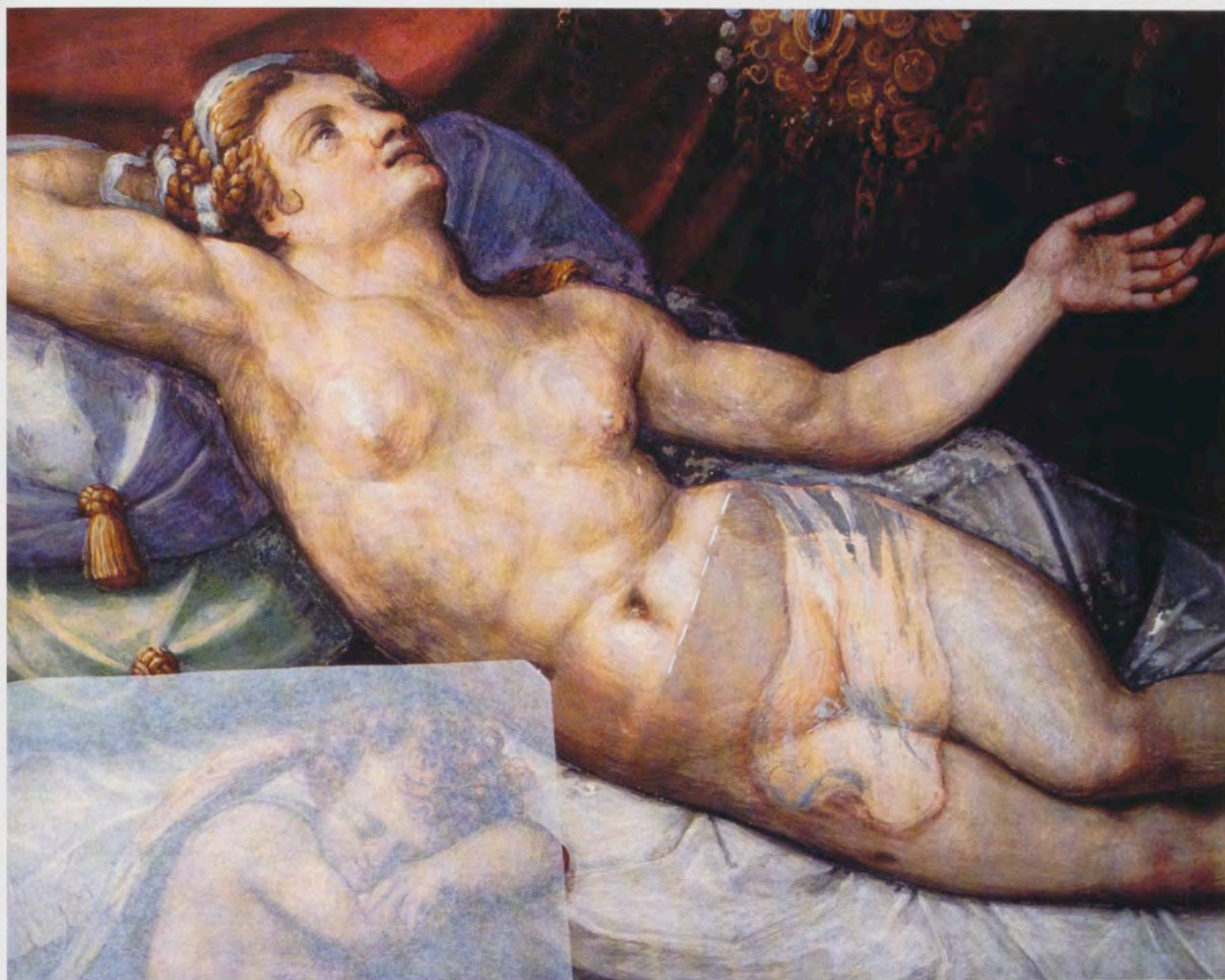
Las patologías más relevantes eran las numerosas grietas que recorrían el techo. Es evidente que los frescos han sufrido cierta degradación estructural, producida al soportar muchas tensiones. La investigación arquitectónica confirmó que los movimientos estructurales, derivados de la necesidad de equilibrar esas tensiones, generaron importantes grietas y otras de menor entidad.

La fracturación de las capas de revoques originó un complejo cuadro fisurativo en toda la superficie pictórica de las escenas: *La Apoteosis de Perseo*, *Perseo degollando a Medusa* y *El Nacimiento de Perseo*.

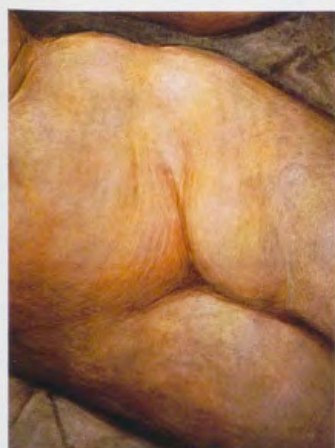
Al mismo tiempo debió de producirse el descolgamiento del mortero en *Danae y la lluvia de oro*. Gracias a este defecto se pudo ver, a través del hueco que originaba, la estructura del techo. Esta zona pedía con urgencia una intervención para devolverla a su sitio.

Otro indicio que hacía necesaria la restauración de las pinturas fue el hecho de que su superficie estaba muy ennegrecida, con altos niveles de suciedad que impedían apreciar su calidad. Hay que destacar que el carácter graso de la suciedad se concentraba de manera especial cerca de la chimenea y que enmascaraba los colores originales. Más allá de la oscura capa de humo y polvo de naturaleza carbonosa, los análisis físico-químicos han constatado la presencia de sulfato de calcio y compuestos de naturaleza orgánica con trazas de sustancias de naturaleza proteica. Todo ello procedente del uso de la chimenea que debía tener alguna fuga.

Estas pinturas han sido objeto de varias intervenciones de "reparación" como ya se ha dicho. Procedentes de algunas de estas restauraciones anteriores se advertía un considerable número de repintes y retoques. Estas reintegraciones pictóricas eran de muy variado tamaño y naturaleza técnica, y su estado de conservación en general no era bueno. Los análisis del laboratorio confirmaron su diferente composición. Los repintes a pastel o temple de goma, que



Eliminación del repinte en la figura de Danae.



Detalle de Danae sin el repinte.

corresponden a la última intervención, los encontramos repartidos por toda la superficie. Los repintes de caseína están debajo y aparecen en *El embarque de Danae* y *Perseo* sobre las grietas. En la escena *Danae y la lluvia de oro*, el desnudo de la figura estaba tapado por un paño de pudor,

repinte relativamente reciente, que se levantó fácilmente para recuperar la carnación original.

La capa pictórica presentaba faltas específicas de adhesión en torno a las grietas. En estas zonas se detectaron también importantes oquedades en el mortero. Sobre la superficie se observaban incisiones, manchas, impregnaciones y otros daños (Est. TGB 12).

Tratamiento efectuado

Desde el inicio, uno de los objetivos más importantes ha sido la determinación del proceso más adecuado para la limpieza de los frescos. La resolución de este problema tuvo una notable complejidad por la diversidad de la obra. Presentaba una casuística variada: acumulación desigual de suciedad, diferencias técnicas entre zonas, numerosos repintes de naturaleza diversa procedentes de distintas intervenciones anteriores y diferentes estados de conservación. En función de las pertinentes pruebas realizadas, derivadas del conocimiento de la obra y de su estado de



Limpieza de la figura de Perseo.

conservación, se desarrolló un método de limpieza uniforme, no agresivo y gradual para controlar al máximo la homogeneidad obtenida tras la limpieza.

En primer lugar, se eliminaron en seco las partículas ajenas a la obra, no adheridas mediante el uso de gomas abrasivas.

En segundo lugar, se realizó una limpieza química mediante el empleo de materiales sustentantes. Estos materiales no solo retienen y dan soporte al disolvente, sino que al absorber en parte la suciedad removida evitan la migración al interior de las partículas de suciedad.

Ya se ha indicado que, como consecuencia de las restauraciones anteriores, la superficie pictórica sumaba un considerable número de repintes y retoques de muy variable tamaño y naturaleza. Muchos de ellos presentaban falta de cohesión, y la mayoría un oscurecimiento notable. Los estucos de relleno cubrían parcialmente la pintura original y además en algunos casos estos no eran del todo compatibles con los materiales originales, ya que su rigidez había facilitado la formación de abolsamientos perimetrales en el propio retoque pictórico. En otras zonas, al ser retirado el estuco, aparecía la pintura original. Todos estos factores determinaron su eliminación.

Dado el variado origen de los repintes, su eliminación ha sido realizada mediante la combinación de diversos métodos mecánicos y químicos. Los reactivos más empleados han sido las mezclas de disolventes apolares.

La eliminación de los estucos se llevó a cabo mecánicamente, mediante la utilización de bisturí, escalpelo o vibro-incisor, según el tamaño y dureza del mortero de relleno. En ocasiones, fue necesaria la aplicación de impacos de pulpa de celulosa y agua desionizada para reblandecer el estuco y facilitar así su eliminación.

Simultáneamente desde el comienzo de la obra se procedió a la consolidación de grietas o fisuras y oquedades de espesor variable que hacían peligrar la estabilidad del conjunto pictórico. Para ello se han empleado mezclas adhesivas, con resinas acrílicas, con el fin de rellenar los huecos entre las piezas, que se adhieran a ambas superficies y a la vez adquieran la rigidez suficiente para poder estabilizar el abolsamiento.

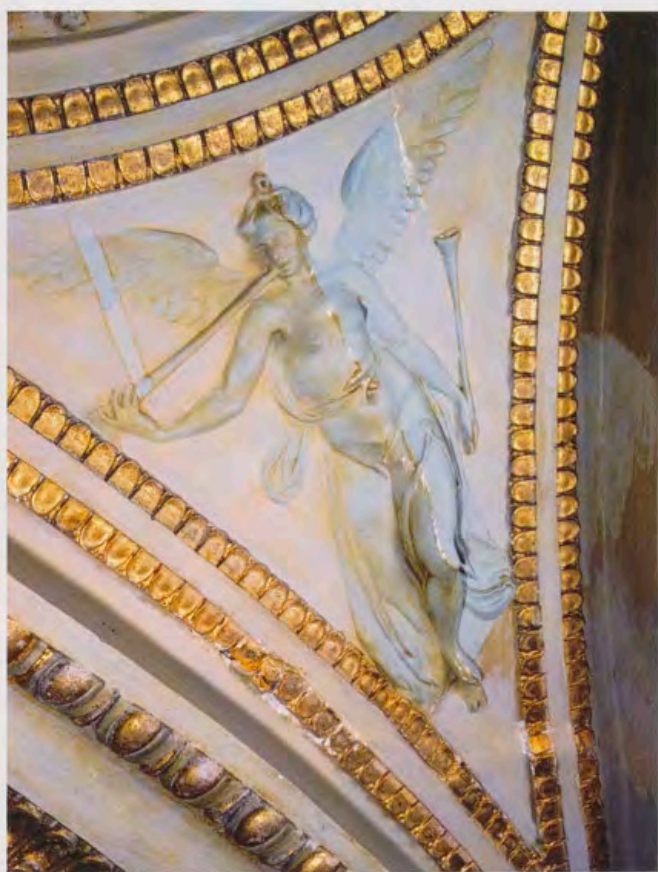
Algunas oquedades han requerido una limpieza previa a la inyección del material consolidante. En otras zonas ha sido necesaria la colocación de una protección provisional que garantizara la estabilidad de la pintura durante los procesos de manipulación mecánica, y en aquellas que se encontraban fisuradas fue necesario aplicar un material sellador, para evitar que la mezcla consolidante inyectada rebosara.

Completada la eliminación de los repintes y de sus estucos, se procedió a la colmatación de las lagunas con un mortero de reposición estética formalmente similar al original.

El criterio diferenciador de la reintegración pictórica está basado en un grafismo rayado que se modula en función de la figuración. La reintegración se discierne perfectamente del original desde una distancia cercana, pero desde donde van a ser contempladas las pinturas permite y facilita a la vez una lectura global sin ningún tipo de interrupción.



Limpieza de las pinturas pompeyanas.



Limpieza de los estucos.

La técnica pictórica elegida para la reintegración ha sido la acuarela, ya que cumple con el requisito de la reversibilidad, visualmente es muy compatible con la técnica al fresco, y, al mismo tiempo, se puede trabajar con una paleta de colores muy similar a la utilizada por Becerra en su obra. Este tipo de pigmentos tienen una alta durabilidad, estabilidad y resistencia a los factores de degradación.

Estucos, molduras y cornisa

Estado de conservación

El estuco bajo el dorado tiene una composición peculiar y está impermeabilizado con aceite y resina. Sobre él se aplicó una base blanca para el oro y un dorado al mixtión (Est. TGB 3).

La pintura blanca de la decoración, según los análisis del laboratorio, tiene dos repolicromías: La primera debe de ser del siglo XVIII y la segunda del XIX o posterior, a juzgar por los pigmentos presentes (Est. TGB 4).

La policromía original de la cornisa tiene dos capas. La primera es una mano de temple blanco de cola animal con albayalde como pigmento, y la segunda es una repolicromía muy similar que se debió de realizar poco tiempo después (Est. TGB 7).

Tanto los estucos como las molduras y la cornisa tenían un tono verdoso y un grosor que enmascaraba su verdadero volumen. Después de analizarse la capa de pintura se encontraron hasta tres capas de repinte, todas ellas del siglo XIX y posteriores. El soporte en general presentaba grietas estructurales y había pulverulencia en las capas de pintura.

En el oro se observaban importantes alteraciones, así como una fuerte oxidación y numerosos craquelados. En gran parte de la superficie dorada se apreciaban también diferentes intervenciones con oro falso y purpurina, redorados del siglo XIX y posteriores, que era necesario eliminar.

Tratamiento de restauración

Después de identificar las diferentes capas que recubrían el temple original de los estucos, se procedió a su eliminación. Se levantaron estos repintes de carácter graso hasta llegar a la policromía original. En las molduras se reintegraron volumétricamente las pequeñas faltas con escayola aditiva, mientras que las lagunas se rellenaron con sulfato de cal y resina acrílica y finalmente se protegieron.

La cornisa se encontraba con muchas intervenciones que ocultaban el verdadero volumen. Se eliminaron las capas de purpurina y otros repintes realizados conoros falsos muy ordinarios.

También se han tenido que levantar rellenos hechos con materiales poco idóneos: telas, cuerdas y maderas con ataque biológico. La zona más cercana a la chimenea estaba especialmente más alterada.

Las faltas de soporte se han rellenado con resina epoxi para luego ser talladas con sus respectivas formas. Sobre ellas se aplicó el aparejo y finalmente se doraron con oro fino al mixtión.



Capas de limpieza: Eliminación de repintes en la cornisa.

Restauración de las pinturas murales descubiertas en los huecos de los balcones del Torreón

Los derrames de los balcones del Torreón están decorados con pinturas murales al fresco, terminadas en seco. Cada paño del hueco del balcón se estructura en paneles geométricos con un rombo central, originalmente todo moldurado con cenefas que lo bordean. En los rombos se representan escenas bucólicas y de caza. En los triángulos formados por los recuadros de las cenefas aparecen animales de gran tamaño. El conjunto queda a su vez enmarcado con una cenefa de pájaros de distintas especies y un entrelazo vegetal. La pintura del friso está pintada al temple y representa fastuosos jarrones con arquitecturas fingidas a modo de trampantojo.

Balcón occidental: estado de conservación de las pinturas y restauración

El hueco del balcón occidental es el único que se conserva sin modificar de los cuatro concebidos en su origen.

Ya se ha mencionado que durante la restauración de los frescos del techo se descubrieron de forma fortuita, bajo una gruesa capa de yeso, unas pinturas cuya superficie estaba totalmente picada intencionadamente para poder enlucir mejor *a posteriori* los paramentos. Además de estas faltas que se repetían por toda la superficie, había lagunas de gran tamaño en las que se llegaba a perder la composición: roleos de pájaros en la cenefa y la representación de un ave en uno de los recuadros de la pintura de la embocadura central.

Las pérdidas mayores se localizaban en la moldura que enmarcaba las escenas bucólicas y de caza, las de aves y animales, y la cenefa de pájaros y entrelazo vegetal. Únicamente se conservaba un pequeño resto de la mitad de esta moldura con un motivo de ovas y flechas, en un tamaño inferior a la moldura del techo.

Una vez eliminadas mecánicamente las primeras capas de yeso, se retiró la última con la ayuda de bisturí con el mayor cuidado y precisión posible. La pintura descubierta se encontraba pulverulenta, por lo que hubo que proteger y consolidar aquellas zonas que planteaban peligro de desprendimientos. Como había estado oculta durante mucho tiempo únicamente estaba cubierta por suciedad grasa y polvo.

Para la limpieza se hicieron varias pruebas hasta elegir el método menos agresivo. Finalmente se optó por una limpieza con agua destilada y un tensoactivo, que se eliminó totalmente de la superficie. Las concreciones y residuos se eliminaron mecánicamente. La mayor degradación la pro-



Eliminación de la capa de yeso.



Proceso de restauración.



Estado final.

ducía la grieta que atravesaba la escena de caza que había afectado a los morteros, desintegrándolos, desprendiendo a su vez la capa pictórica. Los bordes de las grietas se protegieron para poder consolidarlos en profundidad con una resina acrílica.

Se rellenaron las numerosas faltas de mortero con cal y arena de un grano lo más parecido al original; y en superficie se estucaron con polvo de mármol. La reintegración de las faltas se hizo con materiales reversibles y estables, como son las acuarelas, utilizando el rigatino como técnica discernible del original. Fue imposible reconstruir las lagunas más grandes, por lo que se dejaron mostrando el mortero de preparación.

La pintura mural, situada en el friso del derrame del balcón, es un temple y por tanto es menos resistente que el fresco. Por ello se encontraba en peor estado de conservación, con faltas importantes de capa pictórica. Los morteros presentaban faltas de cohesión entre capas y parecían muy debilitados, prácticamente desintegrados. Hubo que consolidarlos en profundidad, tanto por impregnación como por inyección con resinas acrílicas.

Después de la limpieza de las pinturas se pudo apreciar su gran calidad y surgió la posibilidad de reconstruir las faltas cromáticamente, tomando como modelo el balcón opuesto, cuyas pinturas estaban más completas y además se tenía la seguridad de que el dibujo se repetía.

Balcón oriental: estado de conservación de las pinturas y restauración

La pintura descubierta en los derrames del balcón oriental, como se sabía, estaba oculta tras la instalación de una chimenea y era la que presentaba un mejor estado de conservación. No se encontraba picada como las pinturas de las embocaduras norte y oeste. El muro de ladrillo que las cubría apenas la rozaba y de alguna manera, durante más de dos siglos, le había servido de protección. Es en este hueco donde se puede apreciar mejor la estructuración de la decoración y además el único que conserva todas las molduras.

En general, presentaban buen estado de conservación, ya que durante más de dos siglos habían estado ocultas y de

alguna manera protegidas. Los pigmentos no se encontraban alterados, y, como tampoco habían sufrido restauraciones, conservaban la pureza original de la obra. Después de eliminar la gruesa capa de polvo que las cubría pudimos apreciar su gran calidad.

Durante su recuperación apareció una pintura mural hecha para ser vista desde el exterior, que representaba el trampantojo de una gran puerta cerrada. La pintura tuvo que ser arrancada para poder reconstruir el hueco primitivo y recuperar las pinturas originales.

El mortero de la pintura original estaba muy degradado y la capa pictórica presentaba numerosas grietas y fisuras, que hubo que fijar y consolidar con resinas acrílicas.

Una gruesa capa de polvo y suciedad grasa, procedente de alguna fuga del tiro de la chimenea, cubría la superficie pictórica. También había nidos de insectos, hongos y detritus.

La intervención practicada en estas pinturas fue mínima; se fijó la pintura y se consolidó el soporte. Debido a la gran suciedad que había depositada en la superficie, la limpieza fue el proceso más espectacular. Las escasas faltas se reintegraron siguiendo la metodología aplicada en las pinturas de los derrames del balcón oeste.

La pintura al temple del friso presentaba graves problemas de cohesión, por lo que hubo que consolidarla en profundidad con resinas acrílicas. Después de la limpieza, la pintura recuperó su legibilidad y sirvió para reintegrar las pinturas del friso opuesto que se encontraban con muchas pérdidas.



Antes de la restauración.

Durante.

Después.

Balcón meridional: estado de conservación de las pinturas y restauración

En el hueco del balcón meridional únicamente aparecieron pinturas del siglo XVI en una de las jambas y en el dintel. El resto se perdieron cuando el balcón original fue desplazado hacia la derecha para centrarlo en el paramento. Las pinturas murales estaban ocultas tras un muro de ladrillo, cubiertas por una gruesa capa de polvo y suciedad grasa muy incrustada.

La superficie pictórica estaba muy frágil y pulverulenta, por lo que hubo que fijarla antes de proceder a la limpieza.

También las oquedades localizadas en el friso necesitaban una consolidación en profundidad. La limpieza de las pinturas fue decisiva para poder apreciar hoy toda su calidad.

Balcón septentrional: estado de conservación de las pinturas y restauración

El hueco del balcón septentrional fue el último en descubrirse tras un muro de ladrillo. El balcón desapareció cuando se construyó la galería que da paso a la Capilla en tiempos de Fernando VII, a la que se accedía a través de una puerta hoy cegada.

En un primer momento apareció un falso techo decorado con pinturas al temple del siglo XIX, así como restos en uno de los paramentos. Fue necesario arrancar dichas pinturas para recuperar el hueco original del siglo XVI. El falso techo del hueco del balcón se apuntaló para asegurar la extracción, previa colocación de un tablero de soporte.

Se practicó la desconexión de sus paramentos laterales y se bajó sobre un tablero hecho a su medida. Se colocó sobre un soporte rígido aislado mediante goma espuma de gran densidad y fue trasladado al taller de restauración.

Una vez eliminado el falso techo se hizo una cata en el dintel del hueco original y, tras una capa de yeso, aparecieron restos de la pintura mural primitiva del siglo XVI. La superficie se encontraba completamente picada, frágil y pulverulenta. Presentaba grietas y faltas de cohesión entre la pintura y el mortero y no se conservaban las molduras, ya que la superficie había sido totalmente enrasada para tender de nuevo encima. Por tanto se consolidó el soporte, se fijó la capa pictórica en superficie, y se limpió siguiendo la metodología practicada en las pinturas anteriores. Las faltas de pintura existentes se nivelaron y se reintegraron cromáticamente.

Pinturas murales del siglo XIX

Uno de los dilemas que se plantearon durante las obras de restauración fue la posibilidad de conservar o eliminar las decoraciones murales del XIX. La recuperación de las pinturas del XVI y de la planta original del Torreón hacían necesaria su eliminación. También hay que señalar que su calidad artística no era motivo de duda al respecto.

Hechas estas valoraciones, las pinturas fueron arrancadas como ya se ha descrito, custodiándose después de su restauración en el Palacio de El Pardo, junto con otros restos que testimonian las investigaciones realizadas durante las obras.

Fragmento de una pintura arrancada en el balcón oriental

La pintura representa el trampantojo de una gran puerta cerrada de dos hojas y entrepaños de casetones, con colores lisos en ocre y amarillos, trazado de líneas con tierras, sienas y negros de factura simple. Está realizada al temple, y en superficie aparece un recubrimiento de cola animal.

La preparación de la pintura es un grueso mortero de color blanco, compuesto por una mezcla de yeso y calcita (Est. TUR2).



Pintura del siglo XIX, trampantojo.



Pintura mural arrancada del vano del balcón septentrional.

El soporte de yeso estaba muy degradado, deshidratado y sucio de humos por su proximidad al tiro de la chimenea. La capa pictórica presentaba numerosas grietas, fisuras y pérdidas localizadas, sobre todo en la parte superior e inferior. Sobre la superficie, que estaba muy sucia, había telas de araña, detritus, hongos, y grandes acumulaciones de polvo, nidos de insectos y de palomas.

La pintura se fijó al soporte con resinas acrílicas y se limpió mecánicamente con goma, conservando la protección original de cola animal. Se nivelaron las faltas de pintura con estuco y se reintegraron cromáticamente con acuarelas. Para terminar se protegió el contorno de la obra con una moldura de madera.

Fragmento de una pintura arrancada en el hueco del balcón septentrional

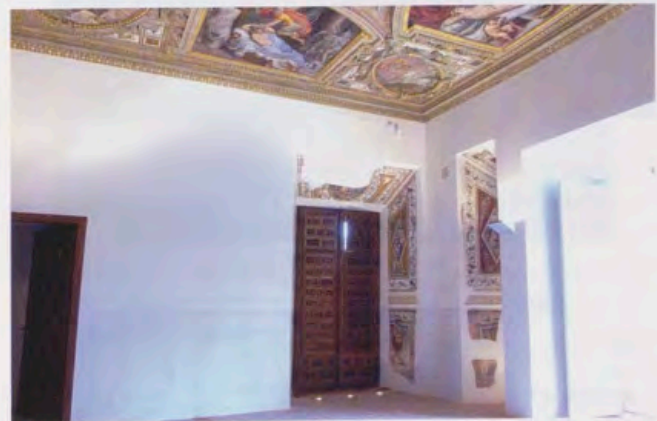
La pintura representa un motivo floral. En la parte central aparece esta decoración en tonos ocre y amarillos sobre un fondo azul cerúleo. Todo ello enmarcado por líneas de distintos tonos figurando molduras. Están realizadas al temple y en la superficie también se ha detectado un recubrimiento de cola animal, pero mucho más fino que en la pintura anterior (Est. TUR 1). La preparación también es un grueso mortero de color blanco, formado por una mezcla de yeso y cal.

Una vez en el taller se retiraron las tablas y las cuerdas del entramado de la parte posterior. A continuación se eliminaron los yesos sobrantes y se consolidó el soporte, que se encontraba degradado y deshidratado, con una resina acrílica diluida en disolvente nitrocelulósico. La superficie pictórica presentaba grietas y se encontraba pulverulenta, por lo que se fijó con una resina acrílica. Se niveló con estuco y se le adhirió un soporte rígido mediante una resina epoxídica.

Terminada la intervención del reverso se desprotegió la capa pictórica para restaurarla. La pintura se fijó al soporte y se

limpió mecánicamente con gomas. Se nivelaron con estuco las faltas de pintura y se reintegraron cromáticamente.

El resultado conseguido después de la restauración ha sido fruto de un trabajo riguroso y respetuoso y ha tenido como objetivo ofrecer al visitante, mediante los vestigios que se conservan, una lectura lo más aproximada posible a lo que fue esta exquisita estancia renacentista.



Balcones occidental y septentrional.



Balcones oriental y meridional.

Apéndice: Análisis químicos y estudio de la superposición de capas de la decoración mural.

TGB 2 Decoración del techo. Rojo del sombrero y repinte

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco- rosado	150	Yeso	-
2	Rojo oscuro	30	Yeso	-
3	Negro	10	Negro carbón	Goma arábica



TGB 3 Decoración del techo. Dorados

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	800	Yeso	Cola animal
2	Amarillo	450	Yeso	Aceite de linaza, resina de conifera
3	Pardo translúcido	5	-	Cola animal
4	Blanco	70	Albayaide, cuarzo	Aceite de linaza
5	Pardo	30	Albayaide, cuarzo	Aceite de linaza (mayor cantidad que en capa 4)
6	Dorado	<5	Pan de oro	-
7	Gris	5-15	Blanco de zinc, negro carbón, calcita, yeso	Cola animal
8	Metálico	30	Purpurina de latón (Zn-Cu)	Aceite de linaza



TGB 4 Decoración del techo. Pintura blanca

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	240	Calcita, dolomita (tr.) cuarzo	-
2	Pardo oscuro translúcido	10	-	Cola animal
3	Blanco	35	Blanco de plomo, calcita sulfato de bario	Aceite de linaza
4	Blanco	30	Blanco de zinc, sulfato de bario, calcita	Aceite de linaza



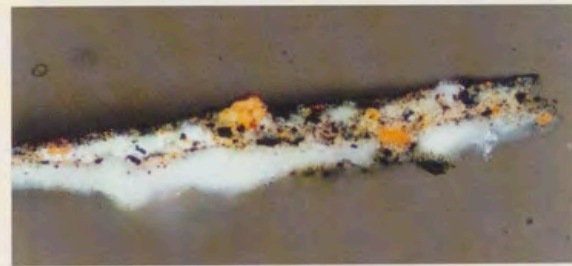
TGB 7 Decoración del techo. Policromía de la cornisa y repintes

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	625	Calcita, dolomita (tr.) cuarzo	-
2	Blanco	30	Blanco de plomo, calcita	Cola animal
3	Pardo translúcido	10	-	Cola animal
4	Blanco-pardo	30	Albayalde, calcita, tierras	Cola animal
5	Pardo translúcido	5	-	Barniz oleoso
6	Pardo (restos)	30	Blanco de Zinc, tierra ocre	Aceite de linaza
7	Gris-pardo	30	Blanco de zinc, negro humo	Aceite de linaza
8	Pardo oscuro translúcido	5	-	Barniz oleoso
9	Verdoso	30-80	Blanco de zinc, sulfato de bario, tierra verde, cuarzo, tierra ocre	Aceite de linaza
10	Pardo	30-80	Blanco de zinc, sulfato de bario, tierra ocre, cuarzo, negro carbón (tr.)	Aceite de linaza
11	Pardo translúcido	5	-	Barniz oleoso
12	Pardo verdoso (2 capas)	70	Tierra ocre, tierra verde, blanco de zinc, tierra roja, negro carbón	Aceite de linaza



TGB 11 Decoración del techo. Blanco de fondo y repintes

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	35	Calcita, dolomita (tr.) cuarzo (tr.)	-
2	Gris amarillento	35	Calcita, blanco de titanio tierra amarilla, negro carbón	Caseína
3	Negro	5	Negro carbón	Goma arábica



TGB 12 Decoración del techo. Brochazos, manchas

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	100	Calcita, dolomita (tr.) cuarzo (tr.)	-
2	Blanco	15-30	Calcita	-
3	Gris oscuro fino e irregular	5	Oxalato de calcio (tr.)	Aceite de linaza



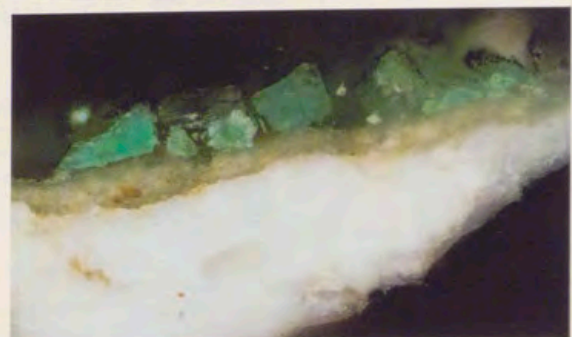
TGB 8 Decoración del techo. Carnación

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	105	Calcita, dolomita (tr.) cuarzo (tr.) micas	-
2	Blanco-rosado	45	Calcita, tierra roja (tr.)	-
3	Rosado	15	Calcita, tierra roja, negro carbón	-



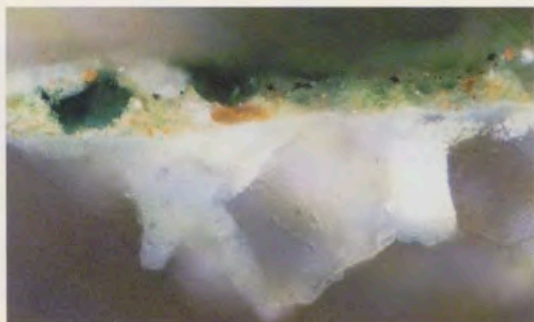
TGB 13 Decoración del techo. Verde de la pintura pompeyana y repinte

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	180	Calcita, dolomita (tr.) cuarzo	-
2	Verde	35	Calcita, tierra verde	-
3	Verde oscuro e irregular	30-50	Cardenillo de grano grueso	Aceite de linaza (tr.)



TGB 15 Decoración de los derrames del balcón.
Verde de la cenefa vegetal

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	200	Calcita, cuarzo	-
2	Verde	35-70	Calcita, tierra verde, negro carbón, tierra ocre	-



TGB 18 Decoración de los derrames del balcón.
Carnación de la escena bucólica

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	300	Calcita, cuarzo, cerámica molida, micas (tr.)	-
2	Gris	50	Calcita, cuarzo, negro carbón	Cola animal (tr.)
3	Rosado	45	Calcita, tierra verde, tierra amarilla, cuarzo	Cola animal (tr.)



TGB 16 Decoración de los derrames del balcón.
Azul de la greca

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	250	Calcita, cuarzo	-
2	Azul	45	Calcita, esmalte de cobalto, cuarzo	-



TGB 22 Decoración de los derrames del balcón.
Verde del jarrón del friso

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Gris	150	Calcita, creta, cuarzo, negro carbón vegetal, cerámica molida, limaduras de hierro (tr.)	-
2	Verde	30	Calcita, tierra verde, esmalte de cobalto, cuarzo, tierra ocre	Cola animal



TGB 17 Decoración de los derrames del balcón.
Verde de la escena de caza

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	450	Calcita, cuarzo, cerámica molida, negro carbón, micas (tr.)	-
2	Rosado (varias capas)	30	Calcita, tierra roja, tierra verde (tr.)	Cola animal (tr.)
3	Verde	20	Calcita, tierra verde, tierra amarilla, cuarzo	Cola animal (tr.)



TGB 25 Decoración de los derrames del balcón.
Dorado de la moldura

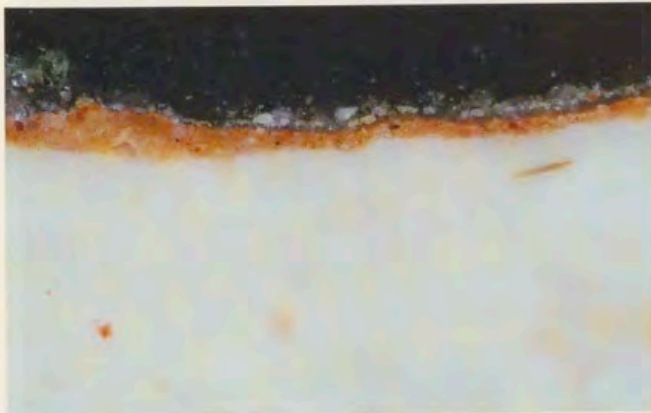
Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco-pardo	30	Yeso, cuarzo, tierras negro carbón	¿?
2	Anaranjado	110	Albayalde, minio de plomo	Aceite de linaza
3	Amarillo	30	Litargirio, tierra roja, tierra ocre, negro carbón	Aceite de linaza
4	Dorado	5	Pan de oro	-
5	Pardo translúcido irregular	10	-	Aceite de linaza, resina de conifera



Notas

TUR 1 Amarillo de la pintura arrancada en el balcón septentrional

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	1'5 cm	Yeso, calcita, cuarzo (tr.) arcillas (tr.), negro carbón (tr.), serrín (tr.)	Cola animal
2	Amarillo	5-15	Calcita, yeso, tierra ocre-amarilla	Cola animal
3	Anaranjado	0-10	Calcita, yeso, tierra roja, tierra ocre, amarilla	Cola animal
4	Translúcido	5	-	Cola animal



TUR 2 Negro-Pardo de la pintura arrancada en el balcón oriental

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	1 cm	Yeso, calcita, cuarzo (tr.) arcillas (tr.), negro carbón (tr.), serrín (tr.)	Cola animal
2	Amarillo	5-10	Calcita, yeso, tierra ocre-amarilla	Cola animal
3	Anaranjado	0-10	Calcita, yeso, tierra roja, tierra ocre, amarilla	Cola animal
4	Negro-pardo oscuro	5-10	Calcita, yeso, tierra ocre, Pirolusita, negro carbón	Cola animal



¹ La Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles del Patrimonio Nacional ha sido también la encargada de realizar el levantamiento del solado, de baldosas de mármol de reciente factura, y lo ha sustituido por otras de barro puestas en espiga, propio de la época. Bajo estas baldosas aparecieron tres de barro que se encontraban al mismo nivel que las vigas de madera originales, y unas vigas de hierro en "T" que nos indican que hubo una intervención importante en el forjado, posiblemente a principio de siglo. También se encontraron restos de molduras de distintos tamaños con diferentes perfiles y formas, que podrían haber constituido parte de la decoración de los paramentos.

² Los trabajos han sido dirigidos por el Departamento de Restauración, dependiente de la Dirección de Actuaciones Histórico-Artísticas sobre Bienes Muebles y Museos del Patrimonio Nacional, y coordinados por la que suscribe. Se ha contado con la colaboración del Área de Conservación de esa Dirección. La empresa Taller de Restauración El Barco, S.L. ha sido la encargada de materializarlos mediante adjudicación por concurso público.

³ A. Ponz y Piquer, *Viaje por España*, Aguilar, Madrid, 1989, p. 306.

⁴ Diseña un zócalo de madera color porcelana y oro cubriendo las paredes con tapices enmarcados por molduras. *Inventarios Reales. Carlos III. 1789*, transcripción de Fernando Fernández-Miranda, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.

⁵ Inventario del Palacio de El Pardo, 12 de mayo de 1940, Delegación de El Pardo.

⁶ El análisis de materiales ha sido realizado por Don Enrique Parra Greco, desarrollando las siguientes técnicas: microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada, espectroscopia IR por transformada de Fourier, microscopía electrónica de barrido / análisis elemental por energía dispersiva de rayos X, cromatografía en fase gaseosa / espectrometría de masas y cromatografía en fase líquida.

⁷ El repinte gris del fondo de la escena, *La decapitación de Medusa*, está aglutinado con caseína y uno de los pigmentos utilizados es el blanco de titanio. Por tanto la intervención es posterior a 1919, fecha en que empezó a utilizarse este pigmento. Muestra TGB 11.

⁸ Se ha detectado, en el repinte verde de una escena pompeyana, aceite de linaza como aglutinante, y como pigmento, el cardenillo de grano grueso, de uso habitual hasta el final del siglo XVIII, y que luego se dejó de emplear. Muestra TGB 13.

⁹ Técnica de pintura mural en que ésta se aplica sobre un mortero fresco y húmedo, de modo que los pigmentos que van en agua pura o en agua de cal o lechada de cal (medio fresco) son aglutinados debido a la carbonatación de hidroxilo de calcio que migra del enlucido o intónaco húmedo, o de la suspensión de la cal en el segundo caso. A. Calvo, *Conservación y Restauración*, Ediciones del Serbal, S.A., Madrid, 1997, p. 103.

¹⁰ Figuran registrados con los números 41 y 46 del corpus de dibujos españoles, y el dibujo de la *Liberación de Andrómeda* está recogido con el número 519.

¹¹ En el inventario de bienes de Paula Vázquez, viuda de Becerra, de 1569, quedan reflejados los útiles relacionados con la pintura que dejaba el artista, "Podemos citar, por su abundancia, los distintos colores, la mayoría de procedencia italiana, además de pinceles, herramientas sin especificar, lozas para mezclar los colores...", M. Arias Martínez, "Gaspar Becerra, La documentación testamentaria de su viuda, Paula Vázquez", *Archivo Español de Arte*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998-1999.

¹² Para cualquier información detallada sobre análisis y materiales puede consultarse el Archivo del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional.

Notas y Documentos



Luca Giordano, Descendimiento de Cristo con San Francisco de Asís, Inv. nº 719, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Un cuadro de Luca Giordano en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa procedente de la Colección de Carlos IV

Por Miguel Hermoso Cuesta

En el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa se conserva un cuadro de Luca Giordano con un tema identificado tradicionalmente con un *Éxtasis* de San Francisco de Asís¹. Aunque en realidad la escena principal del lienzo muestra el Traslado de Cristo al sepulcro, con la figura del *poverello* al margen de la misma, ocupando el extremo derecho de la obra, como si fueran dos composiciones yuxtapuestas, con el santo de Asís en el margen del lienzo y el resto de los participantes ajenos a su presencia, en un

recurso que tal vez intenta mostrar de esta manera la diferencia cronológica entre los dos episodios representados.

La postura de Cristo, con su rostro en penumbra, marca una diagonal que organiza toda la composición, con una anatomía monumental, que recuerda a Miguel Ángel y al *Entierro de San Andrés*, de Mattia Preti, en el ábside de Sant'Andrea della Valle en Roma². Giordano retomaría con variantes la composición en el *Descendimiento*, propiedad de Colnaghi, en Londres, en el de colección privada de Rotterdam³, en el del Pio Monte della Misericordia en Nápoles, en el conservado en el Museo dell'Opera del Duomo en Siena, y en el subastado en Madrid en 1992⁴. El cuerpo de Cristo es el único completamente iluminado. Se muestra así su papel protagonista en la composi-

ción, mientras que los demás personajes parecen recibir una luz aleatoria que destaca sólo parte de sus figuras, como la mano izquierda de José de Arimatea o la cabeza de San Juan.

Se trata de una obra muy cuidada en todos sus detalles, como se aprecia en el esfuerzo realizado por el personaje que sujeta las piernas de Cristo, pues su mano aparece hinchada como si hubiera sido copiada del natural, o en el hecho de que la llaga del costado se vuelva a abrir como consecuencia de la fuerza que Nicodemo y José de Arimatea hacen para impedir que el cuerpo caiga al suelo. El esfuerzo y el tono de piel de estos personajes contrastan con la lividez de la carne de Cristo, y con la blancura y delicadeza de la Magdalena, cuya túnica parece ser de un tono malva. El

Notas y Documentos

colorido da la impresión de estar dominado por tonos ocre y terrosos, apagados, aunque esto puede ser un efecto producido por el estado actual del cuadro ⁵.

La pincelada es muy empastada en las luces, como se observa en las frentes de Nicodemo y José de Arimatea o en los pliegues del sudario y en el brillo en los cabellos de la Magdalena, realizados con toques cortos, curvos y anchos, sugiriendo así sus rizos con el propio movimiento del pincel. Por otra parte, aparecen pequeños empastes marcando los brillos en las uñas y yemas de los dedos de los protagonistas. Al mismo tiempo las figuras en segundo plano muestran un cuidado *sfumato*, como la mujer del extremo izquierdo del lienzo. Se consigue así un efecto similar al de cuadros riberescos del propio Giordano, como el *Descendimiento* del Museo de Santa Cruz, en Toledo, pero con un procedimiento y una técnica distintos.

La figura de San Francisco también retoma modelos que ya habían sido interpretados por Jordán, como muestra el *San Francisco* del Museo de Bellas Artes de La Habana. La representación del santo, con la mirada alzada y los brazos cruzados ante el pecho, será una de las preferidas por Jordán a lo largo de toda su carrera, pues así aparece en cuadros mucho más tardíos, como el conservado en el Convento de la Esperanza de Alcalá de Henares, o el del Museo de Ávila. El modelo último de esta representación es el *Éxtasis de San Francisco* de Guido Reni, de la iglesia de los Gerolamini en Nápoles, realizado hacia 1620-1621, y que influiría en toda la pintura napolitana del siglo XVII, de Ribera a Mattia Preti.

Su rostro se ha realizado con pinceladas cortas, sugiriendo, más que dibujando, las formas, como se advierte en la boca y en el ojo derecho. Estas dotes de virtuoso reaparecen en el cuello del santo, pues con un leve toque de luz en la nuez consigue sugerir el volumen de toda esta zona. Del mismo modo, una simple línea negra a la altura del codo del brazo derecho del santo sugiere la forma del pliegue de la manga de su hábito, perfilado en las zonas en sombra por una serie de líneas de contorno muy

oscuras. Por estos detalles nos parece que la fecha de la obra podría ser algo más tardía que la propuesta por Ferrari y Scavizzi en 1992 y tal vez se podría aproximar más a 1660 que a 1650-1653.

Por todo lo señalado se puede afirmar que, al tiempo que el pintor hace gala de su erudición, pues su obra es capaz de sugerir que conoce y sabe adaptar una serie de precedentes ilustres, de Tiziano a Caravaggio, también muestra sus conocimientos naturalistas al representar cuidadosamente el rugoso y remendado hábito del santo, del que es perfectamente visible la trama y que contrasta, en su rudeza, con sus manos de dedos finos y largos, en las que aparecen los estigmas de la Pasión.

Todos estos detalles son característicos de la obra de Giordano, quien siempre intenta adaptar su técnica al tema que tiene que representar. De esta forma el naturalismo *alla Ribera* se adecua bastante bien a una escena que debe contemplarse de cerca, y en la que los protagonistas se colocan en el primer plano y sobrepasan los límites del marco, como si quisieran entrar en el espacio del espectador, que de esta forma participa activamente en la escena, que se revela así como una visión, la misma que está compartiendo con San Francisco de Asís. La cercanía, tanto física como afectiva, al dolor de los participantes en el *Descendimiento* es una característica de la piedad franciscana, pero también se halla en textos más cercanos a la sensibilidad barroca, como los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. Para una escena que debe llamar a la contemplación y a la meditación nada mejor que un fondo oscuro, que no distraiga del tema principal y que cree un ambiente de intimidad, unido a un realismo tan acorde con la tradición pictórica barroca napolitana.

Si bien la representación del *Descendimiento* es bastante común en el arte europeo, no lo es tanto la inclusión en la misma de la figura de San Francisco de Asís. En ninguna narración medieval aparece una visión que pueda relacionarse con lo representado en el lienzo de

Lisboa, aunque en todas se insiste en la constante meditación que el santo hacía de los misterios de la Pasión ⁶, llegando a identificarse con Cristo hasta tal punto que al final de su vida recibió en su cuerpo las llagas de la Crucifixión, lo que llevó desde un primer momento a identificarlo con un *alter Christus* ⁷ e incluso con uno de los ángeles mencionados por San Juan en el *Apocalipsis* ⁸, hechos que favorecieron el desarrollo de su devoción a lo largo del Medievo y de la Edad Moderna.

Sin duda, estos hechos explican la iconografía del lienzo. Se ha indicado en ocasiones que el tratamiento del tema deriva de modelos riberescos, pero que la obra destaca "por la solución que coloca en primer plano, como 'objeto' de la visión extática del santo, el descendimiento de Cristo, según una tipología iconográfica que no se corresponde con ninguna representación tradicional posterior a la Contrarreforma" ⁹. Admitiendo la rareza de la misma, podemos mencionar algunos ejemplos en los que aparece esta iconografía, como se aprecia en la obra de Veronés conservada en el Museo di Castelvecchio en Verona, fechada hacia 1546-1548. Incluso la composición parece anticipar la de Giordano, con Cristo en diagonal, la Magdalena vista en escorzo, en un esquema compositivo que Ribera retomaría en distintas ocasiones ¹⁰, y San Francisco en el extremo derecho del cuadro, aunque aquí el fondo está ocupado por un paisaje. Veronés retomaría el tema en el cuadro con Cristo muerto adorado por un fraile, del Museum of Fine Arts de Houston. El fraile muestra un aspecto muy individualizado, hasta el punto de hacer pensar en un retrato, pero si los estigmas en sus manos no son un añadido posterior podría afirmarse que se trata de una representación de San Francisco.

También Palma el joven trató al menos en una ocasión un tema similar, pues en la venta que hizo el Museo del Hermitage de algunos de sus cuadros de escuela veneciana en 1854 se recuerda con el n.º 886 un *Descendimiento* atribuido a dicho maestro y en el que figuraba también el santo de Asís ¹¹.

Notas y Documentos



Luca Giordano, San Francisco de Asís, Inv. nº 92-301, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, Fotografía: Rodolfo Alberto Martínez García.

Annibale Carracci también incluiría al santo en escenas que representan el Descendimiento o la Piedad, como en la tela de la Galería Nacional de Parma, destinada al altar mayor de la iglesia de los Capuchinos en dicha ciudad, bastante bien conocida para los historiadores del siglo XVII, y en la que aparece junto a santa Clara, o en la conservada en el Museo del Louvre, procedente de la capilla Mattei de la iglesia romana de San Francesco a Ripa. Del mismo modo, Guido Reni, en la gran composición conocida como la *Pietà dei Mendicanti*, incluyó a San Francisco, aunque junto a otros santos.

Al menos en una ocasión Rubens realizó una composición similar, una *Piedad con San Francisco de Asís* hacia 1615-1616, para la iglesia de los capuchinos de Bruselas¹², que fue grabada en 1628 por Paulus Pontius, por lo que tal vez Giordano pudiera conocer esta estampa y la utilizara como inspiración para la obra lisboeta.

De esta forma, el pintor se coloca en una tradición más amplia, la de la representación de un santo que gozaba de una gran devoción entre todas las clases de la sociedad de la época¹³, junto a la escena del Descendimiento o la Piedad, un

tema al parecer especialmente cercano a los capuchinos, Orden creada en pleno movimiento contrarreformista¹⁴.

Se desconoce la procedencia originaria del cuadro, aunque está claro que tuvo que ser una obra hecha para ser contemplada con cierto detenimiento, tal vez sobre un altar en un oratorio privado o en una capilla de una iglesia¹⁵. De esta forma el propio altar podría identificarse con la losa en la que Cristo fue ungido o con el propio sepulcro, que no aparece representado en el lienzo, añadiendo una serie de significados al espacio en el que se halla el fiel que le llevarían a compartir el tono emocional del drama representado.

El hecho de que este tipo de representación ya hubiera sido utilizada por grandes maestros tal vez llevara a Giordano a querer realizar una especie de *paragone*, una demostración de su capacidad creativa y de la posibilidad de medir sus fuerzas con pintores como Ribera o Rubens. De la medida en que lo consiguió da idea el hecho de que el cuadro fuera adquirido por alguien con un gusto tan educado como Carlos IV, y el que incluso estuviera colgado, aunque por un breve plazo, en las salas del Museo del Prado.

Podemos efectuar estas afirmaciones gracias a la documentación conservada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, de la que ofrecemos un extracto que indica que el cuadro fue comprado seguramente por Carlos IV en Roma, junto con, al menos, otro lienzo de Jordán con el Descendimiento, en el que al parecer recordaba el estilo del Parmigianino¹⁶. La primera de estas obras a su muerte correspondió en herencia a su hija, la Infanta Carlota Joaquina, Reina de Portugal por su matrimonio con Juan VI, pero por error la obra quedó en España y fue asignada al Museo del Prado, donde se encontraba ya en 1825. El cuadro fue reclamado y pasó a Portugal. Formó parte de las Colecciones Reales hasta su ingreso en su ubicación actual.

La documentación relativa a la reclamación que la Reina de Portugal hizo en

1827 del lienzo, que le había correspondido en la Testamentaria de Carlos IV, lo menciona como una "obra maestra de este autor", lo que es indicativo de la calidad del lienzo, que merecería ser más divulgado, y que ya fue reconocida en el siglo XIX, lo que explica también el interés de Doña Carlota Joaquina por contar con el mismo en su propia colección.

Asimismo, la documentación indica que el responsable de tramitar la reclamación fue Don Alfonso de Yébenes, "encargado por los herederos y testamentarios del Duque de Montemar para la entrega al Señor Infante don Carlos de lo que ha correspondido a la Señora Reina viuda de Portugal en la herencia de los Señores Reyes Padres", así como el hecho de que el lienzo "cuando se llevó se hallaba en un estado ruinoso, por cuya razón se le forró de nuevo, se le puso un buen bastidor y se le preparó para restaurar, con cuyas operaciones se ha evitado su pérdida; siendo de parecer que se entregue según se encuentra a d.^ñ Ambrosio de Plazaola".

Documentos

Documento nº 1

1825.

Testamentaria de Carlos IV y María Luisa de Parma. Cuadros remitidos desde Roma.

Madrid, Archivo General de Palacio
Sección Histórica
Testamentarias. Caja 146

El documento no tiene fecha, pero es el borrador del documento siguiente.

Las tasaciones (en reales de vellón) corrieron a cargo de Vicente López, José Madrazo y Juan Antonio de Ribera.

Ymbentario de todos los Quadros correspondientes a la Testamentaria de los S.^{tes} Reyes Padres Q.E.E.G. remitidos desde Roma, y tasacion individual del valor de las Pinturas, y sus Marcos, hechas por los Pintores de Camara, Tallista, y Dorador de la R.¹ Casa, que firman a continuacion, todo conforme a lo

Notas y Documentos

resuelto por S.M. Borrador sacado del primero por el Orden de Numeraz.ⁿ para formar el limpio por este mismo orden.

92...El Descendimiento que se halla en el Museo, de Lucas Jordan, obra maestra de este autor, alto 5 p.^s y 7 p.^s ancho 7 p.^s y 1 p.^s [sic] vale...8000.

id. el marco...1500.

199...Christo en el sepulcro, por Lucas Jordan, imitando al Parmeggianino, alto 2 p.^s y 4 p.^s ancho 5 p.^{es} en tabla, vale...800.

id. el marco...400.

298...Moisés que hace salir el agua de una peña por Jordan...3300...1100...2200

Documento nº 8

1827, enero, 6.

Reclamación de un cuadro de la testamentaria de Carlos IV y María Luisa de Parma por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid, Archivo General de Palacio
Sección Histórica
Caja 145

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Órdenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

M.M.

De R.¹ orden paso á V.S. el adjunto papel que me ha dirigido d.ⁿ Alfonso de Yevenes encargado de los herederos y testamentarios del difunto s.^{or} Duque de Montemar en que reclama un cuadro de Jordan que representa el descendim.^{to} de N.S. Jesu Christo perteneciente a la parte de herencia que de la testamentaria de los S.^{res} Reyes Padres ha correspondido á S.M. la S.^{ra} Reyna viuda de Portugal, y que dice se halla colocado en el R.¹ Museo [tachado: de pinturas]; á fin de que en su vista informen V.S.S. si efectivam.^{te} está adjudicado dho cuadro á la citada s.^{ra} Reyna y en virtud de que orden se ha trasladado a la Galeria de pinturas del Museo con lo demas que en el particular se les ofrezca y parezca. Dios gue a V.S.S. m.^s a.^s Palacio 6 de Enero de 1827.

S.^{res} d.ⁿ Fran.^{co} Scarlati, D.ⁿ Pedro de Vargas y d.ⁿ Sebastian Hurtado fho.

Notas

¹ Óleo sobre lienzo, 173,5 x 228 cm. La bibliografía sobre el cuadro es francamente escasa. Se menciona en O. Ferrari, y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Cat. Expo., Electa, Nápoles, 1992, nº A15, p. 253, quienes indican que procede de la testamentaria de la Reina Carlota Joaquina (1859) y lo fechan hacia 1650-1653. Los mismos estudiosos ponen de manifiesto la escasa repercusión que el lienzo ha tenido en la crítica, y citan como bibliografía la guía del Museo publicada en 1951 y el libro de A. Vieira Santos, titulado *Obras primas da pintura estrangeira no Museu de Arte Antiga*, publicado en Lisboa en 1965, donde se encuentra reproducido en la lámina nº 77. Una mención aparece también en G. Scavizzi, *Nuovi quadri di Luca Giordano. Prima parte. Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti*, Electa, Nápoles, 1999, p. 143, así como en A. de Castro Henriques, *Roteiro. Museu Nacional de Arte Antiga*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2003, p. 219.

² La analogía con el fresco de Preti ha sido subrayada, en relación con el lienzo del *Descendimiento*, propiedad de Colnaghi, por Gerstang en *Luca Giordano*, Nápoles-Viena-Los Ángeles, 2001, p. 98.

³ Ambos aparecen reproducidos en G. Scavizzi, 1999, p. 145 [op. cit. n. 1]. El primero formó parte de la exposición dedicada a Luca Giordano y celebrada en Nápoles-Viena-Los Ángeles en 2001, con el nº 11 del catálogo.

⁴ "Pintura antigua y escultura", *Sotheby's Peel & asociados*, nº 13, Madrid, 27 de octubre de 1992.

⁵ El lienzo se encuentra muy sucio, completamente craquelado y con huellas de restauraciones antiguas que intentaron cubrir los agujeros que presenta la tela.

⁶ T. de Celano, *Vida segunda*, 10-11. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, nº 399, Biblioteca de Autores Cristianos, desde ahora BAC, Madrid, 1993. La misma idea en San Buenaventura. Leyenda mayor 1,5 y 13,2, así como en la Leyenda menor 1,4, *ibidem*.

⁷ Como hace T. de Celano en la *Vida primera*, 112, 1993 [op. cit. n. 6].

⁸ San Buenaventura en la Leyenda mayor, prólogo 1, 1993 [op. cit. n. 6].

⁹ O. Ferrari, y G. Scavizzi, 1992, nº A15, p. 253 [op. cit. n. 1].

¹⁰ Como en la *Piedad* de la National Gallery de Londres, en la de la capilla del Tesoro de la Certosa di San Martino en Nápoles y en el grabado del mismo tema realizado hacia 1620-1621.

¹¹ El cuadro fue descrito por Muenich en el Inventario del Museo en 1773, de la siguiente manera: "Deux anges mettent le corps mort de N.S. au tombeau. St. François s'y trouve Dieu sait comment en qualité de spectateur. Tableau des plus médiocres". La cita en I. Artemieva y G. Pavanello, *Masterpieces from the Hermitage*, Museo del Hermitage-Electa-Art media, San Petersburgo, 1998, p. 46. El cuadro medía 117 x 134 cm.

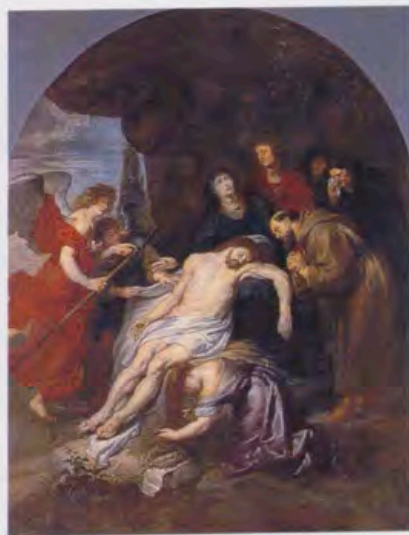
¹² Óleo sobre lienzo, 420 x 332 cm. Se conserva en Musées Royaux des Beaux Arts, en Bruselas. El boceto de esta monumental obra se encuentra en Worms, Kunsthaus Heylshof (óleo sobre lienzo, 65 x 51 cm.). Véase M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Cat. Expo., Rizzoli, Milán, 1989, nº 339.

¹³ San Francisco de Asís fue declarado copatroño de la ciudad de Nápoles el 12 de noviembre de 1691.

¹⁴ La Orden de los capuchinos fue fundada por el fraile menor observante Matteo Bassi, quien deseaba una vuelta al primitivo espíritu franciscano de pobreza y predicación del Evangelio. La Orden fue aprobada por Clemente VII en 1528, aunque estuvo bajo jurisdicción de los observantes hasta el año 1619. A pesar de las dificultades sufridas, como la enemistad de los observantes, Orden a la que regresó el Fundador en 1537, o el hecho de que el cuarto Vicario General, Bernardino Occhino, apostatará en 1542, convirtiéndose al calvinismo, la Orden fue protegida por los Papas, sobre todo Paulo V y Urbano VII, e incluso con la fundación de una rama femenina en Nápoles en 1538.

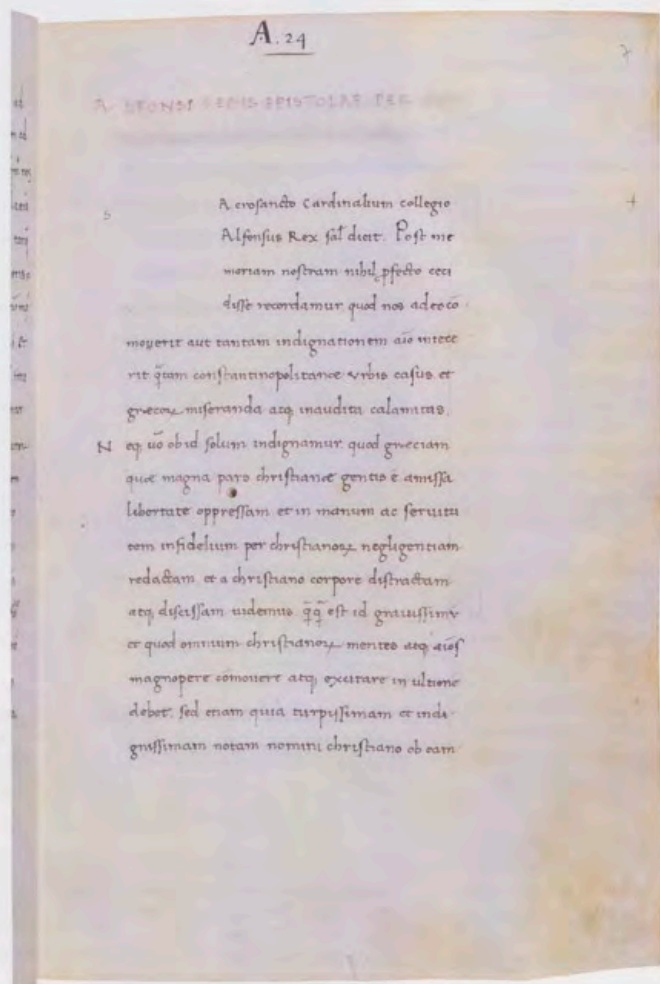
¹⁵ Aunque su formato no parezca el más apropiado para esta ubicación, existen precedentes de lienzos de altar apaisados, como la *Transfiguración* de Tiziano en el altar mayor de la iglesia de San Salvador en Venecia.

¹⁶ La Testamentaria menciona también un Moisés haciendo brotar el agua de la roca, pero en la copia del Inventario conservada en Madrid, Archivo General de Palacio, Sección Histórica, Testamentarias, Caja 145, se afirma claramente que la obra fue hecha "por Jordaens".



P. P. Rubens, *Piedad con San Francisco de Asís*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Fotografía: Cussac.

Crónica Cultural



Las cartas de Alfonso el Magnánimo regresan a la Biblioteca del Monasterio de El Escorial

El manuscrito denominado *Cartas y embajadas de Alfonso el Magnánimo y de su hijo Ferrante*, de Antonio de Beccadelli, ha regresado a la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, gracias a una donación de la Fundación Pryconsa al Patrimonio Nacional.

El manuscrito recoge la correspondencia y embajadas de Alfonso V, Rey de Aragón (1396-1458), y de su hijo Fernando I, Rey de Nápoles y Duque de Calabria (1423-1494), con Estados de la península itálica (Venecia, Milán, Siena,

Florenza, etc.). Son 67 cartas y relaciones, y están copiadas en Nápoles, probablemente en torno al año 1465, por el Secretario de Cartas, Antonio Beccadelli.

En el epistolario y en las relaciones se muestran los acuerdos internacionales y políticos de Alfonso V y de su hijo Fernando I, entre los años 1454 y 1458, en los que intentan tanto la paz en Italia, como una alianza para detener el avance de los turcos que, tras la conquista de Constantinopla, se constituyó en factor de inseguridad permanente en todo el Mediterráneo.

El volumen se compone de noventa hojas de pergamino, en cuarto, y está encuadernado en *piel española*, color carmesí, a finales del siglo XVII o prin-

cipios del XVIII. Ostenta gofrada en la cubierta una parrilla como *supralibros* de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

La obra perteneció originariamente a la librería de Hernando Colón, cuya marca todavía conserva. De allí pasó a la Conde Duque de Olivares, de la que guarda su signatura. Finalmente llegó a la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, en el siglo XVII. Durante la Guerra de la Independencia, o después de ella, este volumen desapareció de su emplazamiento escurialense y desde entonces quedó un hueco en el plúteo donde se conservaba con su signatura (Q.III.19).

Nuevas adquisiciones

Compra de fotografías a través de la Casa Soler y Llach

Tras la subasta que la firma internacional Soler y Llach celebró el día 5 de mayo, el Patrimonio Nacional ha adquirido doce nuevos positivos fotográficos a la albúmina, que resultan de enorme interés para añadir a la serie de vistas de la Colección fotográfica que posee el Archivo General de Palacio.

Con estas nuevas adquisiciones se suplen algunas de las carencias existentes de vistas de lugares emblemáticos, como es el caso de la fachada de la iglesia de Santa María del Parral, firmada por J. Laurent hacia el año 1870. Del mismo autor son otras dos tomas, una vista del Castillo de la Mota, en Medina del Campo; y otra de la Torre del Oro.

Sevilla es también el escenario de otras de las seis fotografías adquiridas. Tres de ellas pertenecen a Emilio Beauchy, que nos ofrece una imagen de la fachada del Ayuntamiento; la más completa vista del Patio de las Muñecas del Alcázar sevillano; y la toma de un grupo de mujeres trabajando en la Fábrica de Tabacos (circa 1890).

Crónica Cultural

La cuarta, de fotógrafo anónimo y fecha también cercana, es una imagen del paso del antiguo Crucificado de la Hermandad de San Bernardo, en procesión por la calle de Santa María la Blanca de Sevilla. Por último, una panorámica de la ciudad de Casiano Alguacil, y una vista del Patio de Banderas de Garzón, completan el capítulo hispalense.

Del objetivo de Charles Clifford son otros dos preciados ejemplares, la imagen de la Rodela de la Medusa de Carlos V, procedente del inventario de la Armería iniciado por Clifford, y completado por su esposa Jane; y una interesante vista de la fachada trasera de la Iglesia de los Jerónimos, tomada en 1862.

Finalmente, la colección se ha completado con otras dos imágenes, una vista de Cádiz desde el mar tomada en 1858, obra de Luis de Clercq, y una excelente álbum, anónima, de la fachada de la segunda estación término, que se construyó en Barcelona, a finales del siglo XIX, y conocida como Estación de Francia.

Música

Música en los Reales Sitios

Palacio Real de El Pardo

María José Barandiarán y María José de Bustos ofrecieron un concierto de piano en la Capilla del Palacio Real de El Pardo, dentro del Ciclo *Música en los Reales Sitios*, con obras de Ravel, Albéniz, Lecuona y Manuel de Falla.

Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Colegiata

El Coro Gaudeamus, dirigido por Rubén Martínez Ortiz, ofreció, para conmemorar el IV Centenario de la publicación de El Quijote, una selección de obras del *Cancionero de Medinaceli*, piezas contemporáneas a Cervantes con textos incluidos en El Quijote, y música española contemporánea. También se incluyeron canciones inglesas con textos de Shakespeare.

El siguiente concierto celebrado en este escenario fue el de la Orquesta de Cámara de la Universidad Complutense y Capilla Renacentista, dirigidos por María Pilar Alvira Martín.

Palacio Real de Aranjuez. Capilla Profesores participantes en el *Festival Internacional 2005 Bicentenario-año Boccherini*, ofrecieron un concierto dedicado a este compositor, dirigidos por Alberto Rodríguez Acuña.

XVIII Ciclo Música y Teatro en los Reales Sitios

Durante los meses de verano se ha celebrado, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el XVIII Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad Complutense de Madrid, con la colaboración de la Comunidad Agustiniana del Real Monasterio.

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Basílica

La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue el escenario de varias actuaciones. El conjunto instrumental Arpista Ludovico y el Coro Vía Magna ofrecieron *Altisidora tañendo el arpa*, para conmemorar el IV Centenario de El Quijote. El siguiente concierto fue el de la Escolanía y Coro del Colegio Sagrats Cors, de Barcelona, dirigido por Begoña López, y con el organista Francesc Bonastro.

Intervinieron en este mismo lugar, el conjunto de música antigua Madrigalistas de Praga, dirigido por Damiano Binetti; la W.E.L.B. Youth Orchestra Northern Ireland, dirigida por Dónal Doherty; y la Coral Universitat de les Illes Balears, dirigida por Joan Company.

Asimismo, Gerd Oldenbeuving ofreció un recital de Música de época en el carillón del Real Monasterio, y, con el órgano como protagonista, se ofrecieron dos conciertos, uno a cargo de Jafet Ortega Trillo y otro de Javier Artigas Pina.

Como todos los años, se celebró la Clausura del XVIII Curso Internacional de Música Matisse, bajo la dirección de Pilar Ordóñez Mesa.

Lonja

La Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Coronel Músico Francisco Grau Vegara, actuó, en la Lonja del Real Monasterio.

X Ciclo Los Siglos de Oro

En la X edición de este Ciclo, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid, actuaron *La Real Cámara*, dirigida por José Miguel Moreno, que actuó en la Casa de las Flores del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso; y *Europa Galante*, con Fabio Biondi como Director, que lo hizo en el Patio de los Borbones del Palacio Real de El Pardo. En este mismo escenario intervino la *Orquesta Barroca de Sevilla*, dirigida por Mónica Huguett.

Por otro lado, Wilbert Hazelzet y Passamezzo Antico actuaron en las Salas Capitulares del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLII Nº 165 3º TRIMESTRE DE 2005

Urban image and public festivities in Seville: the enthronement of Ferdinand VI

By Alfredo J. Morales
Universidad de Sevilla

The festivities staged to celebrate the enthronement of Ferdinand VI involved flying pennants and the usual proclamations at three points in the city, for which temporary architectural structures and decorations were erected.

Jousting with reed spears and firework displays were held and amusing-serious masques were organised by the schools of Santo Tomás and San Hermenegildo, although the most important and best known was the one staged by the Royal Tobacco Manufactory. It was organised by its director, Don José de Losada, and is analysed in the book written by Ramón Cansino Casafonda, entitled *Nuevo Mapa, descripción iconológica del Mundo abreviado* and in a series of eight paintings executed by Domingo Martínez and his studio representing the floats and their motley processions.

Album dedicated to Her Majesty Queen Isabella II in 1860: a new and suggestive photographic glimpse of a royal trip

By Reyes Utrera Gómez
Patrimonio Nacional

To celebrate the first anniversary of the visit to the city of Barcelona paid by Isabella II and Francisco de Asís in September 1861, the city Council presented the king with a delightful album as a souvenir of the places and monuments they visited during their stay there, with an outstanding collection of pictures that give a fresh insight into the royal trip to Barcelona in September 1860 and break the static moulds of the early photographic chronicles.

These pioneering images are an excellent example of the beginnings of photo reportage and, on the one hand, illustrate the more human aspect of the royal trip by providing a new and at times touching view of their stay in Barcelona and, on the other, underline the use of photography in documenting Spain's modernisation process.

Per me reges regnant. Charles IV and Maria Luisa of Parma in Seville's Chapel Royal: royal patronage, academy and neoclassicism

By Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

This article analyses Charles IV and Maria Luisa of Parma's very close relationship with the Chapel Royal in Seville, which stemmed from their great devotion to St Ferdinand and Our Lady of the Kings, who are worshipped there, and gave rise, in addition to various gifts and honours, to the visit paid by the monarchs to the city in 1796. It also examines the thorough exercise of royal patronage of the chapel and the chaplains who governed it, the relationship with the Academy of San Fernando and the development of neoclassicism which is manifested, among other things, in the choir stalls and organ that were part of a more ambitious scheme that was never completed. All this is related to enlightened devoutness and to the neoclassical concept of decorum in places of worship, as well as to the concept of monument that was beginning to take shape at the time and with which the chapel appears to have been associated.

Discovery and restoration of the decoration of the Torreón de la Reina in the Royal Palace of El Pardo

By Esperanza Rodríguez-Arana
Patrimonio Nacional

During the restoration of the mural paintings by Gaspar Becerra on the ceiling, some naturalistic mural paintings were found in the balcony recesses. This discovery has shed new light on the original decorative scheme for the Torreón de la Reina, in addition to providing further knowledge of its material history.

The scientific study of the mortars, stuccowork and paintings discovered has proved decisive in dating them to the same period as those of the ceiling. Given the similarity of the materials and techniques identified in both paintings and stuccowork, it can be deduced that they were executed by the same artists.

The effect achieved following restoration is the result of thorough and respectful work aimed at providing, through the traces that remain, the most accurate reading possible of what this exquisite Renaissance room once was.