

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXV. N.º 97 (3.º TRIMESTRE 1988). PRECIO: 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)





SOLO PARA TUS OJOS

Oye, mira...
Date el gusto.

Viaja en tren con los cinco sentidos.

Descubrirás detalles, paisajes, gestos, que sólo entenderán tus ojos.

No dejes que se te escapen. Son tus recuerdos de viaje.

Descubrirás también que el tren está cambiando. Que ha cambiado ya.

Mira, fíjate bien.

El tren es el mirador perfecto para echarle un vistazo al mundo.



MEJORA TU TREN DE VIDA.



Photo: José Luis Méndez - Barcelona

Cada porcelana Lladró encierra en sí misma el delicado equilibrio entre el arte y el saber, el sentimiento y la razón.

Así interpreta José Luis Méndez «Jugadores en el mesón» de Lladró. Matices claros y oscuros para un viaje en el tiempo.



LLADRÓ[®]

Sentir la porcelana.

B Y Z A N C E



TRÈS LOIN DE L'INNOCENCE.

PARFUMS
ROCHAS
PARIS



A la
altura
de
Serrano
31

A su
altura.

L.A. BANDA



MENESES
Madrid. Tel. 2756082

ALFA 164. SIMPLEMENTE NADA COMUN.



3.0 V6

El signo diferenciador de un fabricante de automóviles avanzados con una gran tradición deportiva.

Alfa Romeo presenta su nueva y prestigiosa creación: El 164. Líneas puras, elegantes, firmadas por Pininfarina. CX 0.30.

Propulsado por un motor de 3 litros, con 6 cilindros en V a 60°, que desarrolla 192 CV., tiene un impresionante par máximo de 25 Kgm. a 3.000 r.p.m. y consigue tanto una conducción suave, silenciosa y placentera, como unas prestaciones excepcionales de más de 230 Km/h.

El tradicional temperamento de Alfa asegura el control absoluto con el máximo confort.

Las legendarias cualidades de estabilidad se potencian con el A.B.S. de los frenos para mayor seguridad activa.

El acondicionador automático de aire proporciona una climatización ideal bajo cualquier clima.

El extremo cuidado de Alfa en todos los detalles, ha logrado una berlina de gran clase, espaciosa e innovadora, con altas prestaciones y una extraordinaria manejabilidad.

Otra gran respuesta al tradicional espíritu Alfa, es la versión 164 2.0 Twin Spark con 148 CV. y un óptimo par máximo de 19 Kgm. a 4.000 r.p.m. que le permiten alcanzar más de 210 Km/h.



Alfa: la pasión de conducir

Diego Velázquez

**COLABORAMOS
A QUE EL TIEMPO
NO BORRE
LAS
GRANDES FIRMAS.**



Una empresa moderna debe tener sensibilidad para identificarse con la realidad de su entorno social.

PETROMED, pone especial atención en el fomento de la cultura. Su colaboración con el Museo del Prado para la restauración del cuadro de "Las Lanzas", contribuye a la conservación del patrimonio artístico español.

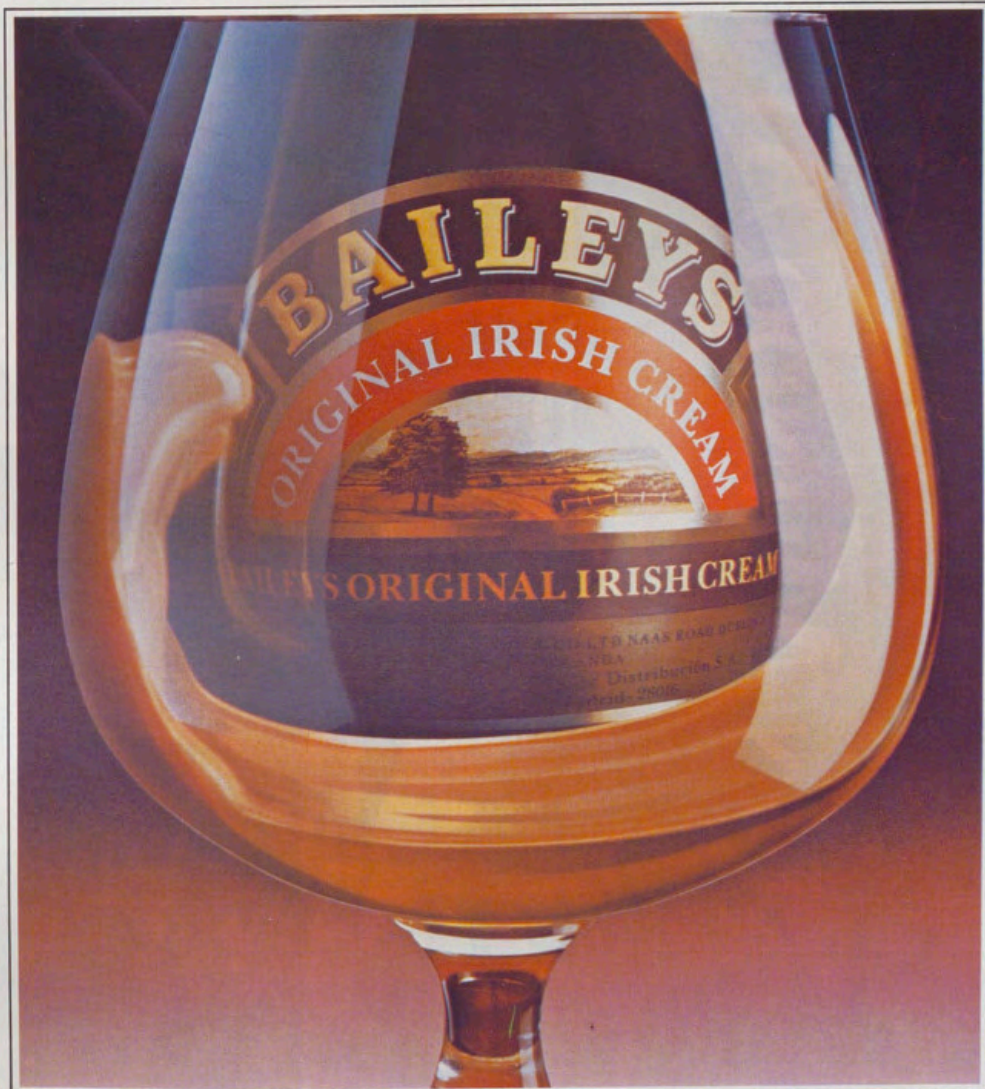
PETROMED se siente orgulloso de que su energía también sirva para realzar el esplendor de las grandes obras.



petromed

PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.

Baileys, la magia del sabor.



Beba magia, estilo, la clase de la Crema Irlandesa.

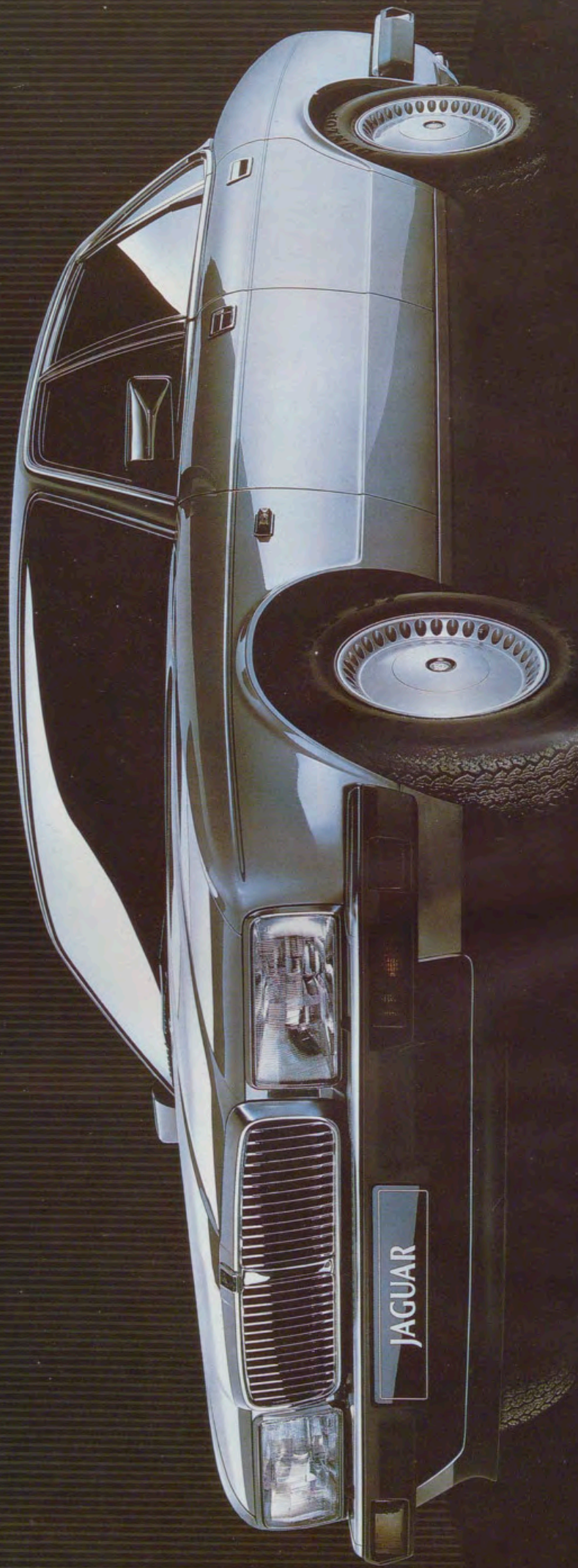


Apártese de lo normal. Jaguar es otro mundo. Avanzada tecnología de alta precisión. 221 C.V., 6 cilindros, 24 válvulas. Tener un Jaguar es pertenecer a un mundo aparte. Desde 6.944.500 pesetas. Matriculado



C. de SALAMANCA
Galileo, 104 - 28003 MADRID

UN MUNDO APARTE

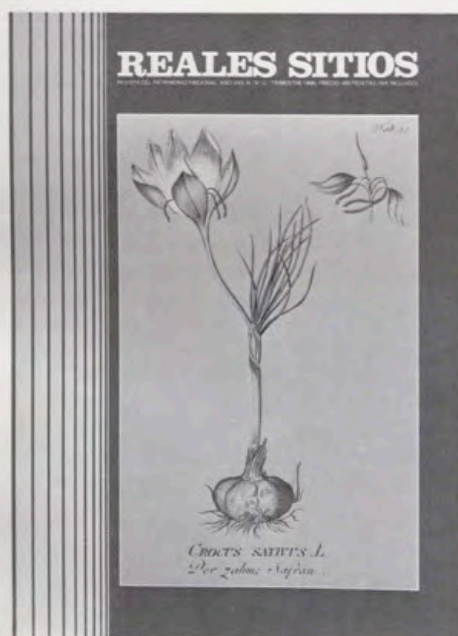


41373

41373

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Carlos Sambricio.
"CARLOS III Y LA ARQUITECTURA DE LA RAZON",
por Juan Hernández Ferrero.
- 21 LA REAL BOTICA EN TIEMPOS DEL REY CARLOS III.
Actividades propias, asistenciales y científicas,
por M.^a Esther Alegre Pérez.
La Real Botica no solamente preparaba los medicamentos destinados al uso de la Real Familia, sino que también atendía a determinados servidores y a ciertas comunidades religiosas.
- 33 CARLOS III: UN REY PROTECTOR DE LA MUSICA,
por Beryl Kenyon de Pascual.
Una de las contribuciones más importantes y menos conocidas de Carlos III a la música fue el estímulo que proporcionó a la construcción de instrumentos musicales en nuestro país.
- 39 LOS ATRIBUTOS REALES EN LAS COLECCIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL,
por Fernando A. Martín.
Con este artículo el autor intenta esclarecer el carácter de la corona real desde los orígenes de la Monarquía española hasta nuestros días.
- 49 EL URBANISMO DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO,
por M.^a Jesús Callejo Delgado.
El interés y cuidado que durante el reinado de Carlos III se puso en la renovación urbanística de este Real Sitio, queda patente a lo largo de este trabajo.
- 57 EL CUARTO DEL REY CARLOS III. DECORACION PICTORICA (y 2),
por Fernando Fernández-Miranda y Juan R. Martínez Cuesta.
En esta segunda y última entrega, los autores describen la rica decoración pictórica que tuvieron las habitaciones que formaban el Cuarto del Rey Carlos III, según consta en el inventario que se realizó tras la muerte de este Rey.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.



«Crocus Sativus. L.», en el Libro «Flora peruviana et chilensis». Museo de la Real Farmacia de Madrid.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:
Manuel Gómez de Pablos
Consejero-Gerente:
Julio de la Guardia García

Vocales:
Ramón Aguiló Munar, Juan Antonio Barranco Gallardo, Rafael Canogar y Gómez, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Prudencio García Gómez, Dionisio Hernández Gil, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert y José Villegas Ortega

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Jesús Infante

Comité de Redacción:
Manuel del Río, Juan Hernández, Javier Morales, Concha Herrero, Fernando Fernández-Miranda, Consolación Morales y Margarita González

Administrador:
Javier Bas

Redacción: José Miranda

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Rodríguez y Francisco Jesús Díaz

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXV. Núm. 97. Tercer trimestre 1988. Precio: España, 650 pesetas; extranjero, 1.500 pesetas. Suscripción: España, 2.000 pesetas; extranjero, 4.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00 28019 Madrid

Depósito legal: M. 11.160.—64





EDITORIAL

Si hubiera que definir de algún modo la nueva andadura del Patrimonio Nacional, habría que describir primero esta Institución, construida sobre el cimiento de los bienes que tradicionalmente han estado ligados a la Corona y que tiene a su favor el propio argumento de su prestigiosa existencia, una existencia que cuenta con muchos siglos, que está en nuestras costumbres y en nuestras leyes, y que se levanta hasta los mismos orígenes de la Monarquía.

El perfeccionamiento progresivo de la Institución será el camino más eficaz para el cumplimiento de las funciones esenciales, toda vez que el Patrimonio Nacional ha culminado ya el proceso de adaptación a las nuevas exigencias históricas y tiene en estos momentos una estructura orgánica actualizada, acorde con el papel que ha de desempeñar en la sociedad, realizando un esfuerzo permanente por recuperar el valor significativo de los bienes que custodia, situándolos al alcance del conocimiento y uso colectivo.

Cabría la posibilidad de orientar las actuaciones buscando resultados inmediatos, efectistas y brillantes, con el lógico abandono de los trabajos a largo plazo. Por el contrario, si se dedican exclusivamente los recursos a obras de infraestructura, caeríamos en el peligro evidente de frustrar las actuales expectativas, justas, de una vida cultural más intensa. El Patrimonio Nacional ha procurado en estos últimos años cumplir simultáneamente y de forma equilibrada este doble objetivo.

Este modo de hacer se ha impuesto en todas y cada una de las actividades llevadas a cabo. La expectación ante las exposiciones organizadas este año por el Patrimonio Nacional, como la de Relojes celebrada en el Palacio Real de El Pardo, con casi 50.000 visitantes, es sólo un ejemplo que viene a demostrar el gran interés que manifiesta la sociedad por conocer mejor los fondos existentes en nuestros Museos.

Frecuentemente, las obras de arte del Patrimonio Nacional forman el núcleo principal de otras importantes muestras que se organizan dentro y fuera de España, como la del "IV Centenario de la Armada Invencible", "La Exposición Mundial de Brisbane", la de la "Real Fábrica de Vidrio de La Granja" y la de "Carlos III y La Ilustración", por citar algunas de las que se pueden contemplar en la actualidad.

Con carácter itinerante y más divulgativo, el Patrimonio Nacional organiza también, en colaboración con otras instituciones públicas: Iberia, Compañía Metropolitana de Madrid, Renfe, etc., exposiciones como la de "Conocer el Patrimonio Nacional", que ha visitado distintas ciudades como Madrid, Luxemburgo y Londres.

En esta última ciudad Don Manuel Gómez de Pablos pronunció una conferencia poco antes de que se efectuara la visita a nuestro país de S. M. la Reina de Inglaterra, Isabel II, sobre los edificios y colecciones Reales que integran el Patrimonio Nacional, con el fin de dar a conocer a los ingleses los lugares que más tarde visitaría la Reina. El Palacio Real de El Pardo fue su residencia oficial y el Palacio Real de Madrid la sede donde tuvieron lugar los más brillantes actos oficiales en su honor. La visita obligada al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial sirvió para despejar las desconfianzas hispano-británicas, cerrando una brecha de cuatro siglos.

La ampliación y creación de nuevos Museos, como el de Telas Medievales en el Monasterio de Las Huelgas de Burgos; las obras realizadas en muchos Palacios y Monasterios Reales; la iluminación de las fachadas del Palacio Real de Madrid o la restauración masiva de obras de arte en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, son algunos de los hechos que indican todos los esfuerzos llevados a cabo por emprender una política cultural duradera.

Por otra parte, la buena acogida de los diversos Ciclos de música: "Música en Palacio", "Música y Teatro en los Reales Sitios", "Música en los Templos" y "Música en Navidad", pone de manifiesto el éxito de la iniciativa de acercar, por un lado, la cultura musical a un mayor número de espectadores, y, por otro, divulgar los monumentos histórico-artísticos donde éstos se celebran.

En definitiva, la mejor fórmula que podemos encontrar para que los españoles disfruten de este conjunto de bienes histórico-artísticos, difícilmente igualable, vendrá de la multiplicación de los recursos y de los esfuerzos imaginativos procedentes del Estado y de la sociedad civil.

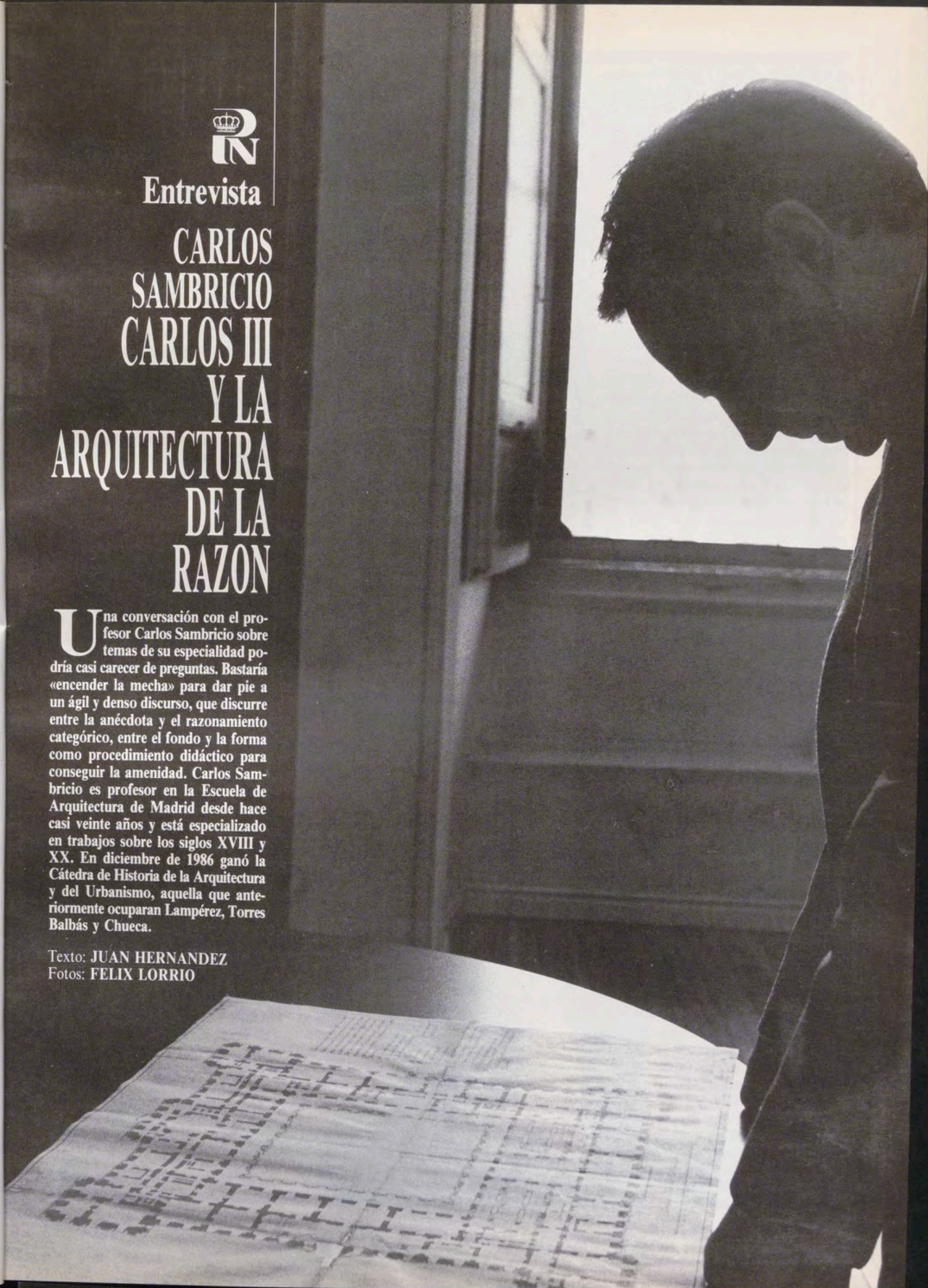


Entrevista

CARLOS SAMBRICIO CARLOS III Y LA ARQUITECTURA DE LA RAZON

Una conversación con el profesor Carlos Sambricio sobre temas de su especialidad podría casi carecer de preguntas. Bastaría «encender la mecha» para dar pie a un ágil y denso discurso, que discurre entre la anécdota y el razonamiento categórico, entre el fondo y la forma como procedimiento didáctico para conseguir la amenidad. Carlos Sambricio es profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid desde hace casi veinte años y está especializado en trabajos sobre los siglos XVIII y XX. En diciembre de 1986 ganó la Cátedra de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, aquella que anteriormente ocuparan Lampérez, Torres Balbás y Chueca.

Texto: JUAN HERNANDEZ
Fotos: FELIX LORRIO



—Parece que todos estamos de acuerdo en que Carlos III es la figura más señera de la Ilustración, y que es él quien introduce, o «abre paso a la Razón en la España de la época». ¿Se podría hacer coincidir este proceso, desde el punto de vista cronológico, con el reinado de este monarca, o por el contrario, es un error atribuir a Carlos III la «exclusiva» del movimiento ilustrado?

—Desde el punto de vista que Vd. plantea, se trataría indudablemente de un error. Es evidente que ya desde los años de Fernando VI existe una voluntad de ruptura clara frente a los antiguos conceptos barrocos.

Nadie puede dudar que Fernando VI introduce cambios notables en el comportamiento estatal ante las Obras Públicas o la Industria..., pero son cambios puntuales.

Yo me atrevería a plantear que la diferencia de acción entre ambos reyes es, fundamentalmente, conceptual. Con Carlos III existe una Política. En cambio, con Fernando VI se puede hablar de actuaciones en los arsenales de Cartagena o El Ferrol, y son hechos sin duda importantes que esbozan un futuro, pero con Carlos III, por seguir con el ejemplo en el mismo sector, se puede afirmar que sí existe una política naval, amplia y genérica: una política de creación de riqueza o de la aplicación de los supuestos de Campomanes. Este concepto más amplio de la Política nacional habría que atribuirlo decididamente a Carlos III.

—¿Y en el campo de la Arquitectura y del Urbanismo?

—Pues la comparación entre las actuaciones de ambos monarcas se podría establecer igualmente en estas disciplinas, como es el caso de Madrid y su arquitectura.

Fernando VI plantea una operación de embellecimiento de esta ciudad, proponiendo en esta acción los esquemas del París de Luis XIV. Se embellece la proximidad del entorno real, el Salón del Prado..., aquellos lugares que van, en definitiva, a dignificar la propia figura del Rey.

La operación con Carlos III es, a mi juicio, radicalmente diferente. Carlos III potencia el desarrollo económico de Madrid, el crecimiento de la ciudad, en dos planos muy distintos. En primer lugar, existe un crecimiento horizontal de Madrid, un «ensanche» desde el Oeste hacia el Este, es decir, desde el Palacio Real hasta el frente de los prados. Pero, al mismo tiempo, Madrid va a rellenarse de edificaciones y a crecer en altura. Fernando VI embellece y dignifica, trata de identificar sus actuaciones con esquemas europeos de código real. Carlos III cambia la ciudad, cambia la imagen de Madrid, y si leemos las crónicas de Tejero, fechadas en 1750 y



“Carlos III supo elegir a lo largo de su reinado una serie de equipos ministeriales de buen nivel, con planteamientos reformistas”



en 1780, nos damos cuenta de que estamos ante dos visiones distintas de Madrid.

Resumiendo, Carlos III modifica la imagen de una ciudad que solamente había sido trastocada puntalmente por Fernando VI. Se pasa, pues, de un sistema de intervenciones de embellecimiento a toda una política de actuación urbana.

—Para ilustrar esta teoría bastaría cotejar las ordenanzas municipales y urbanas en ambos períodos...

—Evidentemente. Comparemos las ordenanzas de Ardemans en Madrid con las del Conde de Ricla en Barcelona, o las de La Coruña, Cádiz...

Si en un momento determinado las ordenanzas significaron la unificación del ornato, de la belleza arquitectónica y la consiguiente búsqueda de un ideal estético, con Carlos III las ordenanzas tratarán de entender la ciudad desde los supuestos de los higienistas: «... las casas no podrán tener más que tantas alturas, porque en caso de ser más altas el sol no podrá entrar en las calles...».

Comienza a hacerse patente la preocupación por el ciudadano-peatón, por facilitar el tránsito de los coches de caballos, por la salubridad... y por otras razones, que van a mejorar la calidad de vida urbana dentro de un concepto, si se quiere «taylorista», de la urbe como ente capaz de producir y de enriquecer. Así pues, se trata de una cuestión más profunda, y, sobre todo, más racional que el mero ornato arquitectónico de años atrás.

—Parece adivinarse detrás de todo ello una obsesión, o al menos una preocupación por el hombre, como persona y como ciudadano.

—En efecto, hay una obsesión por el hombre como ser que razona. Recordemos una frase de Boullé, ese fantástico arquitecto francés, digo fantástico en el sentido de excepcional, que hablando de Newton dice: «Oh Newton, espíritu sublime, tú nos enseñaste a razonar a partir de una comparación...».

Creo que lo importante en este movimiento es el hombre, concebido como un ser dotado de la capacidad de comprender y razonar.

—La Razón, así, con mayúscula, va a aparecer una y otra vez en estos años...

—Claro, porque es la base de la transformación que propugna el movimiento ilustrado; y a ese concepto del hombre como ente de razón se le une inmediatamente otro concepto que ha de ser inseparable: el de la felicidad, vinculada a la idea de la naturaleza y de la filosofía roussoniana...

—Bueno, este concepto de la felicidad del individuo tiene una presencia explícita

y literal, por ejemplo, en la Constitución Americana, que coincide con esta época...

—Está en la Constitución americana y está en la «Pepa»...

—Es curioso que estas tres grandes Constituciones, la americana del 76, la francesa del 89 y la española del 12, tengan en común algo tan nítido como la felicidad del individuo.

—Sí, pero esta observación está ligada a las fuentes de la riqueza.

Cuando en «La Pepa» leemos: «... La Nación española es la reunión de los nacidos en ambos hemisferios», estamos viendo una referencia categórica a un concepto fundamental: el territorio. Si a este concepto de territorio le unimos el de la felicidad, estaremos ante otro de los pilares básicos del movimiento ilustrado: la nación-territorio como unidad capaz de producir riqueza...

—Con ello estamos ante La riqueza de las naciones, que es el célebre libro...

—... de Adam Smith, sí. Pero es que estamos girando en torno a la misma idea. La riqueza de la nación está íntimamente ligada a su base territorial. Me viene a la memoria, y es un ejemplo, el tratado sobre el trigo que dedica el abate Galiani a Carlos III cuando todavía está en Nápoles. ¿Por qué el trigo es tan importante? Pues porque detrás de ello está una política de desarrollo económico. El comercio del trigo plantea la necesidad de fomentar las redes de comunicación, por caminos o canales, y paralelamente la necesidad de incrementar los mercados. Ligado a ello está el tráfico de moneda y, en definitiva, la política de colonización. Pero esta última no ha de entenderse como una mera operación de situar o de colocar a los pobres para llenar espacios. No. La colonización se hace para que el país sea más rico, más productivo, más feliz. Este es el programa económico de Carlos III.

—¿Y qué entendía el Rey de todo lo que estaba pasando? ¿Fue él realmente el motor?

—No lo sé. Desde luego, él favoreció todo este movimiento, si bien con golpes de timón, ocasionales, muy bruscos, desterrando, deportando... y cortando de raíz ciertas situaciones. Pero lo más notable, por encima del protagonismo regio, es la presencia de la España de entonces, y, en especial, de esa aristocracia, culta e ilustrada, en este proceso de cambio.

—Esta presencia aristocrática ilustrada se ve muy bien en la Academia de San Fernando.

—Así es. Por ejemplo, cuando Mengs llega a España, encuentra, con sorpresa, que quienes mandan en la Academia no son los artistas, sino los nobles. Esto es





algo que el pobre Mengs, como artista, no comprende. Pero aquella situación, aparentemente paradójica, fue positiva. No olvidemos que los artistas de la Academia eran los viejos barrocos que habían logrado perdurar. Y van a ser los nobles, cultos e ilustrados, quienes van a dirigir las nuevas ideas hacia el clasicismo, como excelentes conocedores de la realidad del momento que estaban viviendo. Dentro de este proyecto político se producen en la Academia algunas expulsiones por discrepancias estéticas o estilísticas...

—*Se refiere Vd. al episodio de Rodríguez...*

—Es un ejemplo, pero en efecto a Ventura Rodríguez, por una anécdota completamente trivial, se le expulsa de la Academia y se le envía a Valladolid, creo que fue hacia 1760...; lo que había detrás de ello era un propósito de cancelar la pasada etapa barroca para instalar el nuevo clasicismo.

—*¿Tan empeñado estaba personalmente el Rey en estos procesos de cambio, o por el contrario, es que supo rodearse de buenos colaboradores?*

—En el fondo es lo mismo, porque quien sabe rodearse de buenos ministros es que sabe discernir lo bueno de lo malo; si no, sería un cúmulo insostenible de casualidades. En fin, lo cierto es que supo elegir a lo largo de su reinado una serie de equipos ministeriales de buen nivel, con planteamientos reformistas. Pero habría que preguntarse, ¿cuál es la España del cambio? ¿Es Carlos III, es la intelectualidad, es la

minoría ilustrada, la aristocracia? ¿O es la influencia francesa?

—... *o la italiana, napolitana, ¿no cree? ¿Qué era Nápoles a mediados del XVIII?*

—Entre la posible influencia napolitana y la francesa había una gran diferencia. Creo que fue mucho más importante el papel desempeñado por Medinaceli o por Alba, aportando figuras francesas, que el del grupo de artistas acompañantes del Rey que llegaron de Nápoles. Carlos III quiso traer al arquitecto Vanvitelli, todo el mundo conoce esta historia; Vanvitelli manda a España a uno de sus discípulos para preparar su llegada, y este discípulo le cierra el paso y se convierte en el gran arquitecto del Rey y de los círculos ilustrados.

—*Sabatini, ¿no?, que siempre «iba a por todas»...*

—Sí, sí, Sabatini, que para hacer las paces con su maestro se casa por poderes con la hija de Vanvitelli. Fue una operación que podría resumirse así: «... ya que me has quitado el puesto, hazte cargo de mi hija y de mis otros hijos...».

El propio Pietro Vanvitelli, hijo de Luigi, llega a trabajar en España como ingeniero militar. Pero lo que me atrevería a insinuar, y esto es lo importante, es que de Nápoles no nos llega tanta influencia cultural. Lo relevante de la influencia italiana es, en definitiva, el peso enorme de Roma, de la Antigüedad, a través de la cual se canalizaban las corrientes francesas e inglesas. No debemos olvidar que en estos momentos España tiene embajadores notables en Roma, inteligentes e ilustrados como Roda

y Azara, y estos personajes forman parte del núcleo de lo que algunos han llamado el famoso «partido aragonés», compuesto de ilustrados interesantísimos que intervienen en el cambio. Aragoneses fueron Aranda, Pignatelli, Goya, los Bayeu, Silvestre Pérez y tantos otros.

—¿Fue casualidad esa concentración aragonesa de ilustrados?

—Para algunos historiadores, como Olachea, no se trata de una casualidad, sino de la existencia real de un partido aragonés. Esta reflexión nos podría llevar a la teoría, ya expuesta y ampliamente publicada, de que el motín de Esquilache es la reacción de una aristocracia española deseosa de tomar el poder frente a la presencia de los italianos.

Recordemos que es el propio Conde de Aranda quien sustituirá a Esquilache, y en ese caso carecería de sentido el desviar la atención hacia los jesuitas.

—Parece que se trata de un planteamiento del Conde de Aranda para retomar el poder, ¿no?

—Hay una anécdota curiosa. Cuando el pueblo de Madrid va a la Casa de las Siete Chimeneas, que era el Palacio de Esquilache, para apedrearlo, y no encuentra allí a Esquilache, se dirige a otro sitio.

—¿A cuál?

—Pues a la casa de Sabatini, el arquitecto del Rey. Y apedrea la casa de Sabatini. Pues bien, yo no creo que el pueblo de Madrid tuviera exacto conocimiento de quién era Sabatini y su significación. Tenía que estar forzosamente dirigido. Habría que recordar los grandes textos del elogio de Jovellanos, donde se habla de la caída en desgracia de Ventura Rodríguez frente a los italianos...

Esto me hace pensar si en el fondo no habría una especie de «tercera vía», o tercer foco de intelectualidad, que proviene de un medio distinto. Me estoy refiriendo lógicamente a gente formada en Roma como José de Hermosilla, Diego de Villanueva, y, años más tarde, Pedro Arnal, artistas de la órbita francesa y no de la italiana.

—En ese grupo se podría entonces incluir al propio Juan de Villanueva.

—Claro, lo interesante es meditar la influencia que toma en Roma Juan de Villanueva, que, a mi juicio, es francesa e inglesa, porque la italiana como tal no existe. Lo que sí existe en Italia es la Antigüedad, es Roma.

—¿Se puede hablar entonces de una aristocracia intelectual propiamente española, comprometida con el cambio que se está experimentando?

—No sólo de la aristocracia, sino incluso de la propia Familia Real. Yo no me acuerdo bien de las fechas, pero creo que

fue en abril de 1783 la primera ascensión de los Montgolfier en París. Bueno, pues en diciembre del mismo año en Madrid el Infante D. Gabriel sube en globo. Las noticias y los avances apenas tardan siete meses. Esto no sería posible sin un foco de intelectualidad que recibiese y experimentase esos adelantos. Y ya en el año siguiente, 1784, se producen nuevas ascensiones en Madrid, Aranjuez y Barcelona.

Aquello era algo más que una mera diversión de Corte. Esto nos llevaría a analizar el papel de la aristocracia en tareas de gobierno a lo largo del siglo. Recordemos cómo, en los primeros años de la centuria, el propio Archiduque Carlos llega a ofrecer a la burguesía catalana la participación en el gobierno. Esto naturalmente se corta en seco con el Decreto de Nueva Planta de Felipe V, y fue una pena, porque esa participación de la burguesía y de la aristocracia hubiera sido positiva. Pero la situación, cincuenta años más tarde, va a ser muy diferente. Por ejemplo: en 1767 el Conde de Ricla propone unas ordenanzas al Ayuntamiento de Barcelona que no son aceptadas. ¿Por qué? Porque las ordenanzas iban en contra de los intereses más inmediatos de los poseedores del suelo. Pero la operación positiva es la de Ricla, un ilustrado, que luego será Ministro de la Guerra. En el fondo es llamativo en este país que un Ministro de la Guerra sea un ilustrado capaz de hacer una gran propuesta urbana para una ciudad como Barcelona...

La conversación se detiene y Sambricio se echa a reír ante estas coincidencias irónicas que nos depara la visión histórica, y uno no puede menos que pensar aquello de si la historia se repite o no se repite...

—Sigamos. Este cambio económico y social que transforma el país se viene abajo rápidamente con la desaparición de Carlos III y los episodios posteriores de la Guerra napoleónica apenas alborea el siglo XIX. ¿Cuáles fueron las causas del retroceso, o al menos, del estancamiento?

—Yo soy de los que piensan que otra cosa sería España si hubiera triunfado Napoleón, pero esta opinión carece de consistencia científica, como tal suposición, y por ello la expongo con todas las reservas que ello conlleva.

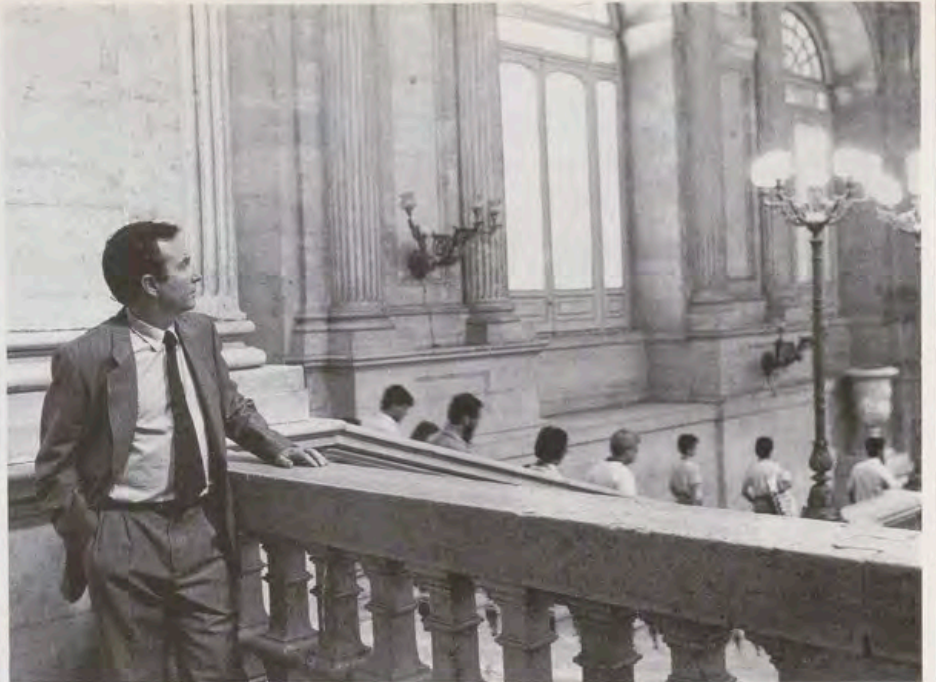
Quizá José I hubiera sido un gran rey. No hubo entonces nada más triste que el «Manifiesto de los Persas», y nada más triste que un país que cierra la Escuela de Ingenieros de Caminos y abre la Escuela de Tauromaquia.

Me viene a la memoria un bello texto publicado hace años por el Prof. Miguel Artola, que me ha precedido en esta sección de entrevistas; después del incendio de San Sebastián en 1813, un grupo de donostiarros comprometidos a reconstruir la ciudad,



“La gran aportación de Carlos III fue la de introducir a España en la modernidad europea y fomentar su industrialización”





ante los problemas surgidos con los antiguos propietarios del suelo, redactan un manifiesto que llevan a la Academia de San Fernando, donde se lee: «... las ciudades se construyen una vez para miles de años...».

Pues bien, eso es lo bonito y lo atractivo de esta época ilustrada, que «la ciudad debe prolongarse en el tiempo», que «debe tener una perpetuidad de su imagen». Es como un grito de la Razón en una España que se desmorona. Y es que con Carlos IV sigue habiendo reflexión e ilustración, pero ya empieza a carecer del apoyo oficial y decidido de que había disfrutado con Carlos III. Esta fue la gran aportación de Carlos III: haber introducido a España en la modernidad europea y haber fomentado su industrialización.

—¿Y en el aspecto urbano?

—Pues algo tan nuevo y tan decisivo como plantear que el antiguo diseño urbano ya no tiene lógica ni validez. Recuerdese el texto precioso que publicara Miguel Avilés sobre «Sinapia», donde se dice: «... quien ha visto una ciudad ha visto todas...». Pues no, Carlos III pensaba que eso no era cierto, que quien había visto una ciudad había visto solamente esa ciudad, porque cada ciudad debe tener un trazado urbano dependiente de sus funciones, ... cada ciudad debe diseñarse en función de su programa. No es lo mismo estudiar San Carlos de Cádiz, que estudiar El Ferrol o la nueva Sangüesa después del terremoto del 86.

La ciudad debe responder a un esquema de necesidades; por eso Jovellanos, al final del reinado de Carlos III, escribe que «... Madrid tiene que vender...», «... tiene que crear riqueza...», porque es una urbe que consume y no produce, y ¿qué puede vender Madrid?, pues su capitalidad. «Así

que hagamos un ensanche al Norte de Madrid, que el Rey venda las tierras de esa zona, y, si no consigue venderlas, que las regale, pero la gente tiene que construir por obligación. Y así habrá palacios y residencias. Vamos a hacer un Madrid de servicios, un Madrid capital». De ese modo, siguiendo a Jovellanos, podremos entender el Puente de la Paz que proyecta Silvestre Pérez en 1807, como idea de servicio en el enfrentamiento del Consulado del Mar y el Señorío de Vizcaya. Lo mismo ocurre con Vigo, que ha de entenderse como apoyo a los corsarios que asaltan los navíos ingleses, o Aguilas, que será un puerto defensivo de pescadores, o la actuación en Sierra Morena que ha de analizarse como una operación de ordenación del territorio con la permanente voluntad de crear riqueza. Detrás de cada planteamiento urbano existe el cumplimiento de una función, de un programa de necesidades...

—¿Se podría hablar de una metodología urbana?

—En efecto, se plantea primero el programa de necesidades y a continuación el estudio del territorio, del trazado de la ciudad, de su forma física, de su población y de sus soluciones arquitectónicas. Y en estas ambiciosas operaciones urbanas no podemos olvidar a una gran figura: la del ingeniero militar. Fijese si es importante esta figura, que es la que marca un camino nuevo en el campo del desarrollo urbano. El ingeniero militar entiende el cuartel como una suma de células iguales; esta idea, manejada a escala urbana, nos dará los asentamientos de Nueva Andalucía o de Sierra Morena. Son agrupaciones de un tipo de vivienda que se repite sistemáticamente.

—Estamos hablando de una arquitectura o un urbanismo de «agregación», ¿no?

—Así es en cierto modo. Se estudia un tipo básico de vivienda que se adosa y yuxtapone a lo largo de un eje. Pero este esquema lo podemos ver también en la obra de Villanueva en El Escorial, en las Casas de la Reina e Infantes...

Allí existe un eje o corredor para acceder a viviendas que responden a la misma tipología. Y variando el plano en altura, siguiendo la escalera, podremos ver otro corredor con otra tipología; estas reflexiones nos llevan invariablemente a pensar qué es la Historia, cuál es el concepto de Historia en el siglo XVIII; la Historia: ¿es un análisis erudito, identificada con aquellos que van a Roma a medir la Antigüedad... o es la Antigüedad la que nos permite conocer y comprender mejor la civilización? Pocos recordarán que dos de las nuevas poblaciones del XVIII en Sierra Morena son Nueva Carteya y Nueva Atenas, y que ambas plantean dos nuevas formas o conceptos de vida. Y esto nos conduce a recordar el mito de Roma, tan de actualidad en los cuadros de David de esta época.

Lo que quiero decir con estos ejemplos es que puede haber un Ventura Rodríguez que maneje elementos de la arquitectura clásica al igual que sus predecesores barrocos habían hecho con el grutesco o la rocalla. Pero una segunda generación posterior introducirá el cambio tipológico derivado de un profundo estudio de la Antigüedad, pero mucho más conceptual.

Y pongo un ejemplo: Entendamos lo que es un Museo del Prado, proyectado en 1785 por Villanueva para Galería de Ciencias Naturales. Pues bien, ¿qué es este edificio? Es un templo, y el autor así lo afirma en la Memoria. No es un templo en el sentido católico, apostólico, romano, sino un templo que pone en contacto al Hombre, al ente capaz de razonar, con el Ser Supremo.

Tab. 32.



Tab. XVIII.

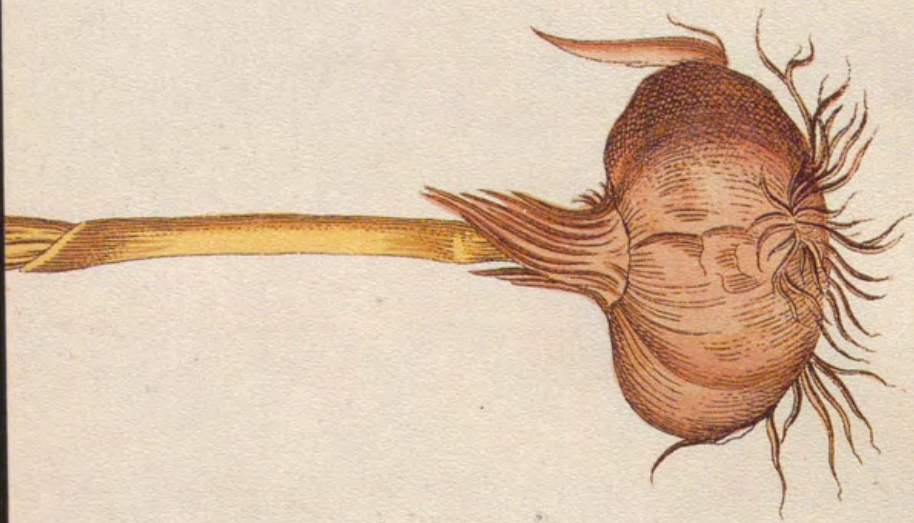


ROSMARINUS OFFICINALIS. L.
Der Rosmarin.

Tab. 32.



CROCUS SATIVUS L.
Der zahme Safran.



CROCUS SATIVUS .L.
Der zahme Safran.

«Crocus Sativus. L.», en el Libro «Flora peruviana et chilensis».
Museo de la Real Farmacia de Madrid.

La Real Botica

en tiempos del Rey Carlos III

Actividades propias, asistenciales y científicas (1)

Por M.^a Esther ALEGRE PEREZ

LA REAL BOTICA Y SU PLANTILLA DE PERSONAL

La Real Botica era una institución creada en 1594. En las normas dictadas el 6 de diciembre de 1594 para su instalación se indicaba que existirían dos boticas: una dentro de Palacio, para la atención de los reyes y su familia, y otra fuera, de la que se servirían los criados agradados con este beneficio. La plantilla de individuos que la compondrían debería ser: un Boticario Mayor, tres ayudas, tres mozos —todos ellos con la categoría de profesionales—, un destilador y dos peones. Para los siete boticarios se prohibía el ejercicio con botica propia, y al menos el Boticario Mayor debía residir en la Real Botica día y noche.

El aprovisionamiento de plantas para las confecciones terapéuticas se hacía de la Casa de Campo, de los propios Jardines del Alcázar y del Huerto de la Priora, perteneciente al Convento de la Encarnación, próximo a los Caños del Peral. Posteriormente, este huerto fue cultivado exclusivamente por los boticarios del Real Servicio, ayudados por mozos y jardineros, convirtiéndose en el jardín botánico de la Real Botica que, como recuerdo de su primitiva denominación, continuó llamándose «Jardín de la Priora». Los gastos de cultivos y manteni-

miento se incluían en los generales de la botica, pero en tiempos de Carlos III, a instancias del Boticario Mayor, para que el Jardín tuviera más holgura económica y autonomía, el Monarca le concede, en 1786, una dotación anual de 6.000 reales

de vellón y, en esa misma fecha, el Boticario Mayor es nombrado «Criador de plantas de la Real Cámara», con una remuneración adicional a su sueldo de 10.000 reales de vellón anuales. Este Jardín, aparte de su gran utilidad terapéutica,

servirá en 1787 para librar al Sumiller de Corps, Sr. Marqués de Valdecarzana, de un pequeño compromiso moral. En mayo de ese mismo año, Don Luis Neé escribe al Sumiller recordándole su carta de enero en la que le presentaba un me-



Farmacia de viaje para uso de la Real Familia. S. XVIII. Museo de Farmacia. Palacio Real de Madrid.

morial de sus trabajos, estudios y adelantos botánicos, informándole de cómo el Protomedicato de Navarra lo había nombrado profesor del Jardín Botánico de Pamplona que no había llegado a crearse, suplicándole se dignase darle algún destino. Al no haber recibido contestación, le rogaba de nuevo para que le ayudase económicamente por estar en extrema necesidad.

En el mismo documento de Neé, aprovechando el ancho margen, el Marqués de Valdecarzana, el 27 de mayo, pone en Aranjuez una nota al Boticario Mayor, Juan Díaz, rogando que le proporcionase algo para el solicitante con el sueldo que le pareciese conveniente, solamente hasta que hubiera una resolución real sobre la primera solicitud. Al día siguiente, Díaz contesta al Sumiller indicándole que podía nombrar a Neé como profesor interino en el Jardín de la Priora, con un sueldo de 8 reales diarios de la dotación destinada a favor de dicho Jardín. Conforme el Sumiller con la idea del Boticario Mayor, se lo notifica al interesado el 28 de mayo de 1785; dos años pasará Neé en este destino provisional, transcurridos los cuales es nombrado por el Rey para «hacer una expedición alrededor del mundo», nombramiento que es notificado a Juan Díaz el 3 de mayo de 1789 a fin de que cesara en su cargo interino en el Jardín de la Priora.

En el momento en que el Rey Carlos III llega a España, la Real Botica tenía su acceso principal por la calle del Tesoro. Constaba de tres estancias apropiadas al servicio, más las destinadas al aposento de los boticarios de la última categoría, a los que, como condición indispensable para firmar la oposición, se les exigía estar solteros, ya que obligatoriamente debían residir en la Real Botica.

Era obligación de la plantilla de boticarios no sólo realizar las funciones propias de preparación de medicamentos, sino también atender el laboratorio químico de la Real Botica, el almacén de quina y el Jardín de la Priora, con un invernadero y un vivero instalado en él.

Los boticarios de la Real Botica formaban una plantilla de facultativos constituidos en Cuerpo, sometidos a escalafón, cubriéndose por nuevo acceso la última plaza vacante tras disponerse el oportuno ascenso regular. La llegada de una monarquía procedente de otra Corte rompía en cierta manera este método, ya que los monarcas solían llevar consigo a sus propios facultativos de confianza, a los que, lógicamente, encomendaban los puestos de más categoría y responsabilidad. Así ocurre con la llegada del primer Borbón, que trae su propio boticario, Don Luis Riquer, a quien encomienda la dirección de la Real Botica y que asume, por tanto, el cargo de Boticario Mayor. A partir de aquí se recupera la norma establecida, y así, en diciembre de 1748, por fallecimiento del Boticario Mayor, Don Bartolomé Pérez Durán, accede a ese puesto Don Josef Martínez Toledano, que ocupaba la plaza de Ayuda más antiguo, jurando su nuevo cargo el día de 1 de febrero de 1749.

Al venir a España Carlos III, una vez más se rompió la armonía; en su viaje desde Nápoles viene acompañado por su Boticario, Don Luis Gazel, a quien se encargará la dirección de la Real Botica; Martínez Toledano será destituido de su puesto. A primeros de enero de 1760, Martínez Toledano rendirá las cuentas de su último ejercicio anual como Boticario Mayor, y el día 27 de ese mismo mes, desde el Palacio del Buen Retiro, el Marqués de

Squilaze (nuevo Ministro de Hacienda) notificará por escrito al Duque de Losada la aprobación real de esas cuentas, para que así le fuera comunicado al Boticario Mayor cesante.

El fallecimiento de Luis Gazel en el Real Sitio de Aranjuez, el 21 de mayo de 1762, permite que Martínez Toledano vuelva a recuperar su puesto; en el escrito que con tal motivo dirige el Duque de Losada al Marqués de Zambrano en Aranjuez, el día 22 de mayo, el asunto queda clarísimo; éstos eran los términos del oficio: «Respecto haver fallecido ahyer en este sitio D. Luis Gazel que era de la Real Botica del rey dispondrá Vd. que desde luego se le encargue a D. Josef Martinez Toledano de todo lo correspondiente a la mencionada Real Botica y a su mejor dirección interior que Su Majestad no se digne resolver y declarar quien ha de ser el Gefe propietario del mismo oficio que ha de suceder al difunto». Con fecha de junio de ese mismo año, Martínez Toledano tendrá su plaza definitiva, que desempeñará durante veintiún años. En el transcurso de ellos, por fallecimiento de la reina madre Isabel de Farnesio, la Real Botica del Sitio de San Ildefonso pasará a estar bajo la dirección del Boticario Mayor del Rey. Se le entregaba bajo inventario, debiendo reponerla y, en caso necesario, incrementar sus medicinas y utensilios. En el momento de ser entregada —por fallecimiento o jubilación—, debía tasarse de nuevo, abonándose al interesado o descendientes el exceso que hubiera; el abono lo realizaba la persona que se hiciera cargo de la misma. Cuando el día 1 de agosto de 1766 recae sobre Martínez Toledano esta misión, recibe la botica de manos del que había sido boticario de la Reina madre, Don Bartolomé Fernández Ortiz. Esta botica debía

atender a los dependientes del Real Sitio y a los 20 enfermos del Hospital. Su asignación económica era de 26.000 reales por los criados del Real Sitio y 4.000 por los dependientes de la Real Fábrica de Cristal. Hecha la transferencia de existencias, Martínez Toledano la encuentra mal surtida, exponiendo que tendría que invertir en ella aproximadamente 12.000 reales de vellón.

Cuando en mayo de 1783 fallece Josef Martínez Toledano, le sucede en el cargo de Boticario Mayor el Ayuda más antiguo, Don Juan Díaz. Verificado el oportuno inventario y tasación de la botica de San Ildefonso, arroja un excedente, en favor de Martínez Toledano, de 150.000 reales de vellón y 3 maravedís. Martínez Toledano manifiesta al Rey su agradecimiento, haciéndole heredero de todo el excedente a su favor que hubiera en la botica del Real Sitio. Por eso Juan Díaz, antes de hacerse cargo de la misma, tuvo que reintegrar esta cantidad a la Real Hacienda.

Este rasgo de generosidad tal vez tuviera otros muchos motivos que lo justificasen; ante nuestros ojos aparece uno que es casi suficiente. Conocemos, por los documentos conservados en el Archivo de la Farmacia del Palacio Real de Madrid, que fue práctica frecuente, en reinados anteriores y en el siguiente (Carlos IV), pedir una ayuda a la Corona, en forma de «donativo gracioso y voluntario», a todos los dependientes de empleo de la Sumillería de Corps, para sufragar gastos de guerra, contando siempre con la colaboración positiva de todos los miembros de la Real Botica. Pese a las contiendas emprendidas durante el reinado de Carlos III, no tenemos noticias de que el Rey solicitase tal ayuda.

La actuación de la Real Botica estaba reglamentada, y la

propia institución inspeccionada; las órdenes emitidas a este respecto indicaban: «que los Prothomédicos visiten la Real Botica todos los años no sólo para reconocer las medicinas simples y compuestas que en ella hubiere y de las que tubiera falta para que se provean sino también para saber como proceden los oficiales en ella y si cumplen con su obligación en el modo de hazer y distribuir las medicinas y en lo demas que les toca...».

El Prothomédico más antiguo tenía la obligación de acudir a la Real Botica una vez a la semana por lo menos y, para casos de ausencia o indisposición, recaía la obligación en el siguiente por orden de antigüedad. Cualquier anomalía que observara debía comunicarse al Sumiller de Corps.

Para atender las prescripciones destinadas a la servidumbre sólo podían aceptarse las recetas ordenadas por los médicos «de familia», en las que deberían figurar: el nombre del destinatario, domicilio, oficio en el Real Servicio, día, mes, año de prescripción y firma del facultativo prescriptor, no debiendo ser aceptadas si faltaba alguno de estos datos. Se recomendaba a los médicos que recetasen con moderación y, para determinados productos, existían unas cantidades máximas a prescribir, indicando, en el caso de que el médico prescribiese más, lo siguiente: «y si excediesen de esta cantidad, en las recetas no se de por ellas en la Botica mas de lo que aqui va señalado y esa ha de ser pesada ó medida precisamente y no de otra manera, escribiendo en la receta la cantidad que se dio para que en todo tiempo conste».

Le exigía también llevar un libro de entradas y otro de salidas. Quedaba totalmente prohibido comprar medicamentos compuestos, debiendo ha-

cerse todos en la Real Botica y ordenando que se castigase al ayuda o mozo que se negara a realizarlos.

La instrucción del personal de la Real Botica fue una preocupación más de Carlos III, demostrándose su interés en el escrito que el Duque de Losada envía al Boticario Mayor en 1762: «El Rey manda que Vm. y los demás que puedan sucederle en su empleo de Jefe de la Real Botica dispongan que los oficiales y mozos de ella concurran cuando no esten de servicio y lo permita el tiempo al Jardin Botánico para imponerse siempre más en lo que sea de su facultad».

La dotación de personal en la Real Botica siempre resultó escasa para el gran trabajo que en ella se desarrollaba. Los problemas de la Real Hacienda habían llevado en el pasado incluso a situaciones irracionales como la que se produce en 1707, cuando existían en la Real Botica: un Boticario Mayor, cuatro Ayudas y cuatro Mozos de Oficio, todos boticarios examinados; en el mes de abril el Mayordomo Mayor envía a Luis Riqueur una nota manifestando que, por orden del Rey, la nueva plantilla de la Real Botica quedaría compuesta por: un Boticario Mayor, dos Ayudas y dos Mozos de Oficio, pasando los cuatro individuos separados del servicio a otro puesto en cualquier oficio. Las protestas del Boticario Mayor en el sentido de que no podían ser empleados en trabajos menores, ya que eran individuos con estudios, no tuvieron la acogida deseable.

Con Carlos III, quizás porque la Real Hacienda con el sistema de presión fiscal de Squilace tenía una situación más próspera, o porque la razón se impuso, la plantilla recupera paulatinamente su habitual número de individuos e incluso se crea una nueva clase: la de «En-

tretenidos», que también llegó a contar en ella con cuatro personas. Las plazas de nueva creación eran siempre de la última clase, y se cubrían por oposición. Las vacantes producidas por fallecimiento se cubrían por ascenso regular, saliendo a oposición la última plaza. Al firmar el concurso-oposición, además de sus datos personales y méritos académicos, debían acreditar la fecha en la que habían obtenido el título de boticario y los años de práctica. La oposición constaba de varios ejercicios, debiendo realizarse en lengua latina lo correspondiente a las materias de «pharmacia galénica, química y botánica».

La dotación económica prevista para el servicio de la botica rara vez resultaba suficiente, y todos los boticarios que ocuparon el cargo de jefe así lo manifestaron en numerosas ocasiones. Las dos personas que durante el reinado de Carlos III permanecieron durante más tiempo en el cargo de Boticario Mayor (Martínez Toledano y Díaz) también lo hicieron saber al Rey, teniendo siempre una acogida favorable. En 1771, en contestación a una solicitud del Boticario Mayor sobre aumento de sueldo para los dependientes de la Real Botica, se le participa la resolución real y, como consecuencia, la promulgación de tres Reales Decretos por los que se le asignaban al oficio de la Real Botica las visitas de boticas de los Obispos de Cartagena y Almería y de los Arzobispos de Valencia y Toledo, que serían realizadas por los individuos de la Real Botica, quienes, como consecuencia, percibirían los oportunos honorarios.

En 1775 se aumenta la dotación para los gastos del oficio y compra de libros que solicite el Boticario Mayor. En septiembre de ese mismo año se incrementa la dotación en 11 ducados mensuales y se adquieren

las obras que solicitaba Martínez Toledano. Sin embargo, cuando este boticario solicita en 1781 un aumento de plantilla en dos boticarios más, el Duque de Losada le notifica, de parte del Rey, que no consideraba necesario el aumento, ya que su familia gozaba de excelente salud y usaba muy poco de ese oficio.

Pero cuando con más claridad se manifiesta la voluntad real es a raíz de un escrito cursado en noviembre de 1785 por Juan Díaz al Sumiller de Corps, Sr. Marqués de Valdecarzana, en estos términos: «He hablado a V.E. antes de ahora sobre la importancia de mejorar y mantener el estado del jardin botánico de la Real Botica de mi cargo llamado de La Priora y almacenes de quina y anexos a ella, como conviene al real servicio y que lo imposibilita la falta de dotación para gastos indispensables a uno y a otro». El Boticario Mayor proponía lo siguiente: «hago presente a V.E. que sin gravamen de la Real Hacienda podría hacerse esta dotación respectivamente destinando a este fin las visitas de boticas del Arzobispado de Sevilla que está en el Prothomedicato, por la resolución de S.M. para que recaigan en él todas las visitas que vayan haciendo cuyo producto es superabundante a los fines a que está destinado, que esta concesión puede ser sin perjuicio de separar de allí lo que fuera del real agrado destinar a otro objeto. El producto pues de esta visita administrado por el Boticario Mayor, que es o fuere, con la responsabilidad y cuenta a V.E. y demas Srs. Sumilleres de Corps sucesores, podría vastar para el fin esperado de que el jardin de la Real Botica y almacén de quina y anexos se mejoren».

No debió parecer acertada la idea del Boticario Mayor, ya que la solución que le es comu-

nicada por el Sumiller era la autorización real de incrementar en 3.000 reales de vellón los gastos anuales de la Real Botica; se le advierte que esta cantidad debería destinarla al aseo de las librerías e ir poco a poco comprando los libros más curiosos e importantes de las ramas de la pharmacia galénica, botánica e historia natural. Asimismo, le autorizaba a cargar en las cuentas de gastos los que resultaran del cultivo del Jardín de la Priora.

En mayo de 1786 el Rey, a través del Marqués de Valdecarzana, pone de manifiesto al Boticario Mayor su voluntad de mejorar al máximo la Real Botica, rogándole que, por escrito, manifestase todo lo que juzgase necesario en esa real dependencia «para ponerla como corresponde», al igual que se había efectuado por aquel entonces en las de los Reales Sitios. Se le pedía su parecer sobre la librería, sus adornos, amplitud, si había en ella estrechez, incomodidad..., sobre las obras antiguas y modernas que considerase en falta necesarias, rogándole que informase de su costo para estudiar si acomodaba adquirirlas de una vez o ir las comprando de año en año. Rogaba también que expusiera lo que considerase oportuno



Balanza utilizada en la Real Botica. Siglo XVIII. Museo de Farmacia. Palacio Real de Madrid.

con respecto a posibles arreglos en el Jardín de la Priora, y sobre el establecimiento en el laboratorio de la Real Botica «de elaboraciones químicas curiosas en sus ramos, con especialidad en el de tintes y firmeza de colores».

Este interés por los tintes es totalmente nuevo en los cometidos de la Real Botica, pero no en el Gobierno. El comercio textil preocupaba a los Borbones; recordemos, en este sentido, las Ordenanzas de 1757, donde aparecía toda la regla-

mentación sobre teñidos de lanas, sedas y otros textiles. También en el reinado de Carlos III, el Director General de Tintes del Reino eleva una propuesta, recomendando la utilización en España de la quina para tintes, cosa que ya se estaba haciendo en otros países europeos, cuyos tejidos tenían mejor acogida que los españoles, debido, en parte, a la mayor variedad y vistosidad de sus colores, indicando que con el uso de la quina conseguían mejor teñido y un tejido mucho más suave. Es lógico, pues, que el Rey quisiera aprovechar la magnífica preparación química de sus boticarios y las instalaciones del laboratorio para realizar las investigaciones que más interesaban.

Volviendo al documento que nos ocupa, en él también se recomienda al Boticario Mayor «que tuviese una reunión con los individuos de la Real Botica para tratar el tema y, cuando hubieran decidido, informasen al Marqués de Valdecarzana sobre los distintos puntos». En espera de la exposición que llegase de la Real Botica, el Rey, en julio de 1786, por Real Decreto, fija para el Jardín de su Real Botica una dotación anual de 6.000 reales de vellón.

Al final de año, el Boticario

Sala de destilación de la Real Botica. Museo de Farmacia. Palacio Real de Madrid.





*Piezas de plata
utilizadas como medida
en la Real Botica.
Museo de Farmacia.*



*Recipientes de plata (tonillos)
para dosificar jarabes. S. XVIII.
Museo de Farmacia.
Palacio Real de Madrid.*

Mayor facilita la relación de libros y otras obras que consideraban necesarias; atendida inmediatamente la solicitud, se adquieren veintiséis obras, con un total de setenta y dos volúmenes, y se inician tres suscripciones.

Una vez más, en agosto de 1788, Juan Díaz manifestaba al Sumiller de Corps que, debido al aumento de trabajo, resultaba escasa la dotación tanto de personal como económica. El Sumiller pasa la petición al Conde de Floridablanca, quien contesta manifestando la propicia disposición real, rogando que se pusiera de acuerdo con el Boticario Mayor y le comunicasen cuanto hiciera falta en la Real Botica de la Corte y en las de los Reales Sitios. Cuando el Marqués de Valdecarzana se lo notifica a Juan Díaz, le ad-

vierte que en breve todos los criados —vista la voluntad del Rey en ese sentido— pedirían atención para sí y sus familiares en la Real Botica, lo cual lógicamente acarrearía más gastos y más trabajo, por lo que le prevenía para que, teniéndolo en cuenta, pidiera con holgura para no tener que volver a molestar a S.M. Por Orden de 2 de octubre de 1788 se disponía el arreglo y ampliación de las Boticas de los Reales Sitios, sin embargo las mejoras que el Boticario Mayor pedía para la de la Corte fueron realizadas en 1789 por Carlos IV, siendo tan considerables y valiosas que dieron lugar a lo que se llamó «la nueva Botica de Carlos IV», a cuya inauguración acudió toda la Real Familia.

Hemos visto cómo la Real Botica en tiempos de Carlos III

estaba suficientemente dotada de los libros necesarios al oficio para todo tipo de operaciones y consultas, no obstante la llegada de nuevos productos terapéuticos, sobre todo de las posesiones de la Corona en América, hace necesaria información adicional; ésta es sin duda la causa de que en 1771 se elaborase un documento en el que, bajo el título «Relación de virtudes de productos», quedaban recogidas las utilidades terapéuticas de dieciocho productos, algunos simples, otros en confección. Como aclaración a esta relación, aparecía anotado al pie que todos los géneros expresados, tanto simples como compuestos, necesitaban de facultativo médico que aplicara las dosis según edad y fuerzas del paciente. Se recomendaba que las aguas —en la

relación figuraban las de canela, las de clavo y las de nuez de especia—, se tomaran media hora antes o después de las comidas.

La estancia de Carlos III en Nápoles debió influir en el Monarca a la hora de valorar la eficacia de algunas terapias utilizadas en aquel país. En septiembre de 1774 se envía a la Real Botica una preparación cuya composición y usos aparecían en italiano, correspondiente a una receta del clérigo siciliano Mazzoni, que era utilizada en Nápoles con excelente resultado como «específico para la angina», según indicaba el Marqués de Tanucci al enviarlo a la Real Botica. En junio de 1779 el Duque de Losada envía al Boticario Mayor orden del Rey de copiar la adjunta receta recibida de Italia —está escrita

en italiano— de polvos llamados de Infantiglioli, que se preparaban en los estados del Gran Duque de Toscana y servían para los accidentes de alferecía de los niños. El Rey ordenaba que esta receta se conservase sin vulgarizar en modo alguno.

Como dependientes del Real Servicio, el personal de la Real Botica estaba sometido a las disposiciones que afectaban al servicio. El interés de los Borbones por cambiar la indumentaria habitual del pueblo de Madrid era manifiesto; ya en el reinado de Felipe V, los Alcaldes de Casa y Corte dictaron siete bandos con este objeto. Pues bien, lo que no pudo alcanzarse en el reinado del primer Borbón, quiso conseguirlo por la fuerza el Marqués de Squilace, y el pueblo de Madrid, ofendido, provocó el motín. No obstante, para los dependientes del Real Servicio sí se impuso, y, por ello, el día 29 de enero de 1766, se envía a D. Josef Martínez Toledano la siguiente nota: «Haviendo resuelto el Rey que todos los criados y dependientes de su Real Casa no usen por ningún motivo de la capa larga, sombrero redondo, ni del embozo, sino que dentro y fuera de Madrid en los paseos y en todas las concurrencias que tengan vayan de traje que les corresponda, llevando capa corta ó Redingot, peluquin o pelo propio, y sombrero de tres picos en lugar del redondo de modo que siempre bayan descubiertos los rostros; lo participo a Vm de Orden del Sumiller de Corps para su cumplimiento y puntual observancia a fin de que la haga Vm guardar entre todos los dependientes de la Real Botica de su cargo».

También las normas sobre la conducta de los dependientes alcanza a los boticarios, por ello, en agosto de 1782, el Duque de Losada escribía a Martínez Toledano, encargándole

que vigilara y recordara a sus dependientes la relación de juegos prohibidos en las dependencias del servicio y en las casas particulares, ordenándole que cada seis meses exhibiera el bando prohibitorio para que no se olvidase.

Igualmente, como miembros del Real Servicio, acatarían las órdenes de luto oficial; así lo comprobamos en la notificación que se envía al fallecer la Reina en 1760, o el Infante Don Luis, en agosto de 1785, para los que se decretan tres meses de luto. A la muerte de la Reina de Cerdeña, hermana de Carlos III, en septiembre de ese mismo año, se imponen, como en el caso del Infante Don Luis, tres meses de luto riguroso.

OTRAS ATENCIONES DE MEDICINAS REALIZADAS EN LA REAL BOTICA

La Real Botica no solamente preparaba los medicamentos destinados al uso de la Real Familia, sino que también atendía a determinados servidores de Palacio y a ciertas comunidades religiosas a las que el Rey había agraciado con este beneficio.

En una relación confeccionada en 1707 figuran las Congregaciones y personalidades religiosas que se atendían: Sr. Patriarca, Capellanes y músicos de la Real Capilla; Colegio de Niños Cantores; Convento Real de la Encarnación, con sus capellanes, músicos, criados y dependientes; Colegio de Niñas de Santa Isabel; Convento de Santa Isabel, con sus capellanes y dependientes; Convento de Religiosos de San Gil; Convento de Capuchinos de la Paciencia; Convento de Religiosas de Santa Theresa y sus familiares (por ser de Real Patronato), y Real Convento de Mercedarias Descalzas y sus dependientes.

No volvemos a encontrar otra documentación en este sentido hasta que en febrero de 1766 se consulta a Martínez Toledano su opinión sobre si procedía conceder atención en la Real Botica a los Religiosos Jerónimos de Madrid, pues su Prior así lo había solicitado. En la contestación que Martínez Toledano envía al Duque de Losada encontramos las congregaciones que se atendían: «Debo decir a V.E. se halla este oficio sumamente cargado no solo de las dilatadas familias y comunidades que en distintos tiempos y con diversos motivos han conseguido esta gracia de S.M., sino en mi tiempo se han aumentado con la Comunidad de San Cayetano; Colegio Monte Rey; Convento de Religiosas de los Angeles; Convento de las Salesas; Capuchinos de El Pardo...»; también aludía a nuevos dependientes de distintos servicios no propios de Palacio. Pero, a pesar de todo, indicaba: «No obstante lo expresado la Comunidad de San Gerónimo la contemplo con más mérito que otras que lo gozan, respecto de servir ésta a todas las Reales Familias y oratorios particulares de todas las estancias de S.M. ha hecho en aquel Real Sitio, como estrechándose los Monjes para dejar aposento al confesor de S.M., confesores de Familia y otras muchas incomodidades que padecen». Tras el informe de Martínez Toledano, inmediatamente se concede la atención.

Tras el fallecimiento de Isabel de Farnesio, en julio de 1766, todos los dependientes de la Augusta Dama que eran atendidos, solicitan del Rey continuar con este beneficio, siéndoles concedido.

En 1767 se otorgan medicinas de la Real Botica a las religiosas del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid y al Cabildo de la Real Capilla de San Isidro de Madrid; en

ambos casos se consulta previamente al Boticario Mayor, quien se muestra reacio a estas concesiones, no obstante el Rey se pronuncia favorablemente.

Se conserva un documento de solicitud de la Real Casa de Santa María Magdalena de Madrid, fechado en 1769. Ante la consulta, Martínez Toledano hace todo tipo de consideraciones, y manifiesta: «ya en otras ocasiones tengo hecho presente a V.E. las muchas comunidades que constituyen Reales fundaciones y otras que por pobreza les ha concedido S.M. medicinas, y a estos ejemplos continúan las peticiones, de modo que llegará el caso que sea la Real Botica general a toda comunidad». Continúa manifestando su extrañeza por la necesidad económica que alegaban las solicitantes, diciendo: «antes que la congregación de la esperanza tomase a su cargo la casa de las recogidas se mantenían con sus rentas, y ahora que diariamente entran limosnas parece se alla mas atrasada». Por último, hacía una afirmación: «y más convento de monjas, con capellanes y criados que tienen, pues sólo un convento de veinte monjas consume mas medicinas que otro de cien frailes, como me consta por la experiencia». Por todo ello rogaba que, en caso de concederlo, fuera solamente para las religiosas y las recogidas. El Rey, una vez más, concedió lo solicitado.

En 1770 se atendió en la Real Botica al Real Convento de San Pascual Bailón de Aranjuez, regentado por Religiosos Franciscanos Descalzos, y en 1771 al Convento de Religiosas de Nuestra Señora de la Natividad y San José de Madrid (*vulgo de las Baronesas*), cuya congregación pertenecía a la Orden de Carmelitas Descalzas.

En el año 1776 cursan su petición las Religiosas del Convento del Corpus Cristi de Ma-

drid (*vulgo de las Carboneras*), cuya Comunidad era de Religiosas Gerónimas Recoletas Descalzas. Exponían como motivo su extrema pobreza, y, como mérito, estar encargadas del lavado y aderezo de la ropa de la Real Capilla. Con este motivo, se cursaron dos consultas: al Cardenal Patriarca y al Boticario Mayor. En la contestación del Sr. Patriarca manifestaba ser cierto el encargo que señalaban, que, en principio, el Rey les abonaba por ello dos reales diarios, y que al trasladarse al Palacio Nuevo les consignaba dos reales más por haber mayor culto. Le parecía bien que se les concediera, pues atendían con esmero y eran realmente pobres. El Boticario Mayor se manifiesta en términos muy parecidos, por lo que se les concedió la gracia.

En 1777 el Marqués de la Ensenada envía al Boticario Mayor una nota indicándole que recordase a todos los dependientes de la Real Botica que, en virtud del juramento que prestaban al tomar posesión del cargo, y del Decreto de 31 de agosto de 1749 para atención de la Real Botica, no podían suministrar medicinas en ella más que a los criados de S.M. y Real Familia que estaban en las Plantas «bajo la pena de que si no lo hiciese algun dependiente perderá su empleo». Esta orden era tan escueta que el Boticario Mayor solicita una aclaración, rogando que se le especificase quiénes debían ser atendidos. El Duque de Losada, en su contestación, indica que S.M. no quería contraer más obligaciones de dar medicinas que las concesiones que tenía hechas a sus criados en general, «a quienes da sueldo y son conocidos», pero continúa: «quiere S.M., con su inseparable gran caridad y piedad, no negarse al alivio de los criados necesitados que trayendo sus familias con la cortedad de sus

sueldos, les fuera gravoso este gasto que no puedan sobrellevar (...), quiere S.M. que en esta parte, la suministren a las familias de los que entiendan no pueden sufrir este gasto, sobre lo cual encarga sus conciencias en cada uno de por sí, y les recuerda su obligación de mirar por los Reales intereses en lo que justa y legítimamente se ha de hacer».

La fama de buena manufactura de los preparados de la Real Botica hace que numerosos particulares soliciten la gracia de poder retirar de ella algunas medicinas, cuya delicada composición exigía una perfecta elaboración; generalmente se les concedía hasta su total recuperación.

También recurrían a la Real Botica enfermos pobres, a los que una prolongada enfermedad hacía que, tras pasar un tiempo sin salario, su situación fuese trágica. El Rey, generalmente, les concedía la medicación de gracia hasta su restablecimiento. De las solicitudes que corresponden a este período, en las que se daban toda clase de detalles sobre la enfermedad, quizá la más sobrecogedora sea la cursada en 1788 por Francisco Díaz, mozo de relojería, quien ruega sea atendida su mujer, Teresa Sánchez Bravo, por la enfermedad que padecía; según manifestaba, empezó por un tumor de garganta, sobreviniéndole una especie de gangrena que se pasó al hombro derecho, pecho y «ternilla del estómago», habiendo sido operada «cortándole los dos pechos y demás carne inficionada», precisando tanta medicación que ni él, ni la Congregación de Pobres de la Parroquia de la Santa Cruz, de la que eran feligreses, podían ya costear. Por eso solicitaba de la bondad del Rey las medicinas para su mujer mientras viviera. Se acoge favorablemente la petición, debiendo ve-

nir las recetas firmadas por el párroco de la Santa Cruz.

Dentro del suministro de medicinas que la Real Botica hacía de forma habitual, a lo largo del período estudiado vemos cómo anualmente se surte el botiquín de la enfermería del Real Colegio Militar de Caballeros Cadetes del Real Cuerpo de Artillería, establecido en el Real Alcázar de Segovia. Este botiquín se componía de medicinas y efectos de cirugía, así como de los utensilios necesarios para amputaciones y trepanaciones.

También anualmente se pondrá el botiquín del Infante Don Luis. La primera petición se cursa en Aranjuez el día 22 de junio de 1776. El Duque de Losada envía a Josef Martínez Toledano una lista de medicamentos que el día 19 le habían facilitado el médico y el cirujano del Infante Don Luis; con la rapidez que le caracterizaba, el Boticario Mayor en veinticuatro horas lo tiene preparado. En realidad la petición, aunque no se hiciera constar, revestía urgencia, ya que el Infante iba a contraer matrimonio el día 27 en la villa de Olias y debía llevar consigo el botiquín. Tras la ceremonia, el Infante fija su residencia en Cadarso, donde se le envía una reposición del botiquín en agosto de ese mismo año. Más tarde, el matrimonio trasladó su domicilio a Arenas, y, todos los años, en el mes de septiembre, sería repuesto el botiquín para el Infante Don Luis y su familia.

También algunos Hospitales militares serán surtidos por la Real Botica. A este apartado pertenece la solicitud que en marzo de 1766 se hace bajo el epígrafe de «Medicinas necesarias para un año para atender el Hospital Militar y la tropa de la Provincia de Louisiana», que contenía 143 productos, entre simples y compuestos, y 10

utensilios propios del ejercicio médico-farmacéutico.

El Emperador de Marruecos será obsequiado en varias ocasiones con preparados de la Real Botica. En 1771 se envía al Boticario Mayor una extensa lista de productos en la que figuraban varias aguas destiladas; en nota escrita por el Duque de Losada se decía: «se advierte que estas aguas, no han de ser destiladas en aguardiente ni con nada que tenga conexión con vino, ni tampoco se ha de haver usado en el Alambique ninguno de dichos licores ni otro alguno por que si tienen olor, ó sabor de vino, aguardiente o licor, no sirven dichas aguas. Se ha de enviar una nota de la cantidad que se puede tomar cada vez, si ha de ser antes o despues de comer y sus propiedades».

El Boticario Mayor, que estaba sirviendo a la Real Familia en Aranjuez, ordena a los individuos de la Real Botica todos los pormenores de la preparación, y sobre la destilación indica: «este cuidado se deve encargar a D. Juan Diaz, pues es necesario poner el mayor cuidado, por que el Rey desea complacer al Emperador. Se haran rótulos curiosos, y despues unas cajas con sus divisiones como las que vienen de Italia...».

Estos envíos se repiten con cierta asiduidad, hasta que llega el enfrentamiento con Marruecos. Cuando se reanudan las relaciones de nuevo en 1780 se solicita un listado de medicinas para el Rey de Marruecos. Esta vez el Duque de Losada se limita a indicar que se envíe de todo «en discretas proporciones».

Otros servicios accidentales fueron los botiquines que se prepararon para atender a la comitiva de la Reina de Portugal en septiembre de 1777 y en septiembre de 1778. En ambas ocasiones no sólo se preparó una botica de viaje, sino que también se designó a dos boticarios

de la Real Botica para cubrir el servicio.

Cuando en 1774, a propuesta del Duque de Arcos, el Rey dicta una Real Orden para que se establezca un botiquín en el Sitio de El Pardo, corresponderá al Boticario Mayor nombrar un individuo que lo regente y que, además de boticario, debe ser, según se indica en el escrito, «sugeto práctico e inteligente», con la obligación de residir allí. El pedido inicial de este botiquín será preparado en la Real Botica.

Desde su creación, el Real Jardín Botánico tenía concedido para sus integrantes el servicio de medicinas en la Real Botica. Una de las últimas concesiones otorgadas por Carlos III será la que en mayo de 1788 beneficie con este servicio a los individuos del nuevo Laboratorio de Química.

LA REAL BOTICA Y LAS ESPECIES DE ULTRAMAR

Algunos géneros medicinales procedentes de las colonias de Ultramar supusieron un gran beneficio para la terapéutica, pero también ofrecían interés para otras artes. Por ello los envíos de estos materiales, que se producían sistemáticamente, se repartían entre la Real Botica y la Real Casa de la Geografía (creada en tiempos del Marqués de la Ensenada «para promover

el estudio de aquella ciencia, de la Historia Natural y otros»).

Desde 1766, fecha del primero de los documentos encontrados, se producen envíos periódicos y en cantidades considerables: en 1766 vienen de Lima cincuenta cajones; cantidades varias en los años 1769, 70, 72; en el 73 llegan dos cajones de Cascarilla de 11 arrobas 1 libra de peso; en 1774 arribaron dos partidas, una procedente de Malacatos, consistente en 180 cajones que habían salido de Loxa el 6 de diciembre de 1773, y que según la nota que enviaba Don Pedro Xavier de Valdivieso tenían un peso de 7.115 libras; la que venía acomodada en «setenta cajones de Aliso con abrigo de lienzo de la tierra precintadas y embetunadas las uniones de las tablas, forradas y sobreforradas con cueros de baca y sobre lias de los mismos». Otra partida venía de Quito, compuesta por 160 cajones de quina, con un peso de 1.113 arrobas 5 libras. En los años siguientes se sucederán numerosos envíos.

Es tal la cantidad de quina

Mortero de Bronce de la Real Botica. S. XVIII. Museo de Farmacia.



Botellas o sifones para utilización terapéutica de agua carbónica. S. XVIII. Museo de Farmacia.

que consigue acopiar la Real Botica que, en enero de 1777, Josef Martínez Toledano notifica al Duque de Losada que no cabe más cantidad de quina en el almacén, donde se disponían 368 cajones, uno sobre otro, en filas de cuatro y cinco, sin que quedase espacio donde extenderla para que perdiese la humedad. Rogaba que le concedieran más espacio y un par de hombres para trabajar. Manifestaba que sería bueno le permitieran utilizar un pasaje interino a la bóveda para poner allí los cajones por reconocer, verificar en el almacén el reconocimiento y poner en la bóveda sólo la quina que resultase escogida. En febrero se le autoriza al Boticario Mayor a utilizar el pasaje y a contratar dos hombres, con el sueldo que creyese oportuno, para que le ayudasen. Por fin, en noviembre de 1778 se proporciona un nuevo sótano para la manipulación y conservación de la quina.

Al recibir los envíos en la Real Botica, tras ser reconoci-

dos, se procedía a su ventilación y a su clasificación para posterior almacenamiento. La calificada como «superior» o «selecta» se utilizaba para el uso de la Real Familia y para los regalos que anualmente hacía el Rey a Su Santidad el Papa, a las Cortes de Nápoles y Toscana, y para atender otro tipo de compromisos. La restante se usaba para abastecer a otros beneficiarios de la Real Botica, los hospitales, el Ejército y donaciones de caridad. La desechada por inútil, en un principio se quemaba, después se aprovechó para tintes. En 1779 y 1780 hubo unas partidas que no fueron positivamente calificadas en la Real Botica, entregándose, por Real Orden, a un determinado número de médicos de Familia y a los Hospitales del Ejército de San Roque y Algeciras; los informes emitidos advertían de la excelente calidad de esa quina a tenor de los magníficos resultados obtenidos en las experiencias.

Pese a la regularidad de los envíos, no siempre hubo super-

abundancia de los géneros de Ultramar en la Real Botica, incluso hubo momentos de verdadera escasez; para solucionarlo, el Rey disponía que se abasteciera a la Botica de lo que se conservaba en la Real Casa de la Geografía, y, en numerosas ocasiones, así se hizo.

Fue tal el interés que despertó el estudio de la quina que el Rey costeó una expedición a Perú y Chile, en 1777, para el conocimiento más profundo de las especies de aquellos países, pero principalmente de los árboles de la quina. La finalidad de la expedición era, en palabras del propio Rey, «el examen y reconocimiento metódico de las producciones naturales de mis dominios de America, no sólo para promover el progreso de las ciencias Phisicas, sino tambien para desterrar las dudas, y adulteraciones, que hai en la Medicina, Pintura y otras artes importantes y para el incremento del comercio, y que se formen Herbarios, y colecciones de productos Naturales, describiendo y delineando las plantas

que se encuentren en aquellos mis fértiles dominios para enriquecer mi Gabinete de Historia Natural y Jardín Botánico de la Corte».

Uno de los miembros nombrados para esta expedición era el boticario Don Josef Pavón, que en aquel momento desempeñaba un puesto, dependiente de la Real Botica, como encargado de la botica del Real Sitio de San Ildefonso. La sustitución de Pavón planteó al Boticario Mayor numerosos problemas. El día 20 de agosto de 1776 Martínez Toledano exponía al Sumiller de Corps que no encontraba a nadie que por el sueldo de Pavón (cinco reales diarios) quisiera ir a servir a San Ildefonso; el propio Boticario Mayor manifestaba que con ese salario «no pueden comer, bestir y andar decentes en el oficio». Se autoriza al Boticario Mayor a subir la dotación 1 real diario, pero ante las dificultades, por fin, en septiembre se contrata interinamente a un boticario que habría de percibir siete reales diariamente.

Entre las especies medicinales



Orza utilizada en el Hospital General de Madrid. S. XVIII. Museo de Farmacia. Palacio Real de Madrid.



Farmacia del Hospital General de Madrid. Herbario barroco, S. XVIII. Museo de Farmacia. Palacio Real de Madrid.

mandadas periódicamente a la Real Botica encontramos también calaguala, pero sus envíos eran menos regulares que los de quina, por lo que con relativa frecuencia se recurre a la almacenada en la Real Casa de la Geografía, e incluso se conservan documentos dirigidos al Sumiller de Corps por el Boticario Mayor rogándole instase a los Comisionados de Indias a realizar envíos.

El interés que estos géneros despertaban da lugar a documentos como la nota que, en junio de 1785, envía el Marqués de Valdecarzana al Boticario Mayor: «Para que en la Real Botica no se carezca de los preciosos bálsamos de que abundan los dominios de las Indias he mandado que se remitan todos los que puedan adquirirse, habiéndose verificado el envío de 18 cajones. De ellos n.º 1 al 6 con Bálsamo Ruvio y Aceite de Canimo, y los restantes n.º 7 hasta el 18 con el conocido en el Virreinato de Santa Fe con el nombre de Cativo Mangle, cuyas virtudes se expresan en las adjuntas copias, le aviso a Vm. para que se sirva mandar a recogerlo...». Una vez recogido, se debían estudiar en la Real Botica estos productos, debiendo emitirse un informe de sus principios y virtudes para conocimiento de S. M. Así se procedió, y el comunicado sobre el estado de la mercancía no pudo ser más desfavorable: faltaban cántaros, unos estaban rotos, otros abiertos. Aseguraban los boticarios del Real Servicio que efectuaron los análisis que todos los cajones habían sido abiertos con anterioridad en cualquier parte, basándose en que faltaban varios clavos y en que las abrazaderas de cuero habían sido levantadas, estando algunas incluso cortadas. Informaban que los cántaros habían sido movidos y los cajones rellenos con elementos que denotaban ser de España y no de

América, como serrín y astillas de pino. Con respecto a los efectos terapéuticos de lo poco que pudieron analizar, se mostraban escépticos y dubitativos.

Otro producto de Ultramar interesante era la canela; se utilizaba en el chocolate, como condimento, y en medicina. Su interés radicaba en que, si se potenciaba su cultivo, podría disminuir la dependencia que se tenía de la procedente de Ceylán.

En enero de 1777 el Duque de Losada envía al Boticario Mayor unas muestras de canela y clavo silvestres «de la provincia de Quito en América», para que informasen sobre su bondad. La documentación con los resultados va firmada por todos los Ayudas de la Real Botica y en ella se indicaba que era buena pero muy «áspera», recomendaban su cultivo y daban las normas que ellos consideraban oportunas. Conocida la intención y deseos del Rey, el Ministro de Indias recibe en 1778 la comunicación de un terrateniente, Francisco Xavier Salgado, vecino de la ciudad de Manila, notificándole que se dedicaba al cultivo de la canela y le enviaba unas muestras. Tras su análisis, se comprobó que esta canela era tan buena como la de Ceylán. Ante los resultados, el Rey de España ordena al Gobernador de Filipinas que investigue bien las plantaciones de Salgado y que obtenga todos los medios para mejorar los cultivos. Cuando tuvieron los primeros resultados, ordenó que se le enviasen muestras para ser analizadas en su Real Botica. Tan grande era el interés del Rey que financió una expedición científica a Filipinas en el año 1786.

En noviembre de 1786 se da en la Real Botica el primer informe sobre la canela de Manila, siendo sumamente satisfactorio, llegando a la conclusión de que esta canela no sólo

era tan buena como la de Ceylán, sino que, bien cultivada y renovando sus plantíos, podría ser en lo sucesivo superior a ella. En enero de 1787 el Intendente de Filipinas informaba que en la finca de Salgado, situada en la Laguna del Rey, había dos mil doscientos dieciséis árboles de canela, «nacidos, crecidos y en estado de descortezarse», que habiendo sido reconocidos por el Botánico de la Real Compañía de Filipinas, Don Juan de Cuéllar, aseguró «haber encontrado el verdadero *Laurus Cinamomi* en abundancia y excelente calidad». A la vista de este informe, el Rey da una Real Orden para que el Gobernador de Filipinas, con la colaboración de Don Juan de Cuéllar, se encargase de que fuera cumplido su deseo de fomentar el cultivo de canela y nuez moscada en la hacienda de Salgado, enviando periódicamente a España muestras para su análisis; rogaba el Rey que en los envíos se tomasen todo tipo de precauciones para evitar «se suplanten o pongan otros en su lugar»; también ordenaba que se remitiera una exacta descripción del modo de beneficiarse ambas producciones. Cumpliendo lo ordenado por el Rey, en agosto de 1788 Cuéllar envía un informe exhaustivo sobre terreno, cultivos y forma de beneficiarlo; acompañaban al informe unos cajones de canela de Zamboanga y canela de Miramar, y muestras de cultivos con incisiones o sangrados y sin incisiones. Aseguraba que esa canela era muy superior a la de China y podría igualar a la de Ceylán. Este envío no llegó a la Real Botica hasta 1789.

REAL JARDIN BOTANICO DE MADRID

La llegada a España de los Monarcas borbónicos trajo co-

mo consecuencia una influencia en los más variados campos; quizás donde más acusadamente se manifiesta es en el progreso de la ciencia Botánica.

El monarca Felipe V trajo de Francia sus propios médicos y boticarios. Como boticario del Rey vino Don Luis Riqueur, quien ocupó este cargo desde 1701 hasta su fallecimiento en 1724, a excepción de los ocho meses que duró el reinado de Luis I, que nombró como su boticario al también francés Bernardo Abolin, quien, al retornar Felipe V y ser repuesto Riqueur en su cargo, pasó a ocupar el de Boticario Mayor de los Reales Ejércitos.

Riqueur creó dos jardines botánicos, uno por cuenta del Rey en el Real Sitio de San Ildefonso y otro en la huerta del Soto de Migas Calientes, adquirido de su peculio particular; sembró en él hortalizas, árboles frutales y viñas, y un pequeño espacio lo destinó al cultivo de plantas medicinales. Cedido por Riqueur a Luis I, desde 1724 pasó a engrosar el Patrimonio Real, pero siguió conservando el carácter mixto de sus plantaciones. En 1747 se dispone a instalar en él un Real Jardín Botánico, por lo que el 30 de abril de ese mismo año se ordenó el traslado de las plantas medicinales al huerto de la Priora, y los frutales al huerto del convento de la Visitación; las hortalizas no se volvieron a plantar.

En la Real Orden de creación, fechada en octubre de 1755, se disponía que el jardín sería regido por un Intendente o Director, sin sueldo, pero con capacidad decisoria, cargo que recaería en el Presidente del Real Tribunal del Prothomedicato. Habría un Subdirector, cargo que sería ocupado siempre por el Jefe de la Real Botica. Se establecían también dos Cátedras con las categorías de

1.º y 2.º catedrático y un número determinado de jardineros. Serían misión de los catedráticos las enseñanzas de botánica al público «en tiempo propio cual es el verano», el cuidado exclusivo de las plantas, y la salida de uno de los profesores a buscar plantas en las montañas en el tiempo apropiado para ello. Las plazas se otorgarían por nombramiento directo del Primer Prothomédico. Así fue como se hizo la primera provisión. Tras fallecer los primeros titulares, sólo se nombraron interinidades, pero el Rey Carlos III ordenó su provisión por concurso-oposición.

Esta nueva institución tendrá un carácter muy diferente al de los jardines de los Reales Sitios, dedicados solamente al recreo de los monarcas; su carácter sería de institución científica, destinada al adelantamiento de una de las ciencias más difundidas en Europa: la Botánica. Así lo entiende Carlos III, y, por ello, en 1764 dicta una Orden de 28 de marzo, obligando la asistencia a clases de los individuos de la Real Botica cuando estuvieran francos de servicio para que se instruyeran en lo que era de su facultad.

Por fallecimientos sucesivos de las personas nombradas Catedráticos del Jardín, fueron quedando sus plazas libres, y, al no haberse cubierto en su momento, en el año 1772 se ordena celebrar la preceptiva oposición para nombrar 1.º y 2.º Catedrático; los ejercicios quedan convocados para los días 3 y 4 de julio en la Sala de Audiencias del Real Tribunal del Prothomedicato. El Duque de Losada, en escrito cursado a Martínez Toledano, con fecha 8 de febrero, le dice que como eran Examinadores del Prothomedicato los Ayudas de la Real Botica, rogaba les pidiera obrasen «en rigurosa justicia». También en este escrito se notificaba al Boticario Mayor la Real Or-

den de 2 de febrero en la que el Rey disponía que para las ausencias del Intendente y Subdirector del Real Jardín Botánico quedase comisionado un Ayuda de la Real Botica «para asegurar siempre el mejor servicio en lo que necesitare la mas prolixa inspección».

El Soto de Migas Calientes se encontraba muy alejado de Madrid, a orillas del Manzanares y colindando con los terrenos de la Moncloa, y, tanto para desplazarse a recibir las clases, como para recreo e instrucción del público en general, resultaba incómodo; por ello, en julio de 1774, el Rey decide establecer un nuevo jardín en las huertas del Prado Viejo, en las inmediaciones del Paseo del Prado, trasladando allí todo lo del de Migas Calientes, que sería cancelado. Con este motivo, en agosto, el Duque de Losada se dirige a los señores Intendente, Subdirector (Boticario Mayor) y a los catedráticos, para que, puestos de acuerdo, formasen una relación y plano de los gastos que «prudencialmente podría y debía originar la traslación». El Rey deseaba que en su Real Jardín se estableciera un laboratorio químico donde se impartieran clases. Para todo lo concerniente al nuevo Jardín Botánico se nombraba en especial comisión a D. Josef Pérez Caballero, fiscal del Real Tribunal del Prothomedicato.

En mayo de 1775 el Duque de Losada notificaba al Marqués de Grimaldi los informes recibidos y le comunicaba que serían aprovechadas las estatuas y la puerta de hierro del viejo jardín. El informe de los catedráticos daba normas sobre las instalaciones del jardín propiamente dicho y de las necesarias para una correcta docencia y, además, indicaba la necesidad de que el primer catedrático se fuera, por un período de seis meses, a Francia para ver el me-

jor método de establecer el nuevo jardín, tomando como modelo el jardín de plantas de París. Respecto al laboratorio opinaban que no era necesario, puesto que ya había uno en la Real Botica. El informe emitido por el Boticario Mayor coincidía con el de los catedráticos en cuanto a instalación y necesidades para una correcta docencia. Martínez Toledano discrepaba en la pretensión de los catedráticos de disponer de toda un ala del edificio para instalar su propia vivienda dentro del jardín, ya que no lo consideraba necesario, y menos cuando quedaba ya tan cercano a Madrid, en todo caso que uno de ellos «viva de asiento en dicho recinto», pero sólo uno. Respecto a la decisión de no instalar el laboratorio por tenerlo la Real Botica, Martínez Toledano consideraba imprescindible que lo hubiera en el jardín, y, además, con una dotación personal de, al menos, un químico, un ayudante y varios mozos. Lo que no consideraba necesario era que se trasladara el primer catedrático a París. Indicaba que no se trataba de aprender botánica, sino de ver cómo estaban dispuestas las plantas y aulas para mejor uso, y, para ello, con que fuera un mozo «hábil y aplicado» era suficiente. Alegaba que la ayuda de costas que pedía el catedrático era de 12.000 reales, y Martínez Toledano aseguraba que un mozo necesitaría mucho menos. El Duque de Losada en este escrito al Marqués de Grimaldi se abstiene de emitir opinión personal o comentario alguno; en lo único que insiste es en la necesidad de una rápida venta de los terrenos del antiguo jardín para recuperar caudales.

En agosto de 1774 se inicia la compra de los terrenos para el nuevo jardín; se adquieren: todo el cerrillo de San Blas, próximo a la ermita, terrenos del

Mayorazgo del Marqués de Campo Texar, numerosas huertas de particulares y parte de terrenos pertenecientes al Paseo de Atocha, para mayor amplitud del jardín y para que tuviera un acceso independiente por ese Paseo.

Por Real Orden de 15 de junio de 1775, se concede permiso al primer catedrático para trasladarse durante seis meses a París. Por otra Real Orden de 5 de febrero de 1776, se le autoriza a trasladarse a Inglaterra para estudiar el emplazamiento de otros jardines y al regresar detenerse en Holanda e Italia con la misma intención. Con este motivo, el primer catedrático, Don Casimiro Gómez Ortega, estuvo ausente de España desde el verano de 1775 hasta el otoño de 1776.

En septiembre de 1776, el Duque de Losada notificaba a Pérez Caballero que las obras del nuevo jardín fueran dirigidas por Don Francisco Sabatini, pero que la realización saliera a pública subasta. Inmediatamente, Losada se dirige a Sabatini para que empezase la obra en el modo y forma que el arquitecto había propuesto. La obra consistía en un murellón, y cerca una especie de bóveda para cubrir la alcantarilla del Prado. El nuevo jardín tendría fachada al Prado y costados al camino de Atocha, San Gerónimo y Buen Retiro.

En noviembre de ese mismo año, Pérez Caballero notifica a Losada que, bajo las órdenes de Sabatini, trabajaría como perito y primer maestro de obras Antonio Berete.

Uno de los problemas con los que se encuentran es el abastecimiento de aguas, tan necesario para el jardín como para el laboratorio que se pensaba montar; en el primer informe que se remite al respecto, en 1778, se dice que podría hacerse la toma de agua en varios puntos: en Recoletos, en la Puerta

de Alcalá, en el convento del Espíritu Santo —casa de clérigos menores— y en el olivar de los Gerónimos. La toma de Recoletos es rápidamente desechada, «así porque Madrid tiene en ellas la mira para el juego de las fuentes del Prado, como por la mayor distancia que ofrece mayor gasto...».

La provisión de plantas para el nuevo jardín se hizo no sólo con las procedentes de Migas Calientes, sino también con plantas solicitadas a jardines botánicos extranjeros y otras recolectadas en las proximidades de Madrid, como los laureles pequeños que, por recomendación del segundo catedrático, Palau, se van a recolectar, en diciembre de 1779, al jardín del convento de San Gerónimo de Guisando.

El jardín poco a poco se va enriqueciendo, no sólo por las adquisiciones que bajo el asesoramiento de los catedráticos se hacen, sino también por su directa aportación, como ocurre en 1781 cuando el primer catedrático, Gómez Ortega, regala al Rey un Herbario para uso del jardín. Ese mismo año será el propio Gómez Ortega



Recipientes de vidrio con especies de quina. Museo de Farmacia. Palacio Real de Madrid.

quien prepare la inscripción que debería figurar sobre la puerta principal del Botánico. Para ello presenta tres borradores manuscritos, conservados en el Archivo de Palacio, de los que fue seleccionado uno que actualmente figura sobre la puerta.

La misión docente del jardín se llevaba a cabo dos veces al año, dándose un curso en primavera y otro en otoño, ambos oportunamente anunciados al público con suficiente antelación.

En 1781 se había confeccionado un proyecto de reglamento para el jardín, que no llegó a ser aprobado. El día 17 de mayo de 1783 el Conde de Floridablanca, estando en El Pardo, envió a Martínez Tolentino una copia bajo el título «Reglamento que en calidad de ordenanzas manda S. M. guardar en el Real Jardín Botánico por ahora y entretanto se forma la correspondiente a éste y demás establecimientos que deban estar unidos». Consta de 54 capítulos. En el primero se nombraba Patrón del jardín y sus enseñanzas a «María Santísima en el Misterio de su Purísima Concepción». El capítulo segundo indicaba que el jardín quedaba bajo la inmediata protección del Rey. El capítulo tercero decía que habría un Intendente, que nombraría S. M., por la Primera Secretaria de Estado, el cual podría ser o no facultativo, pero siempre estaría instruido en las materias respectivas del Jardín Botánico y demás establecimientos que se le unieran. El capítulo décimo establecía que las plazas de catedrático se cubrirían por oposición, como estaba mandado en Real Orden de 2 de febrero de 1772; serían jueces del concurso: el Intendente —si fuese facultativo—, el Catedrático que hubiere y los Examinadores del Tribunal de Farmacia. Los capítulos once a diecinueve, ambos inclusive, se encargaban de ordenar todo lo referente a la oposición. En su capítulo veintiocho se indicaba: «A fin de

que los practicantes o Mancebos especialmente de zirujanos y boticarios, no se excusen de asistir a la Cátedra, particularmente en los cursos de yerbas oficinales, con motivo de que sus maestros no les den tiempo queriendo que no falten de su oficina, podra precisarseles a que les permitan y dejen libres las horas de Cátedra, para que concurran en la misma forma que se halla determinado, y se observa con los Maestros Cirujanos de Barcelona para con sus Mancebos en la Escuela de Zirugia de aquel Real Colegio, sin que por ello los puedan ni deban despedir».

En abril de 1783, el Rey concede atención de gracia en su Real Botica a las mujeres e hijos de los individuos del Jardín Botánico.

Por fin, en 1786 están prácticamente terminadas las obras del nuevo jardín, casi concluido el traslado de plantas y próxima ya la venta de los terrenos de Migas Calientes. Por todo ello, el Duque de Losada ordena que se estudien las Ordenanzas del Jardín Botánico de París para poder confeccionar las del nuevo Jardín del Prado.

FUENTES CONSULTADAS

- Archivo General Real Palacio de Madrid.
Legajos: 3872, 3874, 3875, 3879 y 4650.
Cajas: 647/6 y 699.
Archivo Farmacia Real Palacio de Oriente.
Sección I. Suministro de medicinas y varios, 1671-1773 (C-3-1), 1774-1781 (C-3-2), 1782-1787 (C-3-3) y 1788-1790 (C-3-4).

BIBLIOGRAFIA

- CORELLA SUÁREZ, P. «La Real Casa de Geografía de la Corte y el Comercio Ultramarino durante el siglo XVIII». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXIV. Madrid, 1987.
LAFUENTE, M. *Historia de España*. Tomo XIV. Barcelona, 1889. Montaner y Simón.
MENÉNDEZ PIDAL, M. «Historia de España». Tomo XXIX. *La época de los primeros Borbones*. Madrid, 1985. Espasa-Calpe.
PUERTO SARMIENTO, J. *La ilusión quebrada*. Barcelona y Madrid, 1988. Serbal y C.S.I.C.
STEELE, A. *Flores para el Rey*. Traductor: A. M. Regueiro. Madrid, 1982. Serbal.



Sacos de cuero («corachas») utilizados para enviar quina a la Real Botica. S. XVIII. Museo de Farmacia. Palacio Real de Madrid.

Carlos III: un rey protector de la música

Por BERYL KENYON DE PASCUAL

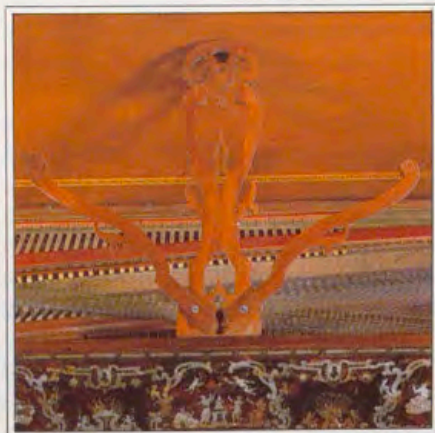
Puede resultar sorprendente que hayamos calificado a Carlos III como protector de la música, ya que es archiconocida su completa falta de afición a este arte como tal. Sin embargo, debe reconocerse que no dejó de crear un ambiente digno para su práctica en las ocasiones solemnes en las que tradicionalmente estaba presente la misma. Por otra parte, el afán del Rey por promover la industria nacional y los nuevos inventos mecánicos, le indujo a impulsar, tanto directa como indirectamente, la construcción en España de instrumentos musicales. De manera especial, fomentó la implantación, sobre una base más sólida, de la industria del piano, que llegó a su apogeo en España durante el siglo XIX.

Siendo Infante, Carlos III, como todos los hijos de los reyes españoles del siglo XVIII, recibió lecciones de música de su propio maestro. La persona nombrada para esta plaza fue el veneciano Giacomo Facco, violinista de la Real Capilla desde 1720, que anteriormente había sido maestro de capilla en Sicilia¹. Facco fue el compositor de la música de una serenata presentada en honor de la Reina Isabel el día de su santo por su hijo el Infante Don Carlos. Un ejemplar manuscrito de esta obra, encuadernado con todo lujo y titulado *Festejo para los Días de la Reyna N.ª S.ª que dedica su Alteza el Serenissimo Señor Don Carlos de Borbon Infante de Castilla*, se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid². El texto, escrito por José Cañizares, aunque trata del juicio de Paris, se convierte hacia el final en una alabanza de la Reina, cuando Paris decide no adjudicar el premio ni a Venus ni a Juno ni a Palas Atenea, sino a la Reina. Se dice textualmente: «este hermoso blason... a Ysabel se le ceda pues no ay Deidad que competirla pueda ni en su saber profundo ni en un esfuerzo, con que rinde el mundo, ni en una perfeccion tan agradable, tan benigna, y amable, con que atrae azia si los corazones, ni de un alto poder en los blasones...». Esta obra representa uno de los primeros documentos que relacionan a Carlos III directamente con la música.

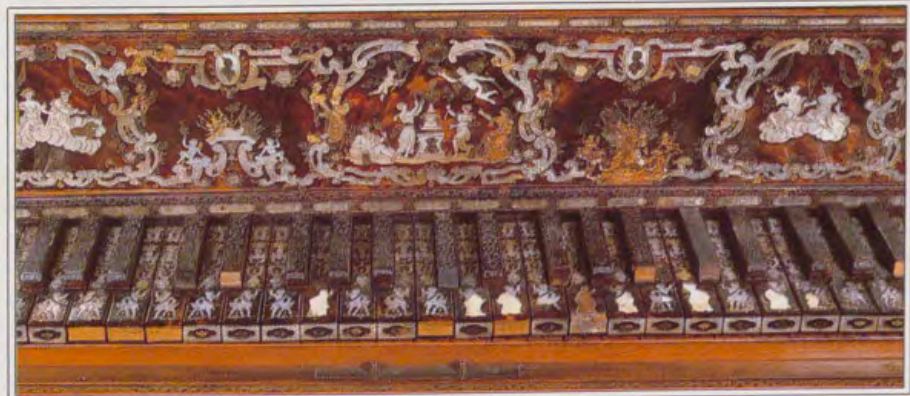
Una vez terminada su educación musical,



Piano de mesa del Salón Amarillo del Palacio Real de Madrid.



Atril e interior del piano del Salón Amarillo.



Teclado del piano del Salón Amarillo.

La Marcha de Granaderos. 9

Clarinetes
1.^o
2.^o

Pianos
1.^o
2.^o

Tambor

Ta - ran Plau Ra - u Ra - u ta =

Solo

ran Plau - Ra - u Ra - u Ra - u Ra -

Si

lo que ocurrió al marcharse a Italia en 1732, a la edad de 16 años, no hay constancia de que Don Carlos volviera a practicar la música. Sin embargo, en aquella época la música era un elemento constitutivo de la ceremonia, por lo que acompañó al Rey en los momentos importantes de su vida (bodas u otros acontecimientos familiares de naturaleza similar) y en las funciones solemnes celebradas en su Real Capilla. Si bien, según los despachos que llegaron de Nápoles y aparecieron en la *Gaceta de Madrid*, durante los primeros años de su reinado en las Dos Sicilias, el Rey Don Carlos se divertía casi exclusivamente con la caza, no faltaba una representación de ópera en su cumpleaños o en el día de San Carlos. La *Gaceta de Madrid* del 3 de diciembre de 1737 informó, por ejemplo, de que en la tarde del 4 de noviembre, día de San Carlos, «fue S.M. à oír la Opera en el nuevo Theatro construido à la immediacion de Palacio à expensas Reales, cuya Fabrica, por su magnificencia, y perfecta Arquitectura y Simetria, no solamente en Italia, sino en toda Europa no tiene igual». El teatro en cuestión era el famoso Teatro di San Carlo, monumento todavía existente (aunque no en su forma original) y recuerdo concreto del mecenazgo del Rey.

Durante su reinado en España, Carlos III, que era un hombre pío, mantuvo una Real Capilla floreciente bajo la dirección del parmesano Francisco Courcelle, a quien sucedió en 1778, año de su muerte, el español Antonio Ugena. Algunos de los

músicos gozaron del especial favor del Rey, entre ellos el oboísta (flautista, clavecinista y posteriormente pianista) Manuel Espinosa, quien en 1766 ganó unas oposiciones a la Real Capilla gracias a la decisión tomada por el Rey en contra de la recomendación implícita del tribunal³. Espinosa quizás había llamado la atención del Rey unos años antes cuando compiló el *Libro de la Ordenanza De los Toques de Pifanos y Tambores Que se tocan, Nuevamente en la Ynfant.^a Española Compuestos por D.^o Manuel Espinosa 1761*, según reza el título de un ejemplar manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional⁴. En 1769 la obra fue grabada por Juan Moreno Tejada e impresa bajo el título *TOQUES DE GUERRA Que deberán óbsevar úniuniformemente los Pifanos, Clarinetes y Tambores de la Infanteria de S.M. Concertados por D.^o Man.^o de Espinosa Musico de la Capilla R.^l DE ORDEN DE S.M.* Espinosa ocupó una posición de creciente importancia en la vida musical de la Corte, llegando a ser nombrado director de música de S.M. Carlos IV⁵.

Una de las contribuciones importantes y menos conocidas de Carlos III a la vida musical española fue el estímulo que proporcionó a la construcción de instrumentos de tecla en nuestro país. Fue precisamente durante su reinado cuando se terminó de construir el órgano grande de la Real Capilla, que había sido encargado por Fernando VI a Leonardo Francisco Dávila, miembro de una famosa dinastía de organeros. Las obras duraron muchos años,

TOQUES DE GUERRA

Que deberán óbsevar úniuniformemente los Pifanos, Clarinetes y Tambores de la Infanteria de S.M.

Concertados por D.^o Man.^o de Espinosa Musico de la Capilla R.^l

DE ORDEN DE S.M.

Grabados por Juan Moreno Tejada A.^o 1769.

Fragmento y Portada de los Toques de Guerra de Manuel de Espinosa. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Fragmento
de la serenata
de Facco.
Biblioteca
del Palacio Real de Madrid.

En el día de ysabela Carlos fenix de sus Aras
En el día de ysabela Carlos fenix de sus Aras
En el día de ysabela Carlos fenix de sus Aras
En el día de ysabela Carlos fenix de sus Aras

siendo sustituido Leonardo por su hijo, llamado también Leonardo, quien en su lecho de muerte en 1771 recomendó a tres personas como las más idóneas para continuar su tarea: «Jorge Bosch, residente en la Ciudad de Mallorca, por su habilidad adquirida en la escuela del exponente, Antonio Soler, y d.^o Carlos de Villodas mi ayudante»⁶. Finalmente, fue Jorge Bosch Verín el responsable de terminar la obra, lo que ocurrió en 1778. La *Gaceta de Madrid* del 9 de febrero de 1779 informó de que «Atendiendo el Rey al acierto con que D. Jorge Bosch ha construido el órgano de la Real Capilla del Palacio, y al mayor fomento de los profesores de este arte, se ha dignado conceder á dicho sugeto 800 ducados de sueldo anual con la obligacion de cuidar del expresado órgano, y de enseñar gratuitamente á los jovenes que quieran aprender la organería...».

El órgano no fue el único instrumento de tecla que gozó de la protección del Rey. Aunque el piano había sido introducido en nuestro país en una época relativamente temprana, concretamente en 1729, gracias a la llegada de la Princesa María Bárbara de Braganza, que poseyó varios instrumentos florentinos de Ferrini y posiblemente del propio Bartolomeo Cristofori († 1731), el padre del piano moderno, su uso no se extendió rápidamente. El único constructor español de instrumentos musicales, del que actualmente tenemos noticias de que hubiera construido pianos durante el segundo tercio del siglo XVIII, es el sevillano Francisco Pérez Mirabal⁷. Este artífice debió

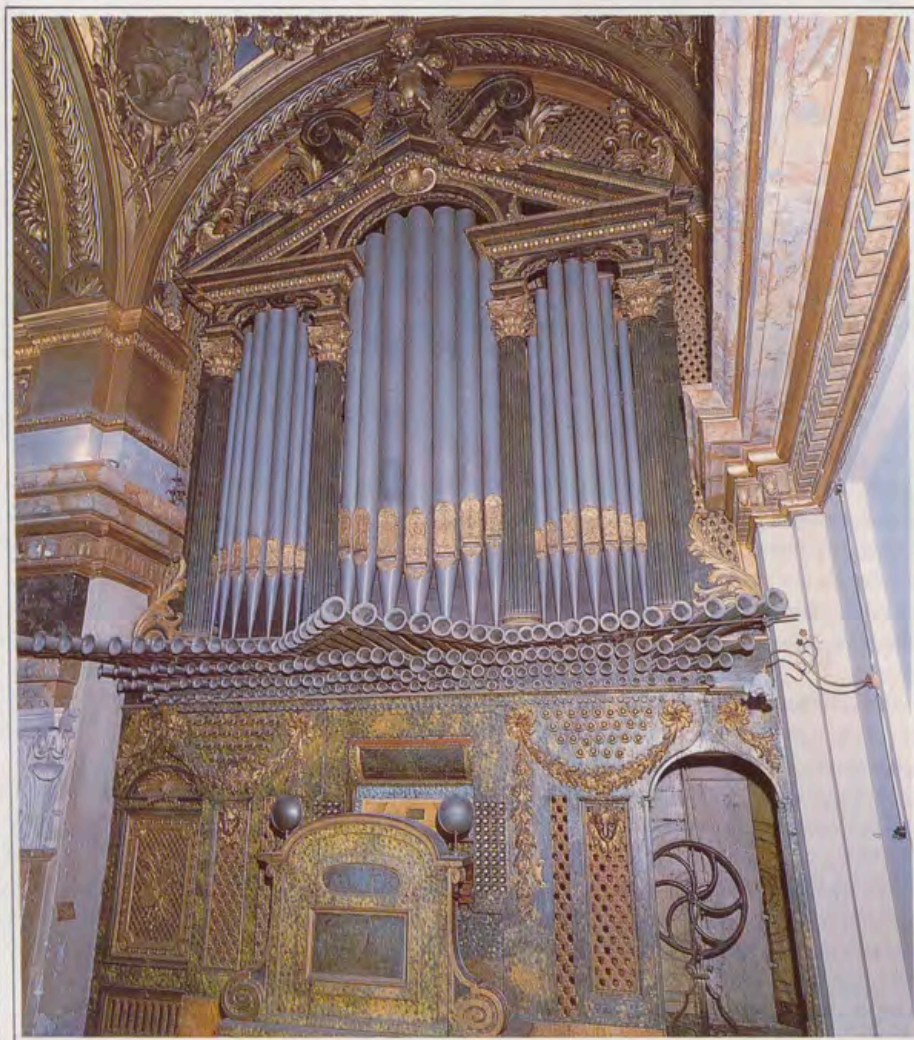
familiarizarse con el mecanismo de los pianos florentinos de la Princesa durante la jornada andaluza de la Familia Real (1729-1733) y de él se conserva todavía en España, en una colección privada, un magnífico piano de cola, lacado y dorado a la chinesca.

En la década de 1770, sin embargo, empezaron a importarse en España instrumentos de una fuente muy alejada de la cuna del piano. Se trataba de pianos ingleses construidos en aquella época principalmente por unos emigrados alemanes, llamados los doce apóstoles, siendo los más conocidos Zumpe, Pohlmann y Buntebart, que tenían sus talleres en Londres. El modelo más solicitado fue el pequeño piano cuadrilongo que más tarde se conoció como piano de mesa, pero que entonces era llamado simplemente «fortepiano»: instrumento idóneo tanto para los cortesanos, que tenían que trasladarse varias veces al año de un Real Sitio a otro, como para las casas burguesas. Este instrumento tenía la ventaja de ser un instrumento compacto que, como el clavicordio, ocupaba poco sitio, pero al mismo tiempo era mucho más sonoro que este último. En su aspecto externo los pianos ingleses se asemejaban mucho a los muebles ingleses contemporáneos, es decir, estaban construidos con maderas nobles, sobre todo caoba, y decorados sobriamente con fileteado y marquetería.

En aquella época, en Sevilla, el constructor Juan del Mármol estaba tomando el relevo de Pérez Mirabal, ya entrado en

años. Del Mármol empezó a construir pianos con la nueva mecánica simplificada de los fortepianos ingleses: «suprimiendo aquellas construcciones compuestas que se han visto hasta ahora en esta clase de claves, reduciéndolas á una muy sencilla que solo consta de dos piezas en cada punto, que son las teclas y el martillo...» (*Gaceta de Madrid* del 6 de mayo de 1782). A finales de la década de 1770 se atrevió a presentar un ejemplar especial de su trabajo a la Princesa de Asturias, Doña María Luisa de Parma, «con quince registros diferentes, y [que] comprende en uno los dos claves de pluma y piano, tocándose ambos bajo de una pulsación», como se le describió en una noticia aparecida en la *Gaceta de Madrid* del 26 de octubre de 1779. No creemos, sin embargo, que Juan del Mármol inventara él solo este extravagante instrumento. No puede tratarse de una mera coincidencia que otro miembro de la familia real, el Infante Don Gabriel, se hubiera interesado en el año 1777 por la compra en París de un clave con quince registros, construido por Virbès y llamado «clavecin harmonique et céleste»⁸. El Conde de Aranda, que se encontraba entonces en la capital francesa, fue a examinar personalmente el instrumento de Virbès y envió un informe al Infante en el que decía que «si no previniese antes la [variación, o sea, registro] que iba a ejecutar, se conocerían difícilmente». El Infante decidió finalmente no comprar este instrumento por no corresponder a las pretensiones de su constructor. Sería interesante saber si Juan del Mármol llegó a

Incrustación
en la tapa
del piano
del Salón Amarillo.



Organo
de la Real Capilla
construido por
Jorge Bosch.

Detalle
de la caja
del órgano
de la Real Capilla.



diferenciar los timbres de los quince registros con más acierto que Virbès. Lo que sí es cierto es que el piano hecho por del Mármol para la Princesa impresionó mucho a Carlos III, quien le concedió 500 ducados anuales de pensión «con la precisa circunstancia de que haya de tener siempre dos discípulos á quienes enseñe teórica y prácticamente su profesión», según nos informa la *Gaceta de Madrid* del 26 de octubre de 1779. Seguramente el Rey quería contrarrestar la afluencia desde Inglaterra de unos instrumentos que empezaban a popularizarse en España.

Aunque aparentemente del Mármol construyó pianos de cola, no se conoce hoy día el paradero de ninguno de ellos. Existen, sin embargo, bastantes ejemplares de sus pianos de mesa, tanto dentro como fuera de España, incluso uno muy pequeño hecho en 1790 para otro miembro de la Familia Real, la Infanta Doña María Luisa de Borbón, nieta de Carlos III. El hijo de Juan del Mármol, llamado también Juan, fue uno de los aprendices que se benefició de la subvención real. En noviembre de 1790, a la edad de 19 años, presentó a la Real Sociedad Económica de Sevilla «un clave piano-forte completo de registros y teclado de cinco octavas de un trabajo exquisito por un gusto no comun» (*Gaceta de Madrid* del 14 de diciembre de 1790).

El piano de quince registros ofrecido a la Princesa ha desaparecido sin dejar rastro. Tampoco existe ningún piano en los palacios reales que lleve la etiqueta de Juan del Mármol. Sin embargo, un piano de mesa muy llamativo, que actualmente se encuentra en el Salón Amarillo del Palacio Real de Madrid, posee todas las características de los instrumentos de Juan del Mármol, en lo referente a mecanismo y pequeños detalles de la decoración, y podemos afirmar, casi con seguridad, que es obra suya. La mecánica, muy sencilla, es de inspiración inglesa, constando de una pieccecita fijada en la tecla, hacia la parte posterior de la misma, que sube y da un impulso al martillo cuando el pianista oprime la tecla. El instrumento posee dos palancas, para quitar los apagadores en las regiones grave y aguda, respectivamente, y una tercera palanca que activa un listón forrado de cuero blando, para producir un timbre menos sonoro.

El elemento más impresionante de este piano es el lujosísimo revestimiento del teclado, hecho de carey, nácar y oro, con motivos y escenas de estilo rococó. Incluso las teclas están profusamente decoradas: las de los naturales con incrustaciones de nácar que representan querubines; y las de los sostenidos, con arabescos de oro, aunque casi todo el oro ha desaparecido. La decoración, sobre todo la forma triangular a los lados del teclado, recuerda a la de los claves y primeros pianos italianos y a la de

algunos instrumentos españoles, incluyendo algunos sevillanos. Este tipo de decoración lateral representa un intento por parte del constructor de conseguir el efecto de un instrumento metido dentro de una caja exterior, a imitación de los claves italianos más antiguos. El empleo de materiales tan costosos, la elegancia de la caja y del soporte, y los intrincados diseños del fileteado, sugieren que el primer propietario del piano debió ser un miembro de la nobleza o, más probablemente, de la propia Familia Real. La utilización de nácar para las teclas de un instrumento musical tiene precedentes en los claves hechos en España para la Reina María Bárbara, esposa de Fernando VI y alumna de Domenico Scarlatti, que están descritos en el inventario de sus bienes conservado en la Biblioteca del Palacio Real⁹. El atril plegable de tres brazos que tiene el piano es muy curioso, si bien otros parecidos a él se encuentran en el ya mencionado piano de la Infanta María Luisa, construido por del Mármol, y en otro piano sin etiqueta que también muestra características de los instrumentos de del Mármol. La decoración tan elaborada del teclado y del atril es la antítesis completa de la caja del instrumento, que refleja el estilo, sencillo pero costoso, de los muebles ingleses de la época. Este instrumento parece ser el único conservado de Juan del Mármol que incorpora un teclado de estilo clavicembalístico, lo que hace pensar que podría tratarse de una obra relativamente temprana. Esta hipótesis es respaldada por su extensión de tan sólo 59 teclas (SOL₁-FA₅) en lugar de la habitual de 61.

Juan del Mármol no se trasladó a Madrid, sino que continuó trabajando en Sevilla. Sin embargo, el hecho de que el Rey estuviera dispuesto a proteger la fabricación de pianos en España, probablemente facilitó el establecimiento de talleres en Madrid. De hecho, el futuro constructor de pianos de Carlos IV, el murciano Francisco Flórez, debió empezar su actividad en este campo en Madrid alrededor de 1780. A finales de siglo había ya varios constructores de pianos establecidos en la capital. Flórez también fue beneficiario del mecenazgo real, ya que, poco después de la subida al trono de Carlos IV, fue a Inglaterra, pensionado por el Rey, con objeto de estudiar los últimos adelantos en el arte de construir pianos, como se desprende de sus anuncios aparecidos en los periódicos contemporáneos. Posteriormente, Flórez incorporó a sus instrumentos las novedades técnicas desarrolladas por los ingleses.

De manera indirecta Carlos III fomentó también la construcción de otro tipo de instrumento musical en España, a saber, el órgano de cilindro o de relojería. En el año 1762 el relojero inglés James Evans construyó para el Rey, no sabemos si como obsequio o por encargo, un imponente ór-



Órgano de cilindro
hecho por
James Evans
para el Rey Carlos III.
Museo de la Música.
Barcelona.

Inscripción
e incrustación
en el órgano
de cilindro
de Carlos III.
Museo de la Música.
Barcelona.



gano mecánico. No tenemos noticias de la existencia en España durante la primera mitad del siglo XVIII de órganos de cilindro de gran tamaño, aunque se conocían aquí las «serinettes» (pequeños organillos para enseñar a cantar a los pájaros). Sin embargo, después de la llegada del instrumento de Evans, los órganos de cilindro se multiplicaron, siendo empleados tanto en pequeñas iglesias como en los salones de la aristocracia, donde podían sustituir a las orquestas de baile. Carlos III poseyó también algunos relojes de música, tanto de relojeros ingleses como del famoso relojero suizo Jaquet-Droz¹⁰.

El órgano de Evans todavía existe, y, aunque no se encuentra en condiciones de funcionamiento, constituye no obstante una pieza impresionante en la colección de instrumentos del Museo de la Música de Barcelona. La caja de caoba, que consta de dos cuerpos unidos entre sí, mide casi dos metros y medio de altura y más de uno de anchura, y contiene en la parte inferior una incrustación que representa un trofeo musical. Una inscripción en la parte superior de la fachada reza: «A S.R.M. D.^o Carlos III Año MDCCLXII». Una esfera grabada con cifras romanas del uno al diez, empotrada en una de las paredes laterales, permite, mediante una manecilla, escoger la melodía a tocar. La parte de órgano, situada en el cuerpo superior, consta de cuatro registros, tres de tubos de metal y uno de tubos de madera, y tiene una extensión de 28 notas. Se conservan cinco cilindros con los nombres de las melodías traducidas al castellano. Así, el himno «God save the King» se ha convertido en «Dios guarda al Rey».

El constructor del instrumento, James Evans, conocido en España como Diego Evans, tuvo relaciones comerciales florecientes con nuestro país. Exportó, sobre todo, relojes de música, en su mayoría con carillón y a veces con autómatas, que llevaban la inscripción en castellano: «Diego Evans, Bolsa Real (o sea, Royal Exchange) Londres». Todavía existen en España varios ejemplares firmados por Evans, solo o asociado a Higgs, que siguen funcionando, tocando una marcha, un minueto o una contradanza a las horas, los cuartos y las medias.

La presencia de un instrumento tan destacado no debió haber pasado inadvertida en Madrid, y, con el tiempo, los artesanos madrileños se pusieron a construir órganos muy parecidos. La *Gaceta de Madrid* del 10 de enero de 1775 nos trae noticias de Antonio de Medina, quien pretendió ser «el primero que construye en España esta clase de instrumentos, con la particularidad de haber logrado darlos mas perfeccion que tienen los que vienen de países extranjeros». Un segundo anuncio publicado por Medina, en la *Gaceta de Madrid* del 19 de

noviembre de 1776, nos da una idea del tipo de instrumento que construía: «En la calle de la Cruz frente del Coliseo, casa num. 22, vive D. Antonio de Medina, quien ha hecho un organo de dos cilindros con dos registros de flauta dulce, y nasardo. Contiene 26 canciones, y entre ellos dos himnos Pange Lingua, y Sacris solemnii, los Kiries, la Gloria, y el Credo con lo demás necesario para cantar una Misa. Las canciones restantes son fandangos, marchas, contradanzas y minuets, cuya primera y segunda parte se repiten dos veces para que se puedan bailar. Está aprobado por los mas célebres Organistas de esta Corte. Se dá esta noticia por si algun curioso ó aficionado gustare oírlo, ó que se le haga otro, con trompas y clarines poniendole canciones que mas le agradaren, y una maquina que moverá el cilindro sin necesidad de llegar á él». La producción nacional y la importación de órganos de cilindro fue aumentando, sobre todo en la época de Carlos IV, pero, como acabamos de ver, tuvieron el primer impulso durante el reinado de su padre, Carlos III.

En resumen, los ejemplos que hemos presentado de las iniciativas tomadas por Carlos III demuestran que, sin ser un amante de la música, el Rey dio su decidido apoyo a este arte, dentro de una clara política de fomento a la industria nacional y las artes en España. La mala fama que tiene de estar en contra de la música parece ser, por tanto, infundada.



Detalle de la encuadernación de la serenata de Facco. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

NOTAS

¹ Su expediente personal (Caja 330/18), que se encuentra en el Archivo General del Palacio, ha sido comentado por J. SUBIRÁ en su artículo: «Jaime Facco y su obra musical en Madrid», en *ANUARIO MUSICAL*, III (1948), págs. 109-132.

² Ms. B.A. 141.

³ A.G.P., Real Capilla, Caja. 138.

⁴ Con la signatura M 2791.

⁵ A.G.P., Carlos IV, Cámara, leg. 15. Fue nombrado el 17 de marzo de 1789.

⁶ A.G.P., Real Capilla, Caja 1, exp. 2. Este órgano ha sido descrito por EUSEBIO SOTO en su artículo: «El gran órgano de la Capilla del Palacio Real de Madrid», en *REALES SITIOS*, XVII, n.º 65 (1980), págs. 11-16, y anteriormente por JOSÉ GARCÍA MARCELLÁN en su artículo: «Órgano del Palacio de Oriente», en *REALES SITIOS*, II, n.º 6 (1965), págs. 53-56.

⁷ Véase el artículo de B. KENYON DE PASCUAL: «Francisco Pérez Mirabal's harpsichords and the early Spanish piano», en *Early Music*, XV, n.º 4 (noviembre de 1987), págs. 503-513.

⁸ La correspondencia sobre este tema, que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, ha sido reproducida por A. RODRÍGUEZ MOÑINO en su artículo: «Instrumentos músicos para el Infante Don Gabriel», en *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, Barcelona (1958-1961), págs. 723-733.

⁹ Con la signatura II, 305.

¹⁰ Por ejemplo, el imponente Reloj del Pastor que todavía se conserva en el Palacio Real.



Los atributos reales en las colecciones del Patrimonio Nacional

Por FERNANDO A. MARTIN

Dado el creciente interés que despierta la corona real, pieza que procede del reinado de Carlos III, como símbolo de nuestra monarquía, una vez más hacemos una llamada de atención sobre el por qué nuestros Reyes son proclamados y no coronados. Sabido es que la proclamación tiene su origen en el acto de homenaje que rindieron los supervivientes de la invasión musulmana a la figura de Don Pelayo en las recónditas montañas de Covadonga. Así pues, al no existir coronación como tal, no se realizaban coronas propiamente dichas. No obstante, algunas noticias aisladas nos hablan de antiguas coronaciones, pero siempre anteriores a la proclamación de Don Pelayo; concretamente, el Rey ostrogodo Tendió fue coronado en la ciudad de Sevilla en el año 548. En la misma ciudad lo hizo Leovigildo en el año 574. Sólo una coronación, de carácter Imperial, se realizó después de

Don Pelayo. Se trata de la coronación, que tuvo lugar hacia el 1130, como Emperador de España, de Alfonso VIII, y que contó con la autorización del Papa Inocencio II, otorgando el título y la corona imperial a la ciudad de Toledo.

Al margen de esto, a lo largo de la Edad Media se mantuvo la proclamación de los Reyes de Castilla y León. Situándonos en los albores de la Edad Moderna, la Reina Isabel la Católica fue proclamada Reina en varias ciudades. Precisamente, se conserva en la Capilla Real de Granada una corona que lleva en su crestería la simbología típica de la ciudad, lo que demuestra que fue realizada con un fin concreto, no como corona real, sino como un atributo y reconocimiento de dicha ciudad a su persona.

Priscila E. Muller, en su libro *Jewels in Spain 1500-1800*, habla de las joyas que pertenecieron a la Reina Isabel I¹, pero en

ningún caso menciona atributos de esta índole. Ciertamente, la corona tampoco figura en ninguno de los retratos del pintor Juan de Flandes, los más naturales y realistas que se conservan.

Ninguno de los Reyes de la Casa de Austria aparece coronado en las ilustraciones de la época, salvo en el caso de que éstas se realizasen en el Reino de Aragón, donde sí hubo una tradición de coronación, al igual que en Navarra. De los Reyes Felipe III y Felipe IV conocemos sendos grabados en los que sí se les representa con corona². El hecho de que ambos grabados sean muy similares, nos hace pensar que quizás se trate de una invención del propio artista grabador. Con la misma licencia artística aparecen coronas reales en los Escudos de Armas, pero siempre como símbolo del poder y de la protección del monarca.

Recomendamos a los lectores que reali-



Retrato del Rey Felipe III, por Bartolomé González.



Retrato del Rey Carlos II, por Carreño de Miranda.



Felipe V, por Rigaud.

cen una visita al Museo del Prado, o a las Fundaciones Reales, para observar y cotejar cómo los grandes pintores del siglo XVII no nos han dejado ningún ejemplo del símbolo Real en los retratos de esta Dinastía. Al contrario, podemos ver hermosos tocados de señora, bellos y riquísimos sombreros decorados con multitud de perlas, piedras preciosas y ricos plumajes, pero en ninguno de ellos aparece una corona.

Sólo del reinado del último de los Austrias, Carlos II, hemos encontrado dos raros ejemplos en los que aparece la figura del Rey junto al símbolo de su Realeza. El primero de ellos es un grabado en el que se representa a Carlos II, de cuerpo entero, dejando sobre la mesa su sombrero junto a una corona. Se realizó para ilustrar la obra de Kisker, *Arca de Noé*, editada en Amsterdam en 1675, siendo grabado por Decker³. En él se puede apreciar que la corona está depositada sobre la mesa con cierto abandono, como insinuando que el personaje no había tomado aún posesión de la misma.

Otra corona muy distinta aparece en el retrato que Carreño hizo del mismo Monarca, en 1687, y que fue regalado por el Rey al embajador de Austria, Fernando Buenaventura de Harrach, con motivo de su despedida de Madrid. El cuadro se puede admirar en el Palacio de Rohrau, en Austria⁴. A pesar de que el personaje



Carlos III, por Maella.

muestra cierta indiferencia hacia la corona, ésta se presenta con su connotación simbólica del poder, al estar acompañada del cetro real. El Rey lleva el traje de Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro, cargo que unía a las dos ramas de la familia. Con ello se quería dejar constancia de la supremacía del Monarca español, sobre todo en Viena, ciudad adonde se destinaba la obra.

A pesar del gran realismo que se aprecia en este lienzo, no podemos afirmar que esta corona existiera, pues no aparece reflejada en los inventarios que se realizaron a la muerte de este Rey. De nuevo estamos ante otro ejemplo en el que el artista realiza una corona ficticia. En ambos casos hay que destacar la influencia del retrato francés que había invadido todas las Cortes europeas, y anuncian una iconografía típica que a lo largo del siglo siguiente representará a los personajes reales con una clara diferencia en la interpretación simbólica de las coronas.

LA CORONA REAL EN EL SIGLO XVIII

La nueva simbología de esta pieza la encontramos en el primer retrato oficial del sucesor de Carlos II. Nos referimos al retrato que en Versalles realizó Rigaud, en 1701, de Felipe de Anjou, tras aceptar la

Corona de España. En este lienzo, el símbolo monárquico ha pasado a ocupar un lugar destacado, siendo el propio Monarca el que nos invita a contemplarla al depositar su mano sobre ella. A lo largo de este siglo la corona será el símbolo, no sólo del poder, grandeza y dignidad del Rey, sino también de la nación que representa, manteniéndose así hasta nuestros días.

Las coronas que vemos en los retratos oficiales de los primeros Borbones siguen una tipología acorde a cada estilo artístico. La de Rigaud es típicamente barroca, con piedras preciosas en el aro, florones vegetales y diademas más o menos rectas, con ciertas similitudes a la descrita por la ciencia heráldica; en todo caso es mucho más sobria que la de Carreño. Las del período rococó se recargan de pedrería, finas perlas, zafiros y rubíes, que son engastados suavemente por el pincel del pintor de Cámara.

Ninguna de estas ricas joyas ha llegado hasta nosotros. La primera noticia que tenemos, en la que aparece una corona, se refiere a la presentación del cadáver de la Reina Isabel de Farnesio en la pieza de los estuques del Palacio de Aranjuez. En el informe se dice textualmente: «... mientras estuvo de cuerpo presente, teniendo en las manos las insignias reales, de Cetro y Corona, como se acostumbra en dichos casos»⁵... Esto demuestra que, al menos desde la llegada de los Borbones a España,



Corona Real, realizada por Fernando Velasco, en 1775.

se utilizaba una corona en los ritos funerarios de las personas reales.

La corona que hoy en día existe en las colecciones del Patrimonio Nacional es la que se ha utilizado como símbolo de la Monarquía española desde la proclamación de Isabel II, pero, en realidad, fue realizada por el platero madrileño de la Real Casa, Fernando Velasco, en el año 1775. Es de plata sobredorada, con unas dimensiones de 18 cm. en el aro y de 39 cm. de altura, con un diámetro máximo de 40 cm.⁶ Dado el estado actual de la investigación de la platería real, no podemos aún determinar qué fue lo que motivó su realización, pero, debido a sus proporciones y a su sobriedad, comparada con las coronas que aparecen en los retratos, cabe pensar que fue realizada para los mismos rituales funerarios que se mencionan en dicho documento. A pesar de ser una pieza de escaso valor material, desde el punto de vista tipológico es de gran importancia, ya que es el único ejemplo de corona real con el que contamos dentro de la Historia de la Platería Española.

Al comparar esta corona con la que la ciencia de la Heráldica define como Corona de los Reyes de España, vemos que sigue la idea general, pero distanciada de ella en lo decorativo. Observamos diferencias notables en el aro, que no es de oro. Tampoco posee piedras preciosas. Tiene ocho florones, pero no a similitud de las hojas de

apio, como se ha dicho en una publicación reciente. Aquí los florones están diseñados a modo de espejos lisos en los que aparecen las representaciones emblemáticas de los distintos Reinos: Castilla, León, Granada, Parma y Tirol, junto a las tres flores de lis. En ningún caso estos florones van alternando con piedras preciosas. La corona se cubre con otras tantas diademas, pero no están cargadas de perlas, ni cerradas en lo alto. El remate es similar, salvo que la cruz no es plana, y sospechamos que es de una fecha anterior. Así pues, podemos decir que ésta tampoco puede considerarse como representativa de la Monarquía, cuestión que refuerza la teoría de que no existió tal pieza en España. Otro caso es que en algún momento de nuestra Historia se utilizase como tal, más adelante veremos el porqué.

Esta corona responde, estilísticamente, a una concepción puramente neoclásica, tanto por su diseño como por su iconografía. El programa iconográfico que presenta, por medio de sus elementos decorativos repujados, es muy concreto y claro. En primer lugar, los florones, en los que van los emblemas de los distintos Reinos junto a las tres flores de lis, ponen de manifiesto la unión de todos ellos con su Monarca. Esta unión daría como resultado lo que encontramos en las diademas: coronas de laurel, haces de palmas y espigas de trigo, simbología de la abundancia y del progreso



Tres detalles de los florones de la corona, donde se aprecian los emblemas de Castilla, las tres flores de lis borbónicas y las seis de Parma.

del Universo. Todo ello regido por la idea de Dios, la Cruz, que remata toda la obra. Así, se resume simbólicamente la ideología del Despotismo Ilustrado que domina esta época.

Volviendo de nuevo al autor, podemos decir que estamos ante una pieza que constituye un claro ejemplo de la calidad técnica que éste llegó a conseguir, no en balde es una muestra de los años más fecundos de su producción. Estuvo al servicio de la Real Casa durante más de cuarenta años, siendo, además, el heredero de una de las familias de plateros que se mantuvo al servicio de los Reyes desde la llegada de la nueva Dinastía⁷.

La marca personal de este platero aparece junto a las de los contrastes oficiales de Madrid, que presentan marca cronológica del año 1775, pero también aparecen en otro lugar otras marcas de estos mismos plateros sobre la cronológica del año 1788. Recordemos que a finales de este año se suceden las defunciones de la familia del Infante Don Gabriel —el hijo más querido de Carlos III—, su mujer y su hijo, a las que hay que añadir la del propio Rey, por lo que no es extraño que la pieza sufriera algún deterioro o desperfecto. En este caso sería arreglado el mismo año. También podría ocurrir que no se encontrara en perfecto estado de conservación, pues la corona no se usaba desde la muerte de Isabel de Farnesio. En todo caso, suponemos que el

arreglo se llevó a cabo en el taller de Velasco, que había muerto en 1787, pero su mujer, Isabel Escudero, siguió ocupando el cargo de su marido con posterioridad a esa fecha, lo que explica que no aparezca otra marca personal de platero.

EL CETRO REAL

Otro de los atributos reales es el cetro, que se define como una vara de oro o metal precioso, ricamente labrada de piedras, usado por Emperadores y Reyes. Ninguna de estas características ha llegado hasta nosotros. Se sabe que, al igual que la corona, el cetro fue usado por Leovigildo y Alfonso VIII.

El que hoy en día se tiene como tal, es un bastón de 68 cm. de largo, formado por tres cañones de plata sobredorada y recubiertos con una fina labor de filigrana de tipo vegetal, en cuya superficie aún quedan restos de esmaltes de color verde y azulado. Estos cañones se separan por medio de unos anillos de zafiros de talla regular y se rematan por una bola de cristal de roca tallada en forma de rombos.

Utilizamos el término de bastón porque así lo hemos visto reflejado en los Inventarios de la Testamentaría del Rey Carlos II, en la que se describe y se tasa de la siguiente forma: «Item, un bastón rebestido de plata dorada, blanco y esmaltada de colores, con

cuatro nudetes guarnecidos de granates y una bola de cristal jaquelada por remate, de tres cuartas de largo, tasado en 25 ducados de plata, que hacen 412 reales y medio»⁸. No hay duda de que se trata de la misma pieza, lo que nos lleva a situarla, cronológicamente, en este reinado, pero la labor de filigrana y los esmaltes, de marcada tendencia setecentista, nos hace pensar que se realizó en pleno reinado de Felipe IV. Nada podemos decir de su autor, ya que no hemos localizado ninguna marca visible ni tampoco documento alguno que lo refleje.

El término de bastón, utilizado durante mucho tiempo para todos aquellos objetos con distinción de mando, cayó en desuso en el siglo XVII, utilizándose más el de bengala, de ascendencia portuguesa, aunque entre ésta y aquél existía una diferencia esencial: el material con el que se realizaban; mientras que la bengala era de madera de Indias, el bastón podía llevar metales preciosos y piedras de distinta calidad, pero el fin de ambos era el mismo: ser un distintivo de mando militar. Estos fueron muy usados en la vida cortesana y militar, de tal forma que los hemos visto recogidos de distinta manera por los pinceles de los artistas que decoraron el Salón de Reinos del Buen Retiro. Por ello pensamos que este bastón surgió más con una connotación militar que como cetro de la Monarquía, aunque, por supuesto, dada



El cetro Real, del siglo XVII.



Detalle del remate del cetro, bola de cristal de roca jaquelada.

la riqueza del material, debió pertenecer a alguno de los Reyes citados más arriba, ¿sería un regalo del Conde-Duque a Felipe IV, tras la recuperación de Bahía, o pudo pertenecer a Don Juan de Austria por sus múltiples victorias militares?

Al igual que la corona, este bastón no aparece en ninguno de los retratos oficiales hasta el siglo XIX, perdiendo su significado militar en el siglo XVIII, ya que como cetro se utilizó en las ceremonias fúnebres ya mencionadas.

Con la llegada de la Monarquía Constitucional, y durante el reinado de Isabel II, se tendrá la necesidad de hacer visibles unos símbolos reales en las ceremonias de proclamación, juras y demás actos protocolarios. Por ello, al no existir otra corona y cetro dentro de las colecciones palatinas, no dudamos en que se eligieran estas piezas que aquí presentamos, ya que, simbólica e históricamente, enraizaban de forma directa con la tradición de los monarcas anteriores, utilizándose indistintamente en todos aquellos actos en los que la presencia del Monarca requería el símbolo de su realeza.

En este sentido, han llegado hasta nosotros algunos ejemplos gráficos, aunque escasos, de su utilización en el siglo pasado; recordemos, por ejemplo, el cuadro de José Castelar, sobre la Jura de la Constitución por Isabel II, fechado hacia 1844, o por María Cristina de Ausburgo, como Regente de Alfonso XIII.



*Retrato de Isabel II.
Colección Banco de España
(foto cedida por el Banco).*

Respecto a retratos oficiales en los que se encuentre reflejada la imagen de estos atributos, sólo hemos localizado uno. Se trata concretamente de un retrato de Isabel II, firmado por Bernardo López, y que en la actualidad se conserva en el Real Alcázar de Sevilla; copia de éste debe ser el que se conserva en la Colección del Banco de España, en Madrid, del cual el profesor Gallego dijo: «Toda la parte del vestuario y joyas acusa una influencia tan directa de Vicente López que no puede apartarse totalmente la hipótesis de que este cuadro pudiera ser obra de Bernardo López, hijo del anterior, la mejor calidad pictórica corresponde al armiño y al vestido, cosa muy propia de la escuela de López, en cuyo ejemplo, en cualquier caso, está inspirado este retrato»⁹.

A este respecto, y dado que la cronología de los primeros retratos de la Reina Isabel se presenta todavía algo dudosa, hoy se puede aportar el dato de que, en el año 1844, el pintor de Cámara don Vicente López solicita del Guardajoyas la Corona y el Cetro para un retrato de Su Majestad¹⁰, ya que, hasta la fecha, no se ha localizado ningún otro retrato de esta Reina que lleve los verdaderos atributos reales. Este lienzo, y la serie en la que se incluye, se puede fechar en la época en que la Reina tenía catorce años, el mismo año de la proclamación de su mayoría de edad.

De este mismo reinado conservamos una



Detalle del retrato de Isabel II, por Wilterhalter, en el que se aprecia una rica corona.

corona que fue utilizada por la Reina, siguiendo los dictados de la moda de esa época, como una joya más de su tocado. Se trata de una corona de topacios y brillantes que utilizó por lo menos hasta el año 1852, y que fue donada por ella misma a la Virgen de Atocha por haber salido ilesa del atentado que sufrió en la galería de Palacio cuando salía a dar gracias a la Virgen por el feliz alumbramiento de una de sus hijas. Con esta corona aparece en el retrato que Francisco Javier Wilterhalter realizó algunos años después¹¹.

También tenemos noticia de otra corona que fue regalada a la Reina María de las Mercedes por un joyero barcelonés, pero, hasta la fecha, no se ha podido identificar. En cualquier caso, sospechamos que se trata de la diadema de perlas y brillantes que aparece en el único retrato oficial que se hizo de ella.

Al margen de esto, la mayoría de los retratos oficiales de esta centuria presentan a los Reyes con una corona y un cetro totalmente ficticios, debido a la libre interpretación heráldica del artista. Para entender esta actitud hay que tener en cuenta que, tanto la corona como el cetro de tipo heráldico, son mucho más ricos que los verdaderos, por lo que serán los preferidos a la hora de dar mayor riqueza a la composición de los regios personajes.

Así pues, estos atributos reales se siguieron utilizando en las distintas ceremonias

oficiales que el protocolo exigía, y, pese a no tener un gran valor crematístico, poseen un gran valor histórico y artístico, como símbolo de una tradición que nadie les puede sustraer.

NOTAS

¹ MULLER, Priscila E.: *Jewels in Spain: 1500-1800*. The Hispanic Society of America. New York, 1972.

² Varios autores: *Aragón en su historia*. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 1980, págs. 278-287.

³ Catálogo de la exposición «Madrid hasta 1875, testimonios de su historia». Madrid, Museo Municipal, 1980. N.º Catálogo. 483.

⁴ Catálogo de la exposición «Pintura española de los siglos XVI al XVIII, en Colecciones Centroeuropeas». Madrid, Museo del Prado, 1981-82. N.º 6.

⁵ Arch. General de Palacio. Sección Reinados. Carlos III. Leg. 147, sin foliar.

⁶ MARTÍN, F. A.: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987. N.º 60, pág. 91.

⁷ Para más datos sobre este platero ver el catálogo de la nota anterior, págs. 389 y 411.

⁸ FERNÁNDEZ BAYTON, G.: *Inventarios Reales: Testamentaria de Carlos II, 1701-1703*. Museo del Prado. Madrid, 1975. Sección Guardajoyas. N.º 75, pág. 203.

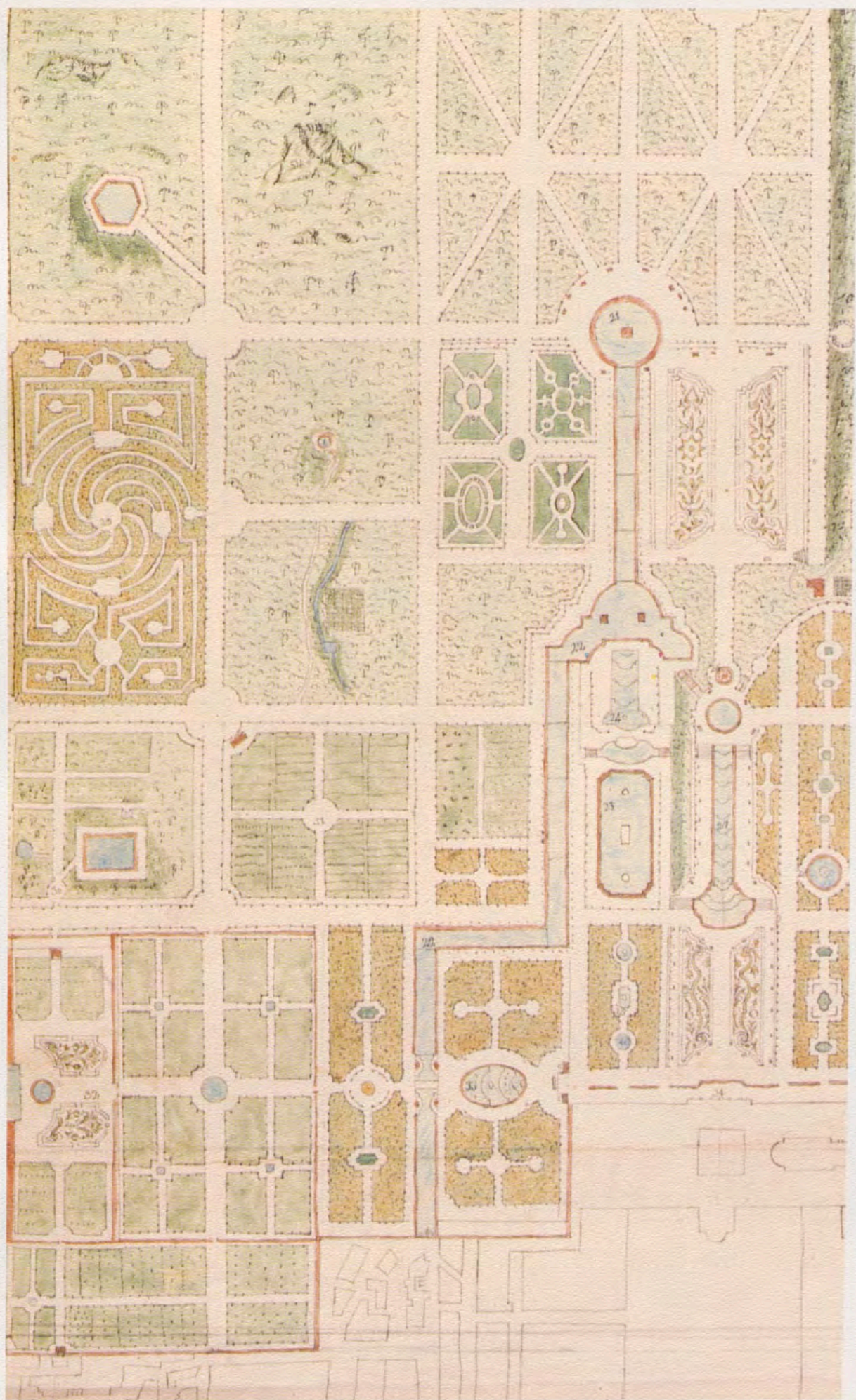
⁹ Catálogo de la exposición «El Banco de España, dos siglos de historia, 1782-1982». Madrid, junio-julio 1982. N.º 18, pág. 158.

¹⁰ Archivo General de Palacio. Sección Guardajoyas. Leg. 907, sin foliar.

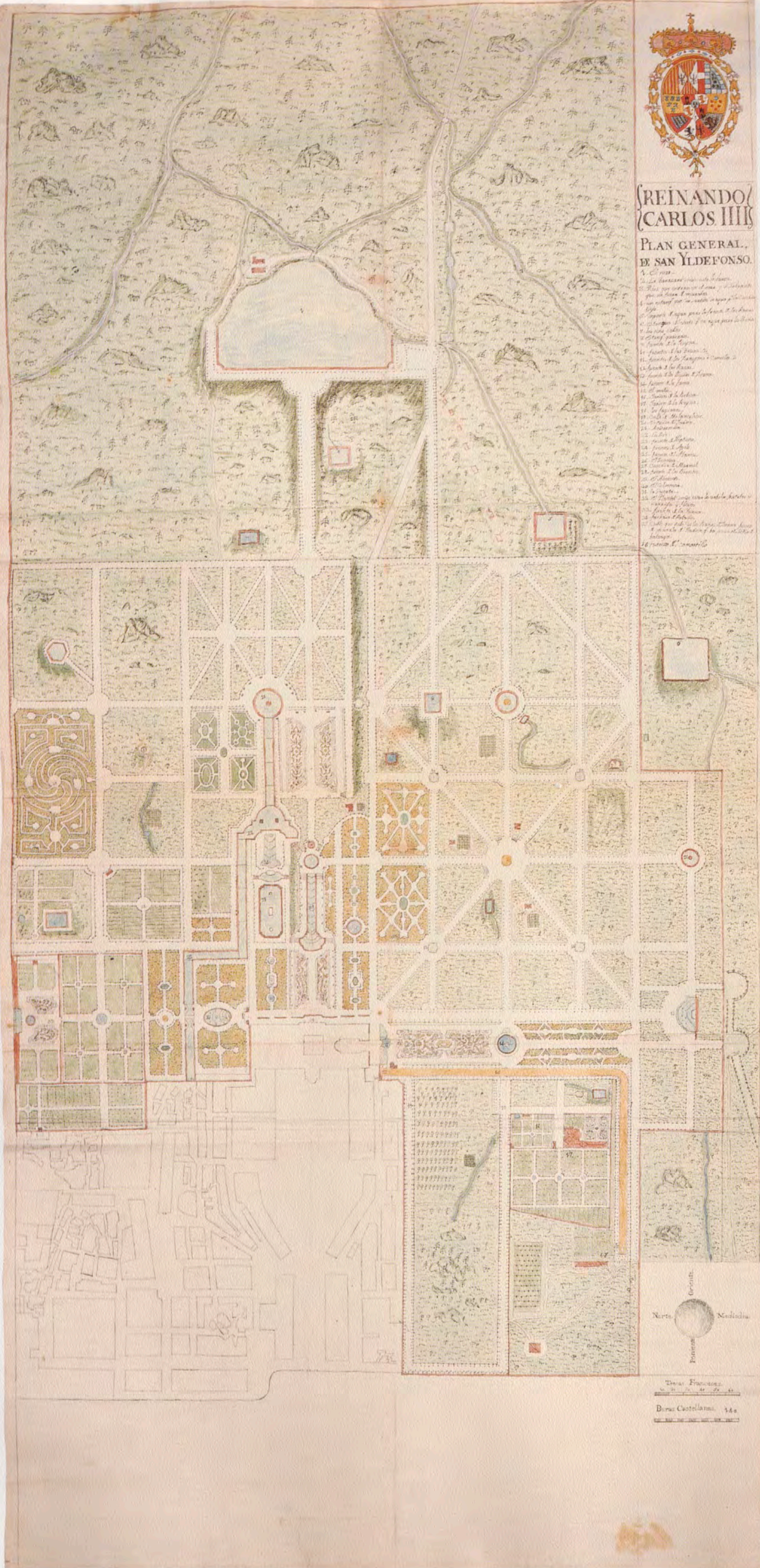
¹¹ MARTÍN, F. A.: *Joyeros y diamantistas reales en las colecciones del Patrimonio Nacional*. REALES SITIOS, n.º 71, 1982, págs. 37-44.



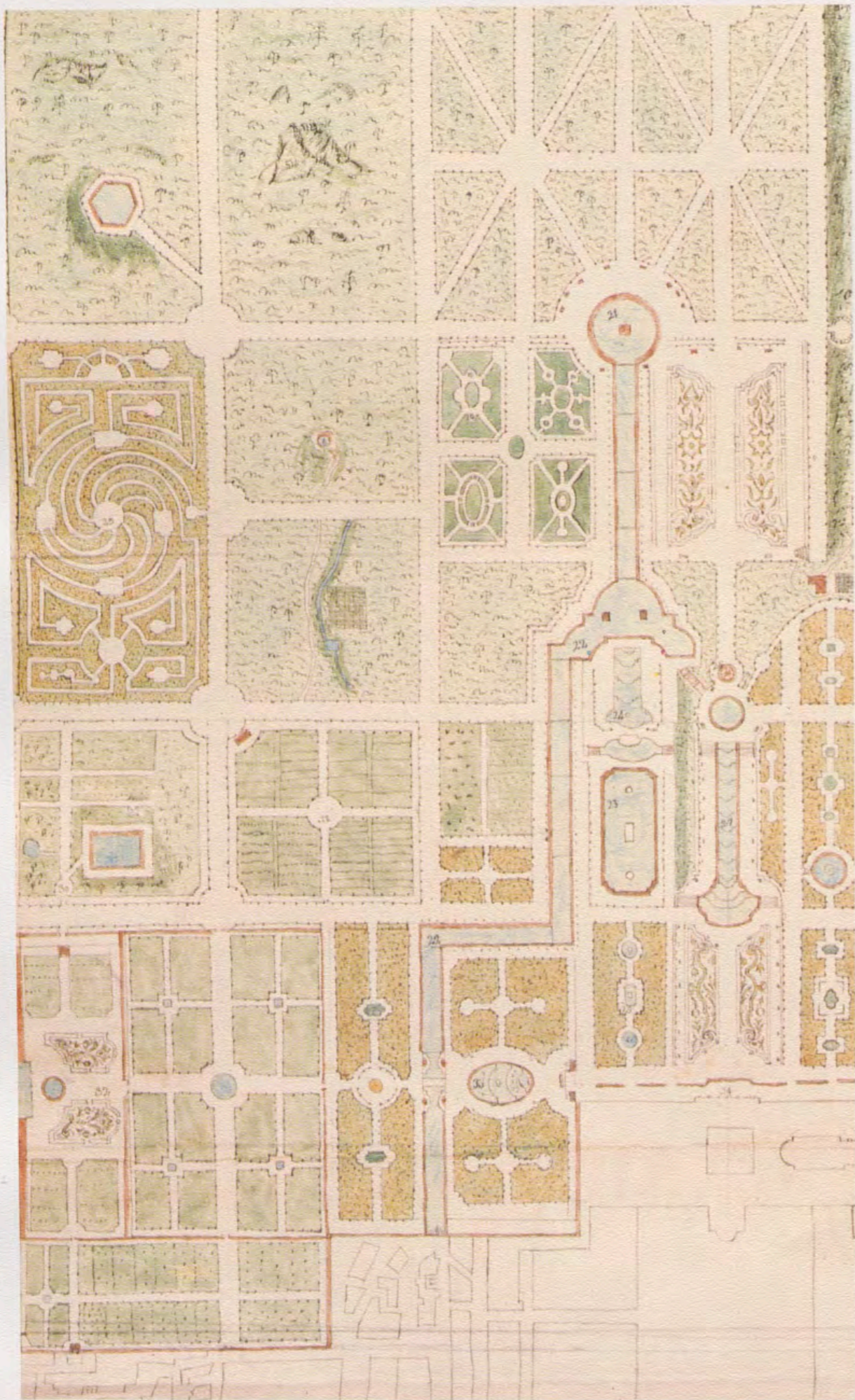
Corona de la Virgen de Atocha, donación de S. M. la Reina Isabel II.



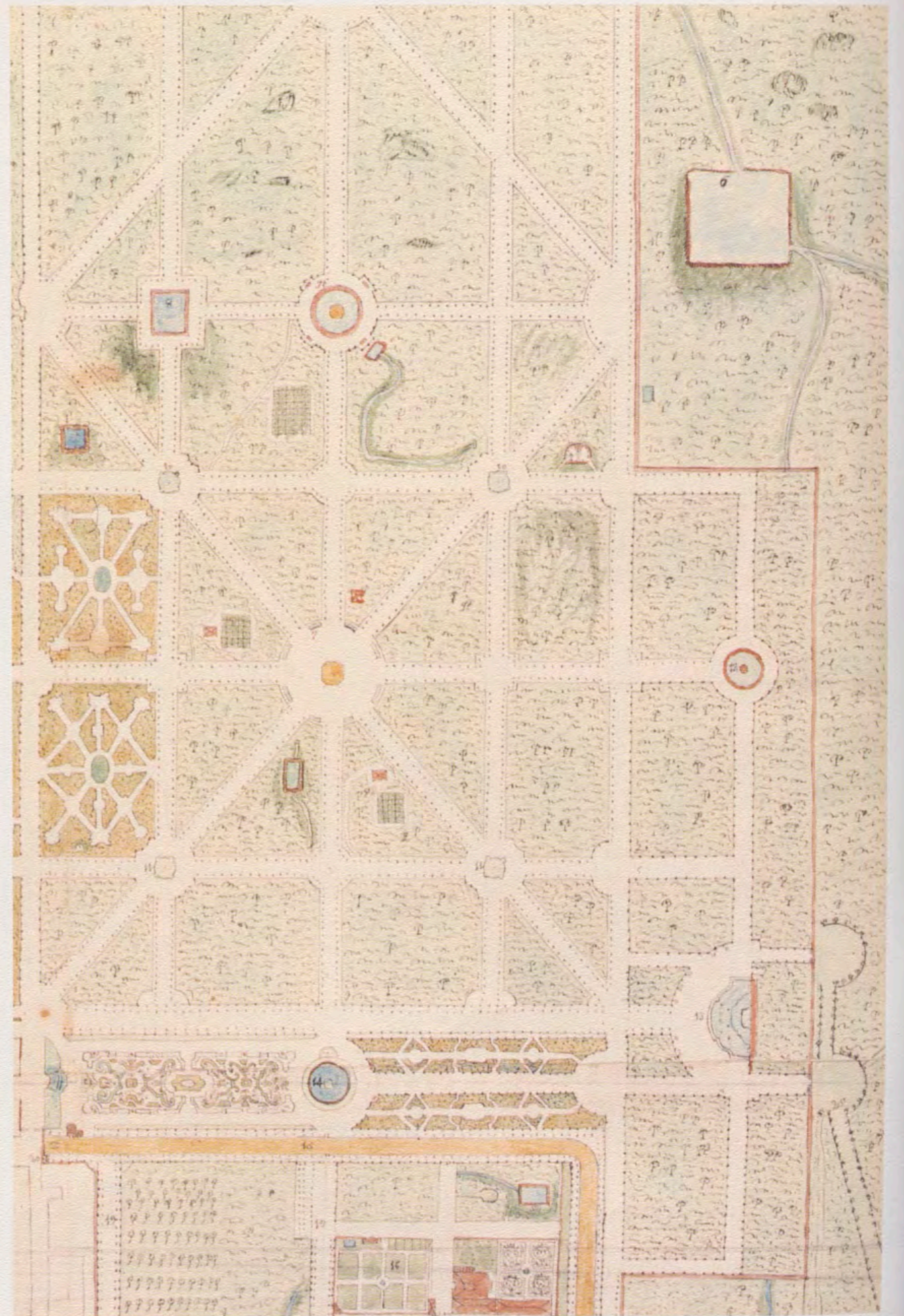
Detalle de la ría, cascada y laberinto. Plano general de San Ildefonso.



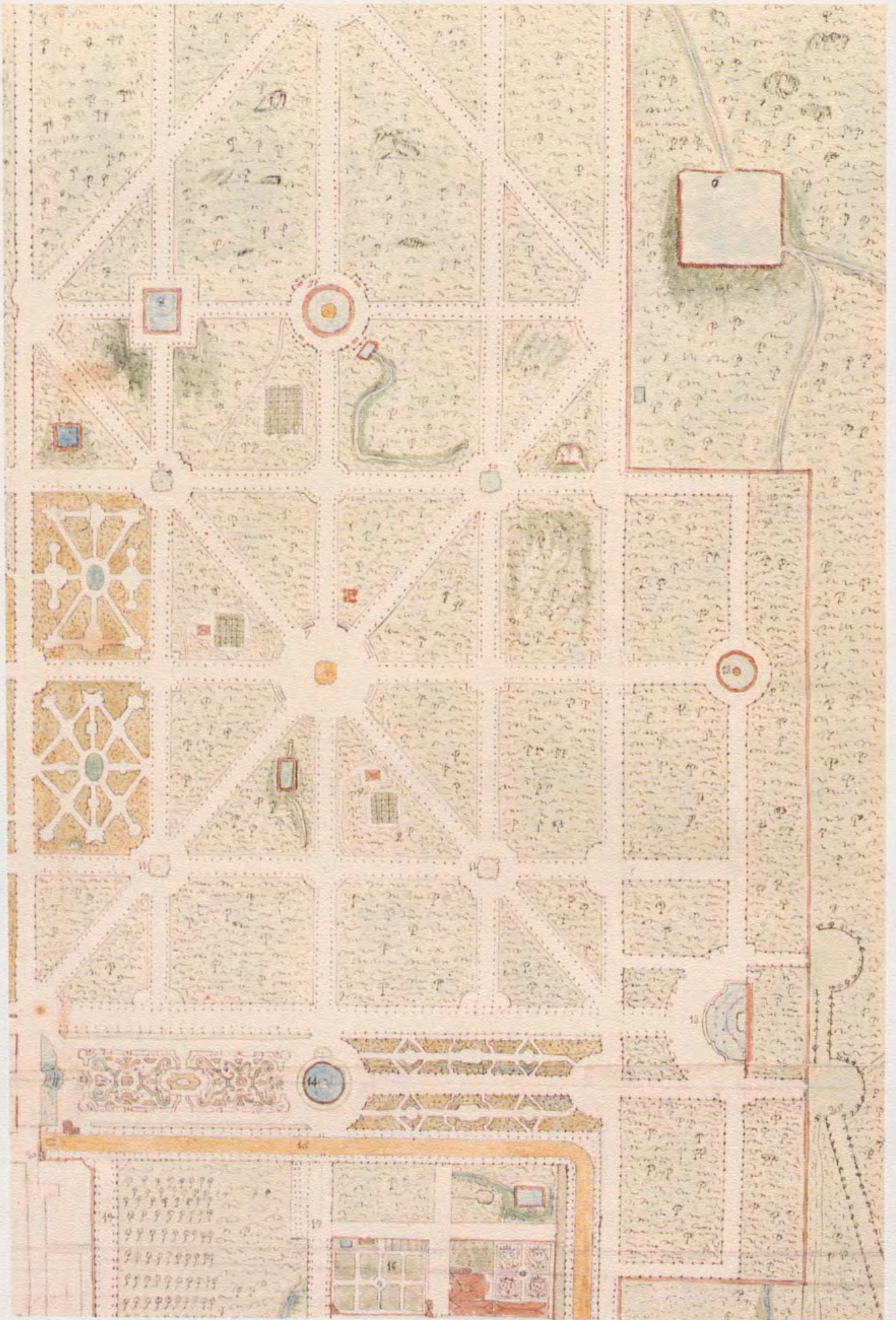
Plano general de San Ildefonso,
 reinando Carlos III.
 Archivo General
 del Palacio Real de Madrid.



Detalle de la ría, cascada y laberinto. Plano general de San Ildefonso.



Detalle del conjunto de las Ocho Calles. Plano General de San Ildefonso.



Detalle del conjunto de las Ocho Calles. Plano General de San Ildefonso.

El urbanismo del Real Sitio de San Ildefonso

Por M.^a Jesús CALLEJO DELGADO

Después de las tentativas, a veces frustradas, de los primeros Borbones por impulsar diversos aspectos de la vida española del siglo XVIII, fue Carlos III el verdadero protagonista de esa ardua tarea, que ya había comenzado a principios de siglo, tras la decadencia de los últimos Austrias. En la materia que ahora nos ocupa, Carlos III es, como dice Fernando Chueca Goitia, «el gran monarca urbanista de nuestra historia; no sólo un constructor insigne, sino un ordenador en el más alto sentido de la palabra»¹.

El Real Sitio de San Ildefonso, que había sido elegido como residencia estival de la Corte desde el año 1720, adquiere su forma definitiva prácticamente durante el reinado de este monarca. Trasladándonos a una terminología reciente, podríamos decir que, en algunos aspectos, este lugar fue una ciudad piloto donde se van a reflejar no sólo las ideas que en urbanismo se venían imponiendo desde tiempo atrás, sino que aquí se pondrán en práctica algunas de las Reales Ordenes publicadas en lo que se refiere a las mejoras de las ciudades españolas. Pero, nada más ilustrativo que las palabras de Antonio Ponz:

«Con motivo de la fundación de este Real Sitio, en que se emplearon tantos trabajadores, era preciso para alojarlos, que se formase un pueblo como se

formó, primero de chozas, y humildes habitaciones, y después de algunas casas medianamente cómodas, bien que situadas al arbitrio de cada uno, sin orden, ni concierto de calles, á excepción de las que se fabricaron para la Real comitiva, y dependientes de la Colegiata y del Real Sitio. No hubo en largo tiempo dentro de las cercas casa alguna de alquiler, donde se pudiese vivir con tal qual desahogo y decencia, pero después del año 1762, ya fué otra cosa»².

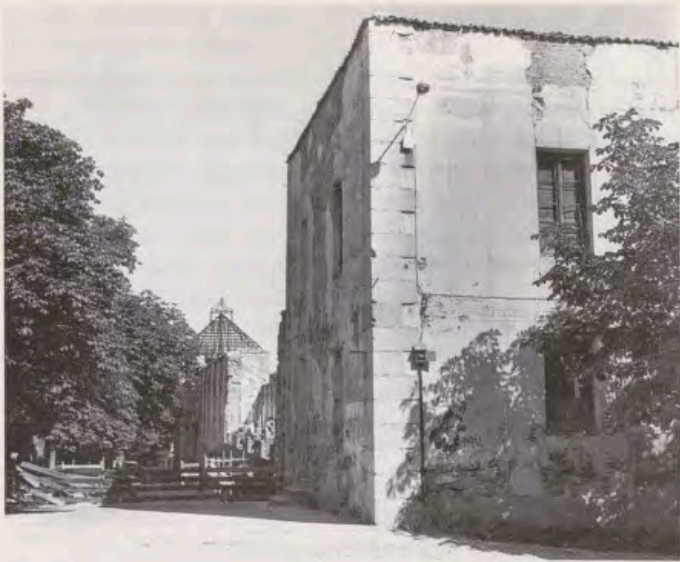
A partir del año 1725 ya no era suficiente el Palacio para albergar, además de la Corte, todo el aparato político, militar y religioso que debía dirigir la vida del lugar. La atención se concentra en una zona próxima al Oeste del Palacio, configurándose en años sucesivos ese amplio espacio delimitado por edificios destinados para el uso oficial, la Plaza de Palacio³.

En definitiva, nos encontramos ante lo que podríamos llamar un ejemplo de Plaza Real, organizada de forma geométrica en tres tramos bien diferenciados, donde el Palacio, y concretamente la Colegiata, se convierte en el punto final de una larga perspectiva.

Tanto la búsqueda de una perspectiva monumental, como la sucesión de varios espacios geométricos sucesivos, forman parte de criterios urbanísticos surgidos en Francia durante el siglo XVII. En el caso de la

Puerta de Segovia,
en el Real Sitio de San Ildefonso.





Cuartel de Guardias de Corps. Fachada Principal.

Plaza de Palacio dichos criterios quedaron consolidados en tiempos de Felipe V. Durante su reinado se elaboró la idea y el programa general de la Plaza, pero ésta no quedará totalmente delimitada hasta que se construyan el Cuartel de Guardias de Corps y la Puerta de Segovia, entrada monumental acorde con el tono general que se pretendía imponer en esta parte de la población.

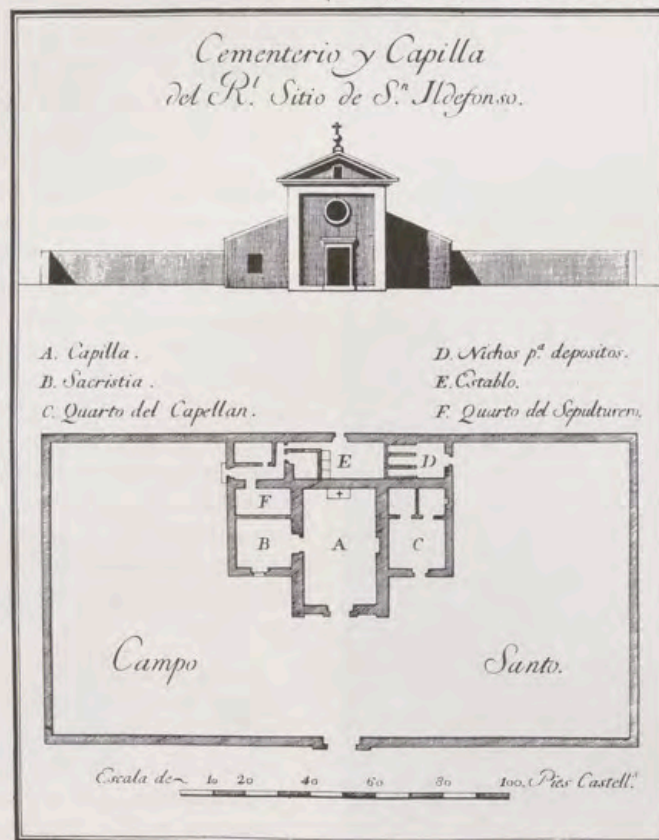
El Cuartel de Guardias de Corps, frente a las Caballerizas de la Reina, comenzó a construirse en el año 1764, según los planos y dibujos del archi-

tecto Juan Esteban ⁴. El cuerpo principal del edificio estaba condicionado no sólo por el terreno, sino también por el de las Caballerizas, resultando un rectángulo, muy alargado, al que se le adosa otro cuerpo menor, casi cuadrado, en la parte posterior, siendo finalmente su planta en forma de «T». La fachada posterior fue concebida también con fines urbanísticos, ya que los ángulos que quedan libres entre el cuerpo saliente y el rectángulo se usarán en adelante como plazas o lugares abiertos.

Desde antiguo existía la Puerta de Segovia, entrada principal a la población. Pero, una vez construidos todos los edificios que la delimitan, aquella ya no resultaba acorde con su entorno, debiéndose construir otra a propósito. De este modo, en 1767 se proyecta hacer «una Reja de Hierro que coja toda la entrada con tres puertas» ⁵. En otro momento tuvimos ocasión de analizar en profundidad las características y proceso de construcción de esta puerta ⁶. Sin embargo, hay algunos aspectos que, después de un estudio posterior, es preciso clarificar. La idea inicial fue, como dice el texto, realizar una verja de cerramiento en la cerca, en la que se dejarían tres huecos para colocar las correspondientes puertas, también de hierro. Juan Esteban hizo el dibujo de la verja que se conserva en el Archivo de Palacio ⁷, pero no corresponde a los postigos de hierro de la Puerta de Segovia el dibujo que como tal figura, equivocadamente catalogado, en el mismo Archivo ⁸. De las tres puertas que debían colocarse, una era la que estuvo ya en este lugar anteriormente, «la que se deberá añadir para que sea mas alta y las dos que estan al lado de la Fuente de Diana» ⁹. Debieron surgir problemas a la hora de trasladar para los laterales dos puertas próximas a la Fuente de Diana en los Jardines de Palacio, porque finalmente se colocaron dos del Jardín Plantel, muy similares.

Para salvar el desnivel existente entre la puerta y el exterior del recinto, se proyectó al mismo tiempo una plaza exte-

Planta y alzado del cementerio y capilla de San Ildefonso fuera del recinto.



A. R. Rodr. dib.

Sir. grab.

Calle de Infantes.



rior, semicircular y rodeada de árboles, en la que convergen los caminos de Segovia y Valsáin, y un paseo paralelo a la cerca. En cualquier caso se trataba de reflejar el tridente.

En Francia, a lo largo del siglo XVII habían surgido numerosos paseos cuya función no era estrictamente la que expresa el término, sino que al mismo tiempo se mejoraba el aspecto de los accesos principales a la ciudad, completándolo con la construcción de puertas a modo de arcos de triunfo.

Conocida es la preocupación de Carlos III por embellecer las principales entradas a Madrid. En general, dichas entradas se proyectan con largas avenidas o paseos arbolados que tienen como fondo una puerta monumental en la que convergen dichos paseos en forma de tridente, forma característica del Barroco.

Según Mumford, el parque real de caza fue el antecedente del trazado en asterisco de la avenida¹⁰. Las cacerías comenzaban en un punto central de reunión, el «rond point», del que partían extensas sendas abiertas entre los árboles para galopar en todas las direcciones, «pero, en el plano de una ciudad real, el lugar de reunión desempeñaba ahora otra función: el palacio congregaba las nuevas avenidas de la ciudad». Todas las avenidas principales llevaban al Palacio y éste era el fondo de la perspectiva. Un ejemplo ideal fue Versalles, repitiéndose la misma idea, aunque a menor escala, en Aranjuez.

En el caso de La Granja no es el Palacio el lugar de convergencia de estos paseos, porque, al parecer, se le quiso dar un carácter más íntimo. Por otro lado, los condicionantes del lugar impidieron un resultado final completamente regular. La plaza exterior no era un semicírculo completo por el desnivel del terreno; los caminos de Segovia y Valsáin ya existían, por lo que no se podía cambiar radicalmente su recorrido. Sin embargo, subyace la misma idea: caminos y paseos se proyectan para embellecer las entradas al Real Sitio; son ca-

lles tiradas en línea recta con una o dos filas de árboles a cada lado, partiendo de un medio punto inicial. Es frecuente que en su recorrido se situaran plazuelas que, a su vez, servían de enlace con otras calles transversales.

Como consecuencia también de estas obras de embellecimiento y regularización de la zona próxima a la Plaza de Palacio, se dio en el año 1767 la forma definitiva a la Calle de Infantes, que, paralela a la cerca, comunica la Plaza de Palacio con la Calle de la Reina, en el Barrio Bajo de la población. Entre otras condiciones, debía suavizarse la pendiente que resultaba del desnivel entre la nueva muralla y el Cuartel de Guardias de Corps¹¹.

Juan Esteban redacta en 1767 la primera tasación de las casas que era necesario demoler; de ellas trece estaban adosadas a la cerca, siendo diez las existentes en el lado opuesto¹².

Debido probablemente a las dificultades del terreno y al problema del alojamiento, hasta 1769 no se inician las obras de derribo, firmando José Díaz Gamones al año siguiente una nueva relación de las casas situadas en el recorrido, cuyo número asciende a veintitrés, de las que trece ya están demolidas¹³. Además de las casas ya derribadas, se continúa trabajando en los terraplenes, desmontes y fachada de la primera manzana, próxima a la Puerta de Segovia: «El terraplén de dicha Calle le sostiene las Murallas Nuevas de Vodegas y línea de la fachada de la primer manzana en donde se esta trabajando oy, y á la parte ôpuesta, q.ª es á la derecha como se baja á dicha Calle empotra con las Varraquillas que se deberan luego desbaratar para formar la Plaza»¹⁴.

Precisamente, además de la alineación de esta calle, todavía denominada «calle nueva», el proyecto incluía la formación de dos pequeñas plazas a ambos lados. La primera aprovechando uno de aquellos espacios libres que deja la fachada posterior del Cuartel de Guardias de Corps, llamada posteriormente de la Fruta. La se-



*Casa de Infantes.
Detalle
de la fachada principal.*

gunda, al otro lado de la calle, sobre un terreno cuyo desnivel se había salvado construyendo en 1770 unas bodegas, cuyo lugar se llamará después Canapé. En octubre de ese año se habían levantado las murallas sobre lo viejo, pensando colocar encima de las puertas de las bodegas una barandilla de hierro que José Díaz propone sustituir por una barandilla de mampostería con albardilla de piedra¹⁵.

La Calle de Infante fue la primera que, al margen de la Plaza de Palacio y su entorno, se alineó en la población con criterios urbanísticos, iniciando un proceso que no cesará hasta finales de siglo. Dicha calle, además de ser un elemento urbano singular, nos ofrece gran interés

*Casa
de Gentiles Hombres.
Fachada principal.*



desde el punto de vista arquitectónico. En ella se construyó la Casa de Infantes, que dará nombre a la calle, para alojamiento de las familias de los criados de los Infantes a partir de 1770.

Aunque tradicionalmente se viene atribuyendo a José Díaz Gamones la Casa de Infantes, debió de intervenir otro miembro de la familia, según puede deducirse de la lectura del texto siguiente, a propósito de la construcción de este edificio: «El Arquitecto de S. Yldefonso D.^o Manuel Gonzalez Gamones me hà traído los Planes de la Casa q.^o se hà de construir en aquel Sitio p.^o Alojamiento de las Familias de los S.^{os} Ynfantes, con arreglo al terreno q.^o quedó señalado»¹⁶.

Sabemos que José Díaz Gamones tuvo un hermano llamado Manuel, a quien quizá se refieren los datos anteriores. En 1767 se solicitó al arquitecto Ventura Rodríguez un informe sobre los conocimientos de José, contestando «haber concurrido en nuestra Academia a la oposición de los premios de 2.^a clase de Architectura el año de 57 un Gamones de Segovia, y habiendole vuscado en la relacion de la Distribucion del mismo año, hé hallado que no es D.^o Joseph sino D.^o Manuel Gamones (Diez) quien concurrió»¹⁷.

Pensamos que el hecho de no haber pasado por la Academia supusiese un obstáculo para el trabajo de José Díaz Gamones en San Ildefonso, hasta el punto de que fuese su



hermano Manuel quien firmase estos planos y dibujos, siendo la idea del primero, porque en este mismo año José Díaz firmó el plano para la construcción de uno de los edificios de mayor envergadura del Sitio, la Fábrica de Cristales en el exterior del recinto.

José Díaz Gamones comenzó trabajando en el Palacio de Riofrio hacia el año 1752. En enero de 1764 ocupa el puesto de Director de las obras de dicho palacio, que antes desempeñara Pedro Sermini¹⁸. Junto a él empiezan a trabajar su padre Domingo Díaz y su hermano Manuel¹⁹. En el informe ya citado de Ventura Ro-

Proyecto de una plaza nueva de entrada a los Jardines al fondo de la Calle de la Calandria.

dríguez, además de aquellas aclaraciones sobre el concurso a la Academia, este arquitecto no duda «en ningún momento que despues de su trabajo en Riofrio como Delineante y medidor, y antes en las obras de San Ildefonso con José de la Calle, habra adquirido los conocimientos necesarios para los fines que se insinúan».

El día 1 de octubre de 1767 se le comunicaba el nombramiento de Aparejador y Medidor de las obras de estos sitios²⁰, comenzando desde este momento una fecunda labor en la que acaparó todas las obras

Puerta de Piedra o de la Reina. Al fondo la Iglesia de los Dolores.



de consideración en San Ildefonso, ya sea en materia de urbanismo o arquitectura. Sólo en la década de 1780 su figura quedó un tanto oscurecida por la de Agustín García, quien no llegó ni mucho menos a alcanzar el prestigio del anterior, dejando mucho que desear en las obras que construyó en La Granja.

Siguiendo la tipología característica de la arquitectura oficial en San Ildefonso, la Casa de Infantes repite una planta rectangular muy alargada con tres patios en su interior. Teniendo en cuenta que en torno a los patios se distribuyen unos corredores de acceso a las viviendas, extraña, hasta cierto punto, esa sensación de frialdad producida por la estrechez de los mismos y falta de luz, pero, por otro lado, demuestra que este arquitecto estaba al tanto de las novedades que se estaban produciendo durante esos años.

El alzado exterior manifiesta un diseño general austero en extremo; sólo los frontones que coronan los huecos y una simple puerta de ingreso animan ligeramente la monotonía de su dilatada fachada. Se ha llegado a decir, incluso, que Villanueva cuando proyectó la Casa de Infantes de El Escorial, tomó por modelo la de La Granja²¹.

Enfrente, también bajo la dirección y planos de José Díaz, comenzó a levantarse en 1774 la Casa de Gentiles Hombres, informando aquél en junio de este año estar abriendo las zanjas para los cimientos «y el Murrallon q.^e sobstiene el terraplen de la Calle nueva, está hecho hasta la altura de la calle, y se ha dado principio à las primeras hiladas de silleria de la fachada pñal de dha Cassa»²².

El diseño general de la fachada está claramente emparentado con la Casa de Infantes, animada en este caso por los revocos que originalmente decoraban sus muros.

También en esta calle se edificaron las dos casas para los embajadores de Francia y Nápoles, separadas por la Calle de la Reina, según el proyecto igualmente de José Díaz.

Unida a estas mejoras parece surgir la alineación de esta



Iglesia del Cristo.
Fachada principal.



Plaza
de los Dolores,
antes Plazuela
del Hospital.

nueva calle, que queda delimitada por las dos casas de embajadores citadas. El aspecto de esta parte de la población, antes de su regularización, puede verse en un dibujo realizado por José Díaz en 1770²³. En él viene perfectamente delimitada la Calle Nueva o de Infantes, pero manzanas de barracas irregularmente repartidas ocupan la zona próxima, dando lugar a calles estrechas y esquinadas.

Sin embargo, puede afirmarse que éste era el centro principal de la población que vivía en el Sitio, al margen de ese otro centro oficial en torno a la Plaza de Palacio, y así lo demuestra la construcción anterior de diversos edificios que van a determinar la configuración definitiva de esta zona. Desde los primeros años de la fundación del Sitio había quedado delimitado un espacio abierto frente al antiguo hospital o «Real Enfermería», llamado plazuela del hospital. Dicho espacio mantendrá su morfología y su uso, llamándose después Plazuela de los Dolores por la construcción en

su lado Este de la Iglesia del mismo nombre en 1764.

Muy próxima se encontraba la Iglesia del Cristo, levantada a partir del año 1735, delante de cuya fachada se abría un atrio, y enfrente la llamada Casa de las Animas, posesión de la misma Cofradía. Todos los edificios citados se encontraban prácticamente en la misma línea.

En 1772 José Díaz Gamones, con el fin de solucionar el grave problema de los alojamientos en el Sitio, propuso que en la calle que dejan entre sí las dos casas para los embajadores de Francia y Nápoles se hiciera una salida hasta la Plazuela de la Virgen de los Dolores: «es necesario derribar varias barracas y en su lugar pueden construirse algunas casas con caballerizas y cocheras para la real servidumbre, y de este modo se consigue guarnecer las Calles que hermosearan el sitio»²⁴. Un año más tarde se habían demolido todas las casas de la calle, quedando solamente en pie la escuadra de la casa de las Animas²⁵.

Se crea así un nuevo eje en la población, paralelo a la Plaza de Palacio, donde también se halla un edificio religioso, la Iglesia de los Dolores, el fondo de la perspectiva de la nueva calle. Como en aquel caso, la construcción de una puerta monumental en la cerca, punto de arranque de esa perspectiva, y la formación de paseos exteriores vendrán a consolidar la configuración definitiva de dicho eje.

Por iniciativa del Conde de Floridablanca, se proyecta en el año 1781 abrir una puerta en la cerca que debía estar finalizada para la jornada de 1782: «Se ha de abrir en la muralla que está à la espalda de la Casa de Infantes en el parage que hace frente à la Iglesia de los Dolores una salida al campo en la línea de la misma muralla, erigiendo una puerta de silleria segun el diseño que tiene el aparejador»²⁶. Queda claro que ya existía un dibujo de la obra cuyo autor fue también José Díaz Gamones.

Para el verano de 1782, fecha

en que se debería haber finalizado la obra, se suspenden los trabajos por falta de caudal. José Díaz cifra aún el coste para su conclusión en 280.000 reales de vellón, referido éste a la saca, porte, labra y asiento de la cantería²⁷. Al año siguiente se encargaba la continuación y conclusión de la misma al aparejador Agustín García, quien se comprometió a hacerlo en la cantidad de 85.000 reales²⁸, cifra considerablemente inferior. Es muy difícil precisar hasta qué punto afectó esta rebaja al proyecto primitivo, aunque en una ocasión se precisa que la obra se ejecutará «con arreglo al plan formado por el aparejador José Gamones»²⁹.

La obra definitiva se realizó en sillería de granito, a modo de arco de triunfo, dentro de un diseño muy de moda en aquellos años, abriéndose tres huecos: el central, semicircular, y dos laterales adintelados. El primero, más ancho y alto, está enmarcado por pilastras dóricas sobre elevados pedestales, y encima un entablamento liso coronado por un frontón triangular.

Madrid cuenta con ejemplos similares, tal es el caso de la Puerta de San Vicente, de Sabatini, mandada construir también por Carlos III, en la que en lugar de pilastras se colocaron columnas, o la Puerta del Jardín Botánico, que se abre al Paseo del Prado, obra que, según parece, puede adjudicarse también a Sabatini.

En la sección de planos del Archivo de Palacio se conserva un dibujo de una puerta con tres entradas, aunque diferente en algunos detalles a la puerta construida³⁰. El tratamiento de la puerta en el dibujo obedece a esquemas más elaborados y ricos en su conjunto. Los tres huecos son adintelados, y todos delimitados por pilastras toscanas. En lugar del frontón triangular aparece un escudo en el centro; unas ménsulas unen el hueco central con los laterales más bajos, elementos que vuelven a repetirse para enlazar con la cerca. A lápiz se dibuja un medio punto en el hueco central y un frontón triangular en trazo débil como remate.

Parece lógico pensar que el abaratamiento del presupuesto de Agustín García conllevara algún cambio sobre los planteamientos iniciales.

Al mismo tiempo que se manda abrir la nueva puerta, se procedía igualmente a la formación de tres paseos o calles de árboles en el exterior, que confluyen en una pequeña plaza semicircular frente a la puerta, «una hacia la casa de Arteaga, otra al camino de Segovia atravesando los texares, y la tercera hacia el Matadero»³¹. Vuelve de nuevo a repetirse el recurso del tridente para dar forma a esta salida, tal y como queda reflejado en un dibujo posterior realizado por otros motivos. El encargado de proyectarlos y realizar las plantaciones de árboles fue el Jardiner Mayor de San Ildefonso, Juan Bautista Loinville, ya que las obras debían llevarse a cabo «según el proyecto y plano que esta concluyendo el jardinero mayor»³². En el año 1761 llegó desde París Juan Bautista Loinville para ocupar el puesto de Jardiner Mayor de San Ildefonso por los «repetidos fidedignos informes con que se halla de su conocida Theorica, y practica en la profesion y de su providad de costumbres»³³. Además de poner en práctica un amplio programa para renovar el estado de los Jardines del Palacio,

en lo que se refería fundamentalmente a las plantaciones, tuvo una preocupación constante por la enseñanza de la jardinería, proponiendo en 1776 la creación de una Escuela de Jardinería en Madrid, aunque, si bien fue aprobado dicho proyecto³⁴, no debió ponerse en práctica. Se trata, sin embargo, de un digno antecedente de esas escuelas que se crearán en el siglo siguiente, y de un importante paso en lo que atañe al aprendizaje de estas artes en nuestro país, donde todavía el puesto de jardinero pasaba de padres a hijos sin instrucción previa, como el mismo Loinville señala.

En agosto de 1782 se interrumpieron los trabajos en los paseos exteriores de la Puerta de Piedra, siguiendo las órdenes recibidas, a pesar de que hubiera sido conveniente el continuarlos con el fin de tener preparado el terreno para proceder inmediatamente a la plantación.

Frente a la puerta, en la línea del paseo central, existía la huerta llamada de Arteaga, cuya casa había sido derribada para hermostrar el paisaje. En 1784 solicitan permiso sus dueños para derribar la antigua tapia de la huerta, frente a la puerta, y volver a construir una nueva, más recta, siguiendo la línea de la cerca del Sitio³⁵.

Con este motivo surge una idea importante desde el punto de vista estético, ya que en la respuesta a la solicitud se piensa continuar la perspectiva en el exterior abriendo una puerta en la tapia de la huerta «con verjas y un adorno gracioso», de modo que la calle central de los paseos continuase por el interior del huerto y de los que estaban detrás «como si esta calle continuase por dentro de las huertas», finalizando antes de llegar a la Mata, donde se colocaría «un cenador u otro objeto proporcionado en el que se fixe la vista»³⁶.

La idea era perfecta, conseguir largas perspectivas estaba dentro de la estética del momento, sin embargo eran años económicamente poco florecientes, de hecho habían sido paralizadas la mayor parte de las obras emprendidas algunos años antes. No era un proyecto demasiado ambicioso, pero había que solucionar graves problemas para la formación de los propios paseos, prioritarios en este momento.

Uno de ellos era el saneamiento del terreno situado a la derecha del paseo que se dirige al camino de Segovia. Había que igualar la zona, despojándola también de las basuras «para q^e se planten luego algunos arboles y se pongⁿ bancos p^a comodidad de las g^{es} que salen al paseo^e»³⁷. Igualmente, los dueños de las huertas inmediatas deben revocar e igualar sus tapias con el mismo fin, embellecer el entorno. Todo ello no se ejecutará hasta el año 1787, cuando desde Madrid se previene que para esa jornada se allane el piso que hay a la derecha de esta calle de árboles, llamada del Conde, «para que no estanquen las aguas, ni las del Camino de Segovia, ni las que legan de la parta alta del Sitio»³⁸. El jardinero Loinville realiza los dibujos «para que se elija el adecuado»³⁹, procediéndose, una vez terraplenado el terreno, al plantío de árboles que no debe ser en forma de «quinconce», es decir, en tresbolillo, pues supondría colocar demasiados árboles.

A pesar de las mejoras realizadas en torno a esta parte del Barrio Bajo, quedaba una zona

Iglesia de los Dolores. Fachada principal.



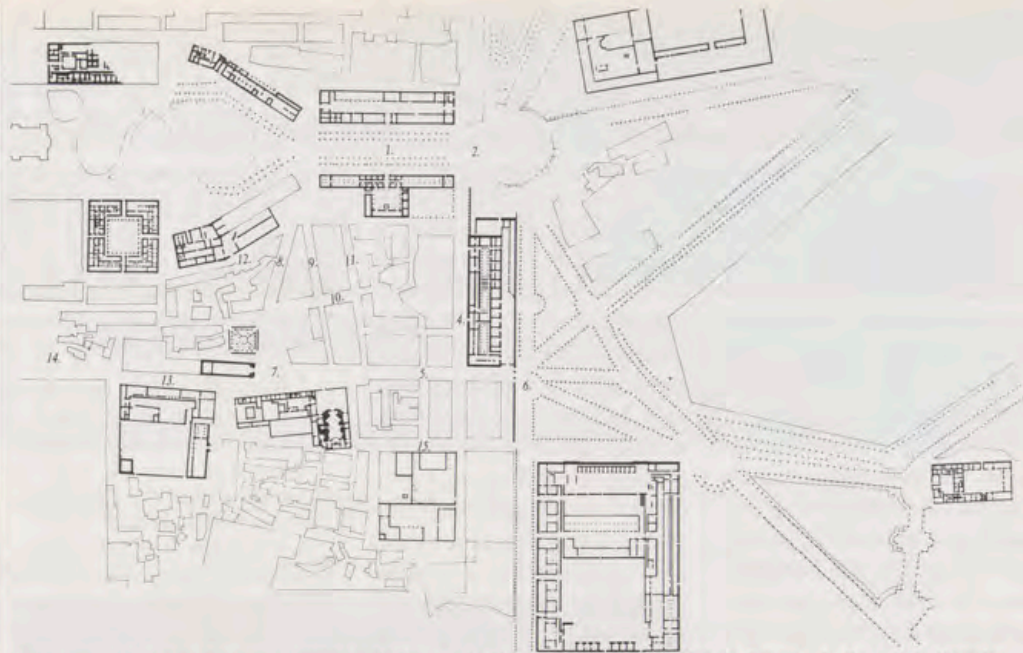
importantísima, desde el punto de vista vial, por el tránsito de gentes y coches, pues dicho barrio comunica con la Plaza de Palacio, en un estado pésimo debido al desnivel del terreno.

Existía, antes de 1784, una calle que unía la Plaza de los Dolores con la Plaza de Palacio, llamada ya probablemente de la Valenciana, y la Cuesta de la Pastelería. En ambos casos debía tratarse de empinadas y dificultosas vías de paso cuya situación puede verse reflejada mediante línea de puntos en un croquis encontrado en la documentación⁴⁰.

Por iniciativa nuevamente del Conde de Floridablanca, después de la jornada del verano de 1784, vuelve a insistirse en la idea de renovar el Sitio, derribando «las barracas y habitaciones de mala construcción», para lo cual ha resuelto el Rey «se haga por partes, empezando por los barrios más públicos, y que exigen mas pronto reparo, y pasando sucesivamente à executar lo mismo en los demas»⁴¹.

La primera consecuencia de esta iniciativa fue el «Plan de la Cuesta de la Pastelería», proyectándose varias calles paralelas y perpendiculares entre sí que originan cuatro manzanas de viviendas no del todo regulares por el desnivel del terreno. Primeramente, se tira una línea desde la última casa construida detrás del Cuartel de Guardias de Corps hasta la Cuesta de la Pastelería, en cuyo punto se abriría una calle que tiene como punto de vista final la Iglesia del Cristo. Esta debería servir sólo para el tránsito peatonal, por lo que se colocaron varias gradas y peldaños, recibiendo el nombre de Calle de la Escala, luego del Cristo. Se aprovecha el espacio situado detrás del Cuartel de Guardias de Corps para una plaza, más tarde del Vidriado, y se regularizará el recorrido de la ya existente Calle de la Valenciana. Al final de ésta es alineada otra perpendicular, llamada de Embajadores, y en su extremo opuesto una más que comunica con el citado Cuartel, denominada de Jardineros.

Además de la Plaza de Palacio, y más concretamente los



Plano general de San Ildefonso, reinando Carlos III: 1. Plaza de Palacio. 2. Puerta de Segovia. 3. Cuartel de Guardias de Corps. 4. Calle de Infantes. 5. Calle de la Reina. 6. Puerta de Piedra o de la Reina. 7. Plaza de los Dolores. 8. Calle de la Valenciana. 9. Calle de la Escala, después del Cristo. 10. Calle de Embajadores. 11. Calle de Jardineros. 12. Calle del Cuartel Viejo. 13. Calle de la Calandria. 14. Lugar donde se proyectó una plaza nueva de entrada a los Jardines de 1787. 15. Calle del Horno.

edificios que la delimitan por este lado, para la ejecución de este plan se tuvieron en cuenta dos elementos urbanos de referencia ya existentes; por un lado la Iglesia del Cristo, y por otro la Casa de las Animas, edificio notable que determinó el recorrido y la anchura de varias calles.

Los trabajos quedan bajo el cuidado y dirección de Agustín García, a quien, según parece, le vienen dadas desde Madrid las órdenes y probablemente los planos. A partir de entonces son continuas las licencias para edificar en las nuevas calles, resolviendo, con ayudas, los problemas económicos. En 1785 se enviaba una orden para que en la jornada siguiente se construyeran las casas que forman la fachada derecha de la Calle de la Valenciana según se baja a la Plaza de los Dolores⁴².

Simultáneamente, e integrada en el mismo plan, se realizaron obras para la alineación definitiva de la Calle del Cuartel Viejo, que arranca de la Plaza de Canónigos en el Barrio Alto y finaliza en la Calle de la Valenciana, discurriendo por la parte posterior de la Casa de la Intendencia, donde originalmente existió un Cuartel al que se debe el nombre de la calle. Cuando en 1785 se ponía en práctica, por iniciativa de S. M., un vasto plan «en quanto à la formación de calles y edi-

ficios arreglados de este sitio», además de ordenar la construcción de las casas del lado derecho de la Calle de la Valenciana, se insiste también en las del lado izquierdo de la Calle del Cuartel Viejo. Fue preciso derribar las casas antiguas, incluidas las barracas adosadas al Cuartel Viejo ya que «ha de ser precisamente de gran concurso así de coches como de gentes de á pie, y haya para aquellos y estas la comodidad neces.»⁴³ Durante el año siguiente fueron concedidas diversas ayudas económicas para que los particulares construyeran sus casas, de modo que quedarán concluidas para el verano de 1786⁴⁴.

Después de estas actuaciones, el resto de la población que ocupa la zona norte, limitando ya con la cerca, no fue nunca sometido a un plan parcial de reforma, por lo que aún hoy día sigue conservando aquella irregularidad en sus calles y manzanas. Sólo el solar que ocupó la Fábrica de Cristales Labrados en la Calle del Horno y las calles que la circundan obedecen a esquemas regulares. La Calle del Horno es paralela a la de la Reina, y, como en ésta, se accede a ella desde el exterior por una puerta sencilla de ladrillo.

Sin embargo, hubo algunos intentos para someter algunas partes de esta zona a reformas

puntuales que, desgraciadamente, quedarán sólo escritas en el papel.

En 1787, desde Madrid, se envía una orden para proseguir la renovación, iniciada años antes, de calles y plazas. Para conseguirlo debían abrir una calle en el Barrio Bajo desde la Casa de Postas, en la calle del mismo nombre, continuación de la de Infantes y paralela a la cerca, hasta la Casa de las Bóvedas «de una anchura proporcionada à las demas del Sitio»⁴⁵. Los problemas económicos y la posibilidad de dejar sin vivienda, aunque fuera temporalmente, a gran número de personas, impedirían poner en marcha este plan.

Poco después de la muerte de Carlos III, en 1790, pero consecuencia de aquella actividad iniciada bajo su reinado, era elegido José Díaz Gamones para formar un plan de las calles que deberían abrirse en el Barrio Bajo, señalando el valor de las barracas que sería preciso derribar⁴⁶. No sabemos si José Díaz llegó a formar tal plan, pero lo que sí es cierto es que de él nada se lleva a cabo.

Todos los proyectos que se habían originado desde el año 1767 habían incluido la formación de calles y también plazas de mayores o menores proporciones. Sólo existió, durante ese largo período de tiempo que finaliza en los últimos años de la

década de 1780, un plan para la formación exclusivamente de una plaza.

Los vecinos del Barrio habían pretendido durante mucho tiempo la apertura de una puerta de acceso al Jardín en la tapia próxima a la Fábrica de Lienzos de Calandria. Junto a la idea de la apertura de la puerta iría la de dejar delante un espacio libre para una entrada más cómoda. Ya en 1769 el Jardinero Mayor, Juan Bautista Loinville, pretende derribar varias barracas adosadas a la muralla del Jardín por donde sale el agua de la Ría⁴⁶, no sólo por el perjuicio que ocasionaban a la tapia, sino por el aspecto poco decoroso que ofrecía el lugar.

Hay que dejar pasar algunos años después del derribo hasta encontrar nuevos datos. La idea de formar una plaza surge en 1785 como consecuencia de la apertura de una puerta de entrada a los Jardines⁴⁷. Había que derribar parte de la tapia para dejarla alineada junto con varias barracas adosadas a la misma y otras delante, «pues ha de quedar en él una plaza grande para la comodidad de los coches y gentes que entren y salgan por la nueva puerta». Excepto algunos derribos, nada del proyecto se efectúa hasta el año 1787, fecha en que acaba de construirse la fachada de la Calandria que da a la calle del mismo nombre, considerando conveniente alinearla con la tapia del Jardín de las Flores y abrir una puerta⁴⁸. Juan Bautista Loinville se opuso al derribo de la tapia por los perjuicios que se ocasionarían a las plantas del Jardín⁴⁹.

Agustín García, encargado de la dirección de las obras, enviaba una nueva idea sin llegar a tocar la muralla, acompañando un dibujo⁵⁰ que demuestra ciertos errores en cuanto a la localización de algunos edificios. Inmediatamente después surgen nuevas ideas para hermosear el paraje inmediato al Jardín de las Flores porque «se ha pensado formar nuevos puntos de vista distintos del primer plan y que dexen aquel parage con mas regularidad y mejor simetría»⁵¹.

Queda patente el interés y cui-

dado que durante el reinado de Carlos III se puso en cuanto a la renovación de aquel lugar que Ponz describía «sin orden, ni concierto de calles». Sin embargo, no queremos terminar estas líneas sin mencionar esas otras iniciativas surgidas durante el mismo reinado para mejorar la salud pública del Sitio.

Por una R. O. de 1783 se mandó trasladar el Hospital fuera del recinto urbano. El antiguo edificio se encontraba en la Plaza de los Dolores, junto a la Iglesia del Rosario, «participando de los pestilentes efluvios que despiden dha Yglesia y su cementerio (...) y alcanzándole en la misma conformidad iguales efluvios que se levantan de todo el barrio que está a las espaldas lleno de barracas y callejuelas inmundas»⁵². Se eligió la casa llamada de Antonio Niño, situada entre la Nueva Fábrica de Cristales Planos en el exterior y la Casa de la Mata.

El cementerio extramuros de San Ildefonso fue el primero construido después de la R. O. de Carlos III de 1783 para que estas construcciones se trasladaran fuera de los núcleos urbanos. Hasta entonces estuvo situado junto a la Iglesia del Cristo⁵³.

A éstos podrían añadirse otros ejemplos ilustrativos, pero ya nos saldríamos fuera de los límites que nos hemos propuesto en este trabajo.

NOTAS

¹ Varios autores: *Resumen Histórico del Urbanismo en España*. IV: *La época de los Borbones*, por Fernando Chueca Goitia. Madrid, 1968, pág. 217.

² PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1947, pág. 904.

³ CALLEJO DELGADO, M.^a Jesús: «La Plaza de Palacio y edificaciones anejas durante el siglo XVIII». *REALES SITIOS*, n.º 77, tercer trimestre de 1983, págs. 45-52.

⁴ CALLEJO DELGADO, M.^a Jesús: «El Cuartel de Guardias de Corps y la arquitectura militar del Real Sitio de San Ildefonso». *Actas del Congreso celebrado en Madrid, abril-mayo de 1987, El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. En prensa.

⁵ A.G.P.-Legajo 32 de San Ildefonso. Expediente: «Para la puerta de Segovia». Sin firma. El Pardo, 15 de febrero de 1767.

⁶ Vid. nota 3.

⁷ A.G.P.-Sección de planos. Diseño de la verja de hierro para el cerramiento del Real Sitio de San Ildefonso. S.F.:

Juan Esteban. S.a.: ¿enero? de 1767. Escala en 7 p.c. Signatura 984.

⁸ A.G.P.-Sección de planos. Dibujo de una puerta de hierro para entrada a los Jardines. Escala en 20 p.c. Dibujo en tinta. Signatura 1008.

⁹ Vid. nota 5.

¹⁰ MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires, 1966, pág. 530.

¹¹ A.G.P.-Legajo 32 de San Ildefonso. Expediente: «Para la puerta de Segovia». «Puntos p.º una Carta al Intendente de S.º Yldefonso». El Pardo, 15 de febrero de 1767.

¹² A.H.N.-Estado. Legajo 4824. «Relacion sobre las casas que sean de demoler para hacer la calle que baja del Cuartel de Guardias de Corps a la fabrica de Cristales». Firma: Juan Esteban. San Ildefonso, 10 de septiembre de 1767.

¹³ A.G.P.-Legajo 30 de San Ildefonso. «Razon de las Casas q.º sean de demoler para hazer la Calle Nueva q.º baja desde el cuartel de guard.º de Corps a la fabrica de Xptales en este R.º Sitio de S.º Yldeph.º». Firma: José Díaz. San Ildefonso, 16 de febrero de 1770.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A.G.P.-Legajo 30 de San Ildefonso. José Díaz Gamones a D. Agustín Caballero. San Ildefonso, 30 de octubre de 1770.

¹⁶ A.G.P.-Legajo 34 de San Ildefonso. El Duque de Béjar al Marqués de Grimaldi. Madrid, 25 de noviembre de 1770.

¹⁷ A.G.P.-Expedientes personales. C.º 1148/38. Ventura Rodríguez a D. Bernardo Iriarte. Madrid, 30 de septiembre de 1767.

¹⁸ *Ibidem*. A. D. Francisco Romay. Buen Retiro, enero de 1764.

¹⁹ *Ibidem*. José Díaz al Marqués de Gamonedá. Rofrío, 12 de octubre de 1764.

²⁰ *Ibidem*. A. D. José Díaz Gamones. San Ildefonso, 1 de octubre de 1767.

²¹ KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. XIV del *Ars Hispaniae*. Madrid, 1957, pág. 260.

²² A.G.P.-Legajo 36 de San Ildefonso. Obras. José Díaz a D. Agustín Caballero. San Ildefonso, 10 de junio de 1774.

²³ A.G.P.-Sección de Planos. Plano de una calle a espaldas de la Casa de las Animas entre la calle Nueva y la Plazuela donde estan sitios el Hospital y la Iglesia de Ntra. Sra. de los Dolores, en el Real Sitio de San Ildefonso. S.f.: José Díaz. S.a.: Junio de 1770. S.e.: Dibujo en tinta con lav. en grises. Sig. 999.

²⁴ A.G.P.-Legajo 35 de San Ildefonso. Expediente: «Sobre aumento de alojamientos u habitaciones para la R.º Servidumbre en dicho Real Sitio». José Díaz a D. Agustín Caballero. San Ildefonso, 1 de diciembre de 1772.

²⁵ *Ibidem*. Documentos de obras. José Díaz a D. Agustín Caballero. San Ildefonso, 23 de noviembre de 1773.

²⁶ A.G.P.-Legajo 38 de San Ildefonso. «Instruccion de las obras que en el R.º Sitio de S.º Yldefonso se han de hacer para la proxima jornada de 1782». Sin firma. San Lorenzo, 21 de octubre de 1781.

²⁷ A.G.P.-Legajo 38 de San Ildefonso. José Díaz a D. Juan Castaño. San Ildefonso, 5 de agosto de 1782.

²⁸ A.G.P.-Legajo 39 de San Ildefonso.

Agustín García a D. José de Anduaga. San Ildefonso, 9 de octubre de 1783.

²⁹ *Ibidem*. A. D. Agustín García. Palacio, 16 de diciembre de 1783.

³⁰ A.G.P.-Sección de Planos. Diseño, planta y alzado de una puerta. S.f. S.a. Escala en 50 pies castellanos. Dibujo en tinta. Sig. 1050.

³¹ Vid. nota 26.

³² *Ibidem*.

³³ A.G.P.-Expedientes personales. C.º 552/32. El Marqués de Gamonedá al Marqués de Galiano. El Pardo, 31 de enero de 1761.

³⁴ A.G.P.-Legajo 37 de San Ildefonso. «El Rey ha prudenziado se establezca en Madrid una escuela de Jardineria». Juan Bautista Loinville a D. Agustín Caballero. San Ildefonso, 22 de noviembre de 1778.

³⁵ A.G.P.-Legajo 40 de San Ildefonso. Al Sr. Conde de Gausa. Sin firma. San Ildefonso, 18 de septiembre de 1784.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A.G.P.-Legajo 43 de San Ildefonso. Obras. A. D. Nicolás Mahy. Sin firma. Madrid, 7 de abril de 1787.

³⁹ A.G.P.-Legajo 43 de San Ildefonso. Juan Bautista Loinville a D. José de Anduaga. San Ildefonso, 26 de octubre de 1787.

⁴⁰ A.G.P.-Legajo 40 de San Ildefonso. 1784. Documentos de Obras.

⁴¹ A.G.P.-Legajo 40 de San Ildefonso. 1784. «Minuta de la orden para la Construcción de casas en el parage que llaman la Cuesta de la Pastelería segun el plan que visto V.E. con la Escalinata».

⁴² A.G.P.-Legajo 41 de San Ildefonso. 1785. Sin fecha ni firma.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A.G.P.-Legajo 42 de San Ildefonso. Documentos de obras. A. D. Nicolás Mahy. El Pardo, 1 de marzo de 1786.

⁴⁵ A.G.P.-Legajo 43 de San Ildefonso. A. D. Nicolás Mahy. San Ildefonso, 4 de abril de 1787.

⁴⁶ A.G.P.-Legajo 33 bis de San Ildefonso. Agustín Caballero al Marqués de Grimaldi. San Ildefonso, 9 de mayo de 1769.

⁴⁷ A.G.P.-Legajo 41 de San Ildefonso. Documentos de obras. A. D. Nicolás Mahy. San Lorenzo, 14 de noviembre de 1785.

⁴⁸ A.G.P.-Legajo 43 de San Ildefonso. A. D. Nicolás Mahy. San Ildefonso, 7 de abril de 1787.

⁴⁹ *Ibidem*. Juan Bautista Loinville a Nicolás Mahy. San Ildefonso, 25 de abril de 1787.

⁵⁰ *Ibidem*. Firma: Agustín García. San Ildefonso, 2 de mayo de 1787. Sección de Planos. Plano de la Plaza Nueva entre los Jardines, las casas Almacenes y de la Música y la entrada al Real Sitio de San Ildefonso. S.f.: Agustín García. S.a.: Mayo de 1787. Escala en 200 p.c. Sig. 989.

⁵¹ A.G.P.-Legajo 37 de San Ildefonso. «Sobre hermosear el paraje inmediato al Jardín de las Flores». A. D. Nicolás Mahy. Aranjuez, 16 de mayo de 1787.

⁵² A.G.P.-Legajo 38 de San Ildefonso. Documentos referentes al Hospital de este Real Sitio en este año. 1783.

⁵³ A.G.P.-Sección de Planos. Cementerio y capilla del Real Sitio de San Ildefonso. Planta y alzado. Firma: A. R. Rodríguez dibujó... Sin fecha. Escala en 100 p.c. Sig. 3661.

El cuarto del Rey Carlos III. Decoración pictórica (y 2)

Por FERNANDO FERNANDEZ-MIRANDA y JUAN R. MARTINEZ CUESTA



*Titiano:
Carlos V en la batalla de Mühlberg
(Museo del Prado).
Con anterioridad estuvo
en la «Pieza de comer»
del Palacio Real de Madrid.*

En nuestro primer artículo ya dejamos clara la distribución de todas las habitaciones que formaban este Real Cuarto, así como sus nombres y sus usos. En esta segunda y última entrega vamos a considerar la rica decoración pictórica que tuvieron estas piezas del Palacio Real de Madrid, según consta en el Inventario que se realizó, tras la muerte de Carlos III, por Francisco Bayeu, Jacinto Gómez y Francisco de

Goya entre los años 1789 y 1794.

ANTECAMARA

La primera pieza que formaba este Real Cuarto tuvo la nada despreciable cantidad de veinticinco cuadros. Predominaban las obras del pintor veneciano Tiziano Vecellio, junto con otros cuadros de artistas flamencos e italianos.

Las dos primeras obras que figuran en este Inventario son

dos cuadros de Tiziano, encargados por María de Hungría para su Palacio de Brinche, y que se conocen bajo la denominación de «Los Condenados» o «Las Furias». Estas dos pinturas, que actualmente están en el Museo del Prado, representan los castigos impuestos a dos mortales, Sísifo y Ticio, por su desafío a la autoridad de los dioses. La serie, parece ser, tuvo una lectura mucho más política que artística, ya que los cuadros estuvieron situados en el cuarto de esta Princesa, Gobernadora



Este cuadro de Velázquez: Felipe III, a caballo (Museo del Prado), formaba parte de la serie de retratos ecuestres que se hallaba en la «Pieza de comer».

de los Países Bajos, seguramente para recordar a sus secretarios la conveniencia de guardar el secreto de los acuerdos tomados, así como el respeto a una Corte regida por una dama. Recordemos que Ti-

cio fue castigado por divulgar los secretos de las divinidades del Olimpo, y que Sísifo sufrió su condena por discutir a un dios la propiedad de su santuario. Carlos III eligió estas dos obras para la decoración de la primera pieza de su Cuarto, la Antecámara, para recordar a todos los súbditos que esperaban ser recibidos por este Monarca la necesidad de guardar discreción y respeto hacia la figura divina del rey.

En este salón también se instalaron cuadros de tema religioso y retratos. Entre los primeros cabe destacar el precioso cuadro de Tiziano, «Adán y Eva», que se colocó junto a la copia que realizó Rubens de este mismo tema. Los dos se conservan en el Museo del Prado. Estas dos pinturas vuelven a resaltar el tema del castigo a la infidelidad hacia Dios, en este caso el Rey, como señor natural de sus súbditos.

El programa iconográfico de esta pieza se completaba con tres obras más de contenido mitológico sobre la historia de Hércules, dios protector de la Península Ibérica. Todos fueron realizados por la escuela de Rubens y se guardan en la actualidad en la pinacoteca madrileña. Los títulos son: «Juno

dando de mamar a Hércules», «El triunfo de la Virtud figurado en Hércules subiendo al Cielo» y «Hércules con el Perro con la boca llena de sangre, en que se descubrió el color púrpura».

Desde la primera habitación se sabía ante qué poderoso señor se estaba presente. La discreción y la obediencia eran las condiciones esenciales para no caer en desgracia ante tan poderoso monarca.

Por último, merece la pena destacar en esta habitación la presencia de dos importantes cuadros del pintor Pablo Veronés: «Adonis en los brazos de Venus junto a Cupido y perros de caza» y «Moisés sacado del río cuando fue presentado a la hija del Faraón». Ambos cuadros fueron adquiridos por Felipe IV para decorar el Alcázar.

PIEZA DE COMER

En esta habitación, la Pieza de Comer, tan importante para la etiqueta borbónica, predominaron los retratos. De los veinticinco cuadros que tuvo el salón, quince eran retratos y el resto obras mitológicas y religiosas. Presidiendo la habitación estaba el gran retrato ecues-



Velázquez: La fragua de Vulcano (Museo del Prado). Cuadro que estuvo, junto con la Rendición de Breda, en la «Pieza de vestir».



Velázquez:
El bobo de Coria
(Museo del Prado).
Anteriormente estuvo
en la «Pieza de comer».

tre del Emperador Carlos V en la batalla de Mühlberg, obra realizada en 1548 y que se salvó del incendio del Alcázar, donde estuvo ocupando un lugar de honor. Carlos III se sintió heredero de la gran tradición de la monarquía austriaca, y, junto al gran cuadro del pintor veneciano, mandó colocar los retratos ecuestres de Felipe III y

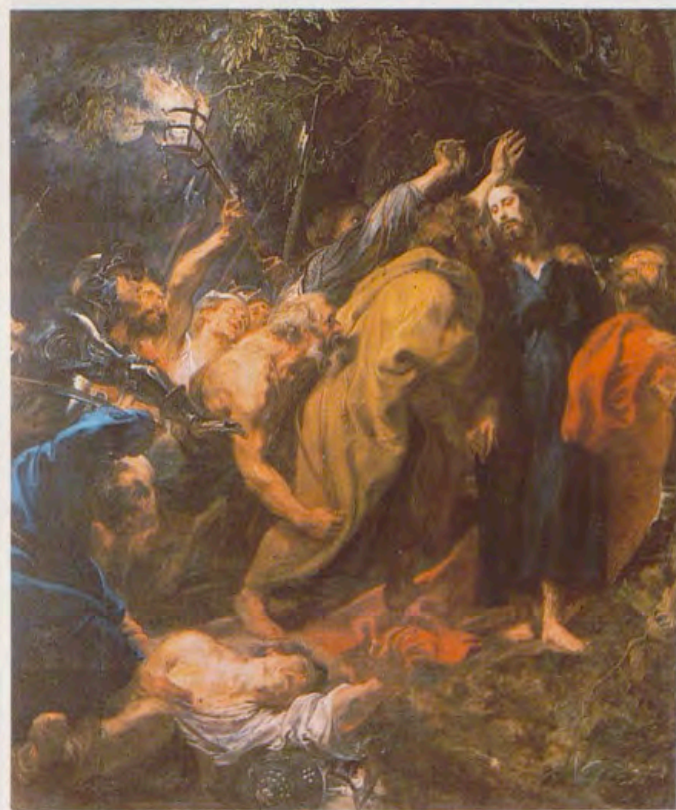
su esposa, Margarita de Austria, y Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Borbón, realizados por Velázquez. La serie se completaba con dos grandes retratos ecuestres, el del Conde-Duque de Olivares, también realizado por el pintor sevillano, y el del Cardenal-Infante Don Fernando, hermano de Felipe IV, obra de Rubens. Toda la

grandeza del Imperio español presidía la mesa de este Monarca. Del resto de la serie de retratos, hay que destacar la presencia del autorretrato de Tiziano, que también se halla en el Prado junto con los otros, obra adquirida en la almoneda del pintor Rubens, y que también estuvo en el Alcázar.

El siguiente grupo pictórico



Rubens:
Adoración de los Reyes Magos
(Museo del Prado).
Cuadro que estuvo
en la «Pieza de vestir».



Van Dyck:
El Prendimiento
(Museo del Prado).
Se hallaba expuesto
en la «Pieza de vestir».

que destaca por su número e importancia es el de tema mitológico. Cinco cuadros con diferentes historias de la diosa Venus, entre las que sobresale la del hermoso cuadro de Tiziano que representa a esta diosa deteniendo a Adonis en el momento en que se dispone a salir a cazar. La obra fue adquirida por Felipe II y estuvo en la pieza donde se retiraba el rey Felipe IV tras la comida. En 1794 el cuadro se trasladó a la Casa de Rebeque y de allí pasó al Museo del Prado.

Junto a estas importantes pinturas maestras se colocaron tres cuadros más de Velázquez, que aun no siendo retratos reales, merecen ser citados. Nos referimos a las siguientes obras que ahora se hallan en el Museo del Prado: El Aguador de Sevilla, el Bobo de Coria y Don Diego de Acedo «el primo».



Ribera: San Bartolomé (Museo del Prado). Se hallaba expuesto en la «Pieza de vestir», junto con otras tres obras del mismo pintor: San Juan, Santa María Egipciaca y Santa María Magdalena.

PIEZA DE LA CONVERSACION O DE CENAR

La denominación de esta habitación varía según las fuentes consultadas. Concretamente en este Inventario su designación es errónea, ya que los cuadros que se mencionan no corresponden a la pieza de Trucos, sino a la que encabeza este apar-

tado. Esta habitación, la de Trucos, es la inmediata anterior a la Antecámara, hoy conocida con el nombre de Antecámara Oficial.

El número de cuadros que aquí se reunió fue de veinticuatro, de los cuales seis se atribuyen a Velázquez. Los dos primeros son: «La Fábula de Aragne», también llamado «Las Hilanderas», y «El Triunfo de Baco» que en el inventario se denomina «La Coronación de Baco». Las dos obras fueron traídas del Palacio del Buen Retiro para decorar esta pieza del Real Cuarto. En la actualidad están en el Museo del Prado.

La pieza quedaba completa en los grandes tramos de pared con dos magníficos cuadros de Lucas Jordán titulados: «Séneca en su tránsito dictando a sus discípulos» y «Quinto Curcio, a caballo, se arroja a las llamas». Estos dos cuadros permanecen en las colecciones del Patrimonio Nacional y, curiosamente, se exhiben en el Palacio Real de Madrid, en la Salleta de Gasparini o Pieza de Comer, si utilizamos las denominaciones del Inventario.



Rubens: Adán y Eva. (Museo del Prado). Copia de un original de Tiziano. Ambos estuvieron juntos en la Antecámara.

También estuvieron aquí instalados importantes cuadros religiosos como el de van Dick: «Moisés haciendo adorar la serpiente de metal a los Contagiosos», obra atribuida a Rubens por la firma y que se considera suya por primera vez en este Inventario; o el cuadro de Ribera: «Isaac dando la bendición a Jacob», ambos en la pinacoteca madrileña.

La decoración se completaba con algunos cuadros atribuidos a Tiziano, concretamente dos retratos sin identificar y alguna obra del pintor flamenco David Teniers, del que hablaremos más adelante.

PIEZA DE VESTIR

La siguiente habitación se conoce como Salón Gasparini, y es la que normalmente utilizaba Carlos III como vestuario. Sorprende lo que vamos a decir, pero, según consta en el Inventario de la Testamentaria de este Rey, así como en la descripción que hizo de este espacio Antonio Ponz en el tomo VI de su «Viaje de España», este lugar también estuvo cubierto de cuadros, y, por lo tanto, los espejos actuales no estaban instalados en 1789, año en el que se inició el Inventario de los bienes de Carlos III, ni en 1793, fecha en la que se publicó este tomo de la obra de Ponz. Suponemos que las hermosas sedas que adornan las paredes de esta sala estaban cubiertas en su mayor parte por los cuadros y que los espejos fueron colocados durante el reinado de Fernando VII, cuando la mayoría de los cuadros mencionados pasaron a formar parte del Real Museo de Pintura.

Al igual que las anteriores, esta habitación llegó a tener veinticinco cuadros colgados de sus paredes. El mejor pintor representado fue Velázquez, pues aquí estuvieron expuestos los cuadros de «La Rendición de Breda» y «La Fragua de Vulcano», junto con los retratos de Felipe IV y el Príncipe Baltasar Carlos, ambos vestidos de cazadores, y las representaciones de los filósofos Esopo y Me-

nipo. Todas estas obras formaron parte de los fondos iniciales de la pinacoteca real, El Prado, lugar donde ahora se encuentran.

Junto a ellos se colocaron cuadros religiosos y de género, también de grandes dimensiones, como «El Prendimiento de Cristo», obra realizada por Anton van Dick o «La Natividad de Cristo», de Antonio Rafael Mengs, único pintor coetáneo que contó con representaciones en el Cuarto del Rey. De este mismo tema realizó tres versio-

nes similares, dos pertenecen a la colección de pinturas del Patrimonio Nacional y la tercera al Museo del Prado. Esta última fue, sin duda, la que estuvo originalmente en esta sala.

Para esta habitación se adaptaron los cuatro cuadros del pintor José de Ribera: «San Juan Bautista», «San Bartolomé», «Santa María Egipciana» y «Santa María Magdalena», que, como los anteriores, han pasado al Prado.

El gusto del Rey no se centró únicamente en los grandes artistas, ya que, junto a estas magnas obras, aparecen cuadros de Wouwerman y David Teniers, que ya formaban parte de las colecciones de Felipe V e Isabel de Farnesio, padres de Carlos III.

PIEZA DE PASO A LA DE VESTIR

La pieza de espera o de paso, ya desaparecida, se hallaba entre el dormitorio del Rey y la habitación donde era vestido. En la actualidad forma parte

de lo que se viene llamando un tranvía o habitación rectangular, donde se establecía un pequeño cuerpo de guardia y de criados en espera a ser llamados, y fue ésta la razón por la que recibió este nombre a finales del siglo pasado, ya que el hecho de estar de pie y junto a la pared recordaba a este nuevo transporte urbano.

La categoría de las obras que colgaban de sus paredes es bastante inferior que la de las obras ya citadas. Comienzan a predominar las de género de escuela flamenca de mano de Teniers y Brueghel, así como cuadros de guirnaldas y flores. De un total de treinta cuadros que hubo en esta habitación, diecinueve eran de este tipo.

Pero lo que merece la pena destacar es que en este lugar hubo cuadros de pintores del siglo XVIII. Nos referimos a Giovanni Paolo Panini y a Antoine Watteau. Del primero se mencionan aquí dos cuadros cuyo actual paradero nos es desconocido. Son las dos famosas «vedutas» que realizó sobre la visita que hizo Carlos III, siendo Rey de Nápoles, al Papa Benedicto XIV, en Roma. Y del segundo, dos pequeñas escenas rococós tituladas: «La lección de canto» y «Tímido enamorado». Estos dos cuadros permanecen expuestos en el Palacio Real de Madrid, en el llamado Tranvía de la Cámara Oficial.

PIEZA DE DORMIR

De nuevo el Inventario de la Testamentaría está equivocado. La persona que lo escribió confundió esta habitación y la llamó de vestir, en lugar de dormir, ya que esa pieza fue descrita con anterioridad. La identificación de ésta se hace fácilmente gracias al primer cuadro que figura en esta relación, el muy celebrado «Pasma de Sicilia» o «Caída en el Camino del Calvario», obra realizada por Rafael de Urbino hacia 1517, y muy estimada desde su llegada a España en 1661. Este cuadro había presidido la Capilla del Alcázar. Fue instalado primero en la pieza de vestir



Murillo:
Sagrada Familia del Pajarito.
(Museo del Prado).
Anteriormente estuvo
en la «Pieza de vestir»
del Palacio Real de Madrid.



Antoine Watteau:
Dama junto a Caballero
sentado en el suelo.
Instalado inicialmente
en la «Pieza de paso»,
ahora se expone
en el «Tranvía»
de la Cámara Oficial
del Palacio Real de Madrid.



Brueghel, «el joven»: Paisaje con caserío. Emplazado antiguamente en el «Gabinete Primeron», se halla hoy en los Nuevos Museos del Palacio Real de Madrid.

Bodegón, de Juan van der Hoven (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), que se hallaba en la «Pieza de paso» al dormitorio.



del Príncipe de Asturias, y trasladado al Dormitorio del Rey poco antes de morir.

La decoración de esta habitación cambió de forma radical si nos atenemos a la información que nos facilita Antonio Ponz en su «Viaje de España». De los ocho cuadros de mano de Antonio Rafael Mengs pasó a tener cuarenta y siete, todos de tema religioso y de diferentes autores: Rubens, Tiziano, Murillo, Ribera..., hasta un total de dieciséis maestros, cuyas obras alternaban con otras de

autores desconocidos. Así, junto al cuadro de Rafael de Urbino, ya mencionado, aparece la segunda versión de «La Natividad del Señor», de Mengs, que debe ser la que actualmente está colocada en los Nuevos Museos del Palacio Real de Madrid.

La decoración actual de este salón fue realizada en tiempos de Fernando VII como homenaje a su abuelo, que había fallecido en esta pieza de Palacio. El tema de la habitación es «La Orden de Carlos III». En el te-

cho Vicente López realizó una composición alegórica a la creación de esta Orden. Y sobre una de las paredes se colocó el impresionante retrato de Mariano Salvador Maella que representa a Carlos III luciendo el manto de su Orden.

ORATORIO RESERVADO

Esta es la segunda parte del actual Tranvía de Carlos III, que, como ya comentamos, estaba tabicado, y era utilizado como capilla privada de este Monarca. La decoración estaba compuesta por veinticinco cuadros y una lámina, todos, lógicamente, de tema religioso. Al igual que el dormitorio, todas las obras son de diversos autores. De los nueve pintores, Rubens está representado con seis cuadros, Guido Reni con tres, y Alberto Durero y el taller de los Bassano con dos cada uno.

RETRETE

Llegamos a una de las piezas, el Retrete, que más transformaciones ha sufrido en cuanto a la decoración se refiere, aunque, curiosamente, su uso sigue siendo el mismo que durante el reinado de Carlos III. Esta habitación llegó a tener hasta cuarenta y nueve pinturas de pequeñas dimensiones, casi nunca superiores a la vara castellana (unos setenta centímetros), pero que cubrían completamente sus paredes.

Carlos III reunió en este reducido lugar una interesante colección de cuadros de género y guiraldas de flores con alguna composición religiosa en su interior. Se incluyen también otros cinco cuadros de tema mitológico y naturaleza muerta. Los nombres que aparecen con mayor insistencia son los de Teniers y Brueghel.

Este gran número de pinturas de género que Carlos III encontró en las Colecciones Reales fue debido a la afición que Felipe IV sintió por este tipo de temas cotidianos. También Isabel de Farnesio y Felipe V adquirieron muchos cuadros de este género, cuya gracia y



Bodegón,
de Juan van der Hoven
(Monasterio de San Lorenzo
de El Escorial).
Al igual que el anterior
estuvo en la «Pieza de paso»
al dormitorio.

Bodegón,
de Joris van Son
(Monasterio de San Lorenzo
de El Escorial,
Nuevos Museos),
que formaba parte
de la serie de 49 cuadros
que decoraba el Retrete
de Carlos III.

desenfado les acerca bastante a la estética del rococó.

GABINETES

Los Gabinetes fueron tres habitaciones que estaban, y aún están, a un lado del Gran Salón Gasparini, y que fueron utilizadas por Carlos III como lugar de trabajo. De los tres, sólo dos aparecen mencionados en la Testamentaria con cuadros, al igual que ocurre en la descripción de Antonio Ponz de

estas piezas. Lo que resulta imposible precisar es cuál de estos tres despachos se quedó sin cuadros. Lo que sí se puede especificar, gracias al texto de Ponz, es que la pieza que está descrita bajo el epígrafe de Gabinete Segundo era la usada por Carlos III para despachar. La decoración había cambiado completamente, pues ya no aparece en esta habitación la serie de retratos de los nietos de este Monarca que se mencionan en el «Viaje de España», sino una variada serie de obras de género

atribuidas a Brueghel y otras de tema religioso, donde merece la pena destacar la presencia de cuadros de tres pintores españoles. El primero de ellos es «Cristo muerto sostenido por un ángel», de Alonso Cano. La pintura fue comprada al Marqués de la Ensenada en 1769 e instalada en la Pieza de Paso al Dormitorio del Rey, desde donde se trasladó a este Gabinete. El segundo es «La visión de San Francisco de Asís», de José de Ribera. Obra adquirida por Felipe IV y que estuvo colocada en el Alcázar. Y, por último, el magnífico cuadro de «Santiago Apóstol», de Murillo, que entró en las Colecciones Reales en 1969, en la venta del Marqués de la Ensenada. Los tres cuadros se conservan en el Museo del Prado.

La decoración del Primer Gabinete era parecida a la que tuvo el Retrete. Estaba compuesta por treinta y nueve cuadros y cinco láminas, todos con asuntos de género atribuidos a los talleres de Teniers y Brueghel.

La disposición de los cuadros en las habitaciones del Rey Carlos III en el Palacio Real de Madrid responde más a un afán decorativo que al gusto personal de este Monarca. Las obras seleccionadas así lo demuestran. Para los salones oficiales se dispusieron las obras más significativas de la Monarquía española, en lo que se refiere a su representación política y gusto artístico. Aparecen todos los cuadros reunidos por la Casa de Austria, cuyos Reyes se muestran ante el mundo intelectual europeo como grandes mecenas de la pintura. El Rey Carlos III es plenamente consciente de ello y del glorioso pasado, por eso aparecen con tanta insistencia los nombres de Tiziano y Velázquez, pintores que van unidos a soberanos tan importantes como Carlos I, Felipe II y Felipe IV.

En cambio, para las piezas privadas el criterio cambia completamente, al igual que el tamaño de los cuadros. La gran colección de pintura flamenca de escenas de género revela un gusto de tipo rococó, con gran variedad de contenido.



Serie exclusiva para coleccionistas en edición numerada y limitada

500 años de Historia representados cronológicamente a través de los Reyes de España, desde los Reyes Católicos hasta nuestros días.

Reyes de España

Colección de 22 esculturas originales en miniatura, fundidas artesanalmente en Bronce y bañadas en Plata de Ley.

Edición en exclusiva mundial rigurosamente limitada a 500 colecciones numeradas

Entre todos los metales nobles la plata y el bronce gozan de un prestigio ancestral. No en vano son materiales preciosos que durante siglos se han venido usando para dar ornato y prestigio a la vida cotidiana de la humanidad.

La presentación más noble

Las miniaturas de esta colección han sido modeladas con impresionante realismo hasta en los más insignificantes detalles, fundidas artesanalmente en auténtico Bronce y bañadas en pura Plata de Ley. Para resaltar aún más su vistosidad se presentan sobre una peana de madera lacada en negro y con una placa especificando el nombre del monarca y fechas del reinado.

Un documento de rigurosa fidelidad histórica

Cada escultura es una obra de arte creada en exclusiva para esta colección y supervisada minuciosamente por expertos de la Agrupación de Miniaturistas de España, a fin de asegurar la autenticidad y fidelidad históricas. Cada monarca representado ha requerido una paciente investigación en documentos y grabados de diversos Archivos Históricos y Reales.

Garantía de precio

El precio de cada escultura, excepcionalmente bajo, está completamente garantizado para toda la colección. Considerando la actual tendencia inflacionista esta garantía es de evidente importancia.



Fotografía a tamaño muy reducido. Las figuras están reproducidas a escala 1:20 y miden 120 mm de alto, incluyendo la peana.

Recorte o copie este cupón y envíelo debidamente cumplimentado

a: Helena Marigot (EDHIS) - Manacor, 20 - 1.º 1.ª - 08023 BARCELONA

ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Sí, suscribame a la colección numerada REYES DE ESPAÑA, compuesta de 22 esculturas originales fundidas en Bronce y bañadas en Plata de Ley, al excepcional precio de 19.500,- pesetas cada una (incluidos gastos de embalaje y envío), que deseo me envíe a reembolso al ritmo de una cada mes (*). Queda entendido que el precio estipulado no variará durante toda mi suscripción, y que recibiré el Certificado de Autenticidad numerado y personalizado.

Nombre y apellidos _____

Domicilio _____

Población y Código Postal _____

Teléfono _____ Firma (obligatoria)

* Solicite información si prefiere recibir la colección completa de una sola vez, si quiere más de una colección o bien si desea acelerar o cambiar el ritmo de los envíos.



GARANTÍA
EDICIONES HISTÓRICAS entregará a cada suscriptor un CERTIFICADO DE AUTENTICIDAD numerado, personalizado, firmado y sellado, garantizando las características de la colección.

Original Salzburger Nougat Schokolade Liqueur



*Genuino Licor de Nueces y Chocolate.
Sólo en los Mejores Restaurantes y Establecimientos.*

Importador exclusivo para España: CINSÁ. c/. Arturo Soria, 99. Tels.: 416 30 19/416 26 66 - 28043 MADRID



El Coche de Ricardo Bofill.

Y el de Sito Pons, Adolfo Domínguez, Victoria Abril, Miguel Bosé, Imanol Arias, Espartaco.

De toda la gente que busca el placer de conducir con toda la comodidad del mundo.

Con la más avanzada tecnología.
Con todo lujo de detalles.

Nuevo Renault 25. El Coche de la Nueva Gente. 

Un Seguro para Cada Uno.

En su vocación de servir las necesidades individuales de cada persona, La Estrella ofrece seguros únicos e intransferibles. Seguros diseñados exclusivamente para Ud., a través de la más alta tecnología informática fortalecida por su asociación con AETNA, L & C, la Compañía norteamericana líder en Seguros Personales.

La Estrella

S.A. de Seguros

Grupo Banco Hispano Americano

Patrocinador del Equipo Olímpico Español de Hockey sobre hierba.



Seguros muy Personales



Para quienes al partir cada mañana al trabajo, necesitan saber que dejan a su familia a cubierto de preocupaciones, el Seguro Temporal de Vida T.R.A.



Para los que tienen que viajar con frecuencia, seguros de accidentes cubriendo todos sus riesgos



Para disfrutar de su tiempo libre o los deportes con toda seguridad, la cobertura de sus propios accidentes y de los que pueda causar a otros.

Para que todos los miembros de la familia estén muy seguros, Plan de Hospitalización.



Para las señoras de quienes dependen miembros más vulnerables de la familia, el Seguro Amas de Casa.

Para poder disfrutar los placeres de la vida con máxima seguridad después de la jubilación, el Plan de Pensiones P.S.P.



Para las jóvenes promesas de la familia, con ese estilo de vida tan de hoy, un seguro para sus riesgos imprevisibles.



JUAN A. CORBALAN - MEDICO Y DEPORTISTA

TARJETAS VISA DEL BANCO EXTERIOR: ASISTENCIA EN CUALQUIER CANCHA.

Juegue donde juegue, en el extranjero o en casa, por su cuenta o por negocios, éste es todo el dinero que necesita: la Tarjeta Visa del Banco Exterior de España.

Para compras a crédito o al contado y dinero instantáneo en todo el mundo. Pida su Visa Clásica o su Visa Oro en la oficina más próxima del Banco Exterior.



¡EL EXTERIOR TE DA JUEGO!

BANCO EXTERIOR DE ESPAÑA



A.B.E. 16.801

Cubertería «Solingen»

— Suprema Calidad alemana, avalada por 600 Años de Tradición «Solingen».

Solingen es todo menos una 'marca comercial' corriente. Desde la Edad Media, los productos de «Solingen» gozan de la fama de ser lo mejor 'sui generis' en el mundo entero. Siglo tras siglo han ido a la vanguardia de la evolución... siempre en cabeza con constantes mejoras de calidad, e inventos geniales.

Así es que hoy en día, en 145 países, en los 5 continentes, «Solingen» es sinónimo de **suprema calidad alemana**. De hecho, "la Marca de Calidad más famosa del Mundo".

Raíces históricas, documentadas desde el Siglo 14

En los libros de la historia, la fama y la calidad de los productos «Solingen» son mencionadas a partir del año 1374. Es cuando los Duques von Berg incitaron, en su poblado «Solingen», la fabricación de **armas de corte**.

Tal era la destreza e ingenio de los artesanos, y la perfección de sus fabricados, que a lo largo de los siglos siguientes llegaron a proveerlos a las cortes en toda Europa: espadas, lanzas, cuchillos —y, posteriormente— sables y alfanjes.

La primera 'Marca' de la historia: "Me fecit Solingen"

A finales del Siglo 16, se conocen las primeras grabaciones en armas de corte: "Me fecit Solingen" ("Me ha hecho Solingen"). A partir de entonces, «Solingen» llegó a grabarse en todos sus fabricados —documentando tan prestigioso origen y llevando su renombre a todas las partes del mundo.

Y así nació, hace ya 400 años, «Solingen» como la primera "Marca de Calidad" de la historia.

Cuchillos, Cucharas, Tenedores...

Hasta el Siglo 18, ni las clases acomodadas dejaron de comer con las manos. Cuchillo, tenedor y cuchara, si bien eran símbolos de estatus y riqueza, tenían una función meramente

auxiliar. Ni se conocían todavía como juego armónico, ni jugaban un papel importante en las actividades de «Solingen».

Esta situación cambió radicalmente entre los años 1780 y 1815. Nuevos procedimientos metalúrgicos y de fabricación permitieron crear, a costes muchos más bajos, al alcance de amplias capas de la sociedad, **la cubertería tal y como hoy en día se entiende**: conjuntos completos con sus cubiertos de mesa, de pescado y postre, y todo tipo de piezas complementarias.

«Solingen», Pionero de la Cubertería.

Después de tantos siglos de experiencia en la fabricación de cuchillas, «Solingen» lo tenía hasta fácil de hacerse también líder de la nueva **era de la cubertería**.

- «Solingen» creó, a principios del siglo 19, los clásicos modelos/dibujos decorativos que hoy en día siguen siendo plagiados por terceros.
- «Solingen» inventó nuevas aleaciones de acero tal como 'Alpaca' en 1832, 'Plata Alemana' en 1840, y otros - hoy en día sin interés, pero todavía usadas por otras marcas.
- «Solingen» logró por fin, patentándolo en 1912, **el avance definitivo: Cubertería en Acero Cromo-Níquel 18/10**. Con ello se realizó "el sueño de siempre": Cubiertos absolutamente resistentes a la corrosión y oxidación. De extrema dureza y duración. Que NO se ponen feos/gris, con manchas y 'puntos negros'.



«Solingen» hoy - el «Solingen» moderno

Lo que ha cambiado, son los métodos de fabricación. Ahora son mucho más sofisticados, perfectamente racionalizados. Tan sólo 70 operarios fabrican hasta 100.000 piezas por día. La ventaja: costes más bajos. Precios más asequibles para el comprador final de la noble Cubertería «Solingen».

Lo que NO ha variado para nada: Ni la singular belleza de los cubiertos, ni la riqueza de sus modelos y líneas. Ni, por supuesto las cotas de **suprema calidad** - tan celosamente guardadas en consonancia con las rigurosas exigencias de la legislación alemana.

¡«Solingen» tiene otros "600 Años de Tradición por delante!"

«Solingen» en España

Gracias al mercado europeo, todo comprador exigente en España tiene ahora fácil acceso a la Cubertería «Solingen». Y se da cuenta, con asombro y agrado, que la **suprema calidad alemana** ya no es un "lujo caro". Sino que al contrario, «Solingen» le cuesta hasta mucho menos que "lo acostumbrado de siempre".





De Alemania.



Lo mejor, sí. Caro, no.

Pídanos el gran CATALOGO «SOLINGEN»
Tel. 91 - 410 74 38. Delegación Fábrica



UN GRUPO ASEGURADOR EN VANGUARDIA

PENSANDO EN SU FUTURO LE OFRECEMOS:

- *Aumentar sus ahorros.*
- *Crear riqueza.*
- *Preservar su patrimonio.*
- *Garantizar su tranquilidad.*

CASER
INTERCASER
EDITORIAL CASER

Sede Central del Grupo
Plaza de la Lealtad, 4 - 28014 MADRID



Actividades culturales

II CICLO DE MUSICA EN PALACIO

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes de España, se ha celebrado durante el mes de julio una serie de cuatro conciertos y un ballet al aire libre, en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid, organizados por el Patrimonio Nacional y patrocinados por el Banco Hipotecario de España (Grupo ICO).

Con esta iniciativa, el Patrimonio Nacional pretende fortalecer la vida musical de la Villa y Corte y ofrecer, al mismo tiempo, un marco idóneo para las audiciones de música clásica. El Patio del Príncipe del Palacio Real reúne las condiciones acústicas adecuadas para la celebración de este tipo de conciertos y las dimensiones necesarias para que pueda asistir a los mismos un gran número de personas —10.000 en esta ocasión—. Así, el Patrimonio Nacional mantiene su política de «puertas abiertas» al mundo cultural, a la vez que se propone dar a los Reales Sitios una vida acorde con las posibilidades que ofrecen.

Además de mejorar sensiblemente la calidad artística, esta segunda edición de «Música en Palacio» ofreció muestras relevantes de la actividad musical en distintas autonomías del Estado español, de gran riqueza tradicional en su afición a la música. En este sentido, hay que destacar la presencia del Coro y Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y la Sociedad Coral y Orquesta Sinfónica de Bilbao. Por otra parte, la Orquesta Sin-

fónica y Coro de Radiotelevisión Española, con la actuación estelar de Lucero Tena, ofreció un concierto de carácter monográfico dedicado a Manuel de Falla, figura indiscutible de la música española que, junto a Albéniz y Granados, forma la trilogía musical que introduce el arte español en la música europea contemporánea.

Este concierto, merecido homenaje a la música española, servirá de precedente para seguir evocando en sucesivas ocasiones a otras grandes figuras del arte español, pero en ningún caso debe ser excluyente de otros valores extranjeros, como Mozart, Beethoven y Szymanowski, incluidos en los programas de los restantes conciertos.

La representación internacional estuvo a cargo de la Compañía de Danza de Sidney, que en los más alejados confines del planeta cultiva la tradición oc-

Unidad de Música de la Guardia Real

El día 1 de julio se inició el Ciclo con la actuación de la Unidad de Música de la Guardia Real, bajo la dirección de Francisco Grau Vegara. El programa estuvo dividido en dos partes: la primera dedicada a partituras militares y la segunda a páginas de famosas zarzuelas. Se abrió la velada con la «Fanfarria para un festival», de J. Peris, seguida de una marcha, «Los pífanos», del director Grau Vegara, que utiliza los viejos y famosos instrumentos característicos de los alabarderos, incorporados recientemente a la banda. También hizo referencia a este cuerpo, con su marcha majestuosa y solemne, la selección «Estampa de alabarderos», de Calvo, Javaloyes y San Miguel, bajo la dirección del Teniente González.

La segunda parte del con-

cierto de la Unidad de Música de la Guardia Real estuvo dedicada a la variopinta y a veces desconcertante producción lírico-teatral española, que viene a ser algo así como un jalón más en la recuperación y valorización de la zarzuela que, en palabras por desgracia demasiado justas y demasiado olvidadas de Oscar Esplá, es la «única tradición musical seria en España». Al pasodoble de Grau, «Damas de Castilla», siguieron un fragmento de «El Caserío», de Guridi, una selección de «La Bruja», de Chapí, y el «Mosaico Lírico», de Grau.

Sidney Dance Company

La Sidney Dance Company, considerada como la más importante agrupación de danza contemporánea de Australia, presentó el día 9 «Shining» —montada sobre tres piezas



Como en la edición anterior, el concierto inaugural del II Ciclo de Música en Palacio estuvo a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida en esta ocasión por Francisco Grau Vegara.

cidental de un arte escénico en el que la música y la plástica teatral forman una unidad armónica. El reciente viaje de Sus Majestades los Reyes a Australia ha sido como un símbolo del acercamiento a un mundo cultural con raíces comunes a las nuestras.

musicales distintas del compositor polaco Karol Szymanovsky—, obra coreográfica, sin contenido dramático explícito, que el australiano Graeme Murphy creó en 1986 para celebrar sus diez años al frente de la Compañía. Esta obra, dividida en tres actos, en la que



Actividades culturales

participan dieciséis bailarines, marca el desarrollo y la coherencia del estilo de Graeme Murphy, uno de los mejores coreógrafos del mundo. «Shining» da la medida en su desarrollo del movimiento en sí mismo, definiendo además un territorio estético propio, tan alejado de la preocupación formalista como de la expresión literal. «Hago «Shining» para festejar la danza. No cuento una historia; es más una celebración de las formas, de la belleza y de la destreza físicas», dijo Murphy, quien trabaja el movimiento como si todas las puertas estuvieran permanentemente abiertas y como si la exploración de las posibilidades que se le ofrecen fuera no sólo una tentación, sino una obligación.

La escenografía, sencilla, presentaba una rampa lateral integrada como un instrumento más para ampliar las posibilidades físicas y visuales del movimiento, contribuyendo, de forma decisiva, a crear una sensación de aprehensión del espacio escénico. El vestuario —trajes de calle y noche en blanco y negro— menos funcional, parecía orientado a reforzar la sensación de realismo, de personas que bailan y no de bailarines que se exhiben. Estos, en su mayoría, como el propio Murphy, de formación clásica, poseen una presencia heterogénea y real, cercana a lo que se lleva hoy en el teatro-danza europeo, pero su movimiento es más amplio y más fuerte de lo que suele verse en aquél. Son conocidos por su energía y una cierta rudeza, que a su director le gusta asociar con los grandes espacios del país-continente de las Antípodas y la costumbre de vivir al aire libre de los australianos. Las mujeres pasan sin problemas de las puntas a la zapatilla blanda y al pie descalzo, pero nunca aparecen

como bailarinas en el sentido convencional y deslumbrante del término.

Lo mejor de «Shining» pudo verse en el cuadro central: un largo y complejo paso a dos, maravillosamente interpretado por Andrea Troy y Alfred Williams, tan lleno de inventiva como de fuerza poética. Este ballet no posee pretensiones renovadoras ni en la prosodia ni en la sintaxis del discurso, en la que hay que elogiar sin reservas la habilidad para ligar, en continuidad, los pasos. El público que abarrotaba el bello marco del Patio del Príncipe tributó larguísima aplausos al grupo.

pular, elaboradas con finísimos detalles por el maestro gaditano. Enriqueta Tarres, soprano, y Lucero Tena, concertista de castañuelas, intervinieron como solistas invitadas.

En «La Vida Breve», Ros Marbá logró una versión espléndida, cuidándose al máximo los detalles sonoros y expresivos y el macrodesarrollo de las peripecias anímicas narradas. Lo supo disponer todo para que el discurso musical, genialmente articulado por Falla, fuera siempre acompañante fidelísimo y exacto del propio «crescendo» teatral. El grupo de cantantes resultó homogéneo en su conjunto y de una entidad media

importante en sus diferentes cometidos individuales.

Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo

El día 22 de celebró el cuarto concierto de «Música en Palacio», interpretado por el Coro y Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, dirigido por su titular Uwe Mund y con un programa dedicado a Mozart, con el «Requiem» como obra base, resumen del quehacer mozartiano, que presenta momentos muy diferenciados, desde el «kyrie» fugado, al coro sombrío, como una marcha fúnebre, del «Confutatis», la tristeza del «Lecrymosa» y la articulación dialogada del cuarteto de solistas para el «Recordare». Estos matices fueron subrayados por la sensibilidad de Mund y la calidad del coro, que cantó con perfecta afinación y absoluta unanimidad y empaste una amplísima gama dinámica.

Enedina Lloris, que encabezaba el cuarteto de discretos solistas —Raquel Pierotti (contralto), Justin Lavender (tenor) y Alfonso Echevarría (bajo)— cantó en la parte primera dos «arias» compuestas por Mozart para una ópera del español Martín y Soler, y el «Exultate jubilate».

Orquesta y Coro de Bilbao

El día 29 tuvo lugar el concierto de clausura de «Música en Palacio» a cargo de la Sociedad Coral y Orquesta Sinfónica de Bilbao, que, bajo la dirección de Miguel Angel Gómez Martínez, interpretó la «Novena Sinfonía» de Beethoven. La obra quedó muy bien perfilada por el extraordinario equipo de solistas: Roma Ow-



Orquesta y Coro de Radiotelevisión

Siguiendo con la segunda edición del Ciclo «Música en Palacio», el día 15 intervino la Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, dirigidos por Antonio Ros-Marbá y Jordi Casas, respectivamente, quienes dedicaron su programa a Manuel de Falla, interpretando: «El sombrero de Tres Picos» y «La Vida Breve», partituras de directa inspiración po-

La Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, dirigidos por Antonio Ros-Marbá y Jordi Casas, respectivamente, dedicaron su programa a Manuel de Falla.



La Sociedad Coral y Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigidos por Miguel Ángel Gómez Martínez, cerraron el Ciclo de «Música en Palacio» con la «Novena Sinfonía» de Beethoven.

sinska (soprano), Grazyna Winogrodzka (mezzo-soprano), Miloslav Kopp (tenor) y Piotr Nowacki (bajo), cuyas voces se caracterizaron por su gran equilibrio. El magnífico fondo coral fue compacto y sólido, con afinación y empaste en todas las voces. La orquesta sonó equilibrada, y limpia y densa la cuerda con contables «cellos».

La «Novena Sinfonía» señaló un viraje histórico en el mundo sinfónico, resultando la revolución más osada que en su día pudo hacerse en el terreno de la forma clásica. Conserva los cuatro tiempos de la división tradicional, pero la profundidad y tensión expresiva marcan una diferencia notable con respecto a las obras precedentes, aun siendo concebidas según el mismo plan. Cada parte contiene una libre y vigorosa densidad de desarrollo en amplitud e intensidad que, en determinados momentos, especialmente en el último movimiento, hasta puede resultar desconcertante.

Según Berlioz, «para poder ir más allá del punto que había alcanzado con el exclusivo re-

curso de la instrumentalización» no le cabía a Beethoven más solución que acudir a las voces. En los tres primeros movimientos instrumentales, observando la ley del crescendo y apoyando la potencia auxiliar que aparecía en el cuarto, crea un recitativo instrumental y tiende un puente entre el coro y la orquesta, pasando sobre él los instrumentos para unirse con las voces.

MUSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

En el Patio de Coches del Monasterio de El Escorial se celebró, entre el 25 de junio y el 14 de agosto, el Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios», organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con el Ayuntamiento escorialense y la Caja de Madrid.

Manuel Gómez de Pablos,

Presidente del Patrimonio Nacional, y José Luis García Millán, Alcalde de San Lorenzo de El Escorial, presidieron el acto de presentación de este Ciclo de Música y Teatro que, como su nombre indica, pretende abarcar en un futuro ambas manifestaciones artísticas, aunque en la primera edición el teatro no formó parte del programa. Sí, en cambio, se ha incluido, junto con la actuación de importantes grupos corales —Coral San Carlos del Banco de España, Coro de RTVE, Orquesta y Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid, Coral TAK Orquesta y Banda de Música de la 109.ª Comandancia Móvil de la Guardia Civil—,

la de los grupos de danza —Ballet de España de Paco Romero y el Ballet Nacional de Cuba— y de marionetas —Deliciosa Royala—. La clausura del Ciclo corrió a cargo de los alumnos y maestros de la Escuela Matisse, coincidiendo con la finalización del Primer Curso Internacional de Música con el que dicha Escuela pretende ofrecer a los jóvenes músicos la posibilidad de perfeccionar sus estudios al lado de grandes maestros.

La noble misión de acercar la cultura musical a un mayor número de espectadores coincide, en este caso, con la divulgación de los monumentos histórico-artísticos que guardan



La primera edición de «Música y Teatro en los Reales Sitios» se ha celebrado, con gran éxito, en el Patio de Coches del Monasterio de El Escorial.



Actividades culturales



La Coral de San Carlos, dirigida por Ramón Gallego, abrió el Ciclo de «Música y Teatro en los Reales Sitios».

La danza ocupó un importante lugar, gracias a la actuación del Ballet Nacional de Cuba y el Ballet de España.

Miguel Groba dirigió la Orquesta y Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid.



innumerables objetos de gran valor, formando un conjunto difícilmente igualable que enorgullece a la institución monárquica que los reunió a través de los siglos.

Este Ciclo comenzó con la actuación de la Coral San Carlos, dirigida por Ramón Gallego, con Almudena Angulo como pianista. Se incluían en su programa las siguientes obras: «Canticorum Iubilo», de Haendel; «Amor que me cautivas», anónimo del siglo XVI; «Más vale trocar», de Juan del Enzina; «¡Ay, linda amiga!», anónimo del siglo XVI; «Os



teus ollos», de Chané; «Ave María» y «Caligaverunt», de Tomás Luis de Victoria, y «Jesús Bleibet», de J. Sebastián Bach. En la segunda parte sonó: «Maite», de Sorozábal; «El Vito», de Massotti; «Gobbo so Pare», popular italiana; «Pridi Ty Suhajko», popular eslovaca; «Soon ah will be done», de Dawson; «Nabucco», de Verdi, y «Aleluya», de Haendel.

El 2 de julio actuó el Ballet de España que, bajo la dirección de Paco Romero y con la colaboración especial de Carmen Casarrubias, interpretó: «El Amor Brujo», de Manuel

de Falla. Este Ballet en un acto fue estrenado en su primera versión —con argumento de Gregorio Martínez Sierra y música y cantos de Manuel de Falla— por Pastora Imperio, en el Teatro Lara de Madrid, en 1915, con el título de Gitanerías. Pastora Imperio, con su gran personalidad y singular belleza, causó un gran impacto en el público, representando la embrujada Candelas, protagonista de la obra, pero en aquel estreno el ballet no tuvo la divulgación internacional que Falla —genial en la orquestación de aquellas melodías de influencia gitana— deseaba para su composición.

Fue el autor de la música y sus cantos el que preparó la reposición del ballet por Antonia Mercé, «La Argentina», que lo llevó a la Opera Cómica de París en 1928, consagrando definitivamente esta joya del baile español. Romanoff repone esta obra con los ballets de Montecarlo en 1932; Serge Lifar en la Opera de París, en 1943; Mariemma, Española Cortez y Antonio en el Theatre Saville de Londres, en 1955, con decorado de Pepe Caballero, y siendo Rosita Segovia la intérprete de Candelas. Posteriormente, fue repuesto también por Rafael de Córdoba y Antonio, con coreografías propias.

El 8 de julio intervino la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española, dirigida por Jordi Casas, con la colaboración del pianista Sebastián Mariné en dos de las páginas interpretadas. El Coro destacó no sólo por su musicalidad, sino también por su continua preocupación por el matiz, la afinación, la claridad vocalizadora, el estilo y la intencionalidad traductora. Redondeó perfectamente la atractiva y amable colección de siete títulos de E. Elgar: «From the Bava-



Dentro del Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios», la «Coral TAK Orquesta» ofreció una selección de Cantos de la Liturgia Ortodoxa Eslava.

rian Highlands», y los «Tres epítafios», Opus 17, de Rodolfo Halffter, que se incluían también en el programa. Asimismo, esta agrupación puso especial énfasis en la interpretación de algunos fragmentos de obras bramhsianas y en las cinco «prière» de Dvorak.

El 14 de julio la Orquesta y Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid, dirigidos por Miguel Groba, interpretó la «Sinfonía n.º 7», de Scarlatti, y la «Sinfonía n.º 34 en Re menor», de Haydn, en su primera parte, y «Let thy Hans be Strengthened», de Haendel, y «Magnificat», de Vivaldi, en la segunda.

El 23 de julio la «Coral TAK Orquesta», dirigida por José Luis Zamanillo, ofreció un espléndido concierto, con *Cantos de la Liturgia Ortodoxa Eslava* en su primera parte, y diversas obras de Juan Sebastián Bach, Mozart y Haendel, en la segunda.

El 30 de julio, la Banda de la 109.ª Comandancia Móvil de la Guardia Civil, dirigida por Ramón Benavent Peris, ofreció, entre otras obras: «El lago de los cisnes» y «Marcha eslava», de Tchaikowsky, así como una Selección de «West Side Story»,

de Bernstein; «Momentos», de Morricone, y «El Sitio de Zaragoza», de Oudrid.

Teatro de marionetas

Dentro de este Ciclo, la Compañía «Deliciosa Royala» ofreció el día 7 de agosto un espectáculo de marionetas titulado: «Los trabajos de Hércules».

La «Deliciosa Royala» se creó en 1980 como un grupo de teatro en el cual la animación y los títeres constituían las líneas fundamentales, pero también sus componentes —Lourdes Sánchez, Julián Egea, Manuel Ramón y Antonio Aragón— han funcionado como taller, realizando escenografías y muñecos de encargo para otras compañías.

En «Los trabajos de Hércules» se propone una visión lúdica y caricaturesca de la mitología clásica. Son los encargos que el Rey Euristeo hace a Hércules y los riesgos y obstáculos que este último tiene que superar para cumplirlos. En el montaje se combinan la participación de actores de carne y hueso con un tipo muy antiguo de muñecos, los «puppi». Estos tí-

teres, de origen siciliano, se manejan desde arriba por medio de varillas de hierro que permiten mover con soltura el pesado armazón de madera de más de un metro de altura. «La Deliciosa Royala» tardó tres años en la creación de los muñecos, y en estos trabajos han sido, y son, totalmente autodidactas, ya que en España existen muy pocas escuelas dedicadas a las marionetas.

Ballet Nacional de Cuba

De auténtico acontecimiento puede calificarse la actuación del Ballet Nacional de Cuba en el Monasterio de El Escorial.

Alicia Alonso, directora de la Compañía, creada en 1948, sorprendió a todos con una Gala romántica, interviniendo además como bailarina, junto a Orlando Salgado, en el pas de deux de Roberto el diablo, con una coreografía de Alberto Méndez en la que se recrea la versión primitiva de Filippo Taglioni. La ópera Roberto el diablo, con libreto de Scribe y música de Meyerbeer, fue estrenada en París en 1831 y su ballet está considerado como el más fiel exponente del romanticismo y, para algunos, como el precursor de Las Sílides.

La Compañía interpretó también el Grand pas de quatre, estrenado en Londres en 1845. Esta pieza fue coreografiada por Jules Perrot para cuatro grandes figuras de la época: Carlotta Grisi (su mujer), Fanny Carrito, María Taglioni y Lucille Grahn. Perrot construyó este «paso a cuatro» para lucimiento personal de las mismas. El programa se completó con el segundo acto de Giselle y El Festival de las Flores de Genzano, obra de Augusto de Bour-

nonville, iniciador de la escuela danesa. Giselle, obra coreografiada por Coralli y Perrot, con música de Adam, se estrenó en 1841 en París. El segundo acto se desarrolla en el mundo fantástico de las «willis» —doncellas muertas antes del matrimonio—, y en él se muestran la espiritualidad, la ingravidez y la continuidad de la forma redonda e incabada, claves del movimiento romántico.

El Ballet Nacional de Cuba, con más de 120 miembros en activo, exhibe en su plantilla más de tres generaciones de bailarines, con una escuela común. Es decir, una manera de hacer danza clásica desde parámetros personales de probada eficacia escénica. El fenómeno cubano es algo totalmente inédito en el mundo del Ballet, dejando una impronta histórica a partir de su estrella principal, fundadora y figura carismática: Alicia Alonso. Ella es el alma y el instrumento principal de la Compañía, que celebra este año su 40 aniversario, y cuyo mérito reside en la calidad de sus intérpretes, la constancia en nuevas creaciones y, sobre todo, en el mantenimiento del repertorio tradicional de la manera más pura.

En la clausura del Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios» intervinieron los alumnos y profesores de la Escuela Matisse, coincidiendo con la finalización del Curso Internacional de Música celebrado en San Lorenzo de El Escorial. La Música de Cámara ha sido el primer objetivo perseguido en este Curso Internacional, ya que nuestro país, que tuvo una gran tradición operística, se encuentra, desde los años sesenta, sin agrupaciones estables, y lo que resulta más grave, sin crear las condiciones para que los estudiantes se sientan atraídos hacia este género.



Actividades culturales

ESCORIAL: CICLO DE CONCIERTOS DE ORGANO Y CORO

El pasado 30 de agosto se clausuró el Ciclo de Conciertos de Organo y Coro que organiza el Patrimonio Nacional en colaboración con la Comunidad de Agustinos de El Escorial y la Universidad Complutense de Madrid, y que se ha venido celebrando en la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial desde el pasado 5 de julio. El padre Gonzalo, prior agustino, destacó en la presentación del Ciclo la importancia de los órganos de la Basílica: «El órgano del Monasterio es uno de los mejores del mundo, y las combinaciones que se pueden realizar con los cuatro cuerpos que posee son innumerables».

Los conciertos tuvieron lugar los días 5 y 23 de julio, y 14, 27 y 30 de agosto, a cargo de Montserrat Torrent y el trompeta Vicente López, La Schola Gregoriana Hispana y los prestigiosos organistas Paulino González, Luis Dalda y José Manuel Azcue Aguinalde. En el primero, Montserrat Torrent y Vicente López interpretaron obras de Juan Cabanilles, Juan Sebastián Bach, Henry Purcell, Félix Mendelssohn, Josep Cercós y Henry Tomasi.

La Schola Gregoriana Hispana, dirigida por Francisco Javier Lara, ofreció una selección de obras religiosas, como «Christe Redemptor omnium», «Puer natus est», «Laetatus sum», «Miserere et Parce» y «Veni Sancte Spiritus», entre otras.

Paulino González, organista

de la Real Basílica de El Escorial, interpretó al órgano: la «Batalla Imperial» y «Pasacalles», de Cabanilles; «Canzona», de Zipoli; «Recit de Nazard», de Clerembault; etc.

Por otra parte, el prestigioso organista Luis Dalda Gerona intervino con obras de los siguientes autores: Martín García de Olagüe, Andrés de Sola, Pablo Bruna, Francisco Andreu, Bartolomé de Olagüe, Andreas Düben y Juan Sebastián Bach.

El Ciclo finalizó con un espléndido concierto de José Manuel Azcue, con obras de Juan Sebastián Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franck, José M.^a Usandizaga y Louis Vierne.

HOMENAJE A DON JUAN DE BORBON

El día 20 de junio, en el Palacio Real de San Ildefonso, el Patrimonio Nacional rindió un homenaje a Su Alteza Real el Conde de Barcelona, con ocasión del setenta y cinco aniversario de su nacimiento, precisamente en este mismo Palacio.

Después de recorrer las tres salas de la planta baja, donde se exhibían interesantes piezas artísticas, fotografías y documentos históricos del Archivo de la Casa de Su Alteza Real el Conde de Barcelona, y de las colecciones privadas de José María Armero y Santiago Gramunt, el Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos, dirigió unas palabras de felicitación a Don Juan con motivo de su onomástica.



Su Alteza Real Don Juan de Borbón y Don Manuel Gómez de Pablos, en el acto de homenaje que el Patrimonio Nacional le rindió con motivo del setenta y cinco aniversario de su nacimiento.

Don Manuel Gómez de Pablos se refirió, entre otras cosas, al papel decisivo que el Conde de Barcelona ha jugado en la Historia de España: «Testigo de los acontecimientos más importantes que han acaecido en nuestro siglo. Excepcional por su pericia humana, y excepcional también por su tacto, mesura y voluntad integradora, por su fidelidad al legado que recibió en 1941 de su augusto padre, Don Alfonso XIII».

Gómez de Pablos finalizó su discurso agradeciéndole «su amor a España y sus setenta y cinco años de vida caracterizados por una gran dignidad de comportamiento, siempre al servicio de todos los españoles y de la Corona».

Este acto, que contó con la presencia de destacadas personalidades, finalizó, en los Jardines del Palacio de San Ildefonso, con la actuación de la Coral Polifónica Canónigos de Segovia.

«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL»

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, y el Director General de Aeropuertos Nacionales, Juan Rosas Díaz, inauguraron el pasado 13 de junio la Exposición: «Conocer el Patrimonio Nacional», que se clausuró a mediados del mes de julio en el Aeropuerto de Barajas.

En la muestra, organizada por el Patrimonio Nacional, y que tiene como tema general el propio Patrimonio, se exhibieron una amplia selección de libros y fotografías relacionados con los bienes histórico-artísticos conservados por este Organismo.

Esta Exposición es la tercera de una serie que tiene como objetivo dar a conocer el Patrimonio Nacional.

MODIFICACION DE LOS ESTATUTOS DEL COLEGIO DE DONCELLAS NOBLES

El Presidente del Patrimonio Nacional, don Manuel Gómez de Pablos, y el Arzobispo de Toledo, don Marcelo González Martín, firmaron el 20 de julio, en el Palacio Arzobispal de Toledo, el protocolo para la modificación de los estatutos del Real Patronato del Colegio de Doncellas Nobles de esta ciudad, fundado en 1551.

El Colegio podrá acoger a partir de ahora, y con carácter retributivo, a las alumnas que cursen sus estudios en régimen de residencia, recibiendo una formación inspirada en la voluntad del Fundador, el Cardenal Juan Martínez Siliceo.

Por otra parte, desaparecerán de los estatutos los preceptos referentes al linaje, limpieza de sangre, raza, de dote, así como la procedencia de la circunscripción territorial del Arzobispo de Toledo.

Para ello, S.M. el Rey Don Juan Carlos, a través del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, y el Arzobispo de la ciudad, aprobarán un nuevo reglamento de régimen interior del Colegio, adaptado a la realidad actual y a la actividad que hoy realiza la Fundación.

En el acuerdo alcanzado se contempla la realización de un proyecto arquitectónico para la restauración y adaptación del edificio como residencia para estudiantes, con una inversión aproximada de 150 millones de pesetas.

Asimismo, se procedió a la entrega del cuadro «La crucifixión», de El Greco, propiedad de la Fundación, y que ha sido restaurado por los Servicios Técnicos del Patrimonio Nacional.

«La crucifixión» de El Greco, obra entregada a la Fundación del Colegio de Doncellas Nobles, después de la restauración llevada a cabo por el Patrimonio Nacional.



EXPOSICION «VIDRIO DE LA GRANJA»

El día 29 de septiembre se inauguró, en la Real Fábrica de Cristal y Vidrio de La Granja, una muestra única de piezas artísticas y productos elaborados en la Fábrica y de todos los elementos que intervienen en la fabricación del vidrio y sus usos a lo largo del tiempo.

La organización de la misma corrió a cargo de la Fundación Centro Nacional de Vidrio, una Fundación que tiene como objetivos no sólo la rehabilitación de la Real Fábrica y su recuperación como edificio del siglo XVIII, joya de la arquitectura industrial, sino también la creación de un Museo Tecnológico del Vidrio, una Escuela de Vidrio y un Centro de Investigación y Documentación Histórica, donde los profesionales y estudiosos puedan formarse, investigar y disponer de las fuentes de conocimiento necesarias para realizar su labor, con la calidad de que siempre ha hecho gala el cristal de La Granja.

La Presidencia de Honor de la Fundación la ostenta S.A.R. Don Juan de Borbón y Battenberg, Conde de Barcelona, y en ella participan diversos organismos relacionados con el sector del vidrio, entre ellos los Ministerios de Cultura, Industria, Trabajo, Obras Públicas y Educación, así como la Comunidad Autónoma de Castilla y León, Diputación Provincial de Segovia, Ayuntamiento de San Ildefonso, Patrimonio Nacional y Cristalería Española.

La importancia y el interés que siempre ha despertado el vidrio de la Real Fábrica a nivel internacional, ha hecho que sus

piezas estén presentes en los principales museos del mundo.

AMPLIACION DEL HORARIO DE VERANO

Teniendo en cuenta la gran afluencia de público a los distintos Museos del Palacio Real de Madrid que se registra en el período estival, el Patrimonio Nacional decidió ampliar, sin interrupciones al mediodía, el horario habitual de visita al público, quedando establecido hasta el día 26 de octubre, del siguiente modo:

- Laborables: de 9,30 a 17,15 horas.
- Domingos: de 9,00 a 14,15 horas.

ILUMINACION DEL PALACIO REAL DE MADRID

El pasado día 12 de octubre, Fiesta Nacional, se inauguraron oficialmente las nuevas instalaciones eléctricas que iluminan las cuatro fachadas del Palacio Real de Madrid.

La elaboración del proyecto estuvo a cargo del Servicio de Arquitectura del Patrimonio Nacional, y su realización ha sido posible gracias a la desinteresada colaboración de tres grandes compañías eléctricas —Hidroeléctrica Española, Iberduero y Unión Eléctrica Fenosa—, que han aportado alrededor de 20 millones de pesetas para su financiación.

Las obras, realizadas por la empresa Elecnor, han consistido en la instalación de un sistema de iluminación en base a halogenuros metálicos, con una potencia total de 85.635 W.

**1788****CARLOS III****1988****Y LA ILUSTRACION****ACTIVIDADES PROGRAMADAS PARA LA CONMEMORACION DEL BICENTENARIO DE CARLOS III****EXPOSICION GENERAL HISTORICA "CARLOS III Y LA ILUSTRACION"****De Noviembre de 1988 a Enero de 1989**

Palacio de Velázquez, Madrid.

A partir de febrero de 1989:
Barcelona y otras ciudades españolas.

La Exposición General pretende mostrar, de la manera más completa posible, las circunstancias históricas del reinado de Carlos III, presentando su obra cultural y artística, las reformas económicas, sociales, políticas y militares que fueron llevadas a cabo en su reinado y una semblanza de la figura y la personalidad de este Monarca a través de piezas de todo tipo, como documentos, pinturas y esculturas, maquetas, armas, mobiliario, instrumentos científicos y libros, que acercarán a los visitantes a los acontecimientos históricos más relevantes de un período decisivo para la Historia moderna de España y América.

En torno a esta Exposición General se desarrollan otras muestras monográficas sobre aspectos científicos o artísticos del reinado de Carlos III.

- Organiza y coordina el Ministerio de Cultura con la colaboración de la Comisión Nacional.

Colaboran también la Generalitat de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona para la exhibición de esta muestra en dicha ciudad.

EXPOSICIONES**EXPOSICION "GOYA Y EL ESPIRITU DE LA ILUSTRACION"****Del 6 de Octubre al 18 de Diciembre de 1988**

Museo del Prado, Madrid.

Enero 1989. Museo de Bellas Artes de Boston (EE.UU.)**Abril 1989.** Metropolitan Museum de Nueva York (EE.UU.)

Se exhiben retratos, dibujos, estampas y cuadros que muestran determinados aspectos de la vida española durante los últimos decenios del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX, acompañados de una amplísima documentación literaria que constituye una importante renovación en los estudios goyescos y descubre facetas desconocidas de su arte.

- Organiza el Museo del Prado en colaboración con el Museum of Fine Arts de Boston y el Metropolitan Museum de Nueva York.

EXPOSICION "REAL FABRICA DE VIDRIO DE LA GRANJA**Septiembre-Noviembre de 1988**

Centro Nacional del Vidrio, La Granja de San Ildefonso (Segovia).

La Exposición trata de difundir el proceso de creación artística del vidrio en esta Real Fábrica durante el siglo XVIII y su evolución histórica, a través de piezas de vidrio artístico, utensilios y maquinaria utilizados para su fabricación e información complementaria mediante textos, planos, moldes, material audiovisual, etc...

- Organiza el Ministerio de Cultura.

EXPOSICION "ITINERARIO ITALIANO DE UN MONARCA ESPAÑOL"**Diciembre 1988-Enero/Febrero 1989**

Museo del Prado, Madrid.

Esta exposición presenta aspectos biográficos de la etapa napolitana de Carlos III, tratando de reconstruir su salida desde Sevilla, su estancia como gobernante en las cortes de Parma y Nápoles y su regreso por Barcelona para ocupar el trono de España.

A través de retratos y otros cuadros que reflejan acontecimientos destacables de su itinerario en Italia, se recreará su vida familiar y las estrechas relaciones que sostuvo con otros miembros de la Familia Real en España.

- Organiza el Museo del Prado.

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE "CARLOS III Y LA ILUSTRACION"**Del 12 al 16 de Diciembre 1988**

Museo del Prado, Madrid.

El Congreso se estructura en cinco sesiones, dedicadas a los temas siguientes:

- 1.— El Rey y la Corte.
Benjamín González Alonso.
- 2.— La Monarquía.
Pablo Fernández Albadalejo.
- 3.— América en la Monarquía.
Guillermo Céspedes del Castillo.
- 4.— Economía y sociedad.
Gonzalo Anes Alvarez.
- 5.— Educación y pensamiento.
M.^a del Carmen Iglesias Cano.

Cada sesión consistirá en el desarrollo de:

- Una Ponencia de síntesis referente a cada uno de los temas anteriormente mencionados.
- La lectura, por invitación, de cinco comunicaciones sobre aspectos concretos del tema del día.

CONGRESO

— La exposición de un Estudio Monográfico acerca del mismo.

— La presentación de comunicaciones libres, sobre los temas mencionados, que previamente hayan pasado la selección del Comité Científico, y que serán expuestas resumidamente por un relator.

Todas aquellas personas interesadas en participar pueden presentar comunicaciones libres sobre alguno de los temas del Congreso en la siguiente dirección:

Secretaría del Comité Científico del Congreso.
Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
c/ Serrano, 117
28006 MADRID

El plazo de admisión de trabajos finaliza el día **15 de noviembre de 1988.**

- Organiza el Ministerio de Cultura en colaboración con el CSIC.

COMITE CIENTIFICO:**Excmo. Sr. D. Gonzalo Anes Alvarez.**

Catedrático de Historia e Instituciones Económicas de la Universidad Complutense de Madrid, miembro de la Real Academia de la Historia y Presidente del Patronato del Museo del Prado.

Excmo. Sr. D. Enrique Trillas.

Presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Excmo. Sr. D. Miguel Artola Gallego.

Presidente del Instituto de España.

Ilma. Sra. Dña. María del Carmen Iglesias Cano.

Catedrática de Historia de las Ideas y de las Formas Políticas de la Universidad Complutense de Madrid, y miembro de la Sociedad Internacional de Estudios del Siglo XVIII.

Ilmo. Sr. D. José M.^a López Piñero.

Catedrático de Historia de la Ciencia de la Universidad de Valencia, Director del Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, de la Universidad de Valencia. CSIC.



Boutiques in boutique

**Lepanto**

*Plaza de Oriente, 3
y Carlos III, 3
Teléfs. 542 23 57-248 79 19
28013 Madrid*

EL GENUINO SABOR AMERICANO

