

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVI. N.º 101 (3.º TRIMESTRE 1989). PRECIO: 650 PESETAS (IVA INCLUIDO)





Paseo del prado.

 **RENFE**

MEJORA TU TREN DE VIDA

Comparta el círculo.

J&B Rare Scotch Whisky



La perfección no es la meta.
Es el punto de partida.

Desde 1900 Audi ha hecho del refinamiento tecnológico un arte. Porque llega un momento en que no se trata de hacer coches que lleguen antes, sino que lleguen mejor.

Audi 80. 1.8 l. (112 CV)
Audi 90 2.2 l. (136 CV)
Audi 90 20 V 2.0 l. (160 CV)
Audi 90 20 V quattro® 2.0 l. (160 CV)
Audi 100 2.2 l. (138 CV)
Audi 100 Autom. 2.2 l. (138 CV)
Audi 100 Avant. 2.2 l. (138 CV)
Audi 100 TD 2.0 l. (100 CV)
Audi 200 Turbo 2.2 l. (200 CV)
Audi 200 Turbo quattro® 2.2 l. (200 CV)
Audi 200 Turbo Autom. 2.2 l. (190 CV)
Audi Coupé 20 V. 2.0 l. (160 CV)
Audi Coupé 2.2 l. (136 CV)
Audi Coupé 20 V. quattro® 2.0 l. (160 CV)
Audi V-8 3.5 l. (250 CV)

Así se puso en marcha un mito en tecnología cuya última expresión está en los nuevos modelos creados por Audi. Unas creaciones que no sólo están a la vanguardia de la técnica.

La personifican.



*A la vanguardia
de la técnica*



B Y Z A N C E



TRÈS LOIN DE L'INNOCENCE.



PARFUMS
ROCHAS
PARIS

TANDEM DDB NEEDHAM CANNIBARY GILASCH

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.

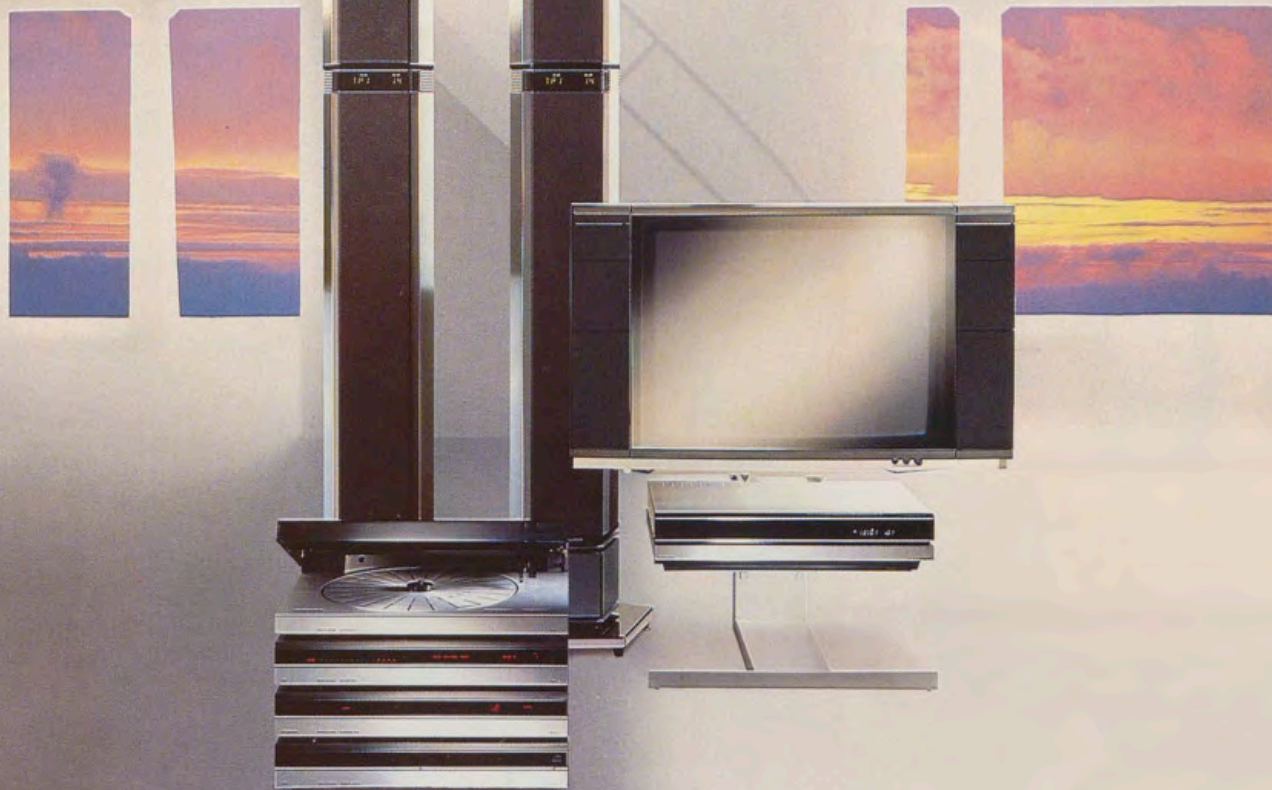
PETROMED se siente orgulloso de que su energía también sirva para realzar el esplendor de las grandes obras.



petromed

PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.

Bang & Olufsen



Reflejos de Excelencia



Bang & Olufsen Center: Centro Comercial Cristamar. Puerto Banus / Marbella (Málaga) 952-81 13 93

DISTRIBUIDORES AUTORIZADOS:

ALBACETE: ELECTRO MIGUEL. Tesifonte Gallego, 27. 02002 Albacete. Tel. (967) 22 96 81.
BARCELONA: IMATGE. Aragón, 92. 08015 Barcelona. Tel. (93) 253 33 71.
MONLEON. Caspe, 86. 08010 Barcelona. Tel. (93) 217 74 31.
QUASARS. Sant Cugat, 30. 08302 Mataró (Barcelona). Tel. (93) 798 23 50.
ROMANO. Anselmo Clavé, 43. 08400 Granollers (Barcelona). Tel. (93) 870 79 32.
TOCS. Consejo de Ciento, 341. 08007 Barcelona. Tel. (93) 215 31 21.
VIDOSA. Balmés, 335. 08006 Barcelona. Tel. (93) 212 16 94
BALEARES: RADIO CONTROL. La Rambla, 15. 07003 Palma de Mallorca. Tel. (971) 71 36 58.
CASTELLON: MARTON ACUSTICA. Enmedio, 103. 12001 Castellón. Tel. (964) 21 62 33.
GERONA: ACUSTICAL. Joan Maragall, 35. 17002 Gerona. Tel. (972) 20 68 58.
LERIDA: SONIDO MORERA. Dr. Fleming, 7. 25006 Lérida. Tel. (973) 23 31 72.

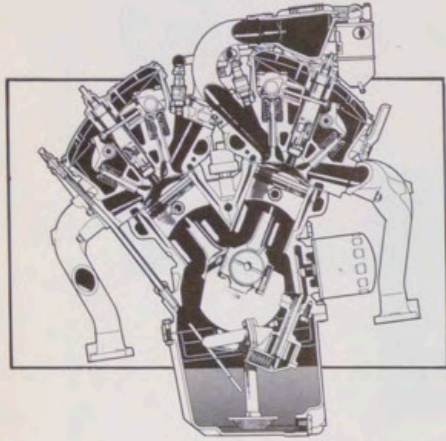
MADRID: ELECTRODOMESTICOS RAMON. Jorge Juan, 51. 28001 Madrid. Tel. (91) 276 71 52.
ELECTRO CANILLAS. Torquemada s/n. 28043 Madrid. Tel. (91) 759 71 58.
ELECTRO GOYA. Goya, 102. 28009 Madrid. Tel. (91) 401 33 91.
HOGARLUX. Ayala, 85. 28006 Madrid. Tel. (91) 401 99 50.
IVARS ARTEAGA. Bravo Murillo, 16-18. 28015 Madrid. Tel. (91) 446 33 17.
MICAR. Avda. Reina Victoria, 56. 28003 Madrid. Tel. (91) 254 23 60.
TV BRUSELAS. Avda. de Bruselas, 67. 28028 Madrid. Tel. (91) 246 92 73
MALAGA: STEREO MUSIC. Adolfo Suárez, 15. 29680 Estepona (Málaga). Tel. (952) 80 15 88.
TARRAGONA: ACUSTICA ALBERT. Plaza del Oli, 22. 43800 Vallis (Tarragona). Tel. (977) 60 07 42.
OF THE MUSIC. Plaza de la Font, 47. 43003 Tarragona. Tel. (977) 23 48 64.
VALLADOLID: HOYMAN. Héroes del Alcázar de Toledo, 10. 47001 Valladolid. Tel. (983) 35 22 11.

Bang & Olufsen Servi Center: E.C.U. Bravo Murillo, 80. 28003 Madrid. Tel. (91) 233 22 09. • F.L.C. San Pedro, 154. 08911 Badalona (Barcelona).
Tel. (93) 389 22 20 • CASA MASSOT Beata Catalina, 15. Bajos. 07003 Palma de Mallorca. Tel. (971) 71 75 64.

SOLICITE CATALOGO COMPLETO DE NUESTROS PRODUCTOS LLAMANDO AL (91) 653 66 25

LA INGENIERIA AL MAXIMO NIVEL

Los motores son un ejemplo de los sorprendentes resultados obtenidos por la ingeniería Alfa Romeo con el proyecto



164. La perfección de su construcción obtiene los máximos valores en sus tres motorizaciones.

3.0 V6: Las prestaciones excepcionales de los 6 cilindros en V alcanzan una potencia de 192 C.V.

2.0 Twin Spark: Una primicia tecnológica, el doble encendido y el variador de fase, que proporcionan una extraordinaria elasticidad de marcha.

2.5 TD: El más veloz Turbo Diesel de su categoría. Su motor proporciona una conducción relajada y dinámica, garantizada en cada situación por la legendaria seguridad activa Alfa Romeo.

164: La forma elegante y sofisticada de vivir la carretera de los años 90.

164	3.0 V6	2.0 T.SPARK	2.5 TD
Potencia máx. (cv/r.p.m.) DIN	192/5600	148/5800	117/4200
Par máx. (Kgm/r.p.m.)	25/4000	19/4000	26,3/2500
Velocidad máx. (Km/h)	230	210	200
Aceleración 0-100 Km/h (S)	7.7	9.2	10.8



Alfa: la pasión de conducir

ALFA 164. PRESTACIONES.





NUEVA GENERACION JAGUAR.
MAS CERCA DE LA PERFECCION.



Nuestros logros son fruto de un constante trabajo en circuitos y carretera.

Prueba de ello es el motor 4.0 litros y 235 CV. La caja de cambios cuyo sistema exclusivo Jaguar permite una conducción automática y manual se complementa ahora con un selector de conducción deportiva o normal.

El cuadro de instrumentos con nuevos relojes analógicos mantienen la tradición Jaguar.

Estas y otras importantes modificaciones definen los Jaguar de los 90.

Desde hoy en nuestros concesionarios Jaguar.

ALICANTE: BORAUTO, S. A.	(965) 12 50 65
BALEARES: BRITISH SPORT	(971) 46 40 65
BARCELONA: FIOI ROCA, S. A.	(93) 325 15 50
BILBAO: LAJUM, S. A.	(94) 467 60 00
MADRID: C. DE SALAMANCA, S. A.	(91) 533 15 00
	534 58 72
MALAGA-MARBELLA: MARBE MOTOR, S. A.	(952) 82 26 59
MALAGA-TORREMOLINOS: C. DE SALAMANCA, S. A.	(952) 38 11 51
SANTIAGO: GALISPORT, S. A.	(981) 59 32 04
SEVILLA: TALLERES FLORIDA, S. A.	(954) 27 28 32
VALENCIA: BRITANICA DE AUTOMOVILES, S. L.	(96) 373 33 12
ZARAGOZA: CUELLAR CONCESIONARIO, S. A.	(976) 56 43 32



SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA con Julián Marías.
"UNA VIDA PRESENTE",
por Juan Hernández
- 21 PROYECTOS DE DUGOURC PARA DECORACIONES ARQUITECTONICAS
EN LAS CASITAS DE EL PARDO Y EL ESCORIAL (I),
por José Luis Sancho.
Este encargo fue el primero que Dugourc realizó para la Corte de Madrid, y también el más extenso y ambicioso, pues en él Dugourc realiza no sólo el diseño de la tapicería y el mobiliario de dos series de habitaciones, sino también, y lo que es más importante, su decoración arquitectónica.
- 32 VENTURA Y DESVENTURA DE DON LUIS ANTONIO JAIME DE BORBON
Y FARNESIO, HERMANO DE CARLOS III,
por Virginia Tovar Martín.
En el ambiente del espíritu de la Ilustración, el Infante Luis Antonio de Borbón y Farnesio aparece como un personaje débil y estancado, contrapuesto a la imagen que se diera en las postrimerías del «ancien régime» al déspota ilustrado.
- 49 ANTONIO CARNICERO MANCIO, UN PINTOR DE CAMARA EN EL OLVIDO,
por María Antonia Martínez Ibáñez.
Antonio Carnicero fue testigo de excepción del difícil tránsito histórico que se vivió durante reinados tan antagónicos como los de Carlos III, Carlos IV, José Bonaparte y Fernando VII.
- 57 ESCULTURA NEOCLASICA EN EL PALACIO REAL DE EL PARDO,
por Araceli Martínez Martínez.
En el Patio de los Austrias se exhiben cuatro bustos de mármol que, según la autora, podrían atribuirse a Roberto Michel, uno de los escultores neoclásicos en los que con más claridad se observa la evolución del rococó tardío al ideal de belleza plenamente neoclásico.
- 61 LA ESPADA DE FELIPE IV EN LA ARMERIA DEL PALACIO REAL DE MADRID,
por María del Carmen Pescador del Hoyo.
La investigación acerca de la procedencia de esta espada nos lleva a la pintoresca figura histórica de un peruano que vivió en la Corte, y llegó a ser Espía Mayor de Felipe IV y Superintendente de sus inteligencias secretas.
- 63 UN MANUSCRITO DE SANTA TERESA EN EL MONASTERIO DE LA
ENCARNACION DE MADRID,
Por M. Leticia Sánchez Hernández.
El análisis y estudio de esta carta manuscrita de Santa Teresa aporta un mayor conocimiento sobre su epistolario, que es, en definitiva, el reflejo de una situación histórica y espiritual expresada ampliamente en sus obras principales.
- 71 ACTIVIDADES CULTURALES.



Sección transversal de la sala gótica proyectada para la Casita del Príncipe en el Real Sitio de El Pardo. Biblioteca del Palacio Real 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, Francisco Jesús Díaz y Antonio Ubeda Sánchez

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVI. Núm. 101. Tercer trimestre 1989. 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

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.





EDITORIAL

Como se anunció en su día, el próximo número, que aparecerá en el mercado con carácter extraordinario, es el conmemorativo de los veinticinco años de la existencia de esta Revista. Con él se cumple uno de los proyectos editoriales más ambiciosos del Patrimonio Nacional.

"Reales Sitios" es la única publicación con la que se podría reconstruir la crónica artística de los últimos años del Patrimonio, ya que desde su nacimiento, al calor del IV Centenario del gran monumento escurialense, se ha transformado, en este cuarto de siglo, en algo que pocos de sus creadores hubieran pensado: el gran muestrario de los tesoros histórico-artísticos que custodia el Patrimonio Nacional. Ningún aspecto importante de esta riqueza: las bibliotecas, las artes decorativas, la historia, la arquitectura, la pintura, la escultura, etc., ha escapado a nuestra atenta mirada.

Ahora se comprenderá mejor cómo, analizando el centenar de revistas, **"Reales Sitios"** se ha convertido en una publicación enciclopédica y en el testimonio impreso de algo oculto hasta hace veinticinco años, revelándonos en su decurso las colecciones de objetos artísticos reunidos por los monarcas españoles durante ocho siglos, y que constituyen un arsenal inagotable para la investigación de los eruditos y especialistas.

Al mismo tiempo, no se puede entender ninguna actividad relacionada con la conservación de piezas, colecciones, monumentos, jardines, libros y documentos sin que vaya acompañada por los trabajos de investigación y divulgación que ayuden en la enorme tarea de preservarla para las generaciones futuras.

"Reales Sitios" constituye, y así lo ha demostrado, el vehículo ideal para esta actividad, ofreciendo toda clase de estímulos para la investigación científica y para una mejor identificación y valoración de los fondos artísticos y documentales, a la vez que intenta conseguir la máxima difusión y uso social de los mismos, y un mayor conocimiento de esta parcela de nuestro pasado, que ha jugado tan destacado papel en la configuración de las pautas artísticas seguidas en España.

En cualquier caso, para lograr el enriquecimiento del conocimiento de los bienes histórico-artísticos que conserva el Patrimonio Nacional, resulta imprescindible el apoyo y la colaboración de los más destacados expertos dentro de cada especialidad artística e histórica.

Sirvan estas líneas para rendir un homenaje cariñoso a todos ellos, sin entrar en otras reflexiones que puedan hacerse sobre la evolución de fondo y forma de una revista especializada. Porque del número uno al cien casi todo es diferente, excepto el formato.



Ha coincido su setenta y cinco aniversario con el comienzo de la publicación de sus memorias en tres tomos, bajo el título genérico de «Una vida presente», donde se ilustra, con densidad y amenidad, su larga trayectoria vital. O mejor las trayectorias, ese plural que Julián Marías ha defendido específicamente en alguno de sus ensayos.

En esa pluralidad de trayectorias vitales, se puede decir que Marías predica con el ejemplo, en el sentido de que cualquiera de sus muchas actividades bastaría para aproximarse a su personalidad y su quehacer verdaderamente creativo. Es escritor, filósofo, ensayista, profesor, conferenciante, charlista, crítico de cine, pensador, ex senador por designación real, intelectual en suma. Y tremendamente modesto, llano y accesible. Ha dictado sus lecciones en decenas de Universidades, y escrito artículos en periódicos de todo el mundo. Pero Marías es, en nuestros primeros recuerdos estudiantiles, el continuador de la obra de Ortega, el primer discípulo de don José capaz de proseguir, y utilizar, si cabe con redoblada eficacia, la metodología orteguiana.

JULIAN MARIAS UNA VIDA PRESENTE

—Las memorias, a modo de preámbulo, son el punto de partida de nuestra conversación. ¿Cuándo cree que se publicará el tercer y último tomo?

—El primer tomo salió en diciembre, el segundo en mayo y el tercero saldrá ahora en octubre. Yo creo que es necesario un cierto espacio de tiempo entre ellos para que la gente tenga posibilidad de leer y, sobre todo, de absorber su contenido. No sé si será muy recomendable leer toda esta serie de un tirón, como ha hecho usted.

Alguno de mis hijos opinó que era mejor publicar los tres tomos a la vez, pero comprendo que es una masa de prosa que aterrará un poco... No, lo que hubiera sido un error es dejar pasar mucho tiempo entre la publicación de uno y otro porque se pierde la continuidad. El plazo de publicación entre el primer y tercer tomo, que será menos de un año, creo que es bueno.

—Dice usted en uno de los pasajes de su libro que unas memorias tienen su «momento de publicación» que no ha de ser ni muy pronto ni muy tarde.

—Claro, hay mucha gente que piensa: «cuanto más tarde, mejor», pero puede suceder que uno se muera, o se quede «gagá».

—Tiene usted una asombrosa facilidad para escribir; se puede decir que don Julián Marías es escritor caudaloso, ¿no?

—Sí, creo que sí. Los escritores se pueden comparar con los ríos: hay torrentes, arroyuelos, ríos rápidos..., se podría hacer todo género de comparaciones.

—¿Esa facilidad es congénita o adquirida?

—Bueno, no sé. Siempre he tenido facilidad para escribir. Yo pienso mucho lo que escribo y luego no hago correcciones, las hago antes, yo no corrijo apenas. En estos tomos de mis memorias, entre los tres, puede que haya diez o quince palabras cambiadas, no más. Yo escribo directamente a máquina, y eso va a la imprenta. Y esto es importante, porque cuando uno

hace un borrador y piensa que aquello no es definitivo, parece que la responsabilidad disminuye.

—¿Cuál es su preferencia? ¿El artículo, el ensayo corto, el libro tradicional más extenso...?

—Bueno, el artículo o el ensayo breve lo hago con gusto, aunque prefiero los libros. Pero depende. Hay materias que exigen un libro y otras con un artículo es más que suficiente, porque no dan para más. Me resisto a hinchar artificialmente las cosas. Hay que ser breve.

—Dicen que usted es uno de los pocos filósofos a los que, cuando escribe o habla de Filosofía, se entiende con facilidad, incluso tratando temas de cierta profundidad. ¿Es un inevitable residuo profesional?

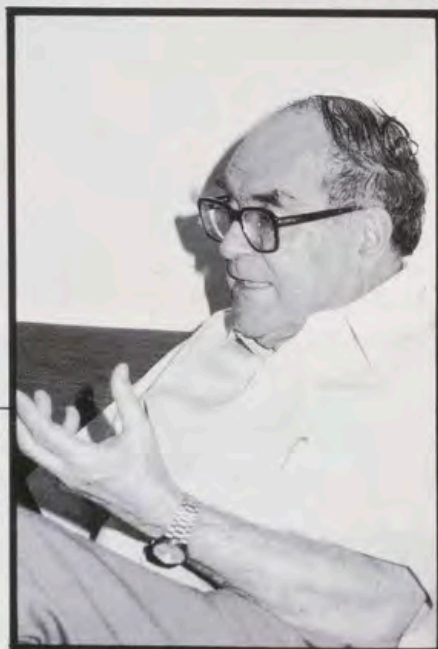
—Yo he sido muy poco profesoral, no he podido serlo en España...

—Pero sí en los Estados Unidos.

—Por poco tiempo. Yo he vivido siempre en España. Estuve al principio un año en Wellesley College, cerca de Boston, luego un semestre en California y, más tarde, otro semestre en Yale. Dirigí también muchos cursos, pero muy cortos, de cuatro a seis semanas. No, yo he vivido aquí casi siempre. Aquí en Madrid he dirigido otros cursos.

—¿Mary Baldwin?

—Sí, sí, y también Middlebury, Tulane o Smith. Pero catedrático en España no he podido serlo nada más que cuatro años,



de 1980 a 1984, prácticamente nada. Pero tengo vocación de profesor. Sí, eso sí. Yo en una clase, delante de los alumnos, soy feliz.

—Y además cuenta con un recurso impagable, que es la facilidad de comunicación. Recuerdo la anécdota que sucedió una vez, cuando daba su primera conferencia en alemán y en Alemania. Parece ser que a poco de empezar su discurso comenzó a tronar y para romper el hielo ante el público dijo: «Estos son los dioses protectores de la lengua alemana», y con eso se metió al auditorio en el bolsillo.

—Sí, así fue. Esto sucedió en Heidelberg en 1951. Pero es que me produce angustia la idea de que no me entiendan, cuando escribo o cuando hablo. La sola idea de que puedan no entenderme es una náusea, y por eso procuro ser claro, y además procuro hablar, no leer. Sólo leo en la Academia, porque es preceptivo, pero prefiero hablar...

—¿Ni siquiera usa su guión?

—Bueno, sí, a veces. Llevo una cuartilla como recordatorio, o para respetar el orden de las cosas, pero no es frecuente. Y desde luego, cuando hablo en lenguas extranjeras no leo nunca.

—Prefiere improvisar...

—No, improvisar no, porque yo preparo mucho las conferencias, pero preparo el contenido, no la forma, que debe ser algo mucho más natural.

—Usted es capaz de dar una conferencia, que yo sepa, al menos en cuatro idiomas.

—Si se incluye el español, sí, en cuatro idiomas: español, francés e inglés. Pero también en alemán, aunque tengo menos costumbre y lo hablo sólo ocasionalmente.

—Pero usted ha hecho muchas traducciones del alemán.

—Sí, pero es una lengua que yo he usado más escribiendo que hablando.

—¿Se atrevería con el latín?

—Bueno, yo no hablo latín. Conozco la lengua, la traduzco y la entiendo. Por ejemplo, en el Concilio Vaticano II entendía muy bien a los padres conciliares. Yo estudié latín con García de Diego en el Instituto. Dos cursos, no más. En segundo y tercero de bachillerato. Pues bien, todavía recuerdo cantidad de hexámetros de la «Eneida» aprendidos de entonces, porque en tercer año de Bachillerato estábamos traduciendo a Virgilio, y éramos jóvenes, con trece años de edad...

—Pero eso no les pasará a todos los de su generación, ¿no? Dicho de otra manera, tiene usted una excelente memoria y además sabe sacarle partido.

—No, tengo una memoria normal, o mejor dicho vital. Tengo memoria vital.

—¿Cuál es la diferencia?

—Yo no tengo memoria fotográfica, como esas personas que leen una página de un libro y la pueden recitar. No. Pero puedo recordar que hace cuarenta y cinco años estaba en tal sitio con tal persona y que había una luz determinada y que hablamos en tal tono y de tal cosa. Es decir, yo recuerdo los hechos vitales. Por eso he escrito estas memorias, pero sin notas, ni archivos. Por eso he titulado el libro «Una vida presente», porque más que recuerdos, es, ¿cómo diría?, mi vida... En ese sentido tengo una memoria más que normal.

—En esta «vida presente» de la que tanto hablamos aparecen cuatro filósofos españoles que han influido decisivamente en su formación.

—Yo tuve cuatro maestros de Filosofía. Ortega sobre todo, pero también debo mencionar a Morente, Zubiri y Gaos. Con los cuatro tuve una muy real amistad. Pero también he tenido amistad y relación con otros filósofos extranjeros.

—Es usted uno de los pocos españoles que tuvo contacto con Heidegger.

—Ahora acabo de dirigir un curso en El Escorial sobre Heidegger y Gabriel Marcel, con motivo del centenario de ambos. Con



Marcel tuvo una amistad muy larga, desde 1947 hasta que murió en el 73. Con Heidegger no. Sólo tuve con él una estrecha relación durante diez días; pero he leído mucho su obra. Empecé a hacerlo en el año 34.

—Don Julián, ¿qué es el «Dasein»?

—El «Dasein» es el modo de ser del hombre, el ente que somos nosotros.

—¿Fue Heidegger la gran figura del pensamiento europeo de nuestro siglo?

—Si hubiera que citar unos pocos nombres yo le incluiría siempre. Creo que las cuatro grandes figuras serían Bergson, Husserl, Heidegger y Ortega.

—El primer lugar en el pensamiento español lo ocuparía Ortega, ¿no es verdad?

—Por supuesto. Ahora bien, la filosofía española en este siglo ha sido muy interesante. No la cambio por otra.

—Publicó usted un artículo hace diez o doce años, en el que decía que una de las causas del «bache» español del XIX fue la ausencia de filosofía, la falta de pensadores españoles.

—En efecto, el XIX español prácticamente no tuvo filosofía creadora, pues de los dos hombres más interesantes: Sanz del Río y Balmes, ninguno fue un verdadero creador. Eran personas muy estimables, muy valiosas, conocedoras de las corrientes exteriores. Sanz del Río no fue un pensador original. Tuvo contacto, por ejem-

plo, con la filosofía alemana, y se interesó por Krause, aunque luego se limitó a exponerlo y a parafrasearlo. Sanz del Río fue un maestro muy querido y muy solicitado, pero luego sus libros no se han leído, y creo que la causa es que escribía mal.

Sin embargo, la tradición reciente es todo lo contrario. Unamuno era un escritor extraordinario y Ortega no digamos. Estos hombres han hablado de Filosofía con una espléndida forma literaria.

Mire usted, los libros de pensamiento se leen en España más que en cualquier otro país de Europa que yo conozca. Lo acabo de comprobar con una discípula de Gabriel Marcel, quien me hablaba de las dificultades enormes que hay en Francia para reeditar a su maestro.

—¿Por falta de venta de esos libros?

—En primer lugar, Marcel fue una persona a la que hicieron mucho el vacío. Era una persona demasiado decente, y ya estaba un poco olvidado incluso antes de morir. No se encuentran sus libros en Francia, y es muy difícil que un editor los reimprima; de algunos de sus libros sólo existe una edición.

—Eso es algo que acompaña a los pensadores, porque el propio Heidegger estuvo acusado de ciertas proclividades... Bueno, a usted, sin ir más lejos, le «hicieron la pascua» con su tesis sobre el P. Gratry, que tuvieron congelada, ¿no?

—No, no, la tesis doctoral fue suspen-

didada porque yo era un rojo peligroso y además orteguiano, y no sé cuantas cosas más.

—Hablemos un poco de su propio pensamiento, don Julián. ¿Cómo podría explicar en pocas palabras lo que constituye el núcleo de la filosofía orteguiana y también de la suya? Me refiero al raciovitalismo.

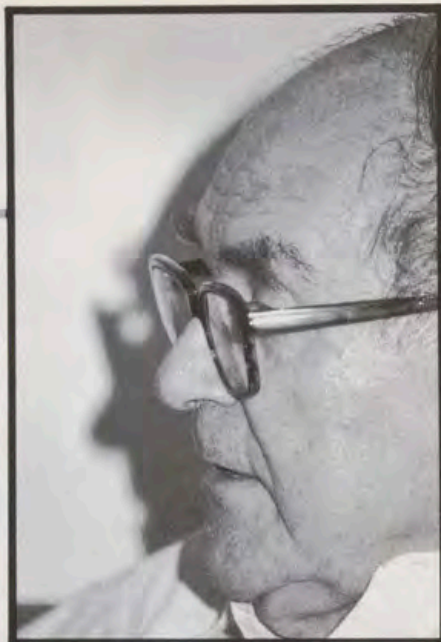
—No, no, sería mejor no emplear esa palabra.

—Bueno, la «Razón Vital», que es su mejor denominación.

—Yo no empleo el término raciovitalismo porque no me gustan los «ismos». Ortega empleó una o dos veces la palabra raciovitalismo para decir que no era Vitalismo ni Racionalismo, pero nada más. Yo prefiero hablar de la Filosofía de la Razón Vital, que es la Razón sin la cual no se puede vivir, porque el hombre no puede vivir más que razonando. Los instintos humanos son muy pobres y muy limitados; sin embargo, el horizonte de la imaginación humana es muy amplio. Ustedes, por ejemplo, no han venido a verme hoy por instinto, no tienen un tropismo que les haya traído hasta mi casa. Por el contrario, lo que han hecho ustedes ha sido razonar, pensar, decidir, que lo mejor que podían hacer hoy a la una de la tarde era tener esta reunión conmigo. Además han tenido que decidir un itinerario, un horario... En fin, en la vida humana no se puede hacer nada, ni siquiera comer un par de huevos fritos, sin pensar, sin razonar.

Por otra parte, Ortega mostraba que la Razón es la vida misma. La vida misma es la que nos permite entender. Cuando hacemos funcionar algo en nuestra vida, lo entendemos. Si yo veo un vaso yo entiendo que es un vaso porque estoy imaginando la acción de beber.

Si usted mostrara este aparatito, que es un magnetófono, a un hombre de otra época, no sabría lo que es. ¿Por qué? Porque esa función de grabar la voz no existía



en ese momento. Nosotros entendemos el magnetófono porque entendemos la función de grabar la voz.

—¿Era él la Razón Vital?

—Claro, es una Razón mucho más compleja y mucho más rica que las formas de razón utilizadas por la Filosofía en otras épocas, y es la única manera de conocer la realidad.

—Tiene uno la impresión, desde una plataforma filosófica apenas preuniversitaria, de que el filósofo de hace dos siglos para acá se ocupa cada vez de más temas, sobre todo sociales o políticos, y no estrictamente filosóficos o epistemológicos. ¿Es acertada esa opinión?

—Es precisamente en el siglo XVIII, sobre todo con Kant, cuando la Filosofía se ocupa del problema del conocimiento, sus posibilidades, sus límites.

Cuando la Filosofía es más Epistemológica es en la segunda mitad del XVIII e incluso en el XIX. Es quizá ahora, en nuestro siglo, cuando realmente se descubre lo que es la vida humana, lo que es la Historia. Ahora es cuando creo que el filósofo se da cuenta de que hace falta un método diferente para conocer estas realidades, que son cambiantes, que son personales, y la única manera de enfrentarse con ellas a fondo es la Razón Vital, que es un método totalmente español.

Ortega formula por primera vez la idea de la Razón Vital el año en que yo nací,

hace ya una temporada. Es una idea que hemos continuado quienes procedemos de Ortega.

En otros sistemas no se encuentra la Razón Vital, ni poco ni mucho. Hay otros que han seguido en la fenomenología, en la descripción, o bien en las formas antiguas de Razón: la abstracta, la físico-matemática...

De modo que yo veo ahí una creación española, a mi juicio, capital. Digo española en el sentido de que ha nacido en España, pero está abierta a todos los que la quieran utilizar. Hay un profesor americano con el que he estado estos días en El Escorial: Harold Raley, que la conoce muy bien y ha escrito mucho sobre Ortega y sobre mí, y piensa que la Filosofía más interesante de nuestro tiempo es la española. Y lo dice, cosa que no es frecuente en un extranjero.

—Y el padre de todo esto fue Ortega, claro...

—Y el abuelo Unamuno, que no fue propiamente un filósofo. Bueno, que no quiso serlo, porque no habló más que de Filosofía en toda su vida. Unamuno fue un enorme estímulo, fue el creador de la novela personal, la novela como método de conocimiento, y en él empieza una corriente filosófica que hay que continuar.

—¿Considera usted esta corriente superior a la filosofía existencialista?

—Por supuesto. Yo escribí hace muchos años un ensayo titulado: «Presencia y ausencia del existencialismo en España». Traté de demostrar con estudios y citas que las ideas verdaderas del existencialismo se habían pensado y formulado en España mucho antes y mejor. Por eso el existencialismo como tal fue algo ajeno, o al menos, no constituyó ninguna novedad en España. Yo creo que es ya un movimiento abandonado y caduco. En un momento determinado estuvo de moda, pero ya pasó. Lo mejor es no estar nunca de moda.

—Otra figura importante en su formación fue Xavier Zubiri.

—En efecto, fue mi primer maestro. Era un hombre extraordinario, con un talento excepcional y con un saber, a mi juicio, excesivo. Quizá sabía demasiado: lenguas orientales, biología, física... Esto le quitó tiempo y atención para otras cosas.

Lo que pasa con Zubiri es que no era claro, no era fácil de leer, y fue desarrollando un lenguaje lleno de neologismos, difícil de seguir. Sus libros póstumos son muy poco leídos. El primer libro suyo ha sido su gran obra: «Naturaleza, Historia, Dios».

Es un libro espléndido, publicado en 1944, cuando Zubiri tenía 45 años. No fue precoz ni escribió mucho, pero yo tengo una gran deuda con él. Fue un gran historiador de la Filosofía y un gran teólogo.

—Yo creo que no renunció a su condición de teólogo ni siquiera en su fase seglar.

—Por supuesto que no. En su primer libro hay un ensayo muy largo que se llama «El ser sobrenatural», que a mi juicio es de lo más interesante en este campo.

—¿Y la transformación que al final de su vida profesó Llorente?

—Bueno, no es tanta transformación. Llorente había tenido una educación católica, como todo el mundo en España. Luego vivió una época en que era muy poco probable que un intelectual no perdiera la fe, o por lo menos la práctica. El no fue anticristiano. Fue un profesor maravilloso, clarísimo, lleno de entusiasmo, pero escribió poco. Ante todo fue profesor y traductor, y no tuvo mucho tiempo de escribir. Además él tenía conciencia de no ser propiamente un creador.

Durante la guerra civil sufrió una crisis profunda, recobró la fe y decidió hacerse sacerdote. Se puso en manos del obispo de Madrid-Alcalá...

—Sería entonces Eijo-Garay...

—Sí, exacto, y quizá esto hizo que su conversión fuera menos ejemplar. Murió en seguida, en 1942. Yo le he querido enormemente, era una persona admirable.

—El más politizado de sus maestros fue Gaos, ¿no?

—Bueno, tampoco mucho. Gaos era socialista, ¿verdad? A mí me extrañaba mucho que pudiera militar en algún partido, no sólo en el PSOE, sino en cualquier otro. Yo no podía entender a Gaos dentro de una disciplina de partido. Decía con frecuencia que sus únicas obligaciones eran leer «El Socialista» y pagar la cuota... Otra cosa fue durante la guerra, al ser nombrado Rector de la Universidad de Madrid, de una universidad que no funcionaba. Luego emigró. Yo le vi en Méjico en 1963. Era una persona encantadora y un excelente profesor. Seguí un curso suyo sobre Fenomenología, algo extraordinariamente útil para entrar en la obra de Hüsserl, que es muy complicada y difícil. Gaos era modesto porque decía siempre que no era un filósofo sino un profesor de Filosofía, cuando en realidad era bastante mejor que muchos que presumen de genios.

—Este momento de los primeros años treinta fue felicísimo en la Universidad de Madrid, en la Facultad de Filosofía...

—Nunca hubo nada igual, ni antes ni después. Yo me formé en una Facultad

que en aquel momento era la mejor de Europa. Allí estaban Ortega, Llorente, Zubiri, Gaos, Besteiro, Menéndez Pidal, Forner Morento, Américo Castro, Sánchez Albornoz, Lafuente Ferrari, Montesinos, Salinas..., parece inverosímil.

—¿Este momento se gestó durante la República?

—No, se gestó antes, durante la década de los veinte. El esplendor cultural de los años de la República es algo muy cierto, pero ya venía de antes. Si se toman al menos los cinco años anteriores, es decir, el período 1925-1930, se puede comprobar que la producción literaria e intelectual es incluso superior a los años posteriores, entre otras razones porque al venir la República la gente se ocupó más de la política. Lo que mejoró mucho la República fueron las instituciones.

—Instituciones docentes...

—Sí, por ejemplo, se crearon cantidad de escuelas. En Madrid había sólo tres institutos: «San Isidro», «Cisneros» e «Instituto-Escuela». Pues bien, se crearon muchos más. La Universidad mejoró mucho. Se creó la Universidad Internacional de verano en Santander, que era extraordinaria.

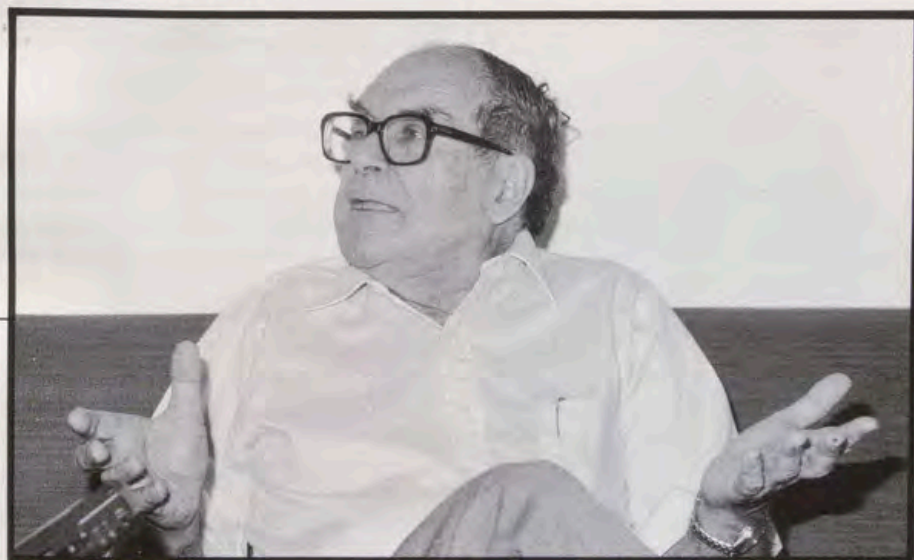
Sin embargo la producción de libros fue algo menor que en el quinquenio anterior. Yo hice un ensayo sobre este asunto demostrando las causas. No hay que olvidar que en ese período, 1925-1930, había mucha libertad intelectual. La dictadura de Primo de Rivera fue arbitraria y a mí me molestaba, pero se podía publicar lo que uno quería.

—Este quinquenio 25-30, o sexenio, fue también un buen momento poético.

—Así es, no podemos olvidar a la célebre generación del 27, ¿verdad?

—¿Cómo ve usted España en los años actuales?

—Bueno, depende de a qué años se refiera usted.



—Pues no sé, la última década, más o menos.

—Si se toma como punto de partida el año 76, es decir, el cambio de régimen, ahora estamos en conjunto muchísimo mejor. Ahora bien, creo que los primeros años de la Monarquía fueron mejores que los más recientes. Yo no me he sentido cómodo, políticamente, en España, más que del año 76 al 82. Fueron años en que el poder no iba contra nadie; no amenazaba ni ofendía a nadie; contaba con todos, con la opinión de todos. Yo tenía una esperanza muy grande, veía errores, claro está, y los denuncié, pero me sentí muy esperanzado aquellos años. Luego hemos seguido en la libertad, en la democracia, en la Monarquía, y esto es importante, pero con un poder mucho mayor, con una mayoría absoluta que hace que un partido haga lo que quiera, que no tenga en cuenta a los demás. El Estado ejerce una presión mucho mayor que antes, empezando por la fiscal, que no es poca.

Veo también que se han limitado las funciones de las organizaciones de la sociedad: colegios profesionales, jueces, profesores..., el desastre de las jubilaciones anticipadas. Eso ha sido una cosa aterradora. Es uno de los grandes males que han ocurrido en España.

—¿Por qué es tan preocupante esto de las jubilaciones?

—Antes la gente se jubilaba a los 70 años, en una época en que se envejecía más pronto. La vida se ha prolongado como mínimo diez años. Por ello había que retardar la edad de jubilación, no adelantarla cortando una vida académica en el mejor momento.

Tenemos profesores prestigiosos, de un gran rendimiento, que están jubilados. Yo digo que la jubilación sigue inmediatamente al «destete».

Claro, esto significa una pérdida enorme de gente valiosa, y un corte de generaciones de consecuencias muy graves.

—¿Y la Universidad? ¿Cómo la ve usted?

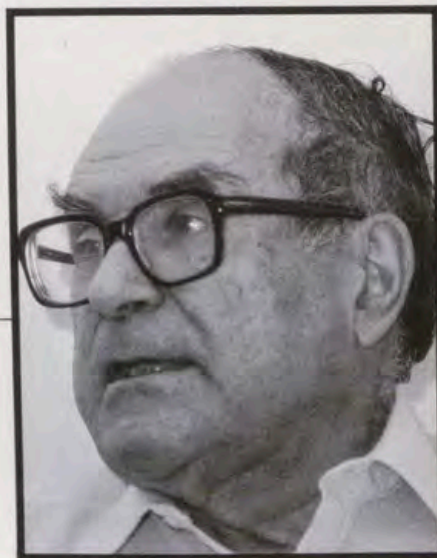
—Mal. Ahí soy bastante pesimista. El arreglo es muy difícil. Ha habido una serie de deterioros sucesivos, empezando por la depuración del 39, seguido de nombramientos, muchos de ellos políticos, y continuando por unas politizaciones de muy diverso signo, ante todo en el régimen de Franco, pero ahora también. La masa de gente ha hecho crecer la Universidad de modo incontrolado. No hay profesores suficientes, no sólo buenos, sino con vocación de profesores, que no es tan fácil. No, en este punto no soy optimista.

—Nos ha llamado la atención el hecho de que en casi todos sus cursos con estudiantes americanos celebrados en Madrid incluían en sus excursiones los itinerarios de los Reales Sitios como La Granja, El Escorial, Aranjuez, el propio Palacio Real de Madrid...

—Imagínese usted. Se trata de un tesoro artístico espléndido. Mire, sin ir más lejos, hace pocos días en El Escorial, con motivo de este curso de la Complutense que acabo de dirigir, estuvimos visitando el Monasterio en compañía de algunos profesores, alumnos y amigos. Muchos de ellos extranjeros.

Estaban asombrados de la belleza y la calidad de la Basílica. Tiene una nobleza y una calidad de materiales impresionante... El Palacio Real de Madrid es una maravilla... Schönbrunn parece una pensión de segunda a su lado. ¿Sabe lo que me contó un día Fernando Chueca?

—Chueca es su amigo de muchos años, y le precedió a usted en esta sección de entrevistas...



—... pues bien, me contaba Chueca que en una ocasión tuvo que enseñar el Palacio Real a un grupo de arquitectos americanos, especialistas en arquitectura histórico-artística. Creo que se quedaron asombrados, después de una visita fundamentalmente técnica, de la gran calidad de la construcción, pero La Granja o El Pardo tienen igualmente un enorme decoro y una grandeza inimitable... ¿Y el Prado? ¿Qué colección de pintura! ¿Qué gusto el de la Monarquía, bueno, o el de los asesores de que supo valerse!

—Don Julián, una última pregunta que entra en un plano más personal y más íntimo: en su discurso de ingreso en la Española, Miguel Delibes tenía una frase muy profunda...

—Bueno, ya sabe usted que mi querido amigo Delibes entre su nombramiento y su toma de posesión tuvo la desgracia de perder a Angeles, su mujer. Yo tenía escrito el discurso de contestación, y había una referencia alegre a Angeles, que naturalmente tuve que modificar...

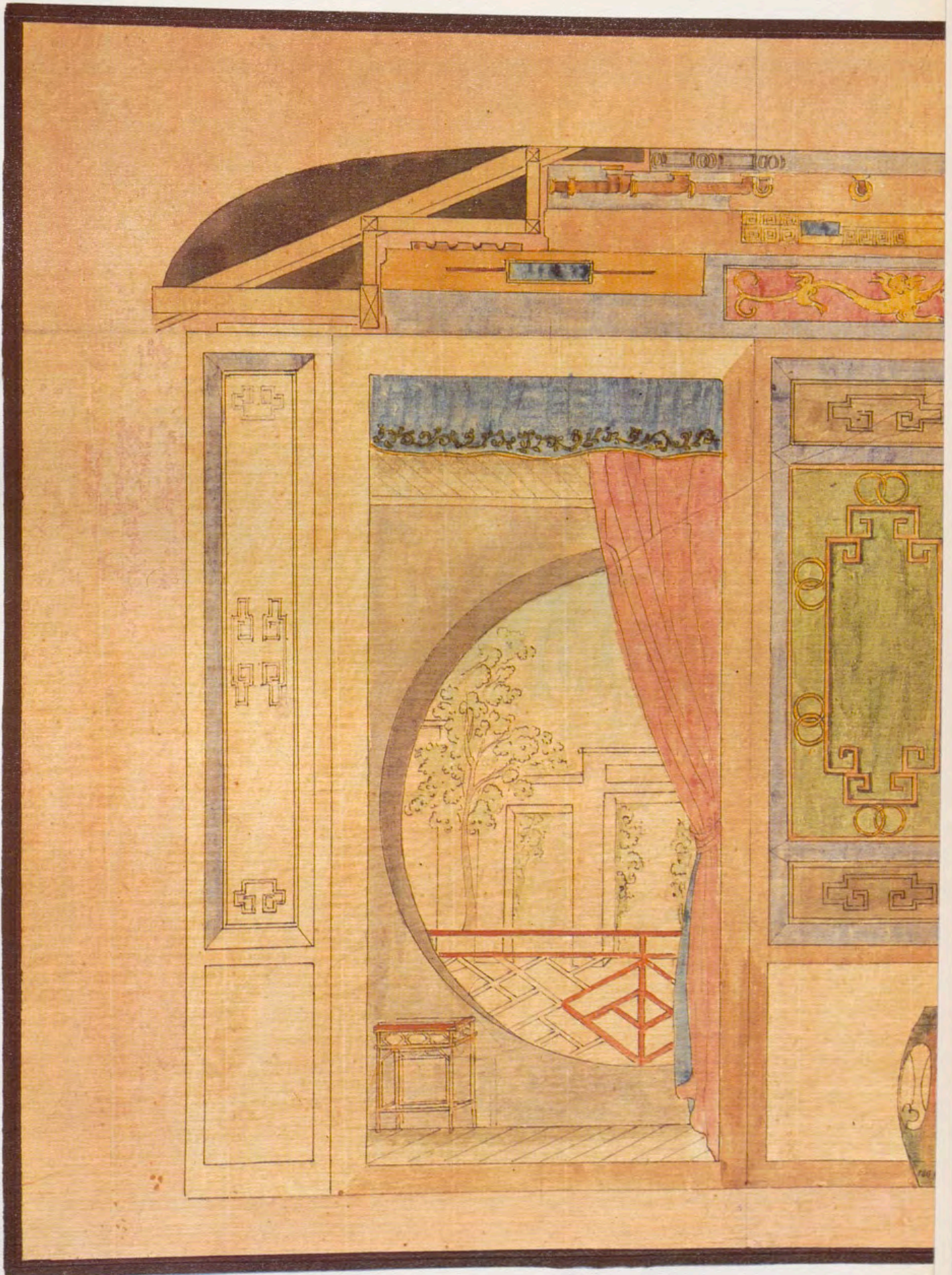
—Yo quería referirme precisamente a este hecho tristísimo que Delibes recordaba diciendo: «... ella fue el eje de mi vida». Don Julián ha vivido hace pocos años la misma tragedia...

—Mi mujer para mí lo fue todo. Mire usted, en el tomo tercero de mis memorias hay un capítulo en el que cuento la muerte de Lolita, y se titula: «Final», porque allí terminó todo. En cierto sentido allí terminó mi vida. Me siento un superviviente impaciente. He tenido que hacer muchas cosas a partir de entonces. Quizás más que nunca, he escrito más que nunca.

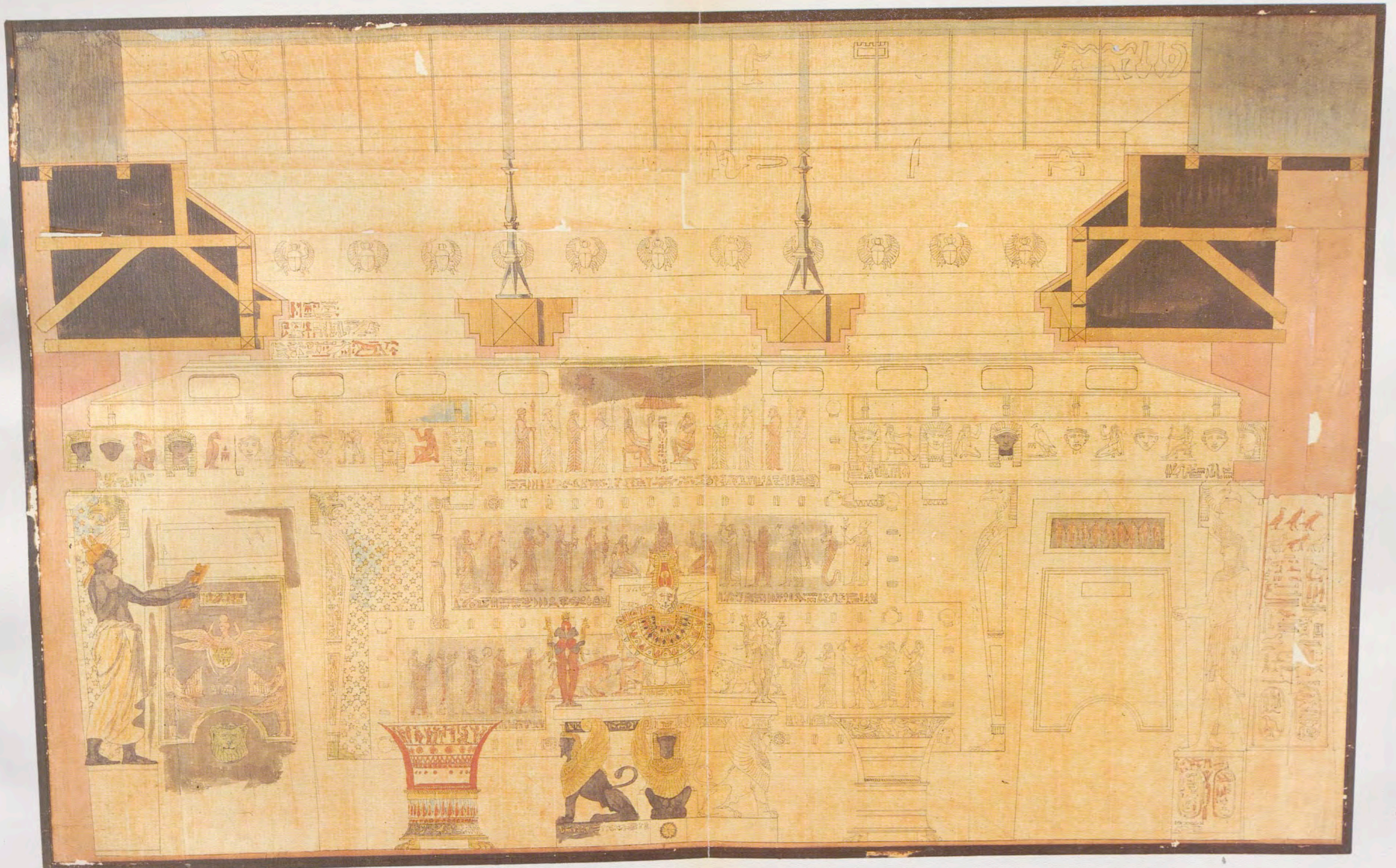
—¿La escritura como terapia?

—Bueno, en cierto modo he escrito los libros que ella quería que escribiera, que ella deseaba, que esperaba, que me parecía que le eran debidos. Pero, vamos, para mí aquello fue el corte decisivo, el final de mi felicidad.

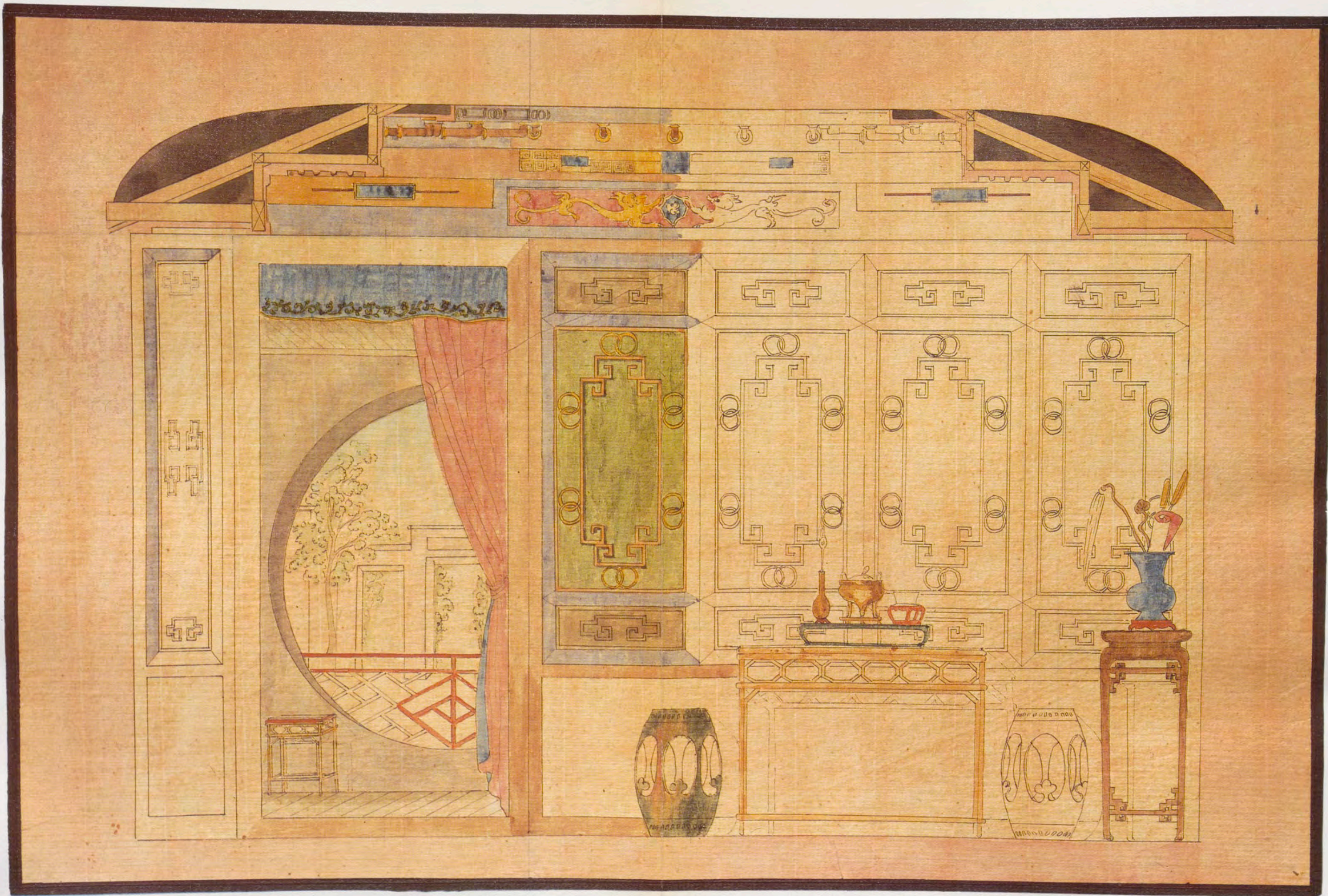
Texto: Juan HERNANDEZ
Fotos: María Luisa BUJARRABAL



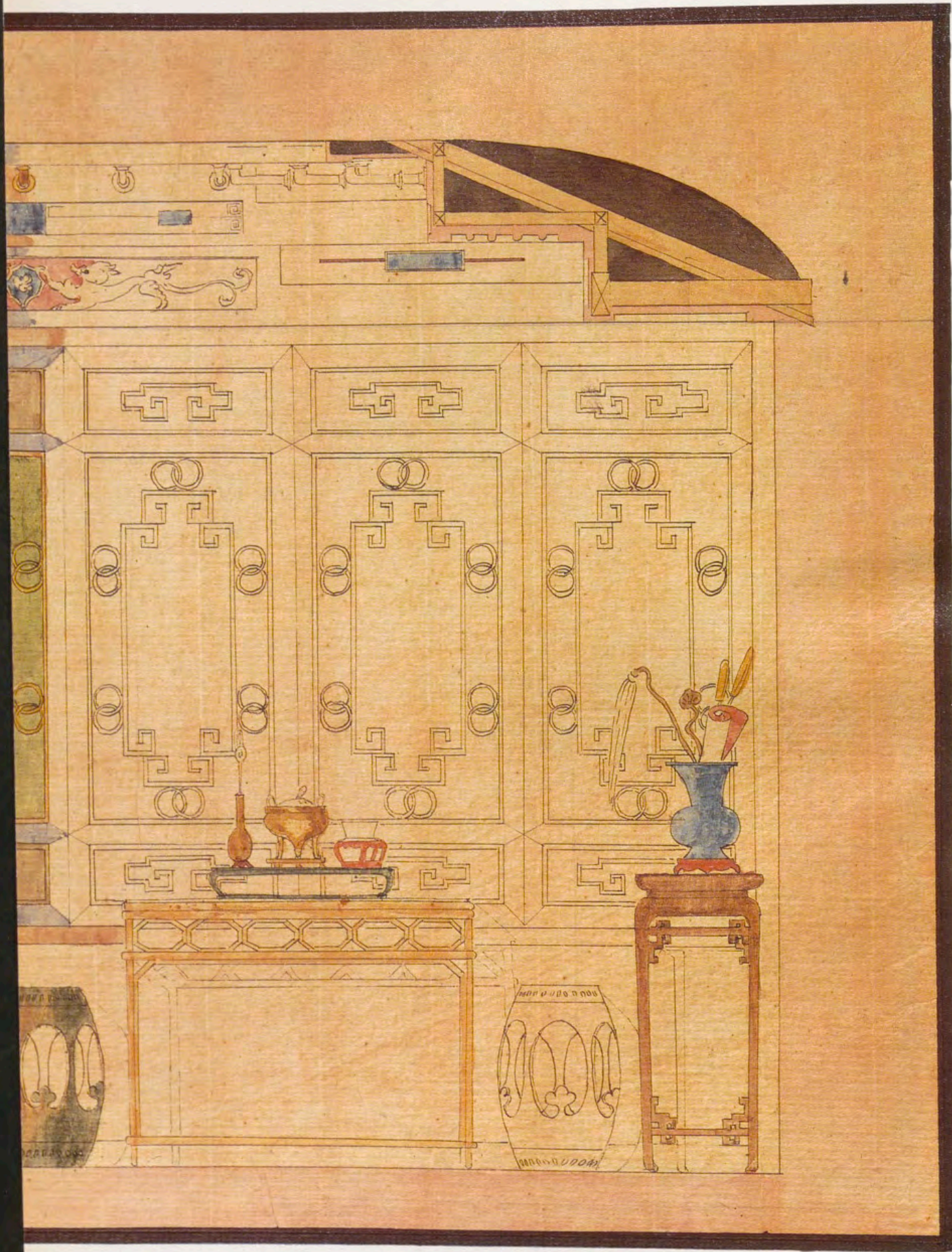
Alzado de la pared Este del Gabinete chino para la Casita del Príncipe de El Escorial.



Alzado de la Sala Egipcia para la Casita del Principe de San Lorenzo de El Escorial.



Alzado de la pared Este del Gabinete chino para la Casita del Principe de El Escorial.



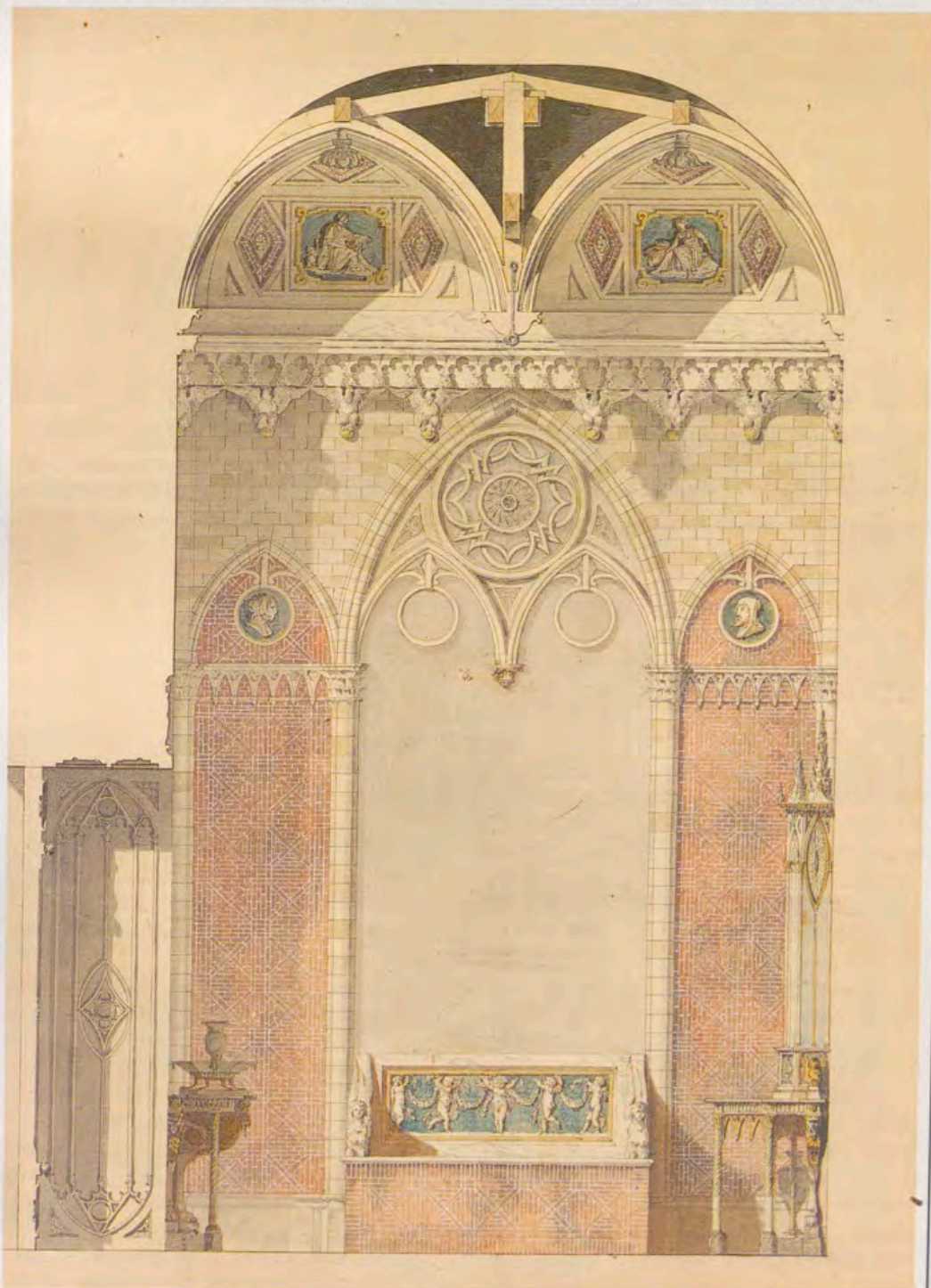
PROYECTOS DE DUGOURC PARA DECORACIONES ARQUITECTONICAS EN LAS CASITAS DE EL PARDO Y EL ESCORIAL (I)

Por José Luis SANCHO

Para los españoles, Dugourc es un extraño nombre de artista francés poco conocido. Para los franceses es un decorador y ornamentista que queda siempre en segundo plano tras su cuñado, el importante arquitecto Bélanger. Dugourc sin embargo tiene una gran importancia para el arte español por tratarse del introductor fundamental del gusto parisiense más avanzado del momento en la Corte de Carlos IV, como ha estudiado J. J. Junquera¹, y a cuyo libro me remito.

Aquí no se trata de destacar la importancia de un artista que tanto ha influido en el interior de nuestros palacios reales como diseñador de muebles, de tapicerías y de un sinfín de objetos —incluyendo carrozas—, sino de estudiar un proyecto concreto. Fechado en 1786, todavía reinando Carlos III, este proyecto es el primero que realizó para la Corte de Madrid y estaba destinado a las dos más importantes «casitas» del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. Es también el más extenso y ambicioso, pues en él Dugourc diseña no sólo la tapicería y el mobiliario de dos series de habitaciones, sino también la decoración fija, arquitectónica, cuya importancia sobrepasa la de los elementos muebles en ella contenidos. Precisamente por ello es la más sorprendente de las creaciones de Dugourc para España, pues luego no volvió a diseñar para Carlos IV nada parecido, tan ambicioso y tan coherente en

Sección transversal de la sala gótica proyectada para la Casita del Príncipe en el Real Sitio de El Pardo.



función de su heterogeneidad misma.

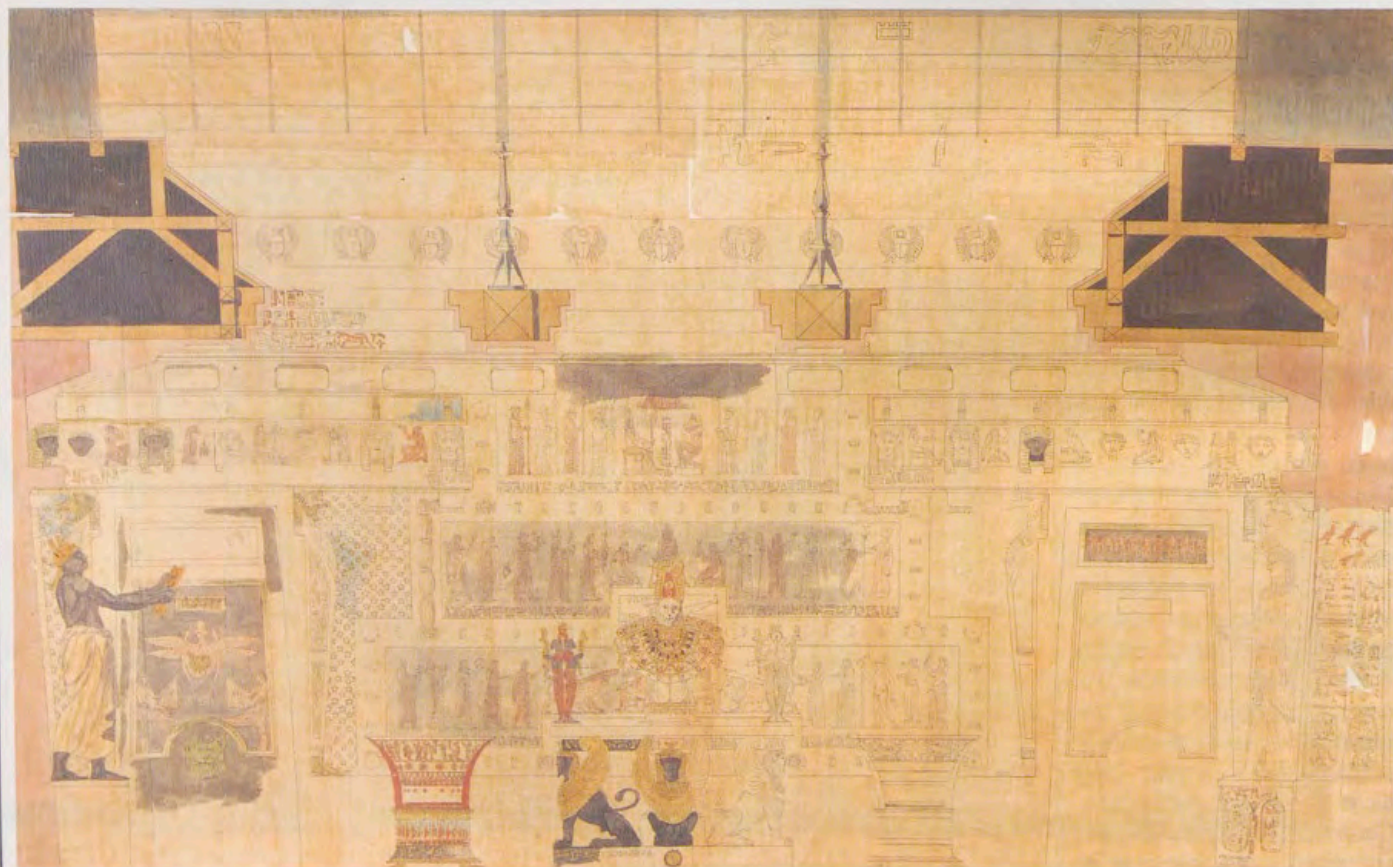
Bottineau insinúa que la causa de no haberse realizado sería un sentimiento de miedo o extrañeza por parte de los españoles hacia unos interiores tan bizarramente recargados. Lo cierto es que el estilo decorativo propio del reinado de Carlos IV continúa lo que Chueca llamaría un invariante mudéjar: la ausencia de decoración fija arquitectónica a la manera francesa o italiana; en su lugar, el muro queda dividido horizontalmente en un zócalo y en un espacio neutro decorado mediante un elemento textil, una colgadura. Por supuesto, este tipo de organización de la pared también apa-

rece en los palacios europeos, pero en las estancias secundarias, mientras que en los salones de aparato los muros se articulan mediante elementos arquitectónicos, y la tendencia al final del siglo es que el arquitecto intervenga también en la articulación de los espacios íntimos. Carlos III impulsó este uso hispánico en sus palacios² y, aunque algunas habitaciones de la época de Carlos IV constituyen decoraciones arquitectónicas fijas —el zaguán de la casa del Príncipe en El Pardo, la galería y retrete de la del Labrador, el salón de espejos en Madrid—, se tiende a continuar tal invariante. Así, los pequeños salones pensados para la lujosa vida íntima de los soberanos

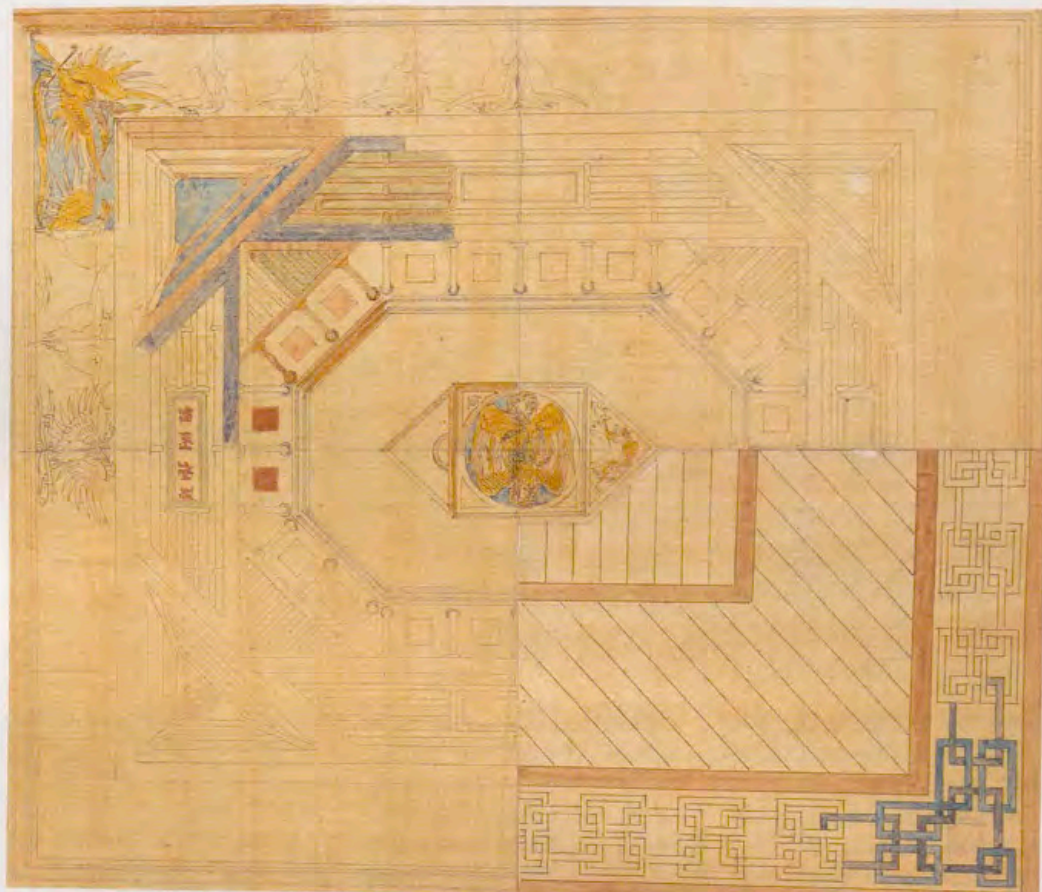
tienen un carácter muy cosmopolita en los detalles y el mobiliario, importado de Francia, pero en la organización general brilla por su ausencia lo que allende los Pirineos es una característica esencial, la articulación a base de elementos arquitectónicos.

El proyecto de Dugourc comprende dos grupos de tres habitaciones cada uno en sendas «casitas» del Príncipe: una sala egipcia, otra etrusca y un gabinete chino para la de El Escorial; una sala gótica, otra turca y un gabinete francés en la de El Pardo. Ambos edificios acababan de ser realizados por Villanueva y se trataba entonces de su decoración interior; como la pensada por el arquitecto

Alzado de la Sala Egipcia para la Casita del Príncipe en San Lorenzo de El Escorial. La iluminación cenital hubiera obligado a eliminar la habitación en el piso superior.



*Diseños
para el techo y el suelo
del gabinete chino
en la Casita del Príncipe
de El Escorial.*



francés había de ajustarse exactamente a las dimensiones de cada pieza —en los dibujos se hallan encajados dentro de los espacios abovedados de Villanueva— es indudable que Dugourc recibiría un encargo expreso, con un plano preciso indicando las medidas; no cabe pensar en un «ofrecimiento» del artista como años después haría con los Osuna, pero hasta el momento no se han encontrado documentos sobre el encargo, cuya existencia se demuestra por los dibujos mismos.

Los diseños, englobados en un fondo mucho más numeroso del mismo artista, eran propiedad de la firma lionesa de sederías Tassinari et Chatel —sucesores de C. Pernon, que tanto trabajó, según diseños de Dugourc, para Carlos IV— hasta el pasado año 1988, cuando fueron subastados en París³. Dentro de este grupo se encontraban no sólo las acuarelas definitivas, sino un gran número de bocetos y apuntes para las mismas, realizados sobre papel amarillento translúcido pegado sobre otro papel opaco consistente. Al estudio pormenorizado de estos detalles, sus fuentes compositivas, sus entronques con otras obras del mismo artífice en España y en el extranjero, dedicaré otro artículo donde las reproducciones sean sólo en blanco y negro. Aquí sólo trataré de las acuarelas, de extraordinaria calidad, y que no se encontraban todas en la colección citada, pues, aparte de otra existente en el Musée des Arts Décoratifs de París, existen otras cuatro, desconocidas hasta ahora, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid⁴.

Las acuarelas de la Biblioteca de Palacio corresponden al mismo estado final del proyecto que las mejores de las vendidas en París, y las complementan por cuanto entre aquéllas no se encontraba ninguna del salón gótico de El Pardo. De este modo podemos reconstruir en estas páginas la seductora imaginación de uno de los mejores arquitectos decoradores de la época Luis XVI en Francia.

Dugourc y Bélanger: artes decorativas y arquitectura en Francia a finales del siglo XVIII

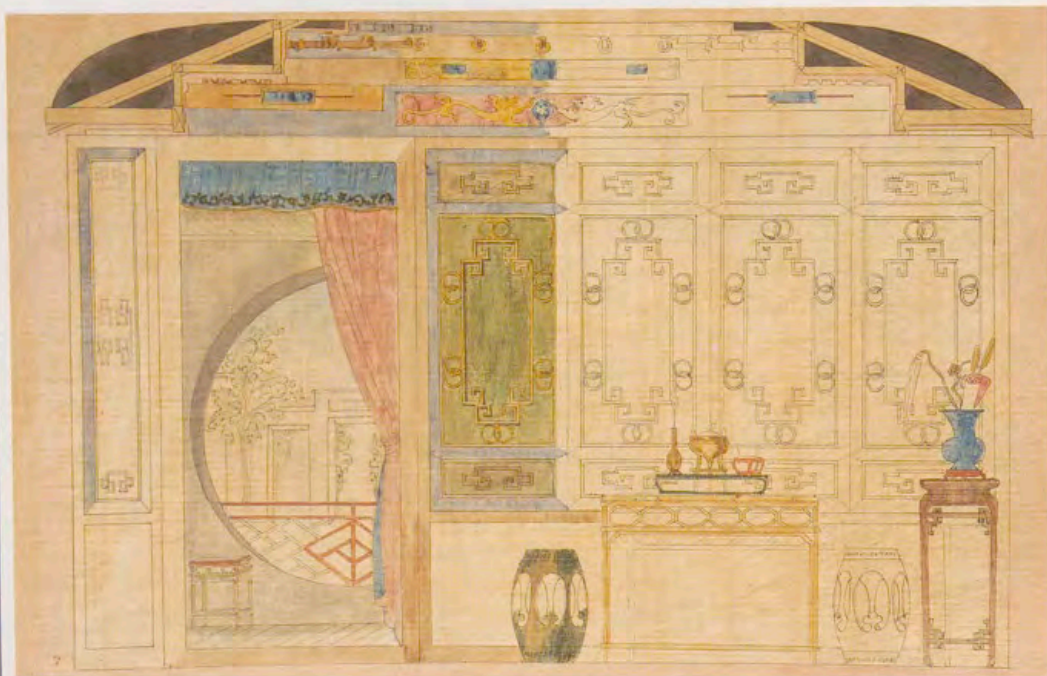
Sería ocioso insistir en el grado de perfección de las artes decorativas francesas en este período, o en el rol jugado por Dugourc en las obras reales que estudió Junquera, pero es necesario situar al artista en su contexto, y hacer referencia a algunas investigaciones recientes. Los datos básicos sobre su vida fueron expuestos por el propio interesado en una espe-

cie de memorial redactado con ocasión de su venida a España en 1800, y donde no hace referencia alguna a encargos para la Corte de España anteriores a 1790⁵. Esta autobiografía de Dugourc sufre en parte la ausencia de otros datos sobre un artista que, documentalmente hablando, es muy escuadrado y apenas ha dejado traza en los archivos franceses, y menos en los españoles⁶. En ella, sin embargo, conviene destacar varias afirmaciones relativas a su importancia como adornista, a saber: que los mejores artistas se regían por sus diseños, que su buen gusto, asociado al de Bélanger, estaba a la cabeza de la creación parisiense, y el número e importancia de las obras que dirigió para la familia real francesa y otros personajes.

Dugourc es, objetivamente, un creador de gran valía e interés, especialmente desde la perspectiva española, pero no hay que creerle al pie de la letra cuando habla de sí mismo y sobrevalorar su trascendencia en la evolución de las artes de-

corativas francesas como hizo Lady Dilke, para quien «representa toda la fuerza de la reacción pseudo-clásica en su forma más definida»⁷.

Según sus propias palabras, «en el curso de los nueve o diez años que precedieron la Revolución, dió por primera vez ejemplo de que se podían utilizar los géneros arabesco y etrusco no sólo en las decoraciones arquitectónicas, sino también para las colgaduras y los muebles, y desde entonces todos los diseños ejecutados en Lyon por Pernon, así como todos los bronce y joyas presentados en esta Corte (de España) por el difunto Godón han sido inventados y dirigidos por él. Puede incluso asegurar que todo lo que se ha hecho en París de precioso y rebuscado durante este período de tiempo ha sido dirigido por él y sometido a su examen». Sin entrar en el terreno de las tapicerías y bronce estudiados por Junquera, quisiera destacar el papel de nuestro diseñador en las piezas ejecutadas por el célebre

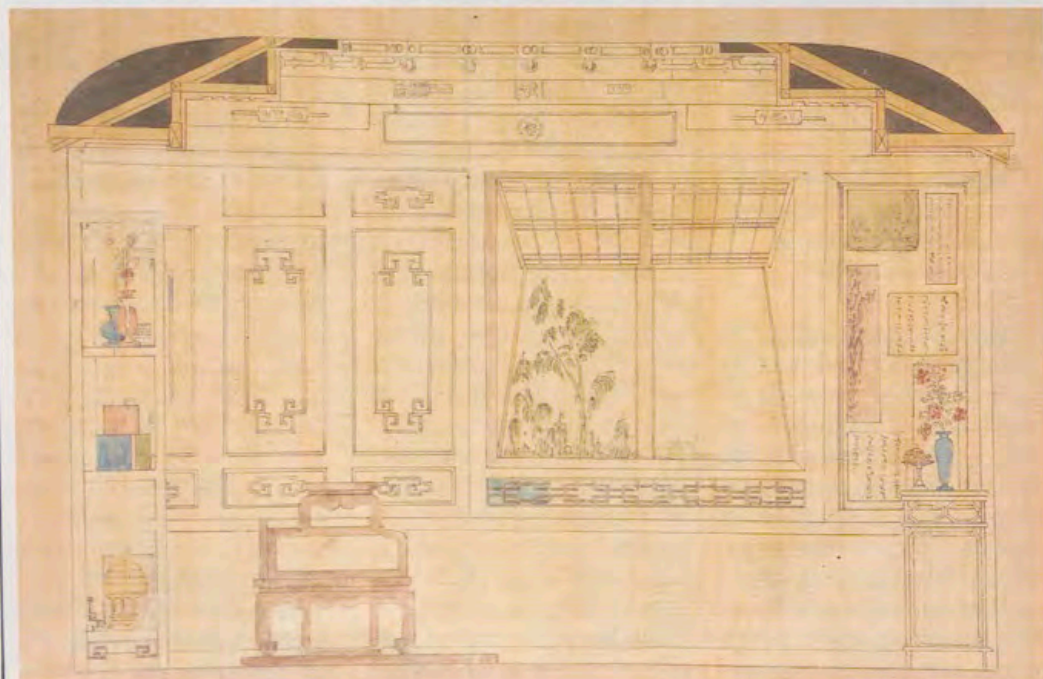


*Gabinete chino
para la Casita de El Escorial.
Alzado de la pared Este.*

broncista Gouthière, que si en el pabellón de Louveciennes, erigido para Mme. du Barry, siguió las trazas del «revolucionario» Ledoux y en otros casos trabajó según sus propios dibujos, habría realizado la mayor parte de los bronce encargados por algunos de los más destacados mecenas de la época siguiendo diseños de Dugourc. Al menos así es si damos crédito a un memorial, hoy perdido, escrito por este mismo y donde afirmaba que «reúne a los talentos de arquitecto la fa-

cilidad de diseñar con facilidad todos los géneros, y un enorme hábito en dirigir y hacer ejecutar todos los detalles que concurren para la belleza de un Palacio. Debe este hábito poco común y esta multitud de conocimientos a las siguientes circunstancias: todos los bronce preciosos ejecutados durante diez años por el célebre Gouthière para el duque de Aumont, la duquesa de Mazarin, Mme. du Barry, M. de Bondy, etc., han sido dirigidos por él, así como los ejecutados

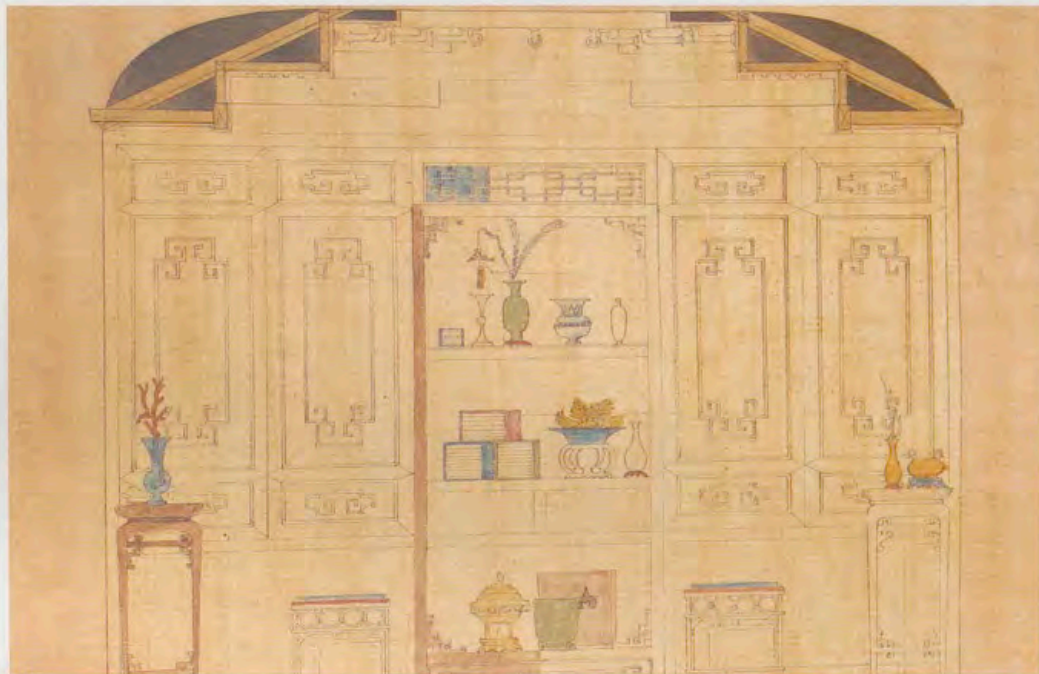
*Alzado
de la pared Oeste
del gabinete chino
para El Escorial.*



para la reina por diferentes artifices, y algunos relojes hechos para S.M. Católica, entre otros el que tiene forma de lámpara hecho en el año 1788»⁸. Esta memoria, que ha de fecharse en 1789 por cuanto se autodenomina todavía «arquitecto y diseñador de cámara de Monsieur, hermano del rey», sin citar los encargos de la Casa de Alba y del Salón del Trono de Madrid, del año 90, es especialmente interesante para nuestro tema porque menciona expresamente que «ha hecho para S.M. Católica los diseños de algunas habitaciones del Pardo y del Escorial, así como los proyectos de un *chalet* para Aranjuez». Aquéllos son los estudiados aquí, y éstos creo que deben ser los conservados en la Biblioteca de Palacio, junto con una completísima explicación fechada el 1 de marzo de 1789⁹.

El genio de Dugourc debe ser comprendido desde el punto de vista de sus relaciones con su cuñado, el arquitecto Bélanger, con el cual colaboró estrechamente y a cuya dirección aparece subordinada su labor de ornamentista; bajo este concepto de sumisión de las artes decorativas a la arquitectura, ha sido estudiada recientemente la obra más famosa de Bélanger, el pequeño casino llamado *La folie d'Artois* o *Bagatelle* en el Bois de Boulogne¹⁰. Aunque cabe preguntarse si a la capacidad del diseñador no se le dejaba un cierto margen de autonomía, Dugourc es, sin duda, menos relevante en la historia del Arte que Bélanger, y el haber trabajado casi siempre a la sombra de éste le deja en una posición subsidiaria, sobre todo en sus últimos años, a la vuelta

Alzado
de la pared Sur
del mismo gabinete.



de España, cuando se ocupa en realizar acuarelas descriptivas de los montajes efímeros levantados por su cuñado al comienzo de la Restauración; ambos se habían sobrevivido a sí mismos¹¹. Bélanger quedó ya en su vida fijado como el arquitecto que había «construido el pabellón de Bagatelle en 64 días» y fue fiel a su época dorada arrastrando en ello a Dugourc. Así, después del 89, estos artistas quedan al margen de la corriente artística creadora del Imperio a la cual habían hecho nacer pero que Bélanger despreciaba: «creo en el talento de la multitud de arquitectos que inundan París tanto como en los fantasmas y en los cometas. Nada hay tan divulgado como el nombre, nada tan raro como la cosa; todo el mundo hace arquitectura, todo el mundo se cree arquitecto... sin gusto, sin genio, el arquitecto no existe y el nombre lo dice todo: *architecton*, el que tiene la preeminencia sobre los demás»¹².

En virtud de este concepto, el arquitecto es también responsable de crear unos interiores donde la decoración fija y los muebles formen una unidad animada por «el gusto y el genio», como dejó bien patente Bélanger en sus obras de los años setenta y ochenta, en las que colaboró Dugourc: los cuartos de los príncipes «de la sangre» en los palacios reales, Bagatelle, el salón del castillo de Maisons, la galería de Aumont. «Aquella fue la época en la que se ocupó en arrancar de las manos de los ensambladores y de los tapiceros las decoraciones interiores, en dar formas elegantes y nobles a los diferentes muebles que debían adornar-

los...»¹³. El diseño de los muebles, inseparable de el de las decoraciones fijas que iban a abrigo y que eran concebidos según un mismo gusto, ha de entenderse en este período como una manifestación más del diseño arquitectónico¹⁴. En este sentido, la figura de Dugourc, decorador, queda claramente definida como un elemento intermediario entre el arquitecto «puro» y el creador de los objetos mismos, y así lo deja bien claro el propio Bélanger en carta al ebanista Jacob-Desmalter, insistiendo como siempre en el desarrollo económico que para los oficios franceses había supuesto tal alianza:

«La unión de usted con su padre, quien tanto ha contribuido con M. Dugourc y yo a crear la naturaleza del comercio que usted ha desarrollado tan ampliamente, debe obligar a cuantos os conocen a continuar profesandoos su confianza y estima... Usted tiene la inteligencia de extraer de la escuela de mi cuñado consejos sobre el gusto de un Arte para cuya resurrección y perfeccionamiento hemos trabajado juntos. Los gabinetes de Aumont, de Mazarin, los apartamentos pequeños de Trianon y sobre todo la casa de la rue Chantreinte (se re-

fiere a la de Mlle. Dervieux) han implantado, hace ya veinte años, los principios de un estilo docto para la ejecución de los más bellos muebles, de los que el comercio de París retira hoy beneficios y ventajas para ocupar millares de manos»¹⁵.

No pudo ser mayor, por tanto, la importancia de Dugourc como difusor de este florecimiento del estilo decorativo francés en la Corte española, y no sólo en los palacios reales, sino también en los aristocráticos, especialmente para los duques de Alba, diseñando la Moncloa¹⁶, y de Osuna, para quien trabajó en sus casas de Madrid¹⁷, intentando de forma poco honorable que le encargasen, además, el proyecto del nuevo palacio de Osuna en Leganitos a su cuñado Bélanger en lugar de Mandar¹⁸. Su influencia en la decoración interior de las casas nobiliarias madrileñas puede rastreadarse pese a su masiva desaparición¹⁹.

Si sus proyectos de decoraciones arquitectónicas se hubieran llevado a cabo constituirían piezas de una gran importancia, especialmente el proyecto que se sabe realizó en 1790 para el Salón del Trono en el Palacio de Madrid, que, de haberse realizado, constituiría la parte más trascendente y simbólica de los

cambios planeados por Carlos IV en la sede de la Monarquía. Sin embargo, sabemos que los adornos de bronce y la ebanistería, tanto para la arquitectura como para los muebles del Salón, fueron comenzados bajo la dirección de Sabatini y, a su muerte, bajo la de Villanueva, quienes en tal caso actuarían como meros responsables administrativos del trabajo y no como diseñadores. Actuando siempre a la sombra de los arquitectos —Bélanger en Francia, Villanueva en España— que tal vez tuvieran interés en reducir la importancia aparente del decorador, silenciado en los documentos escritos pero patente en las realizaciones, Dugourc se nos escapa de entre las manos y plantea aún serios interrogantes.

Las decoraciones para la casita de El Pardo

Con destino a la casita de El Pardo, última que se realiza para el futuro Carlos IV²⁰, Dugourc diseñó las decoraciones destinadas a tres piezas de la casita situadas a la derecha de la antigua entrada: la primera, de paso, y decorada hoy con una colgadura amarilla bordada por Vicente Gómez, era la «sala gótica»; a continuación

*Gabinete francés
para la Casita del Príncipe
en El Pardo.
Sección mirando
hacia la pared Norte.*



la «sala turca», que resultaba la más grande del conjunto —actualmente «sala de colgaduras lionesas»—, y por último, un pequeño «gabinete a la francesa» donde está el «retrete». Que en el gabinete restante no se proyectase nada indica posiblemente que ya se había concebido un fin determinado a aquel espacio²¹.

La sala gótica es la más chocante de las pensadas para El Pardo. En un pequeño espacio se acumula un abrumador despliegue de detalles de variado origen; la estructura decorativa goticista, a base de lancetas, rosetones y arcos lobulados y entrelazos de piedra fingida, delimita los entrepaños de ladrillo rosa de las paredes y sostiene una fingida bóveda de crucería con claves pinjantes muy caprichosa. El único alzado en color que ha llegado hasta nosotros, permitiendo comprender el armonioso efecto de color que suavizaba la extrañeza de las formas, es la hermosa acuarela conservada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sirviendo para interpretarla los dibujos preparatorios vendidos en París. El *revival* gótico iniciado en Inglaterra durante aquel siglo presenta en Francia características diferentes, de las cuales es muy representativo este diseño de Dugourc que no constituye un ejemplo aislado en su carrera, pues ya había construido en quiosco gótico-morisco en el jardín de la actriz Mlle. Dervieux —después de 1774— y en 1787 un pabellón gótico en Marolles que servía a la vez de portal de ingreso, lugar de reposo y mirador. De hecho, el gótico era un estilo menos favorecido en la deco-

ración de interiores que en los jardines, y a este respecto destacan algunos proyectos del contemporáneo de Dugourc, Brogniart²².

En París no se vendieron sino dibujos preparatorios, uno de ellos el correspondiente al de la Biblioteca de Palacio, que es la sección transversal y en el que, además de la decoración arquitectónica, de una pureza relativamente alta, aparecen una consola con cabezas de león y patas de cabra y otra con reloj, gótica²³. Estos dos muebles ocupaban, enfrentados, los huecos centrales de cada una de las paredes largas, entre las puertas, como podía verse en la sección longitudinal que mostraba dos de los tres tramos de la habitación²⁴. A

éstos correspondían tres falsas bóvedas de crucería con claves pinjantes; el pavimento o alfombra estaba decorado a base de motivos geométricos²⁵. Tanto los paneles de ladrillo como el relieve de *putti* con guirnaldas en el respaldo del canapé, y los medallones, revelan una cierta influencia del *Quattrocento*, lo cual no resulta raro si consideramos que para la estructura de la bóveda gótica Dugourc siguió fielmente el modelo proporcionado por una lámina de la *Architecture* (1567) de Philibert de l'Orme.

A continuación, en lo que hoy es la sala de sedas lionesas, se disponía una sala turca bordeada de divanes y cuya rica colgadura la semejava a una tienda oriental de campaña. La

boga del gusto turco en la decoración cortesana francesa del período ha sido estudiada recientemente por Christian Baulez, quien ha destacado cómo en las «turquerías» se conjugaba el atractivo del confort y el gusto por lo pintoresco con una cierta evocación de la voluptuosidad del paraíso islámico²⁶. El conde de Artois —futuro Carlos X— en sus gabinetes del Temple y de Versailles, y María Antonieta en Fontainebleau crearon una moda luego difundida y banalizada, donde la alusión turca muchas veces se limitaba a la abundancia de otomanas y de tejidos que evocaban las ricas tiendas de campaña orientales²⁷. Tienen a este respecto una validez general las observaciones de Baulez sobre

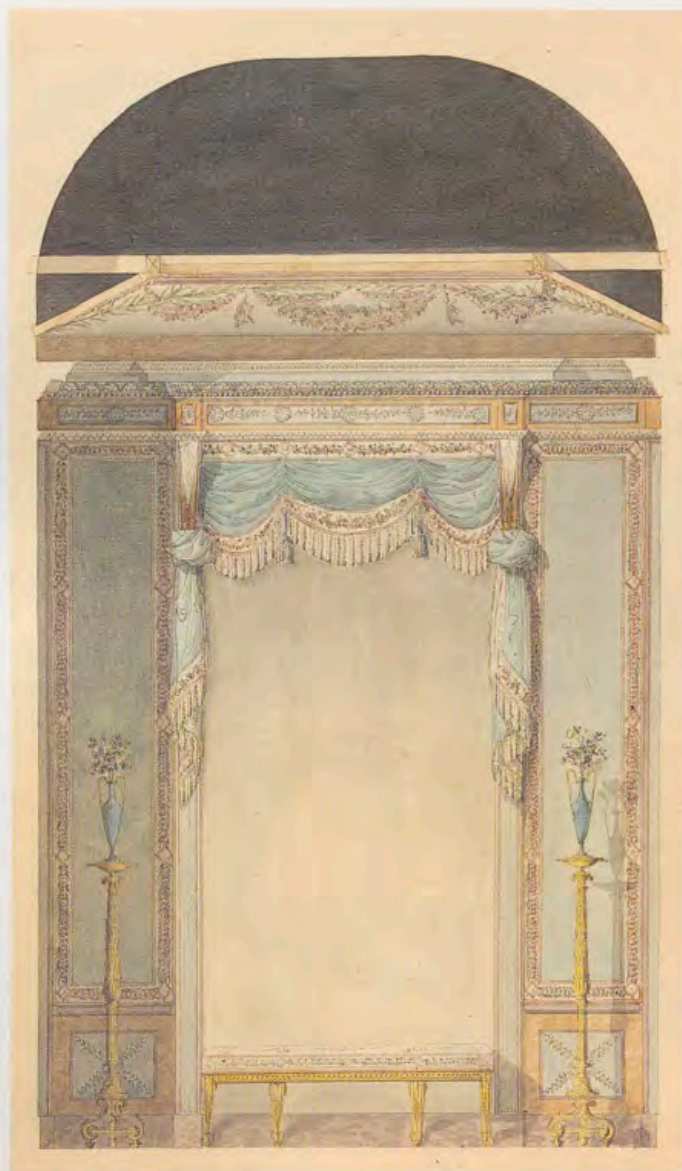
la decoración del gabinete del conde de Artois en Versalles, y particularmente en el caso que nos ocupa, por cuanto este especialista ha atribuido los diseños de aquella pieza a Bélanger y Dugourc²⁸.

Para esta decoración no se conservan más diseños que los dos vendidos en París, número 14 del catálogo²⁹. En total ofrecen cuatro detalles: la parte izquierda del primer dibujo presenta la mitad del muro estrecho correspondiente a la chimenea; y en la derecha, la mitad del lado largo correspondiente a las ventanas. En el segundo, la mitad izquierda es el muro corto de la puerta, frente a la chimenea, y la derecha la mitad del lado largo mirando a los otros gabinetes. Ninguno de los dos tiene color pero las letras los indicarían para la fabricación de las colgaduras³⁰.

El gabinete francés es el mejor ilustrado de estos pequeños interiores, pues además de los dibujos existentes en la Biblioteca de Palacio y de los vendidos en París, existe otro en el *Musée des Arts Décoratifs* de aquella ciudad³¹. Este último repite, pero en color azul, el número diez de la venta³². De ambos existe un boceto³³ y los proyectos de techo y pavimento, a base de motivos vegetales dentro de compartimentos geométricos³⁴.

Las decoraciones para la casita de El Escorial

La casita del Príncipe en el Real Sitio de San Lorenzo ha sido recientemente estudiada por Pedro Moleón, quien, además de defender que está inspirada en un tratado de Robert



Diseño para la pared opuesta del gabinete francés en la Casita de El Pardo. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Morris, ha fijado sus fechas de construcción en 1771-1775 para el cuerpo de la casa y de 1781-1785 para el nuevo salón, que, como ha demostrado, confirmando las sospechas de Junquera, es un añadido al proyecto original³⁵. El programa decorativo corresponde por tanto a la misma época de esta ampliación, y es anterior al amueblamiento y ornato que describe Junquera. Comprende, como en El Pardo, las tres salas de la planta baja situadas a la derecha de la entrada: la primera, denominada por Junquera «sala azul de tortillones», y cuyo techo fue pintado por Juan Duque, había de ser la sala egipcia. A continuación, la pieza alargada con puerta al pasadizo de la casa de oficios sería

la galería etrusca. Por último, el plano de Dugourc nos enseña que el espacio entre estas dos piezas y la escalera —ocupado por el retrete y anterretrete— era originalmente un solo cuarto donde debía emplazarse la sala china. No son pocas las referencias a culturas imperiales en tan pequeño espacio.

La sala egipcia es la parte más conocida de este proyecto de Dugourc, pues figuró en la exposición *Piranèse et les français*, donde su espectacularidad le hizo justamente ocupar un lugar destacado³⁶. La idea de «sala egipcia», en la cual la luz cae desde arriba, está presente en la arquitectura occidental desde Palladio, que en 1570 fijó su interpretación clasicista. De tal esquema aquí lo único con-

servado es la iluminación cenital, que hubiera obligado a suprimir la habitación en el piso superior, pero por lo demás Dugourc cubre los muros de una exuberante decoración inspirada en Piranesi³⁷ y dominada por tres frisos superpuestos con personajes. A los lados, los huecos están decorados como «estelas simbolizando las puertas místicas que permiten a los muertos comunicarse con los vivos», y en el centro una consola con esfinges soporta un reloj-busto de Anubis³⁸. Esfinges tocadas con el típico *kalf* —motivo muy usual en Dugourc— decoran el friso junto a escarabeos, jeroglíficos, etc. Como bien señala Arizzoli, esta sala es mucho más ortodoxamente egipcia que otra muy influyente del mismo momento, la *sala egizia* en la Villa Borghese, del arquitecto Antonio Asprucci, en la que se mezclan motivos faraónicos y romanos como hacía el propio Piranesi y, siguiéndole, Bélanger. Un *projet de cheminée à l'égyptienne* de este último (Biblioteca Nacional de París, Estampas) muestra una fusión de este tipo, introduciendo en el friso el mismo grupo de bailarinas pompeyanas que Dugourc utilizó en la Moncloa y en el salón de Anglona; un modelo, por otra parte, muy repetido en el Neoclasicismo.

La exuberante galería etrusca nos hace recordar las afirmaciones de Dugourc en su autobiografía de haber sido «el primero que utilizó los géneros arabesco y etrusco no sólo para las decoraciones de arquitectura, sino para las colgaduras y los muebles». Para su concepción ha bebido también en

las fuentes de Piranesi³⁹. La sala está articulada mediante columnas de fuste muy esbelto semejantes a las utilizadas en la alcoba de la casa del marqués de Peñafiel (Palacio de Anglona), en la madrileña calle de Segovia, y alineadas junto a las paredes; dos pares de columnas, separando los extremos de la pieza del centro, contribuyen a hacer sus proporciones más usuales. La galería está tratada como una rica pieza de paso, sin mobiliario alguno, y en ella dominan los colores rojo y negro derivados de la cerámica. En París se vendieron dos secciones, longitudinal y transversal, y un plano (por mitad) del techo y del suelo⁴⁰. Para Mme. Hartmann-Nussbaum, «puede pensarse que esta decoración se realizase, pues los proyectos de colgaduras para esta sala fueron tejidos, según los archivos de la manufactura Pernon». Esto resume bien la reducción que sufre en España la decoración francesa, pues si los tejidos son utilizados, el marco arquitectónico, por el contrario, se desvanece.

Para el gabinete chino Dugourc se ha inspirado en la clásica obra de Chambers, introductor en Europa de las verdaderas formas chinas en lugar de las fantasías a las que se daba este nombre en el rococó⁴¹. Aunque el pequeño tamaño de la habitación la caracteriza como un gabinete, su mobiliario responde al descrito por Chambers en el «gran salón» de una casa china: «... consisten en sillas, taburetes y mesas de palo de rosa, de ébano, de madera barnizada y a veces simplemente de bambú... los asientos son a veces de



Gabinete francés para la Casita del Príncipe en El Pardo. Sección mirando a la pared Oeste, en la que se abre la ventana hacia el jardín. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

mármol o de porcelana, y aunque un poco duros, no resultan sino más agradables en un país donde los ardores del estío son excesivo. En las esquinas de la habitación, sobre veladores de cuatro o cinco pies de altura, se ponen fuentes de limones y otros frutos olorosos, ramas de coral en jarrones de porcelana... las formas de estos jarrones son generalmente simples y agradables».

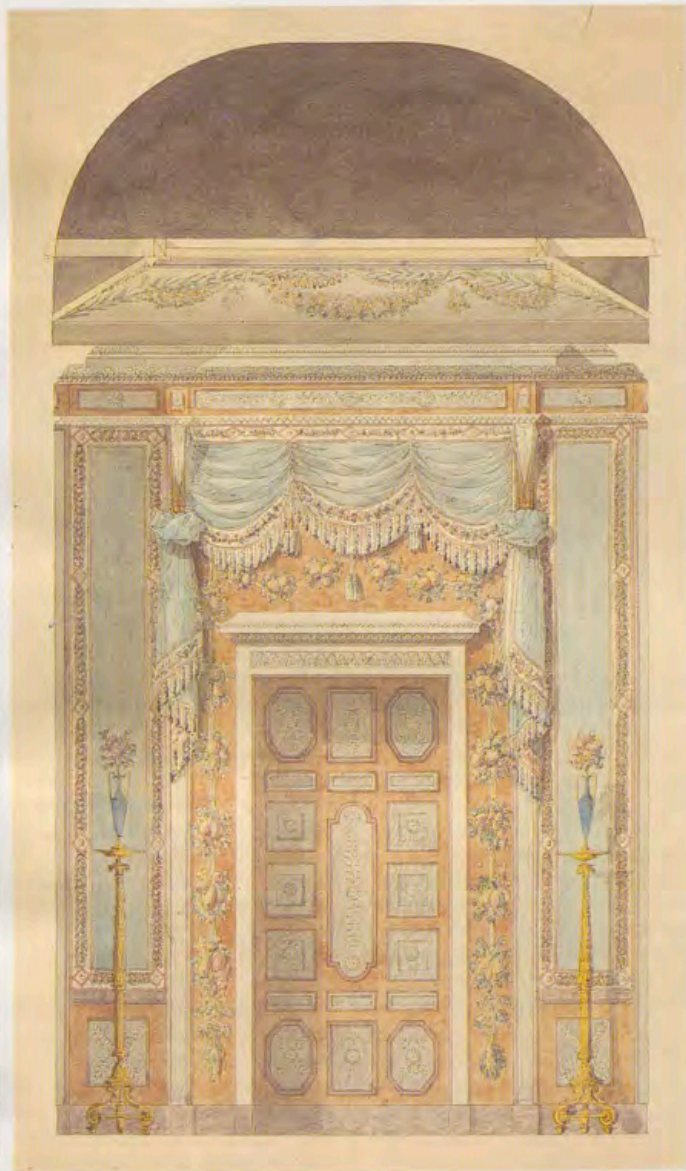
«El suelo se compone de fragmentos de piedra o mármol de diferentes colores. Los muros de los lados están cubiertos de esteras hasta tres o cuatro pies de altura; el resto se reviste limpiamente de papel blanco, carmesí o dorado. En lugar de cuadros los chinos cuelgan grandes piezas de satén o de papel en-

marcadas, y pintadas imitando mármol o bambú, donde están escritos en letras de azur dísticos de moral y proverbios sacados de los filósofos chinos». Para el diseño de las paredes Dugourc se ha inspirado, más que en el texto, en la lámina número 8 de la edición citada. Chambers, sin embargo, no parece haber sido su única fuente de inspiración en cuanto al ornamento chino, pues un rasgo tan característico como la puerta circular, que aparece en segundo término, abierta sobre el jardín —es forzoso entenderla como una pintura ilusionista—, no aparece en el tratado del autor británico, cuyas anotaciones sobre el uso de los colores fuertes han sido obedecidas: los elementos más gran-

des del maderaje aparecen barnizados en color madera; los paneles serían verdes con el marco azul y las grecas amarillas. Las cortinas son rojas o rosadas —color dominante, pues es el del papel—, azules la sobrecortina y algunos jarrones, otros verdes⁴².

Aunque ninguno de estos diseños se convirtió en realidad, la casita de El Escorial mantiene un aire muy de Dugourc en su piso alto, donde, si bien los estucos de Ferroni hacen que desaparezca el aire de conjunto, los muebles se imponen por su calidad, especialmente el gran sofá con sus taburetes compañeros. El diseño de Dugourc para este canapé, realizado con mínimas diferencias de detalle, apareció también en la misma venta⁴³.

Este ejemplo es significativo de las trabas impuestas en la Corte de España a la creatividad de Dugourc, que hubo de limitarse a la invención de objetos muebles y no de conjuntos variados y llenos de referencias culturales. Esta variedad supone, a mi entender, algo completamente opuesto al exotismo superficial de la *chinoiserie* rococó, que no es sino una nueva fuente de ornamento especialmente apreciada por su capricho y frente a la cual Chambers proclamará la rigurosidad de su copia del original: la Ilustración llamaba la atención hacia otros pueblos cuyas costumbres y modos de vida debían ser, sin prejuicios, tomados en serio. A ello obedecen las decoraciones ejecutadas en diferentes estilos y que, si por un lado pueden considerarse la frivolidad de ese espíritu ilustrado —de la misma forma que el *Hameau*



Alzado de la pared opuesta del mismo gabinete, con la puerta de acceso. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

de María Antonieta lo es de su idea de vuelta a la Naturaleza—, por otro, llevan en germen ese anhelo de «otros mundos» considerados de modo pintoresquista que caracterizará al romanticismo.

Por supuesto, el exotismo queda aún dentro del marco decorativo de las residencias del antiguo régimen y como tal resulta deseable para introducir variedad «en los vastos palacios formados por hileras de salas» (Chambers), pero en lugar de integrarse en los grandes salones de aparato, afectos a la decoración de corte occidental—clásica—, quedan reservados para esas pequeñas habitaciones destinadas a la huida del ceremonial, como un repertorio para la evasión. Dentro del or-

den establecido, esto se integra mediante la idea de variedad que, según Chambers, «nunca deja de agradar, y la novedad, no siendo desagradable o chocante, pasa a menudo por belleza. Cuando la arquitectura griega estaba mejor asentada entre los romanos, la historia nos enseña que Adriano, arquitecto él mismo, mandó hacer en su villa de Tívoli algunos edificios según el gusto de los egipcios y de algunas otras naciones». Frente a la seriedad de los órdenes clásicos, otros lenguajes arquitectónicos se prestan a lo sublime-terrorífico como el gótico y el egipcio, otros a lo alegre según recomendaba la Academia en 1783 al proponer el tema de un kiosco: «... le genre en doit être gai et l'on peut em-

ployer celui chinois, turc, ou autre et non un caractère sévère»⁴⁴. En efecto, no se trata de discutir la primacía de la arquitectura «grecorromana» estableciendo el eclecticismo sobre nuevos presupuestos culturales, sino de tomar nuevos alicios saliendo de sus estrechos límites mediante la curiosidad hacia las creaciones de otros pueblos. La curiosa inclusión del gabinete francés parecería un juego con la relatividad del concepto de exotismo, o con el de tiempo.

Así, el delicado juego de decoraciones de Dugourc nos lleva fuera de la estabilidad intemporal del estilo Imperio, hacia la huida, tan cara para el final del siglo XVIII como para el comienzo del siglo que le sucedió.

NOTAS

¹ JUAN JOSÉ JUNQUERA: *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.

² En el lienzo que representa la renuncia de Carlos al trono de Nápoles y la proclamación de su hijo Fernando IV (Palacio Real, Nápoles), la escena se sitúa en una sala con bóveda pintada pero cuyas paredes están simplemente tendidas de damasco carmesí, como el Salón del Trono de Madrid. Sobre la decoración de los palacios reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III, ver nuestro trabajo en *IV Jornadas de Historia del Arte*, C.S.I.C., diciembre 1988.

³ Tassinari et Chatel habían adquirido estos diseños, probablemente, en la almoneda tras la muerte del artista, que tuvo lugar «en su domicilio, rue Ventadour, el miércoles 13 de julio de 1825». Se imprimió una «Notice abrégée des dessins, gravures et livres d'art, appartenant à la succession de M. Dugourc, ci-devant architecte de S.M. le roi d'Espagne, et dessinateur de la couronne et des Menus-plaisirs, à Paris» (París, Biblioteca Nacional, 8.º V 38-2565). La noticia, en efecto, no podía ser más escueta. Entre «una gran cantidad de dibujos, planos, cortes, alzados y detalles

de ornamentación que serán vendidos en lotes» sólo especifica el tema de dos docenas, entre ellos un «candelabro ejecutado para la escalera de una casa del rey, en Madrid» (12) y «un dibujo preciosamente ejecutado a la acuarela, representando la colgadura de la sala del Trono» que podemos suponer se tratase de la de Madrid. Entre los pocos libros que se detallan de la copiosa biblioteca hay que señalar la presencia del *Voyage pittoresque d'Espagne*, por LABORDE. La venta, que tuvo lugar el viernes 3 de junio de 1988, fue organizada por Arcole, G.I.E. de commissaires-priseurs, y comprendió la totalidad del fondo Dugourc de la colección Tassinari et Chatel: 215 dibujos distribuidos en 171 números, según el catálogo redactado por el experto Patrick de Baysar con la ayuda de Mme. Hartmann-Nussbaum, quien elabora una tesis sobre el artista. En cabeza figuraban los dibujos para España repartidos en catorce números.

⁴ Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Cart. 18 (19-22).

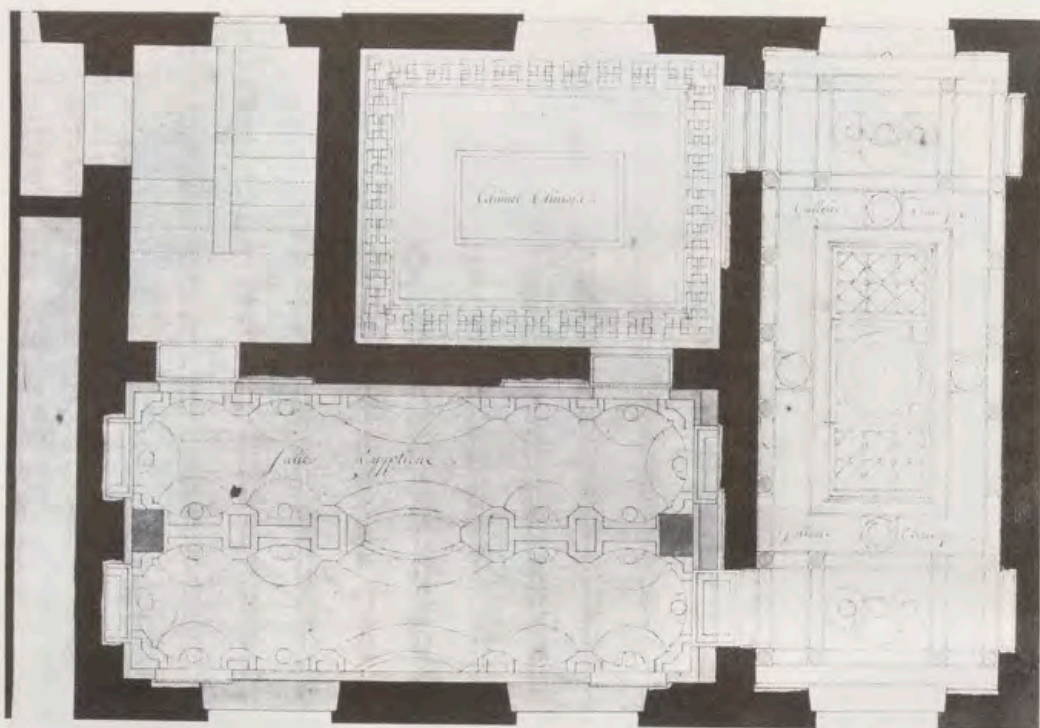
⁵ Publicada por ANATOLE DE MONTAIGLON en *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1877, págs. 367-371, y extractada por JUNQUERA, *op. cit.*, págs. 26-28. Anteriormente, JULES RENOUVIER, en su *Histoire de l'Art pendant la Révolution* (París, 1868, págs. 374-380), le había dedicado un artículo bastante atento, en especial a su actividad como grabador de arabescos y motivos decorativos y como fabricante de papeles pintados, que «por efecto de la Revolución iban a experimentar un gran desarrollo para la decoración de las habitaciones... la abolición de la reglamentación gremial no hizo sino cimentar mejor la alianza del arte y de la industria». Estudia también detalladamente la producción de naipes salidos de la fábrica que Dugourc montó antes de dedicarse a los cristales y las porcelanas.

⁶ Su partida de bautismo (Versalles, 23 de septiembre de 1749) fue publicada por Brière en 1909; Hartmann no ha añadido más documentación que su partida de matrimonio y dos certificaciones de 1783 y 1791, limitándose por lo demás al comentario de los diseños. Hasta el momento no han aparecido referencias a él en el Archivo de Palacio.

⁷ Lady DILKE: *French furnishing and decoration in the XVIII century*, Londres, 1901, capítulo V: «The influence of Mme. de Pompadour and J. D. Dugourc», págs. 72-86.

⁸ Barón CHARLES DAVILLIER: *Le cabinet*

Plano de las tres habitaciones
diseñadas por Dugourc
para la Casita del Príncipe
en El Escorial:
«Salle égyptienne,
gallerie étrusque,
cabinet chinois».



du duc d'Aumont, Paris, 1870. Notice sur Pierre Gouthière, p. xx. La lámpara citada ha de ser la que lleva el número 88 en el *Catálogo de relojes del Patrimonio Nacional*, por J. Ramón Colón de Carvajal, Madrid, 1987.

⁹ Biblioteca de Palacio, signatura II-1444. Este grupo de planos es particularmente interesante por cuanto constituyen, a partir de la composición francesa e inglesa del XVIII —Halfpenny, Morris...— de espacios domésticos, basada en una refinadísima *ars combinatoria*, una prefiguración de las arquitecturas prefabricadas y desmontables del XIX. Guilmaré (*Maîtres ornemanistes*, pág. 260) da noticia de otros proyectos concebidos dentro del mismo espíritu: «Deux pièces, sallon de jeu au milieu d'un lac. Vue perspective, plan et coupes. Premier projet, nos. 1 et 2. Dugourc inv. del., Dugourc et Berthaut sculp. Col. Carré». Este proyecto debe ser el *chalet* para Aranjuez al que hace referencia en su memorial de 1789, como veremos luego.

¹⁰ A.A.V.V. *La Folie d'Artois*. Exposición hecha en el pabellón de Bagatelle por la agrupación «Antiquaires à Paris», catálogo publicado por la revista *L'Objet d'Art*, París, mayo-junio 1988.

¹¹ GASTON BRIÈRE: «Dessins de J. D. Dugourc au Musée de Versailles», en *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1909, 4.ª fase, págs. 213-220. Ofrece una noticia muy completa de los dibujos realizados por Dugourc en la época de la Restauración. «... a este respecto, estos dibujos son muy importantes para reconocer el estilo decorativo de F. Bélanger, que había conservado, también él, la tradición del antiguo régimen y parecía haber olvidado el reinado de Percier y Fontaine». Entre los seis dibujos, la arquitectura representada en el último no se debe a Bélanger, sino a Lecoq y Hitroff: «... le contraste est éclatant... n'ont plus rien conservé de l'esprit du XVIII siècle finissant». En este tipo de trabajos Dugourc no podía ser creativo, sino reproducir las trazas del arquitecto.

¹² Citado por JEAN STERN: *À l'ombre de Sophie Arnould. François-Joseph Bélanger, architecte des menus plaisirs, premier architecte du comte d'Artois*, París, Plon, 1930, págs. 360-361.

¹³ Memorial del hijo de Bélanger al ministro del Interior, 23 de enero de 1805. Cit. por STERN, págs. 192-193.

¹⁴ *Ibidem*: «Millares de brazos se vieron ocupados en París para la realización

de todo este nuevo mobiliario... una innumerable multitud de artesanos se ocupan desde entonces en trabajar según las instrucciones que recibieron de mi padre. En su escuela se han formado los hermanos Jacob y tantos otros. Todos sus parientes han sido llamados por los soberanos; uno es primer pintor del rey de Suecia (Louis Bélanger), otro primer arquitecto del rey de España y del príncipe de la Paz (Dugourc), otro (Ramée) está en Hamburgo...». Así se difundió por las cortes europeas el nuevo gusto.

¹⁵ Bélanger a Jacob-Desmalter, 25 de noviembre de 1803. Cit. por STERN, págs. 186-188. Al final emplea esta expresión: «Ya sabe usted que su antiguo maestro Dugourc ha resucitado; es primer arquitecto del rey de España y del príncipe de la Paz; he pedido noticias suyas».

¹⁶ JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO: *El palacete de La Moncloa*, Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1929.

¹⁷ Se conserva parte de la decoración —especialmente el dormitorio y un gabinete contiguo— de la casa en la calle de Segovia que se reparó en 1803 para que habitase el recién casado heredero de Osuna, marqués de Peñafiel. En un artículo dedicado a este singular conjunto (*Antiquaria*, 1987, n.º 41, defendí su atribución a Dugourc).

¹⁸ Sobre este asunto cfr. STERN, págs. 147-149. En la Biblioteca de L'École des Beaux-Arts se conservan los dos magníficos proyectos de Mandar y Bélanger para este palacio madrileño, y además otro del arquitecto Mateo Mauricio Medina.

¹⁹ Así lo confirman los testimonios literarios (Gautier...) y algunos rarísimos dibujos, como uno que se vendió en Christie's, Londres, 1985, 11-13 de diciembre, n.º 137 del catálogo, por 750 libras: «Media fachada del salón los güecos señalados con la letra A son los que

corresponden a los balcones». Tinta y aguada realizada con blanco, 213 × 314 mm.

²⁰ PEDRO MOLEÓN: *La arquitectura de Juan de Villanueva*, Madrid, C.O.A.M., 1988, pág. 104. Fecha la construcción entre febrero de 1784 y 1787 cuando «estaría ya muy avanzada».

²¹ Número 9 de la venta: «Plan général des trois pièces de la maison du Pardo, 1786». Pluma y tinta negra realizada con aguada rosa y negra, sobre papel de calco pegado en dos trozos sobre papel; inscripciones a pluma: «cabinet français, pièce gothique, sallon turc», 34 × 42 cm. Lleva el número 22 sobre el montaje antiguo.

²² Esta construcción, así como el resto de sus proyectos para jardín, que deben ser puestos en relación con los citados planos para pabellones desmontables en la Biblioteca de Palacio, han sido estudiados por SIMONE HARTMANN-NUSSBAUM, «Fabriques et jardins: dessins de Jean-Demosthène Dugourc dans la collection Tassinari et Chatel de Lyon», *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1980, págs. 211-218. Particularmente importante era el jardín de M. de la Ferté en l'île Saint-Denis. Por cierto, en el catálogo de su venta póstuma figuraba con el número 14 un «Ermitage gothique pour un jardin anglais». Lo de Brogniart en la exposición a él consagrada por el Museo Carnavalet en 1986. Cfr. el catálogo por B. de Rochebouët, M. Mosser y otros, págs. 276-277.

²³ Número 17 sobre el montaje antiguo, 42,9 × 31,4 cm. Del reloj y la consola gótica se vendió aparte —número 78 del catálogo, a pluma sobre papel calco pegado sobre el soporte, 19,5 × 9,7 cm., número 111 sobre el montaje antiguo— un dibujo que lo representaba de frente. Todos estos cuatro están hechos a plu-

milla sobre papel calco pegado al soporte.

²⁴ Número 13 sobre el montaje antiguo, demostrando la consola con pies de cabra de frente, 44,2 × 29,1 cm.

²⁵ Número 18 sobre el montaje antiguo, 26,5 × 40,8 cm., suelo y techo. Este y las dos secciones formaron en la venta el lote n.º 13 y se remataron en 4.000 francos.

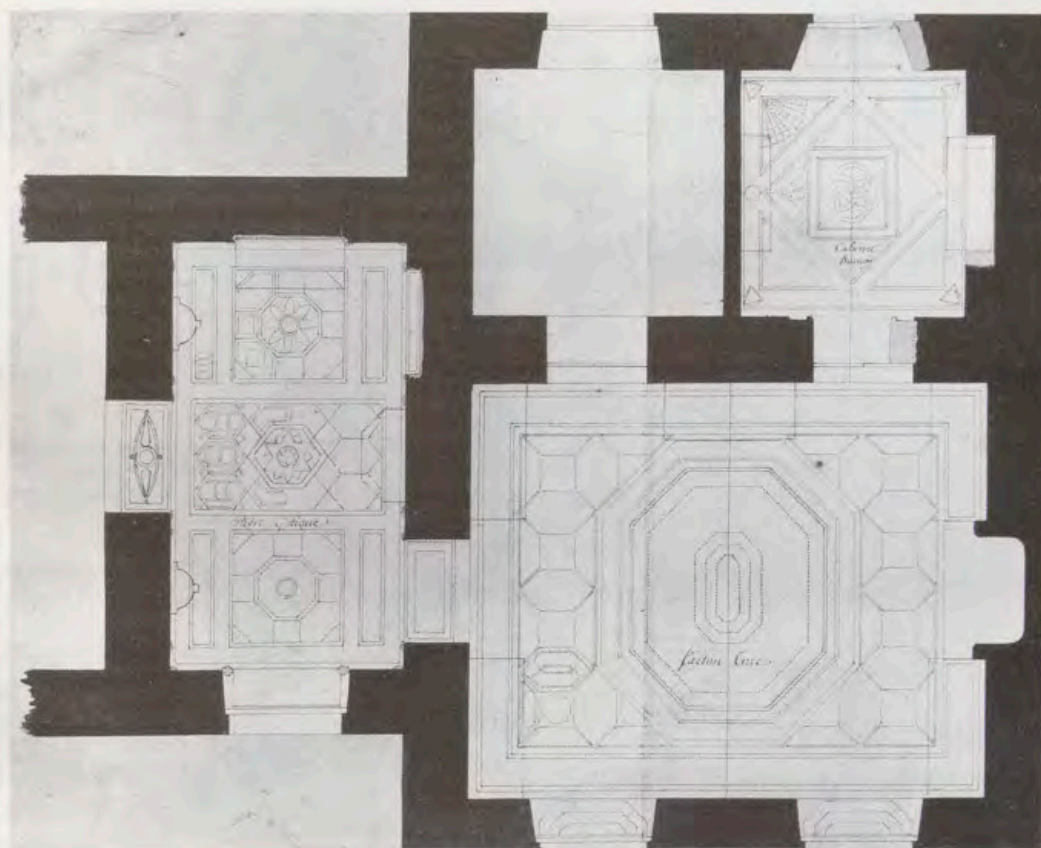
²⁶ CH. BAULEZ: «Le goût turc. François Rémond et le goût turc dans la famille royale au temps de Louis XVI», *L'Objet d'Art*, n.º 77, págs. 35-42. Por otra parte, el exotismo turco no deja de estar presente en la cultura francesa desde el *Bajazet* de Racine y *El burgués gentilhomme* de Molière hasta *Mustafá* y *Zeangir* de Chamfort, cuyo estreno en 1776 tanto gustó a María Antonieta, y en esa misma época Barbault pinta sus encantadoras sultanas.

²⁷ Vale la pena evocar aquí el regalo de Carlos III al sultán de una gran tienda de campaña en 1772.

²⁸ «El repertorio decorativo común a todas estas habitaciones es rico y variado, pero sin particular originalidad, pues se le encuentra en las representaciones tradicionales de los cuatro continentes o de las cuatro religiones del mundo. Camellos y palmeras, trigo de Turquía/maíz y cuernos de la abundancia evocan menos el desierto que ricos oasis, mientras que las abundantes colgaduras recuerdan las tiendas de los nómadas pero también las de los ricos señores de un imperio otomano cuyas recientes y numerosas empresas probaban que eran temibles guerreros. Turbantes, sables y cimitarras, fasces de picas y de hachas están presentes por todas partes, al igual que las perlas y las pedererías que evocan igualmente los botines de guerra y los tesoros de Alí Babá».

²⁹ Dibujo a plumilla realizada con acu-

Plano de las tres habitaciones proyectadas por Dugourc para la Casita del Príncipe en El Pardo: «Pièce gothique, Sallon turc, Cabinet français».



rela rosa sobre papel calco pegado en dos trozos sobre el soporte, números 15 y 21 sobre el montaje antiguo, 39 x 45 cm. cada uno.

³⁰ Los «campos» están marcados con las letras A-E: A = listones largos horizontales; B = bajo la cornisa, borde de los almohadones y de la tienda; C = los «cuadros» con pavos reales o garzas a los lados de un jarrón, sobre la chimenea —esto sólo aparece en ese lado—; D = almohadones, y E = campos de la tienda. Está acotada la anchura del listón bordado en los paños del muro (6 pouces) y en la tienda (4 pouces). Sobre el encuadramiento azul aparece escrito: «Salon turc pour la Maison du Pardo, 1786».

³¹ El alzado de este gabinete a la francesa que se conserva en el Museo des Arts Décoratifs procedente del Louvre es citado ya por Guillemard (*Maitres ornementistes*, pág. 260): «Voir au Louvre un charmant dessin représentant un intérieur d'appartement Louis XVI»; lo reprodujo ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Gli ebanisti del Luigi XVI*, Milán, 1966, pág. 71. Con él ha sido puesto en conexión un *projet de décoration d'une alcove*, firmado, en el Victoria and Albert Museum de Londres (676.5) y que figuró en la exposición *The Age of Neoclassicism*, Londres, 1976, n.º 1.498, donde también se llevó un *lit à la polonoise* (n.º 1.601), diseñado por Dugourc para el château de Compiègne en 1785.

³² Plumilla y acuarela, con ligeros desperfectos por frotamiento; números 19 bis y 1 sobre el montaje, 36,5 x 36,7 cm.

³³ Número 11 de la misma venta, plumilla realizada con aguada rosa y negra sobre dos papeles de calco pegados sobre el soporte, número 14 sobre el montaje antiguo, 38,1 x 27,7 cm. Un boceto representa el lado de la puerta y otro el de las ventanas; otro calco del lado del sofá, que es el borrador del número 10 y de el del Museo de Artes Decorativas.

³⁴ Número 12 de la venta, plumilla sobre papel calco pegado en dos trozos sobre el soporte; número 20 sobre el montaje, 30,4 x 46,4 cm.

³⁵ MONLEÓN: *Ob. cit.*, págs. 87-101.

³⁶ Catálogo de la exposición *Piranèse et les français*, Roma-Dijón-París, 1970, n.º 70: «Ce projet, digne des planches les plus chargées des *Diverse Manière*... serait datable de 1786. La salle affecte la forme d'un mastaba égyptien dont le seul éclairage prévu serait zénithal —le meme principe d'éclairage avait été re-

tenu dans un autre projet de Dugourc pour le chalet de Aranjuez. Le decor plus systematiquement égyptisant que celui d'une autre salle à l'égyptienne célèbre, celle de la Villa Borghese à Rome —de quelques années antérieure— témoigne cependant dans son accumulation aberrante d'une imagination aussi débridée que celle dont fait preuve dans son *Recueil* de 1769 la maître italien. Dugourc s'en inspire d'ailleurs directement en y empruntant diverses idées, notamment la forme des deux sièges flanquant la console centrale aux sphynx ailés (Cf. F. 874)». La referencia de Arizoli al *chalet de Aranjuez* procede del DUC DE TREVISE: «La Réapparition de Dugourc», *Renaissance de l'art français*, 1925, págs. 75-84.

³⁷ La egiptomanía de Piranesi, expuesta en el *Parere sull'Architettura* y desarrollada fundamentalmente en los diseños de las *Diverse maniere di adornare i camini* (tre camini egizi, decorazione del caffè degli inglesi) ha sido estudiada en el capítulo dedicado a este último libro por ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS en *Piranesi*, a cura di Alessandro Bettagno, Fund. Cini, Vicenza, 1980.

³⁸ Número 1 del catálogo de venta. Plumilla y acuarela sobre papel de calco pegado en tres pedazos sobre el soporte —el calco está algo rasgado en los bordes—. Sobre el montaje, n.º 25. 38,2 x 60 cm. Vendido en 40.000 francos. El número 2 (plumilla y toques de acuarela sobre papel calco pegado en dos trozos sobre el soporte, con algunas rasgaduras, número 26 sobre el montaje antiguo, 38,5 x 30,2 cm. Vendido en 6.000 francos) era otra sección de la misma sala,

esta vez transversal; la propia sala egipcia se ve en perspectiva a través de la puerta. Se adjuntaban también los proyectos para el suelo y el techo, en cuyo centro había casetones de vidrio para dejar pasar la luz. Sobre la influencia del tipo «sala egipcia» en los museos, ver W. SZAMBIEN: *Le Musée d'Architecture*, París, Picard, 1988, págs. 94-98.

³⁹ Para la justificación teórica del estilo etrusco es fundamental el *Parere...* de Piranesi, cuya postura «antigriega» fue decisiva también para poner en boga el egipcio. Sobre la decoración «etrusca» ver el precioso ensayo de MARIO PRAZ sobre «Las antigüedades de Herculano», en *Gusto neoclásico*, edic. española G. Gili, Barcelona, 1982.

⁴⁰ Número 3 de la venta, plumilla con toques de aguada rosa, parda y negra, sobre papel calco pegado en tres pedazos sobre el soporte, 24,5 x 89 cm. Vendido en 5.000 francos.

⁴¹ W. CHAMBERS: *Traité des édifices, meubles, habits, machines et utensiles des chinois, gravées sur les originaux dessinés à la Chine... compris une description de leurs temples, maisons, jardins, etc.*, París, Le Rouge, 1776. Chambers define así sus objetivos: «Que no se crea que mi intención al publicar un libro de arquitectura china sea el poner de moda un gusto tan inferior al de los antiguos, y tan poco conveniente para nuestro clima. Pero la arquitectura de uno de los pueblos más extraordinarios del Universo ofrece un fenómeno interesante para un aficionado a las bellas artes, y un Arquitecto debe ponerse al tanto de una forma tan singular de edificar. Su conocimiento es, al menos, cu-

rioso, e incluso puede ser útil en situaciones específicas. A veces se solicitan composiciones chinas, y en ciertos casos es juicioso hacerlas. Pues aunque en general la arquitectura china no conviene en absoluto a Europa, sin embargo en los parques y jardines, cuya extensión exige una gran variedad, o en los vastos palacios que contienen hileras de habitaciones, no creo que quede fuera de propósito el decorar algunas de las piezas más pequeñas según el gusto chino. La variedad nunca deja de gustar...».

⁴² De la sala china se vendieron las acuarelas siguientes:

Número 4, sección longitudinal, plumilla y acuarela sobre papel calco pegado sobre el soporte, núm. 32 sobre el montaje antiguo, 26,5 x 40,5 cm., 32.000 francos.

Número 5, sección longitudinal (del lado de la puerta), id. id., 26,5 x 40 cm., 30.000 francos, núm. 30.

Número 6, sección transversal (del lado de la puerta), id. id., 26,5 x 35,1, núm. 29 sobre el montaje antiguo, 22.000 francos.

Número 7, sección transversal (del lado del armario), id. id., 26,5 x 35,7, núm. 33 sobre el montaje antiguo, 32.000 francos.

Número 8, decoración del suelo y del techo, id. id., 30,7 x 36 cm., núm. 34 antiguo. Muestra un fénix en el techo y entrelazos en el suelo, 9.500 francos.

⁴³ Número 96 del catálogo; lápiz negro, 20 x 35 cm.

⁴⁴ Convocatoria del premio de emulación de 1783. Cit. por J. M. PÉROUSE DE MONTCLOS: *Les prix de Rome*, París, 1988, pág. 182.

Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio,

hermano de Carlos III

Por Virginia TOVAR MARTIN

«La Familia del Infante Don Luis».
Obra de Francisco de Goya, 1784.
Fundación Magnani-Rocca. Parma.

El «Siècle des lumières» no sirvió para iluminar a todo el mundo y ni siquiera al reducto de la pequeña minoría cortesana. Alrededor de su centro existen zonas de penumbra, limitaciones, con las que se demuestra el carácter provisional y condicional en el progreso de las ideas ilustradas.



«Cardenal Infante
Don Luis Antonio de Borbón»,
de A. R. Mengs.
Palacio Real de Madrid.



El cuadro intelectual de la época, en el que teóricamente el mundo se doblega a las concepciones racionalistas y al reconocimiento de sus leyes universales, no se puede aceptar enteramente. El Rey era el Estado, y la vida colectiva, que se centraba sobre su persona y sobre su Corte, ofrece en ocasiones resultados especialmente desafortunados que deben ser entendidos también, no ya sólo por la dificultad de integrar política, religión, moral y economía en una vasta síntesis sociológica, sino en el propio seno misterioso de la «cualidad humana», que equivale en algunos casos a la debilidad patente en el gobierno interno y a factores que, engañosos, contribuyeron a la decadencia de ciertas facciones cortesanas.

En el siglo XVIII, como en otras épocas, príncipes e infantes se adhieren obstinadamente a sus reales prerrogativas. La Corte de Felipe V y las Cortes de sus dos hijos, Fernando VI y Carlos III, se analizan también desde una táctica de política familiar puesta en actividad, sobre todo por la ambición de Isabel de Farnesio, que actuando con energía y audacia, estableció firmes conexiones familiares con Italia, Sajonia y Francia. Actividad diplomática dirigida siempre hacia el mismo objetivo: asegurar los derechos sucesorios y el poder para cada uno de los siete hijos habidos de su matrimonio con Felipe V. Del matrimonio del Rey con María Luisa de Saboya habían nacido Felipe y Fernando. Del matrimonio con la Farnesio, Carlos (1716), Francisco (1717), Mariana Víctor (1718), Felipe (1720), María Teresa (1726), Luis Antonio (1727) y María Antonia (1729). Príncipes e infantes a quienes se les somete a un peligroso juego diplomático en el que se ventilan grandes intereses y con el que se consiguen aumentos de territorio y nuevos títulos, pero ocasión también en la que se pone al descubierto la incompetencia de

algunos de los miembros reales sobre los que recayeron tales lisonjas.

Al ocuparnos hoy del sexto hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, el Infante Luis Antonio Jaime, lo hacemos sin pretensión biográfica alguna. Desde hace algún tiempo ha llamado poderosamente nuestra atención la insólita personalidad de este miembro de la familia real española, saliendo al encuentro e incidiendo en algunos de los puntos por donde discurre habitualmente nuestra investigación sobre el siglo XVIII. Ha sido personaje no olvidado, y en más de una ocasión se ha analizado su trayectoria humana y política ofrecida con cierta polémica y contradicciones. En el ambiente del espíritu de las mentes progresivas de la segunda mitad del siglo XVIII, de un Rey interesado en las reformas, el Infante Luis Antonio de Borbón y Farnesio aparece como un personaje débil y estancado, contrapuesto a la imagen que se diera en las postrimerías del «ancien régime» al déspota ilustrado. La exigencia de que los hijos de los reyes establecieran como una obligación inherente a su rango el ocupar los principales cargos políticos y representativos, sin acreditar previamente su eficacia, condujo a la extralimitación de algunas actuaciones que ensombrecen lo que entendemos por minoría reformada, entre la que se contaba la familia real en primer término.

Tenemos muchos motivos para juzgar de poco convincente la formación y perso-

nalidad del Infante Luis Antonio de Borbón, hermanastro del Rey Fernando VI y hermano del Monarca Carlos III. Nuevos documentos aportan una nueva visión en el carácter, los defectos y las virtudes de este infante, modelo psicológico que nos mueve a desconfiar en las fuerzas vivas de aquella meritoria cultura cortesana. En torno a su persona se ha levantado una nube de rumores desde que en el año 1902 I. Olavide trazara su semblanza objetiva y desorientadora¹. A otros historiadores interesó más su soltería y su matrimonio, o sus cargos eclesiásticos², y recientemente se especula con profundidad lo que pudo ser su gusto artístico y su mecenazgo³.

Con todas sus imperfecciones, la superficialidad a que da lugar una mente sin disciplina, la imagen del Infante-Cardenal trasciende y facilita el reconocimiento de aquellas leyes morales, políticas y dinásticas que interferían o escrutaban las manifestaciones de la naturaleza humana. Mientras las élites practicaban dentro de un sector reducido la «superación» ideológica, eclipsándose unas a otras, se hace relevante el señalar la omisión, el juego diplomático o la conveniencia del antiídolo, que puede menoscabar el necesario prestigio de relevantes personas que conducen su vida hacia extremismos y excesos.

El viernes 25 de julio de 1727, día del apóstol Santiago, «dio a luz la Reyna poco antes de las siete y media un infante que se

de Cisneros, Pedro Matiarena y José Santoyo. Se dispone que oiga misa, coma y cene en el cuarto como el Infante Felipe y se le sirvan por la Caballeriza de la Reina los mismos coches. La Casa del Infante ya la constituyen 20 miembros, y por papeles reservados del Duque de Montellano conocemos que la asignación asciende a 3.115.875, con un promedio de gastos de 2.370.000 y de subsidios de 1.600.000, cantidades que se perfilan entre 1735 y 1752, período administrado por Scotti, al que



Palacio de Boadilla del Monte, construido para el Infante Don Luis Antonio de Borbón, por Ventura Rodríguez.

en esta fecha ha de sustituir el citado Duque de Montellano, nombrado Mayordomo del Infante.

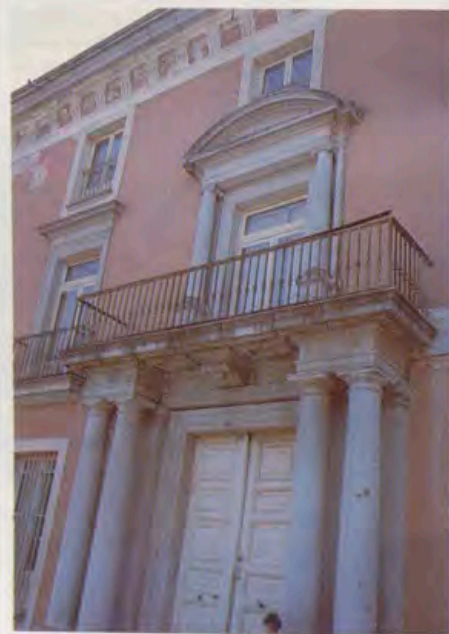
Entre los años 1737-39 el Infante D. Felipe compra el Estado de Chinchón. Numerosos documentos ofrecen profundo conocimiento de las dificultades de la compra de tan importante mayorazgo. Ya el 23 de abril de 1737 interfiere Scotti con la idea de comprar el Estado de Chinchón para el Cardenal Infante. Sin embargo en esta fecha no llega a lograr su propósito «por asistir al Infante D. Felipe la razón de la mayor edad y de tener dinero pronto». El 24 de mayo de dicho año se establece la venta en la que median D. Francisco de Ocampo y D. Francisco María Ceraso, apoderado del Conde de Chinchón. La compra importa 180.190.000 doblones de a 60 reales, de los cuales Su Alteza cuenta con una tercera parte. El resto ofrece buscarlos D. Benito Alfaro con moderados intereses. La copia de la capitulación se envía a Roma, adonde se encuentra el Conde de Chinchón, más conocido como Duque de Sforzia y de Cesarini. No obstante, la venta se realiza con numerosos entorpecimientos, ya que una parte corresponde al Príncipe Pío como heredero del Marqués de Castelrodrigo, y también se manifiestan los derechos de los Condes de Peñaranda y Duques de Frías como herederos de la última Condesa española de Chinchón. Aunque dicha posesión no pasa al Infante D. Luis hasta 1760, en esta primera transmisión se informa que el palacio de Chinchón está destruido, y los demás, como Villaviciosa, Alameda y Soto, «mal

parados». Se informa que el estado de Chinchón sólo cuenta con dos edificios de interés y dignos de atención: la iglesia nueva en aquella Villa y el castillo de Villaviciosa. Tras la compra se solicita que sobre las puertas principales de ambos edificios se ponga el Escudo de Armas de S. A. y «delante de las puertas cadenas en la forma que se acostumbra en las casas reales». También se comenta que «la Capilla que S. A. tiene en Chinchón es un templo de sólida y hermosa arquitectura y tan capaz que caben en él todos los habitantes de Chinchón». «Lo material de sus medidas y de su coste interior consta del plano adjunto que ha formado D. Juan Román». La reedificación del castillo de Chinchón, de la Casa-Palacio de este mismo lugar, y de Casa y graneros de Villaviciosa, también se confía a los proyectos de Juan Román. A propósito de estas reformas se habla del origen de una Pintura que se encuentra en el Castillo de Villaviciosa, pintura en tabla pintada en el año 1545 sobre cacerías de Carlos V y de la cual se tiene también referencia por una cláusula del testamento del tercer Conde de Chinchón, advirtiendo que dicha Pintura de la Montería «que la reina de Inglaterra dio al Conde D. Pedro, la qual estimaba en tanto el Rey Enrique VIII, padre de dicha Reyna, que la mando incorporar a la Corona y para darla a mi padre fue necesario juntar el Parlamento de Londres y dispensar con el Vinculo»¹³.

La compra del estado de Chinchón por D. Felipe dio lugar a la mayor operación de reforma tanto de los edificios de esta población como de Villaviciosa y su bos-

que, reforma llevada a cabo por planos de Román y participación de Juan Bautista Sachetti, «que hace el principal Jardín en lo más alto». La reforma de Villaviciosa, incluida la nueva Casa de Oficios, sería confiada a los dos arquitectos y fue obra de envergadura que incluye caballerizas y oficinas, desmontes, calzadas, cercas, recuperación del palacio y formación de jardines. Sachetti, como Arquitecto Mayor del Rey, fue el principal director de las mismas.

En 1739 la boda del Infante D. Felipe y Luisa Isabel de Francia se celebraba en el Buen Retiro¹⁴. El matrimonio salió de inmediato para Parma. Carlos ya era Rey de Nápoles y en España quedaba el Infante D. Luis Antonio recibiendo las Bulas expedidas por Su Santidad a favor de D. Manuel Quintano Bonifaz, coadministrador del Cardenal Infante en el arzobispado de Toledo y arzobispado titular de Farsalia, y de D. Francisco de Solís Folch de Cardona, coadministrador también de S. A. en el arzobispado de Sevilla y arzobispado titular de Traianópolis¹⁵. En el año 1747 se toma casi como una elección de estado el nombramiento de confesor de los Infantes. D. Luis Antonio tiene ya 20 años. Tras



la muerte de su padre ha ocupado el trono su hermanastro Fernando VI. Quizá se deba a la decisión del nuevo Monarca el que D. José de Carvajal y Lancaster hiciese público un comunicado en el que se declara que la elección deben hacerla los propios infantes. Mientras se busca un confesor español, se nombra al Padre Jayme Antonio Lefevre. Sin embargo, el 11 de mayo del mismo año 1747 se elige al Padre Martín García, jesuita, de 56 años, que había sido Rector del Colegio de Granada. Era hombre culto, formado en Roma, donde «había seguido la carrera de Cathedras con especial aceptación y es sujeto universalmente adornado de buenas Letras, pru-

Aranjuez T. de
Junio de 1776. *Reg. N. 74. fol. 69. 6. ca. Lib. 5.º*

Yo el Rey me parti-
cipa el Sr. Marqués de Guimbal
en Oficio de S. del puente
que, entre otras cosas, havien
concedido V. M. al Sr. Infante
D. Luis, su Real permiso
para contraer matrimonio
con persona desigual, en los ter-
minos que prescribe la Pra-
matica de N. P. de Marzo de
este año; y que V. M. ha con-
sentido en que lo celebre con
D.ª Maria Teresa Ballabriga
y Roxas.
Igualmente me manifiesta
de la misma Real Orden,

dencia y politica, acompañada de una elo-
quencia no vulgar y de un genio muy
recomendable»¹⁶. El P. Martín García, tras
muy pocos años de relación con el Infante,
totalmente disconforme con su comporta-
miento, será el primero en lanzar contra el
hermano de Carlos III una dura crítica.

Para Scotti, Gobernador de la Casa del
Infante y responsable de su formación, todo
marcha bien a juzgar por las cartas que
escribe entre 1747 y 1750 desde La Granja,
Aranjuez y El Pardo, informando de la
buena salud de los Infantes Luis Antonio
Jaime y María Antonia, los hijos menores
de Isabel de Farnesio. Habla de su buena
salud y de cuánto se divierten «en sus quar-
tos». Informes intrascendentes en los que
ni siquiera se analizan cuestiones adminis-
trativas, de las que él continúa siendo el
mayor responsable. Sin embargo, muy po-
cas cosas marchaban bien en la vida del
Cardenal Infante. En un extenso docu-
mento, fechado en el año 1752, el confesor
Martín García, en informe dirigido al Pre-
sidente de la Cámara del Rey, no duda en
elear una dura crítica al gobierno del
«quarto y familia» del Infante Cardenal.
Le ataca en todos los frentes, puesto que
analiza el deterioro en la economía de cau-
dales, en el método de provisiones y en el
manejo gubernativo y jurisdiccional. El con-
fesor habla de un caos administrativo pero
pone aún mayor énfasis cuando su crítica
se dirige a Su Alteza Real el Infante D.
Luis. Sus palabras comienzan a ser la ra-
diografía verdadera del Infante, un hombre
de 25 años que parece existir sin inquietu-
des de ningún tipo. «Nunca halle a Su Al-

Orden del Rey
Carlos III, por la
que se autoriza el
matrimonio del
Infante Don Luis
Antonio con Doña
María Teresa
Ballabriga, y los
honores que le
corresponden.

teza o en la útil lección de un libro, o en la
conversacion de materias que enriquece el
entendimiento de el que las posee. El em-
pleo de Su Alteza en las mañanas son ma-
niobras humildes, o conversaciones con los
criados inferiores, los quales se han fami-
liarizado en exceso». El Padre Martín Gar-
cía no duda en culpar al Marqués de Scotti,
«porque en vida de Felipe V tenia muchos

que la intencion de V. M. es
conservar el Título de Criador
reales, y los honras, que por el,
le correspondan, a todos los que
actualmente le tienen, con
Atención en los Libros de la
Real Casa, de qualquier clase
de rean, destinados a la reali-
dumbre del Sr. Infante, sin
hacer con ellos novedad alguna;
y que así mismo es de su Real
beneplácito, y voluntad conti-
nuacion viviendo a V. M. ya sea
los que V. M. mismo elija para
a fin de que viajen desde luego
acompañándole para servirle
en el Pueblo donde ha de re-
sidir, ó los que queden en
Madrid, ó en otro qualquier

parage a las Ordenes de V. M.
para ir a servirle quando
los llamo, ó escutaxo en la
Corte quando V. M. venga a ella:
para que no pase a los Jofes,
ó Oficios, que correspondan los
avios necesarios. Fiso lo que
pareciste a N. E. de orden
de V. M. para su intelligen-
cia, y cumplimiento en la par-
te que te toca. Dio guarde
a N. E. mi S. E. como deseó.
Aranjuez 6. de Junio de 1776.

Manuel de Roda

El Marqués de Montebayón

problemas y al morir el Rey quiso dominar
al Infante y sus arzobispados y encomien-
das y para lograrlo dio mucha libertad al
Infante. Se despidieron los maestros, fo-
mentando un continuo ocio que puede ser
origen de graves daños. Quanto idea Su
Alteza para su diversion se le facilita. En
nada se contradice a su voluntad, siendo
especial misericordia que el Infante no haya

actuado en objetivos que pudieran ser ocasion de graves desazones». El confesor revela también que de la mala crianza de D. Luis por parte de Scotti también informan D. José Torreno, teniente de Ayo, y D. José Ladrón y el Marqués Duharti, «gentilshombres» de Manga. «Para evidenciar la pesima economía solo hay que ver el atraso a que se hallan las rentas que no concurren al gasto de la Caballeriza ni de Mesa. Esta se costea por la Reina viuda y la primera por el Rey nuestro señor. La casa del Infante tiene una total decadencia de credito». Habla del mal reparto de las limosnas, de la escasez de vigilancia, del uso del gobierno y las provisiones eclesiásticas por parte de Scotti y su secretario D. Sebastián Fernández de Elises. Dice al final que Su Majestad el Rey es tutor de sus vasallos y que aquí se trata de un «grave perjuicio de tan vastas diocesis y de la educación y caudales de un vasallo tan elevado como Infante y tan inmediato como hermano». Propone un profundo cambio en la estructura de la Casa y que por la edad del Infante se suprima el Ayo y se nombre un Mayordomo Mayor¹⁷.

El 8 de febrero del mismo año 1752, Juan Carlos de Villademoros escribe a Carvajal y Lancaster, manifestándole parecida inquietud. «Mucho tiempo ha que la Reina tiene conocido el poco respeto, atencion y cuidado con que los mas de los que sirven al Infante abusando de la suma bondad de S. A. y vejez del Marques de Scotti. Hoy que Dios se ha llevado al Marques me veo precisado para descansar mi conciencia que envíe persona timorata, prudente y docil de genio para que sirva a S. A. que con teson gobierne su Casa y le sirva con justo respeto, pues en la edad de 24 años que tiene conocerá el Rey que necesita de un Mayordomo Mayor, pareciendole a la Reina mi ama que en esta edad el nombramiento de un ayo tal fuera desdoro de S. A.». Este fue el motivo por el que el 12 de febrero se nombra como tal Mayordomo al Duque de Montellano, así como a D. José Torrero, Gentilhombre de Cámara y Primer Caballerizo del Infante. El confesor insiste nuevamente en la situación desfavorable en la que se halla la formación del Infante. Volviendo a los excesos que se permite con los criados inferiores, dice «tanto ha sucedido en ocasiones repetidas que estando S. A. con sus gentilshombres entra algun criado y el Infante se les acerca en familiar conversacion o se retira a otro cuarto separado»¹⁸.

Poco efecto debió producir el informe del inquieto Confesor y Mayordomo Mayor ya que pasan dos largos años insistiendo en el desastre económico y en la incultura y vulgaridad del comportamiento del Infante. Entre 1755 y 1758 hemos seguido la vida de D. Luis Antonio a través de 208 cartas dirigidas a su madre y otras

tantas o más de la Reina Isabel de Farnesio dirigidas a su hijo. En el balance de esta correspondencia se deduce la voluntad de Isabel de Farnesio de utilizar a su hijo como persona que había de seguir muy directamente la gestión política y la conducta personal del Rey Fernando VI y de su mujer Bárbara de Braganza. Es correspondencia que se realiza con el mayor sigilo

daran nada». Escribe en ocasiones a las dos de la mañana «quando estan en sus quartos», y cuando no habla del estado de la Reina, habla de tórtolas y perdigones que le envía a su madre o de los albaricques que coge, «que son muy buenos». El 27 de agosto moría la Reina y escribe sobre su muerte sin sentimiento alguno. Refiere que el Rey «esta hecho una lastima» y que

Carta del Infante
Don Luis Antonio
al Marqués de
Grimaldi, el 25 de
octubre de 1776.

25 Oct. 1776

A. L. E.
ESTADO

23

Amigo Grimaldi avoche a las 10 de la noche
recibir tu carta con la adjunta de mi
hermano ves lo que me dices tocante
al permiso que me da para pasara
ese sitio el día de S. Carlos el coche que
viene a día todo para las partidas
y el coche con 24 horas al tiempo sobando
pon en manos de mi hermano la adjun-
ta sin perder tiempo que me importa
mucho a fin que no tenga tiempo para más
tu amigo
L. A. S.

pero comienza a ser prueba también de que el Infante D. Luis estaba muy ajeno al curso de los acontecimientos gubernamentales, a pesar de su cercanía a los Monarcas, con los que pasea en coche casi todos los días. En sus ingenuos relatos le habla de las «congojas» de Bárbara de Braganza y de que «de Francia y Alemania no se dize palabra». Esta correspondencia se hace muy densa en el verano de 1758 —hay días en que escribe a su madre por la mañana y por la tarde—, quizá incitado por su madre, ya que es el período de la larga agonía de la Reina. Le dice que está desahuciada, relata las fugaces mejorías, la confusión y aturdimiento de los médicos, la llegada del cuerpo de San Diego, del Niño de Toledo y de la reliquia de San Pantaleón, de quien dice: «he visto claramente el milagro de irse liquidando la sangre que es oy el día que lo haze y es cierto que es milagro de santos». También le cuenta la despedida de los dos monarcas «tiernamente», el calor y el fresco de cada día, y el 7 de agosto refiere que ha llegado el correo con la noticia del arribo a Cádiz de la flota, «la mayor que a venido de las Indias con 20 millones de pesos en dinero y baras..., nos pagaran a los dos lo que nos deben pero se me figura que no nos

de inmediato marcha acompañando a Fernando VI hacia Villaviciosa en el mismo coche. A partir de esta fecha su objetivo es el Rey. El 29 de agosto le detalla la visita de Farinelli, y, desde el día 30, sus salidas diarias a cazar en compañía de su hermanastro Fernando, el cual le trata de manera entrañable, no presintiendo la falta de lealtad. Entre noticias de perdices y liebres, el 23 de septiembre escribe, y sin venir a cuento, «que los franceses han cascado a los ingleses fuertemente». Comienza a relatar las «manías» del Rey y sus cada vez más constantes «furias», que el 20 de octubre, según cuenta, se habían convertido en puñaladas contra un criado, «que le hizo saltar la peluca al suelo y le rompió las vueltas de la camisa». En noviembre de 1758 refiere con obsesión su debilidad y melancolía, sus «crecimientos terribles» que le hicieron pedir unas tijeras y veneno a los médicos, desenvainando aquéllas, y se las quitaron entre tres o cuatro personas.

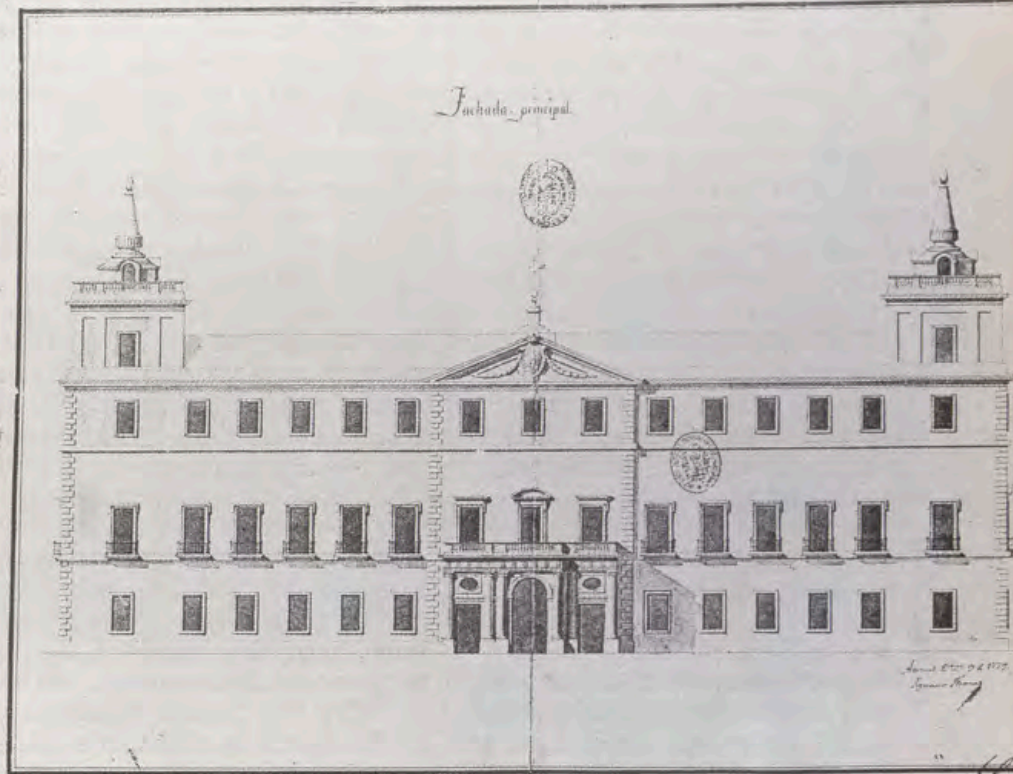
Son meses de crudo invierno, que el Infante sigue en Villaviciosa al lado del Rey, aguantando su mal estado que en el mes de febrero le llevó a «darse contra las paredes y contra la reliquia de S. Fernando. Tiró las almohadas el Cristo que tiene y un Relicario con Na. Sa., echo a todos del

cuarto y se quiso arrojar de la cama». El 23 de febrero dice que cumple los siete meses que salió de Madrid, «que para mí han sido bien trabajosos». El 29 de mayo dice que el Rey tiene «enteramente perdida la cabeza y que si en algún momento esta en razón es un relampago»¹⁹.

La muerte del Rey en Villaviciosa pone fin a una correspondencia en la que puede muy bien determinarse la extraña mentalidad del Infante. En las cartas D. Luis se expresa de modo infantil y a veces grotesco. Escribe sin puntos ni comas; todo lo que relata lo hace a renglón seguido. Las noticias son mero informe mal expresado, sin razonar ni meditar ninguna circunstancia. La correspondencia del año 1758-59 la dirige cuando tiene ya 31 años, sin embargo poco o ningún efecto ha debido causar la voz crítica del confesor. Aunque han de variar las circunstancias con la elevación al trono de su hermano mayor Carlos, hasta entonces Rey de Nápoles, el Infante, de Villaviciosa marcha a Cuerva, lugar en el que pasa larguísimas temporadas cazando lobos entre 1760 y 1766. Esta larga estancia en Cuerva, con esporádicas visitas a la Corte, también está reflejada en una correspondencia diaria en la que no hay más noticia que destaque que el tiempo y lo mal o bien que se le ha dado la caza²⁰. Entre 1759 y 1760, el arquitecto Juan Bautista Sachetti realiza un programa de mejoras en el «Quarto del Infante D. Luis Antonio» en el palacio del Buen Retiro. Carlos III, mientras el Palacio Real nuevo se termina, sabemos que aloja a la familia real en este aposento²¹.

Sin embargo, Carlos III, al comenzar su reinado, percibe algo en su hermano, que hábilmente le aconseja y conduce a que conforme un pequeño estado donde pueda vivir retirado y con independencia. La situación económica del Infante había cambiado, ya que el testimonio de incumplimiento de los deberes de castidad que le imponía el estado eclesiástico, le habían hecho perder los ingresos de los arzobispos de Toledo y Sevilla²². En el año 1760 el Rey nombra a la persona de su confianza, D. Manuel Ventura Figueroa, para el trámite de la compra de Boadilla y otros bienes cercanos a su dominio en favor del Infante D. Luis. Determina comprar «los bienes libres y del Mayorazgo que posee en la Villa de Boadilla la Marquesa de Mirabal». «Desea comprar para su ensanche otro monte de su comun y otras villas convecinas como también algunas heredades de mayorazgos de algunos particulares». Tales mayorazgos agregados fueron los de D. Juan de Goyeneche que gozaba D.^a Juana de Goyeneche, Condesa de Villafranca de Gaytán, y el de D. Alonso Hernández. La compra se hizo efectiva el 22 de junio de 1764²³. Al mismo tiempo se comenzaban también los trámites para

Proyecto de la fachada principal del Palacio del Infante Don Luis Antonio de Borbón en Arenas de San Pedro, por Ignacio Thomas. Archivo Histórico Militar.



la compra del Condado de Chinchón, en el que interviría D. Francisco Solera como apoderado del Infante D. Felipe, Duque de Parma. Las posesiones del estado de Chinchón, que habían pasado en 1738 de los Duques de Sforzia Cesarini al Infante Felipe, fueron transmitidas a D. Luis Antonio con todos sus agregados. En la escritura se especifica en 16 capítulos que comprenden el palacio (arruinado), una caballeriza junto al palacio, el castillo grande con murallas y baluartes, un palacio dentro del castillo, una casa de cuatro estancias para los guardas del bosque, y en Villaviciosa, el palacio habitable, una caballeriza, una casa para el Alcalde Mayor, otra en la plaza, una huerta con un caudaloso viaje de agua, el bosque, tres casas para guarda, un pozo de nieve y una noria²⁴.

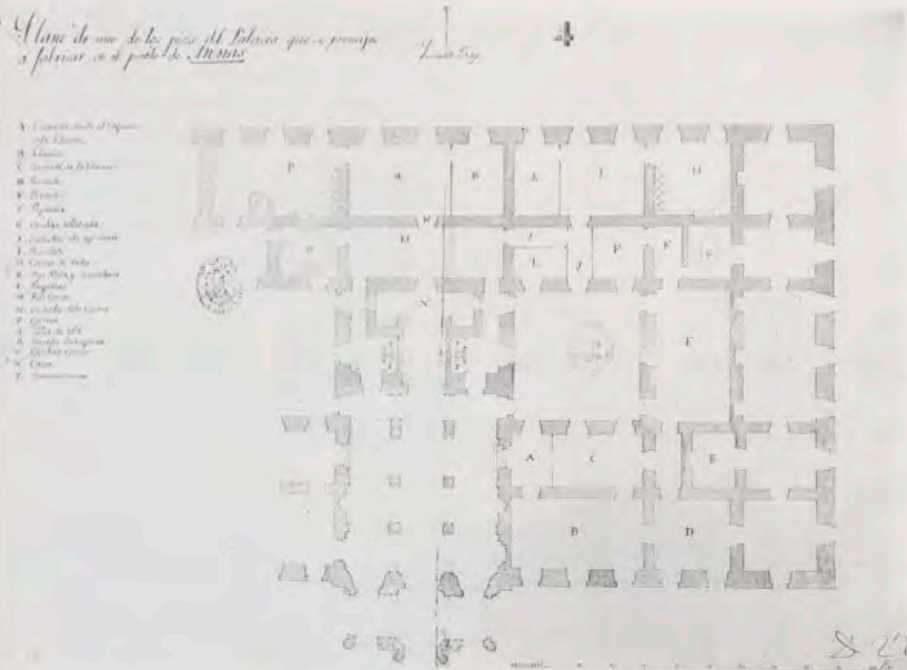
La Casa del Infante ha integrado otros personajes de gran relieve, como Aristia, que ha pasado a ser Secretario de Cámara, Juan Martín de Barreneche, Manuel Moreno, Juan de Goyeneche, José Antonio de Echenique, Francisco Suárez Arango y Juan de Irigoyen. El Rey ha querido fortalecer la administración de sus bienes y haciendas en tres Oficinas en las que se ha dividido su Casa: Secretaría de Cámara,

Contaduría General, que tiene al frente a D. Francisco Vázquez, del Consejo de S. M., y Tesorería General, dirigida por D. Nicolás Ambrosio de Garro, Marqués de Hormazas, todo ello asistido por un importante grupo de abogados, agentes y procuradores²⁵. Los documentos dan gran precisión sobre nombramientos y sueldos. El Infante D. Luis Antonio, pese a la

estabilidad administrativa propiciada por su hermano Carlos III, pasa la vida insulsumamente entre 1764 y 1775, entregado a la caza y a diversiones clandestinas que se convierten en motivo de profunda preocupación en la Corte. Nueva correspondencia emitida entre 1770 y 1773, esta vez con el ilustre D. Manuel Ventura de Figueroa, a quien D. Luis debió cobrar una gran estima tras las compras de sus posesiones de Boadilla y Chinchón, nos revela su mentalidad y aficiones. El criado Luisito hace de recadero de una serie de cartas que debieron escandalizar al serio Gobernador del Consejo Supremo de Castilla, Ventura Figueroa. El Infante demuestra haber tenido relación amorosa con varias criadas de su casa. En estas fechas era Antoñita su preferida. Se dirige a ella tratándola de «querida, adorada, amada, idolatrada y sin igual Antoñita mía de mi alma y de mi vida, único consuelo mio...». El relato de alguna de estas cartas es dato suficiente para conocer la mala formación del hermano de Carlos III, que sin rubor alguno declara su felicidad porque Antoñita, «chica de mis entrañas me estas aciendo unas ligas mui bonitas alma mía y que me las enviaras de donde estes no se como darte bastantes gracias por todo lo que hazes por mi mas

estimare yo tus ligas echas por tus manos de angel del cielo que todo el reino de España...», «que mas vale para mi un pelito tuyo que todo el mundo entero en este instante recibo tu adorada carta chachiritita mia de mi alma y de mi vida y de mis entrañas veo lo que me dices alma mia tocante a tu ida a Portugal». Este es el tono de la correspondencia, que revela tam-

Planta baja del Palacio del Infante Don Luis Antonio en Arenas de San Pedro, por Domingo Thomas.



bién los doblones que le envía, e incluso joyas, para remediar su situación de destierro. Curiosamente el propio Infante declara que le enviará «una redecilla que estoi aciendo crei acabarla pero aunque trabajo a toda prisa aun estoi en la mitad de la oyuela pero me parece que te gustara la plata que lleva... no te olvides de tu Luisito»²⁶.

En enero de 1773 comienza otro epistolario dirigido a Ventura Figueroa, que, como el Infante declara, se le envía «bajo cubierta de mi secretario que no sabe nada de lo que aqui va escrito». Se refiere a su relación con «la infeliz Antonia Maria Rodriguez, siendo la que mas queria yo de todas y corriendo la misma pavidad que las demas la a tocado a la infeliz la peor parte, esta en San Fernando por su desdicha y la mia pues contra mi estimacion que mas icieran con una de un esportillero...». Refiere que está en la sala «con todas las jitanas mas depravadas que ai no es pasion pero es una muchacha que no lo merece pues tiene las mejores partidas y pensamientos que se puede imaginar...». Suplica a Ventura Figueroa que la saquen «de entre toda la canalla...», pues que la destierren convengo en ello pero que este asi no lo puedo aguantar. Tu amigo de corazon Luis». En otras cartas, D. Luis Antonio revela a Figueroa el «disparate» hecho por Mariquita, suplicándole que no tome providencias contra ella, «pues yo tambien por mi parte tomaria lo que a mi

me pareciere en las demas cosas..., soy hijo de Felipe V y ninguno conocemos el miedo». En otra carta habla de las calumnias levantadas contra Mariquita, «cuando estoy seguro que siempre me ha sido fiel..., no dudes que esta preñada y tambien esta seguro que no es de otro pues no a visto a nadie sino a mi».

Tales eran las diversiones prioritarias del Infante. Por ello no extraña que en 1775 el embajador de Francia en Madrid escribiera a la Corte francesa diciendo: «El infante D. Luis tiene gran afición a las mujeres y enterado de ello el Rey tomó medidas para acabar con este desorden. Curóse el Infante de una enfermedad muy común en España y todo pasó sin escándalo. Pero habiendo descubierto el cura de Palacio que el Infante, arrastrado de su temperamento, tenía a su disposición tres mujerzuelas con quienes se solazaba sin que el Rey lo supiera cuando con él iba de caza se lo participó al confesor de S. M. que se lo dijo al Monarca, añadiendo que en conciencia debía poner a esto pronto y eficaz remedio».

Al parecer se tomaron drásticas medidas, desterrando a las personas que le habían protegido e implicado en sus amoríos con mujeres del servicio de palacio²⁷. El Infante, que alcanza ya en esta época los 48 años, debió reflexionar sobre sus «excesos» tras las reprimendas y consejos que le diera el confesor del Rey, el Padre Fray Joaquín de Eleta. A Carlos III debieron molestarle profundamente las aventuras de su her-

mano, que en 1775 todavía trataba de coaccionar a Ventura Figueroa sobre la protección de Mariquita, amenazando con hacer pública su implicación en el hijo que esperaba²⁸. Fueron quizá estas circunstancias las que obligaron a aconsejar al Infante la necesidad de contraer matrimonio, dado su carácter tan fogoso. El comportamiento amoroso de D. Luis Antonio, sus desmanes, el «desdoro» de sus relaciones sentimentales, habían hecho caer su imagen, una imagen por otro lado que nunca se había distinguido en alguna de las numerosas áreas políticas o culturales en las que de un modo u otro se implicaron los demás Infantes, incluidos los hijos, ya mayorcitos, de Carlos III, sobrinos del Infante D. Luis.

Sólo muy pocos meses después del escándalo público, de la redacción de aquellas cartas escritas con pasión incontrolada, en la primavera de 1776 el Infante dirige una carta al Monarca, fechada el 15 de abril, donde le pide permiso para casarse «con persona desigual pero decente». «Señor: Por principios de religion y movido de estímulos de conciencia, me determine a solicitar de V. M. el permiso de casarle, enterado de la disposicion en que V. M. se halla de condescender a mi suplica y haciendome cargo que acaso pueda presentarse reparos dificiles de allanar para proporcionarme un matrimonio con persona igual. Pido aora formalmente a V. M. su real permiso para contraer un matrimonio con persona desigual pero decente e ilustre en los terminos que lo previene la nueva Pragmatica y ley establecida en 23 de marzo de este año». Carlos III enviaba su resolución el 24 de abril en estos términos: «Vengo a concederle permiso para que pueda contraer matrimonio de conciencia, con persona desigual, según el me lo ha pedido, pero deberá ser ésta escogida en la clase lo menos de Caballeros particulares, distinguidos y honrados y comunicarme antes quién es la persona que eligiere»²⁹. La Pragmática, en efecto, había sido elaborada dos meses antes con la intención de poder dar solución a la insólita situación del Infante para quien el Rey y sus cortesanos no consideraban legítima una unión matrimonial con persona de su mismo rango. Dicha Pragmática fue preparada con urgencia en el mes de febrero de 1776 por el propio Ventura Figueroa y Grimaldi, posiblemente con el asentimiento de Carlos III, muy disgustado con el comportamiento de su hermano.

El 19 de mayo de 1776, D. Luis Antonio escribe al Monarca proponiéndole el nombre de la mujer elegida para contraer matrimonio. Se trata de D.^a María Teresa Ballabriga y Rozas, hija de D. Ignacio Ballabriga y Español, Capitán del «Regimiento de Caballería de Boluntarios» de España, y de D.^a Josefa de Rozas y Drum-

mond, Condesa que fue de Torrescas. La casa paterna de dicho D. Ignacio es de Aragón «de la mas antigüedad y sus antecesores obtuvieron los primeros empleos en dch. Reyno como lo acredita aver sido su abuelo tres veces Jurado en Zaragoza. La casa materna del mismo que a recaido en el ha sido en las montañas de Ribagorza del mayor lustre notorio: señores del lugar de Solibette, donacion que le hizo el rey D. Sancho Ramiro en 1213, igualmente es señor de las casas del Burgo-Pere-Puig, barrio de Santa Maria, que aunque de poquisima entidad son antiquisimos derechos»³⁰. El Rey daba su consentimiento el 22 de mayo en Aranjuez y a partir de esta decisión se producen una serie de críticas favorables y menos favorables al nuevo matrimonio. Unión precedida de varios dictámenes que definitivamente alejaban al Infante del seno de la Corte, que había tomado como escenario de sus devaneos y de sus intrigas. Las disposiciones reales son muy tajantes. «La residencia de esta mujer del Infante deberá ser en alguna provincia fuera de esta Corte y Sitios Reales, igualmente la de los hijos en vida del Padre, y cuando el Infante Luis me manifieste el deseo de venir a la Corte, lo ejecutara sin que su mujer ni sus hijos le acompañen, dejandolos en su residencia por no convenir que se presenten en la Corte». Era Decreto

Infante «y de la residencia que se dice hara S. A. en la Villa de Talavera, he prevenido cuanto me corresponde». Grimaldi contestaba al Arzobispo cuatro días más tarde, diciendo «que el Infante por contraer matrimonio con persona desigual establecerá su residencia fuera de la Corte, para lo qual segun parece a elegido la villa de Talavera aunque acaso para el estio en otro lugar de aquellas cercanias. Aunque S. A. en cualquier lugar donde viva puede usar si gusta todos los honores de Infante de España por conveniencia propia ha determinado vivir fuera de la Corte como un señor particular, tomando el titulo de Conde de Chinchon al modo que en varias ocasiones lo ha executado el Emperador y otros Principes. Por este motivo no tendra guardias, no usara la Librea de las Reales Caballerizas, ni sus criados llevaran el uniforme que segun sus clases corresponde a cada uno en la Casa Real, dejandolo todo para usarlo cuando venga a la Corte. En consecuencia no quiere que se le hagan honores en los pueblos por donde transite ni en los que haga mansion».

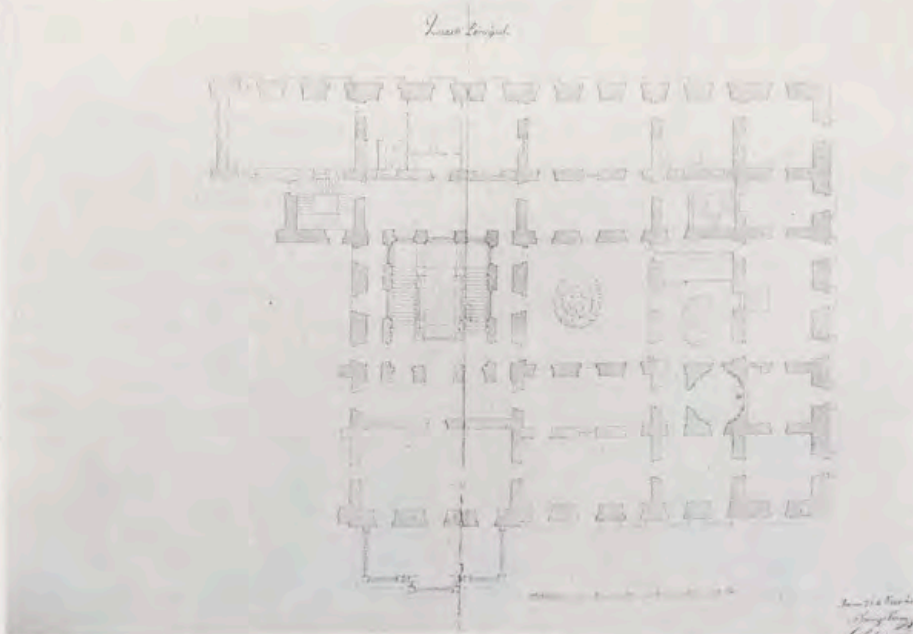
La boda se celebró en Olías del Rey el 27 de junio, en la capilla del castillo de la Duquesa de Fernandina³¹. Pero la unión del Infante había tenido trascendencia. Desde Roma, Floridablanca escribía el 28 de junio al Marqués de Grimaldi, dicién-

dole «que la noticia del matrimonio se ha envuelto en equivocaciones de la que aora quedo iluminado para mi gobierno»³². El Arzobispo de Avila también escribe a Grimaldi, inquieto «porque el Infante ha desagrado al Rey por su matrimonio desigual», a lo que el Marqués contesta que «ha sido con consentimiento del Rey y sin decaer de su gracia, estimacion y cariño». No hemos podido averiguar las circunstancias de la celebración del matrimonio que se dice en un documento, «que se ha de celebrar por poderes en secreto. S. A. ha elegido para su residencia la villa de Talavera; que en concluyendose esta jornada ira a pasar el verano a Torrijos a otro pueblo de aquellas cercanias, que no llevara a su mayordomo mayor ni gentileshombres que se quedaran en Madrid para servirle cuando venga y que en los capitulos matrimoniales ha señalado a la señora 100 doblones al mes para alfileres y 12.000 ducados al año de viudedad sobre sus bienes libres». En carta del Rey al Gobernador del Consejo estipula «que si el Infante tuviese hijos han de poder heredar todos los bienes y derechos libres que por cualquier titulo pertenezcan al Infante su Padre conservando a este mientras viva la libertad que tiene de disponer de ellos a su arbitrio».

Talavera, Torrijos y Velada parece ser que fueron los lugares en que se asentó el Infante en los primeros meses de su matrimonio. Desde este lugar escribía D. Luis Antonio a Grimaldi el 25 de octubre de 1776, con lo que se demuestra que mantiene una correspondencia con su hermano Carlos III, manifestando: «Veo lo tocante al permiso que me da para pasar a la Corte el dia de S. Carlos». Grimaldi le contesta previniéndole sobre su viaje y el envío de «coche y guardas».

De Velada pasaron a Cadalso de los Vidrios y fue en esta localidad donde el 22 de mayo de 1777 nació el primer hijo del matrimonio, como consta en los libros de bautismo de la parroquia de Cadalso: «Yo, Francisco Antonio de Irigoyen bautice puse oleo y chrisma a Luis Maria que nació en la villa de Cadalso en la casa Palacio el mismo dia 22 a las 3 de la mañana, hijo legitimo y del legitimo matrimonio del Serenísimo Señor Infante de España D. Luis Antonio Jayme de Borbon y de la mui Nuestra señora D.^a María Teresa Vallabriga y Rozas. Fue su padrino Fray Juan de Talavera, guardian del convento de padres franciscanos descalzos extramuros de la villa. Fueron testigos D. Juan Miguel Aristia y D. Gregorio Ruiz de Arce, el primero Secretario de S. A. y el segundo su Ayuda de Camara»³³.

En Cadalso, el 10 de junio de 1777, D. Luis escribía a su amigo Ventura Figueroa diciéndole: «Vallejo te dara una idea de la situacion de mis cosas domesticas y



Planta principal del Palacio del Infante Don Luis Antonio en Arenas de San Pedro, por Domingo Thomas.

del Monarca que, sin dejar cabo suelto, prescribía que «solo usara sus apellidos, armas y honores de si misma. Sus hijos no usaran apellidos y armas del otorgante, ni sus honores ni dignidades, vinculos o bienes demandados a la Corona, tomando los apellidos y armas de su madre».

El decreto de casamiento se enviaba a Floridablanca el 11 de junio de 1776 desde Aranjuez. El 13 de junio, el Arzobispo de Toledo comunicaba al Marqués de Grimaldi que con motivo del casamiento del

estado de mis intereses. Mi deseo esta reducido a arreglar mis cosas y a establecerme sin tener necesidad de mendigar favores y gracias de particulares siempre que no se oponga a la voluntad del Rey mi señor y hermano». «Siempre me has acreditado tu buena ley y amistad espero que continuaras haciendome igual buen servicio en quato puedas»³⁴. En la relación de sueldos de la Casa del Infante establecida en 1785, y que se había visto muy incrementada entre 1760 y 1776, se hace constar que fue «confesor del Infante el P. Urbano de los Santos; D. Miguel Ramon, bibliotecario y preceptor de Luis M.^a, el hijo primogenito; Luis Boquerini, violon de S. A., nombrándosele tambien en 1784 como su *compositor de música*». Antonio, Pablo y Juan Font también son mencionados «como sus violines». Como pintores de cámara del Infante aparecen en 1780 D. Alexandro de la Cruz y Luis Paret. Juan Chaez era su escultor en 1783. El 18 de septiembre de 1781 ordenó que se contase el haber del arquitecto Ventura Rodríguez desde 1.º de mayo de 1764, «que comenzó las obras de Boadilla». Desde 1774 Andrés Sánchez del Busto estuvo al frente del Gabinete de Historia Natural que el Infante había formado en el mismo Boadilla. También hay menciones al platero Francesco Broceti y al relojero Manuel Gutiérrez³⁵.

A lo largo de 1777 el Infante previene la villa de Arenas como lugar de residencia. En ella construye un palacio cuyos proyectos fueron realizados por J. Thomas³⁶. Sin duda no faltó el asesoramiento de Ventura Rodríguez. Como interventor de las obras de Arenas fue nombrado D. José de Béjar. Ya en la villa de Arenas nació el 7 de marzo de 1779 María Teresa y Antonia María en 1780.

En Arenas de San Pedro, Manuel de Ruiloba es nombrado mayordomo, Estanislao Lugo, ayo de Luis María; y D. Alexis Huard, maestro de baile de sus hijos. La Casa la integran entonces 7 individuos de cocina, 5 de repostería, 1 caballero, D. Luis Ossorio, que fue a su vez gentil-hombre de su señora, 10 individuos entre lacayos, ayudas de caballeriza y cocheros, 3 mozos de silla y 12 mozos de mulas, un domador y picador de caballos con 5 ayudantes, 1 palafrenero con los ayudas y 1 birlocho con 3 ayudas, cargo éste que fue desempeñado por Domingo Bandini. La señora tuvo al P. D. José Manjón como confesor, a D. Joaquín Dámaso Machín como paje, y 18 criados. Esta plantilla se ampliaba con los numerosos criados repartidos por las posesiones del Infante en El Pardo, Aranjuez, Boadilla, etc.

En marzo de 1778 D. Luis, en carta a Figueroa, le comunica su intención de adquirir Mombeltrán y la dehesa de la Casa de Gata, solicitando el permiso necesario. Para las diligencias envía a Madrid a D.

Francisco del Campo, «secretario de mi mujer y mozo muy de bien»³⁷. El Infante ha trocado su vida anterior por una situación reposada en la que se percibe el deseo de vivir en paz y tranquilidad entre su familia y su afición favorita: la caza. Sin embargo, la debilidad de su carácter y su actitud vulnerable no se han corregido, aunque hay un comportamiento más conse-

Carta del Infante Don Luis Antonio al Rey Carlos III, el 6 de agosto de 1785. Archivo Histórico Nacional.

*Hermano de mi alma me acor
me te Sacramento te pido por
el lance en que estoi que caido
de mi mujer y mis hijos
de mis pechos caido y a Dios
De Fernando*

Fili

cuente. Escribe con gran frecuencia a su hermano Carlos III. El 24 de abril de 1781 así se expresaba: «Hermano de mi vida y de mi corazon he recibido con el mair gusto tu carta debo decirte que te diviertas bien en la Cuerva y que mates todos los lobos que me dices y espero en Dios que aiga algunos mas y los mates todos celebros infinito hermano de mi alma que tu nietecito este bueno deseo que tengas tantos y tan felices dias de los años de tu nietecita menos de tan maiores felicidades y gustos que puedes creer que te los desea un hermano que de corazon te ama aqui de caza no ai cosa particular sino que la otra tarde cojimos en un ojeo tres lobos el uno rompio los otros dos los tire el uno muy largo porque se le dejaron escapar sin decirle palabra con todo ocico el otro lo tire una zerca y caio pero se volvio a levantar y caiendo y levantando se me caio en el espeso y se me a perdido los dos despues e estado a unos puercos y no los e podido tirar. Hermano de mi alma sabe Dios lo que siento el tenerte que enfadar pero es mi honor Aristia se a hecho el amo absolutamente de no azer nada sino lo que quiere y no oyrme y responderme y decirme claro que no me quiere oír este hombre

me provoca asi te pido hermano de mi alma que por quitarme de perderme porque ha llegado a tal punto su verguenza conmigo que no la puedo aguantar quieres quitarle de aqui por mi honor y estimacion como hermano tui y que te ama y te venera como bien lo sabes perdoname por Dios pero me veo ultrajado por este hombre...»³⁸.

El Infante D. Luis en el año 1782 tiene 55 años y se siente abatido. Se refleja en su correspondencia con el Rey, con Florida-Blanca y con D. Ventura Figueroa, a quien manda ratificar su testamento el 5 de abril de 1782, pues dice «la muerte y la vida estan en manos de Dios»³⁹. El 22 de abril redactaba su testamento en la villa de Arenas⁴⁰. Era el lugar elegido para su refugio, para sus meditaciones, donde vivió ciertas alegrías y tristezas, como la muerte prematura de un hijo varón⁴¹. Posiblemente por indicación de su hermano el Rey, el pintor Goya le visitó en el año 1783, realizando de él y de su familia una serie de retratos. Goya en sus cartas a Martín Zapater menciona al Infante en varias ocasiones. El 20 de septiembre del citado año escribe que acaba de llegar de Arenas, donde ha sido acogido con gran afecto e incluso ha hecho alguna jornada de caza con el Infante. «Este pintamonas es aun mas aficionado que yo», refiere, agregando que ha pasado un mes con la familia y que lo han tratado con gran afecto, prometiéndoles volver⁴². Goya ha dejado las imágenes reales del Infante y su familia en la intimidad y bajo los fondos de la sierra de Avila. Imagen del Infante que en 1783,

con 56 años, es la de un hombre de aire melancólico. El 5 de agosto de 1785 Carlos III, que mantenía una correspondencia afectuosa con D. Luis, escribía: «Hermano querido y de mi corazón: He recibido con el mayor gusto la carta del 26 del mes pasado, al mismo tiempo con igual sentimiento viendo por todo lo que me dices las nada buenas noticias que me das de tu salud

criados»⁴⁴. No obstante, D. Luis Antonio, el propio día de su muerte, escribía al Rey, despidiéndose con gran sentimiento y pidiéndole «por el trance en que estoy que cuides de mi mujer, de mis hijos y criados».

A Carlos III le afectó profundamente la muerte de su hermano. En San Ildefonso, donde se encontraba el 8 de agosto de 1785,

ría. A lo largo del otoño de 1785 y año 1786, D.^a María Teresa abruma con sus reclamaciones⁴⁵. Con este propósito se relacionan todos los bienes del Infante, muebles e inmuebles, siendo un capítulo de gran interés, ya que se proporciona una extensa información sobre los títulos de sus Estados, casas y otras propiedades en Aranjuez y El Pardo, joyas, pinturas y otros bienes. Se subraya la colección de escopetas que tuvo el Infante, la colección de pájaros y cuadrúpedos y el Gabinete de Historia Natural de Boadilla, así como los cañones de bronce y la librería de Arenas. En Boadilla tenía un modelo de fragata realizado por Jorge Juan. Su afición a la naturaleza también le llevó a la construcción de la Casa de Aves de Aranjuez, que en 1788 tasa y describe minuciosamente el arquitecto Juan de Villanueva⁴⁶. El Rey compró varias de las pertenencias de su hermano, como la librería que pasó a integrarse en la Biblioteca Real, el Gabinete y el Monetario, así como la casa del Infante en El Pardo. La testamentaria es objeto de actuales estudios, debido al gran interés que despiertan sus colecciones artísticas y científicas como miembro de la familia real.

Las instancias de D.^a María Teresa, su viuda, para que se le señalen alimentos y se le aumenten los bienes hereditarios, son muy frecuentes en años sucesivos a la muerte del Infante. No obstante jamás obtuvo benevolencia del Monarca, consciente tal vez del comportamiento que tuvo con su hermano. D.^a María Teresa permaneció en Arenas y Velada sin que el Rey permitiera, pese a sus súplicas, su desplazamiento a otros lugares. Sus hijos fueron confiados en su educación al Arzobispo de Toledo, llevándose al palacio arzobispal a D. Luis María, quien le sucedería en la Sede de Toledo. Las dos hijas del Infante se educaron en el convento de San Clemente de Toledo.

No se aclaran las circunstancias por las que, muerto Carlos III, su hijo Carlos IV demostró una especial reconciliación con la familia del Infante. Carlos III incluso se negó a que la viuda viese a sus hijos durante períodos muy dilatados, motivando una dramática correspondencia de D.^a María Teresa con la Corte, a través sobre todo de Floridablanca. Sin embargo, el 26 de agosto de 1792, Carlos IV accedía «a que D.^a María Teresa se establezca libremente en cualquier provincia y que a más de los 12.000 ducados hereditarios se le aumenten otros 12.000 sobre los bienes que gozase su hija»⁴⁷. En 1789 D.^a María Teresa todavía permanecía en Velada, pues el 13 de marzo escribía a Floridablanca comunicándole «... acaba de llegarme la noticia que el rey se ha dignado honrar el Palacio de Boadilla comiendo S. M. en el y bajando a la huerta donde parece le agrado la Fuente que hay allí. Ya sabe V. Ex. que

El Pardo 16 de Julio 1785. S.^a 179. n.º 52. f.º 206. b.º L.º 6.º
 El muy mo mayor. Emv. or
 Por indisposición de el Con benoplacito al Rey vendrá
 Contralor pase al Gaxepir a Madrid el S.^o Infante D.^o Luis
 gent. de la Real casa p.^{ra} el día veinte y tres del corri
 su inteligencia. —
 J
 ente por la tarde a cumpli
 mentar a dell. con el plausi
 ble motivo de las bodas de los
 S.^{os} Infantes D.^{os} Carlos, y
 D.^o Gabriel; y lo participo a V.E.
 de orden de dell. para las dis
 posiciones correspondientes.
 Dios que a V.E. m. a El
 Pardo 15. de Mayo 1785
 El Conde de Floridablanca
 or
 S.^o Duque de Medinaceli.

Carta del Conde de Floridablanca, en la que se manifiesta la venida del Infante Don Luis Antonio a la Corte. A.G.P.

pero espero de la inmensa piedad de Dios que recuperes...»⁴³. D. Luis Antonio de Borbón moría en Arenas el 7 de agosto de 1785. El matrimonio, y la formación de una familia, que debió aceptarlos como un modo de remediar sus torpezas y la búsqueda de una paz de conciencia, no debió ser del todo afortunado. En el mes de junio de 1785, su confesor Fray Urbano de los Arcos enviaba una carta a la Corte en estos términos: «Después de haber visto un desorden y decoroso y poco regular en esta casa, ha llegado el orgullo y altanería de esta señora a tal extremo que no contenta con insultar continuamente a S. A. traspassando las leyes de buena política y buena crianza, hablando el Infante conmigo sobre confesarle el día de la Visitación se acerco a preguntar que hablaba S. A. Le respondió que trataba de confesarse. No es eso, le replico la señora, a lo que yo dije: A V. S. que le importa que el Infante hable lo que quiera con su confesor. El día 12 el Infante al venir del Campo me llamo y estandose reconciliandose vino la señora y le pregunto que hacia y S. A. intimidado como acostumbra le respondió con la humildad de un novicio y agarrandole del brazo lo llevó con admiración de todos los

dispuso que el cadáver quedara en el Convento de San Pedro de Alcántara, en Arenas, hasta su traslado a El Escorial. Dispone tres meses de luto riguroso. Floridablanca informa a Aristia del triste estado de Carlos III por la pérdida del Infante, «que corresponde a la ternura con que le amaba». Aristia recibe órdenes de que las disposiciones testamentarias se harían de acuerdo con la voluntad del Rey. Según informa Aristia, deja «un hijo mayor, D. Luis, de edad de 8 años, y dos hermanas de cinco a seis y de tres a cuatro años». Previendo D.^a Teresa Ballabriga que el Rey pudiera conocer su poco afortunada relación matrimonial o la escasa felicidad proporcionada al Infante, el mismo 7 de agosto escribía a Floridablanca en estos términos: «Abismada en los mas profundos sentimientos de aflicción y amargura por la pérdida de mi amado esposo me postro humilde a los pies de V. M. para que se digne disponer quanto sea de su real agrado asi sobre mi difunto esposo le haya pertenecido por todos los terminos como sobre esta pobre y afligida viuda y sus tiernos hijos». Sobre este particular existe abundante información en una serie de papeles relacionados con la testamentaria

los Estados de Boadilla y Chinchon los dejo D. Luis a favor de su unico hijo varon con real aprobacion. No obstante todo esta a disponer de mis señores reyes»⁴⁸. En 1789 un Real Decreto declaraba con Grandeza de España a los hijos del Infante D. Luis Antonio, «mandando que ellos y sus sucesores usen del apellido y armas de Borbon, sin que se entienda derogada la Real Pragmatica sancion de 23 de marzo de 1776»⁴⁹. D. Luis María, desde Sevilla, contestaba el 10 de agosto, en carta dirigida a D. Mariano Luis de Urquijo, expresando su satisfacción por haber recibido el apellido Borbón, «inestimable rasgo de la Real Clemencia». En el mes de noviembre de 1799 también se conocía el nombramiento de curador *ad litem* de los tres hijos del Infante al abogado del Colegio de la Corte D. José Ignacio de Joven por fallecimiento de D. Bonifacio de la Torre Gorvea. El apellido Borbón se interponía al de Ballabriga definitivamente. En julio de 1800, el Obispo de Avila recibía la orden de que se recogieran todos los papeles de los hijos del Infante D. Luis para el cambio de apellidos en las partidas de bautismo. El primero de junio el cadáver del Infante fue trasladado a El Escorial con toda solemnidad⁵⁰. La Pragmática evitó que los apellidos fuesen rectificadas a pesar de que contaban con el apoyo del Príncipe de la Paz, casado con la mayor de las hijas del Infante en 1797.

Como si la sombra de aquellas «disipaciones», que habían mancillado la reputación del Infante D. Luis, le acompañara más allá de su muerte, el 15 de diciembre de 1787 en carta reservada de D. Antonio Valdés al Conde de Floridablanca se le comunicaba: «El Capitan General del Departamento del Ferrol, D. Antonio de Arce, me ha participado haber descubierto el soldado de Tercera Compañía del 5.º Batallon de la Marina llamado Jose Flores por hijo natural del Infante D. Luis. Quiza sea falso. Dice nacio en Madrid seis o siete años antes de casarse S. A. Que estaba en casa del arzobispo de Toledo y se escapo dejando atado el Mayordomo y llevandose alajas y caudal...». El día 24 el Arzobispo escribe rogando discreción sobre el asunto⁵¹.

Para los hijos del Infante D. Luis Antonio, la reivindicación de sus distinciones reales no fue fácil a pesar de todo. El 16 de mayo de 1802 el Tesorero General manifiesta: «El Consejo de Regencia de España e Indias deseando atender y auxiliar al mui Rev. Arzobispo de Toledo y a su hermana la Condesa de Chinchon cuias nezesidades han llegado al extremo de tener que vender todas sus alhajas para mantenerse, mediante la ocupacion de sus rentas por los enemigos se ha servido de poner en poder del Tesorero o Mayordomo de su Eminentisima anticipadamente 1.000 pesos men-

suales desde el actual a titulo de suplemento para su reintegro cuando la variacion de sus circunstancias se lo permita y al Mayordomo de la Condesa de Chinchon 5.000 reales mensuales tambien desde el actual...». Las Cortes de Cádiz en 6 de abril de 1811 expresan «... que queden dichas asignaciones exceptuadas de la reduccion establecida en consideracion a los grandes y continuados sacrificios que han hecho estas dos personas a favor de la justa causa y a la fundada esperanza de que la continuaran con generosidad quando sus Estados queden libres de enemigos»⁵².

La hija menor del Infante, D.ª María Luisa, casó con el primer Duque de San Fernando, de ahí que en 1821, por vía del Consejo de Estado, reivindicase las pensiones de las dos hermanas, concedidas en 1797 y 1802, «y que se les liquiden sin sujecion a la ley del maximum»⁵³. Poco a poco se fue reivindicando a la familia del Infante D. Luis Antonio, que tan abatida lo fue en vida de Carlos III, tal vez porque fue este Rey el miembro de la familia real que más le quiso y el que no perdonó el escaso respeto y amor que le diera D.ª María Teresa Ballabriga, quien demostró sobradamente un abuso de autoridad sobre el débil y vulnerable carácter del Infante. Las concesiones hacia su persona, y las de sus hijos, por el Monarca Carlos IV, como ya ha sido apuntado, quizá fuesen debidas a la propia ambición de Godoy, cuyo matrimonio con la Condesa de Chinchón le abría la posibilidad de convertirse en Infante.

Fue D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio una personalidad nacida en el juego de los privilegios tradicionales, cuyo espíritu individual se convirtió en la razón psicológica de su retraimiento cultural y político en un proceso inevitable que le conduce a polarizar su vida en una generosa entrega a la naturaleza, con la que estimuló su ingenua curiosidad y en la que encauzó posiblemente sus interrogatorios, quizá con una saludable suspicacia. Reacciones y observaciones de una vida cuestionada desde el retrato de aquella subcultura que viene a contrastar con la historia de la civilización y de la cultura y el libre ejercicio de la razón por las que se mide el valor y el ascenso del hombre en aquella época. No nos induce a tomar por ley lo que fue la interpretación de una evolución humana particular para la que fue vital el afecto y la ternura. «Bendito sea Dios por haberme dado una niña robusta y fuerte si te parece ponla a los pies de mi hermano como a mi tambien pues me parece es de mi obligacion azerlo por lo mucho que le amo y venero, tu amigo LUIS», así se expresaba el Infante dando a Floridablanca la noticia del nacimiento de su segunda hija el 29 de noviembre de 1780⁵⁴.

NOTAS

¹ I. OLAVIDE: «D. Luis de Borbón y Farnesio y D. Luis de Borbón y Vallabriga», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año VI, 1902, n.º 6, pág. 18.

² A. ALVAREZ DE LINERA: «La extraña conducta de Carlos III con su hermano D. Luis», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos del Ayuntamiento*, 1948, pág. 34.

³ J. M. ARNAIZ A. MONTERO: «Goya y el Infante D. Luis», *Antiquaria*, n.º 7, 1986, pág. 45.

⁴ Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Estado Leg. 2700. N.º 8.

⁵ A.H.N. Estado Leg. 2563.

⁶ A.H.N. Estado Leg. 2550. ALVAREZ, *Ob. cit.*

⁷ A.H.N. Estado Leg. 2550.

⁸ A.H.N. Estado Leg. 2654. Año 1735-41.

⁹ Sobre la ceremonia de la imposición del Capelo Cardenalicio se conserva abundante documentación en el Archivo de Palacio, así como de otras incidencias de su infancia y adolescencia (A.P. Sección Administrativa. Legs. 80 y 82).

¹⁰ A.H.N. Estado Leg. 2540. Agosto 1735.

¹¹ A.H.N. Estado Leg. 2665. Diciembre 1735.

¹² A.H.N. Estado Leg. 2540-41. Agosto 1735.

¹³ A.H.N. Estado Leg. 2528. Años 1737-39. La pintura puede referirse a la Cacería de Carlos V de Cranach que conserva el Museo del Prado.

¹⁴ A.H.N. Estado Leg. 2725.

¹⁵ A.H.N. Estado Leg. 2727. Años 1739-49.

¹⁶ A.H.N. Estado Leg. 3024. Mayo 1747.

¹⁷ A.H.N. Estado Leg. 2540-41. Núms. 145 y 146.

¹⁸ A.H.N. Estado Leg. 2540-41.

¹⁹ A.H.N. Estado Leg. 2743-44.

²⁰ A.H.N. Estado Leg. 2592-93.

²¹ A.H.N. Estado Leg. 4824.

²² ALVAREZ: *Ob. cit.*, pág. 34.

²³ A.H.N. Estado Leg. 2636-38. Ante Manuel Machuca, Escribano de Su Majestad.

²⁴ A.H.N. Estado Leg. 2638.

²⁵ A.H.N. Estado Leg. 2566.

²⁶ A.H.N. Estado Leg. 6437.

²⁷ ALVAREZ: *Ob. cit.*, pág. 35.

²⁸ A.H.N. Estado Leg. 6437.

²⁹ A.H.N. Estado Leg. 2544. Recogido por Alvarez, *ob. cit.*, pág. 39, sobre el leg. 2538.

³⁰ A.H.N. Estado Leg. 2538-17.

³¹ ALVAREZ: *Ob. cit.*, pág. 40.

³² A.H.N. Estado Leg. 2538-17.

³³ A.H.N. Estado Leg. 2566.

³⁴ A.H.N. Estado Leg. 6437.

³⁵ A.H.N. Estado Leg. 2566.

³⁶ C. SAMBRICIO: *La arquitectura en la Ilustración*, Madrid, 1986, págs. 426-427.

³⁷ A.H.N. Estado Leg. 2544.

³⁸ Las visitas a la Corte del Infante D. Luis Antonio fueron frecuentes, sobre todo en las fechas de celebración del santo del Rey y de sus hijos (Archivo de Palacio. Sec. Administrativa. Leg. 80).

³⁹ A.H.N. Estado Leg. 6437.

⁴⁰ A.H.N. Estado Leg. 2543.

⁴¹ ALVAREZ: *Ob. cit.*, pág. 41.

⁴² F. DE GOYA: *Cartas a Martín Zapater* (Ed. de M. Agueda y X. de Salas, Madrid, 1982), pág. 107.

⁴³ A.H.N. Estado Leg. 2538. La agonía es descrita por Aristia en cartas a Floridablanca, donde asegura la debilidad de los nervios y un «flaco hipocondriaco» como causas directas de la muerte del Infante.

⁴⁴ A.H.N. Estado Leg. 538.

⁴⁵ A.H.N. Estado Leg. 2542-44.

⁴⁶ A.H.N. Estado Leg. 2538.

⁴⁷ A.H.N. Estado Leg. 2543.

⁴⁸ A.H.N. Estado Leg. 2538.

⁴⁹ A.H.N. Estado Leg. 2566.

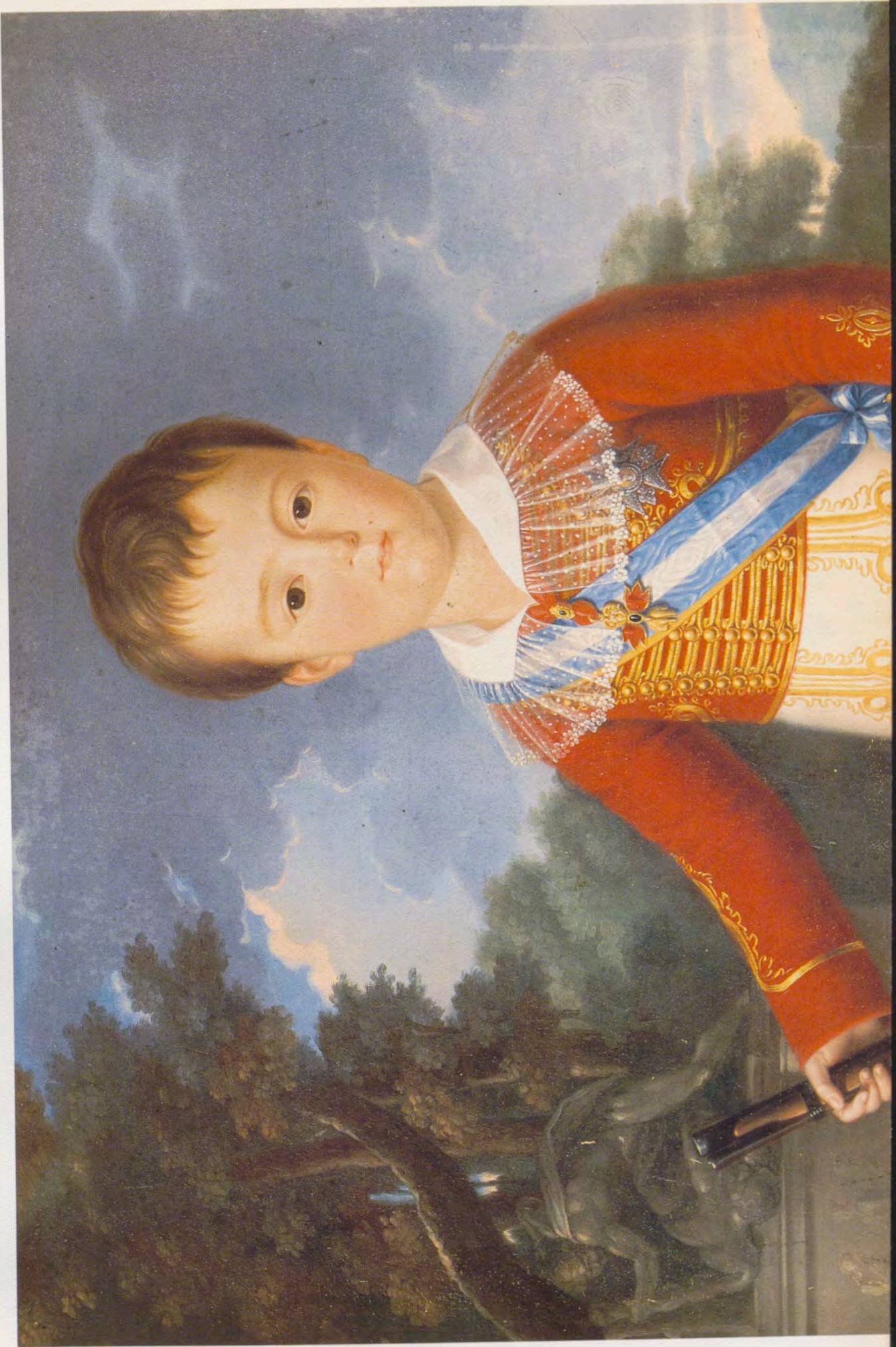
⁵⁰ A.H.N. Estado Leg. 2566. Núms. 196-199.

⁵¹ A.H.N. Estado Leg. 2543.

⁵² A.H.N. Estado Leg. 110. N.º 26.

⁵³ A.H.N. Estado Leg. 110. N.º 26.

⁵⁴ A.H.N. Estado Leg. 2566. La carta fue escrita en Velada.





«Fernando VII», obra de Antonio Carnicero. Palacio Real de Aranjuez.



«Infante Monte Malin», obra de Antonio Carnicero. Palacio Real de Riofrío.



«Infante Monte Malín», obra de Antonio Carnicero. Palacio Real de Riofrio.

Antonio Carnicero

Antonio Carnicero Mancio, un pintor de cámara en el olvido

Por M.^a Antonia MARTINEZ IBAÑEZ

Los trabajos y noticias que hasta ahora se tenían de la figura y la obra de Antonio Carnicero Mancio eran escasos, poco completos y en algunos casos contradictorios, por lo que, dentro del panorama pictórico español, es necesario sacar del olvido a uno de los pintores que, como tantos otros del siglo XVIII, contribuyeron a la creación de una parcela de la historia del arte de nuestro país, justamente en un siglo en el que, con la llegada del rey francés Felipe V, se observa una ruptura de los moldes imperantes de la anterior centuria, pero englobadores de todos los niveles sociales y culturales, de los que el arte es una manifestación más, y no precisamente la menos importante.

Tras ubicar en las coordenadas dieciochescas a Antonio Carnicero Mancio y a su familia, se pueden comprender muchos aspectos de su vida y de su arte, no sólo porque fue hijo de su siglo —lo que es evidente en cualquier hombre, pero más aún para aquellos dotados de sensibilidad artística—, sino también porque su apogeo crea-

tivo coincide con el fin de la centuria del XVIII y el inicio del siglo XIX, época de crisis y conflictos profundos que le tocó vivir, recibiendo, como todos los de su generación, de una manera más o menos similar, la influencia francesa con las ideas de la Ilustración, conviviendo y aunando las dos corrientes imperantes, el Neoclasicismo y el Romanticismo, que, en gran medida, pudieron influir en su obra.

Herederó del apellido Carnicero, pertenecía a una familia castellana de artistas que intentaron triunfar en las Bellas Artes, tanto en el campo de la escultura como en el del grabado y la pintura. Viviendo en una Europa en crisis, barrida por la Revolución, trabajando en un país cuya vida artística se encontraba anclada en las tradiciones y rigorismo de la Corte, que monopolizaba los encargos —lo mismo que la Igle-

sia—, imponiendo sus gustos en una sociedad en la que empezaba a predominar la alta burguesía.

Fue Antonio Carnicero Mancio testigo del tránsito histórico que se vivió en nuestro país, al ser contemporáneo de reinados tan antagónicos como los de Carlos III, Carlos IV, José Bonaparte y Fernando VII. Hijo tercero del escultor Alejandro Carnicero, y primero de Manuela Mancio, nació el 10 de enero de 1748 en Salamanca¹, aunque equivocadamente se cita como lugar de su nacimiento el de «Santiago de Galicia»², y se le incluye entre los artistas de origen valenciano³.

Perteneció a la Escuela Madrileña, al haber cursado sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ingresó en 1758⁴, ya que en 1750 —año de la muerte de su madre— se había trasladado a Madrid, donde su padre había sido llamado por D. José de Carvajal, Ministro de Estado, para que realizase una serie de esculturas que debían de adornar el Palacio Real Nuevo de Madrid⁵.

En 1760⁶ la Academia de Bellas Artes de San Fernando con-



«La naranjera». Oleo sobre cobre atribuido por la autora de este artículo a A. Carnicero. Palacio Real de Madrid.

Francisco de Paula.
Oleo sobre marfil.
A. Carnicero.
Palacio Real de Madrid.



cede a su hermano Isidro Carnicero una beca para realizar sus estudios en Roma durante seis años. Circunstancia que aprovecha Antonio Carnicero para viajar con su hermano a este centro artístico. Allí podía admirar a los grandes maestros, y contrastar sus ideas con otros artistas. Así, cuando años más tarde Antonio Carnicero contactó con las colecciones reales —siendo Pintor de Cámara—, las lecciones de sus maestros, que había asimilado fácilmente, reforzarían su admiración por el color y por los testimonios que otros pintores anteriores a él habían dejado en la Corte.

Su estancia en Roma, adaptado desde el primer momento a la realización de un trabajo constante, junto a una estricta distribución del tiempo —pues incluso los domingos y festivos los dedicaba, al igual que el resto de los becarios, a visitar museos—, le permitió adquirir un bagaje de conocimientos que le resultó muy beneficioso para su carrera. Obtuvo varios premios de la Academia Pontificia de Roma, que le sirvieron a su regreso a España para citarlos cada vez que enviaba un *memorandum* en solicitud de formar parte del personal de la Real Casa.

Al finalizar en 1766 la pensión de estudios de su hermano Isidro, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando se tenían ya muy buenas referencias de los hermanos Carnicero, a través del Director de los Pensionados en Roma, Preciado de la Vega. Así, al día siguiente, a Isidro Carnicero le nombraron Académico de Mérito, y Antonio se incorporó a las clases como un alumno más, participando en cuantos concursos

convocaba la Academia. En 1768 la Academia de Bellas Artes de San Fernando hizo público un concurso para aquellos artistas que desearan tomar parte en las obras que debían realizarse en la Iglesia Basílica de San Francisco el Grande de Madrid⁷. De todas las obras que se presentaron para poder trabajar en esta Iglesia, el óleo aportado por Antonio Carnicero, a juicio de Calleja, pintor que formaba parte del Tribunal, fue el mejor, por lo que consiguió un segundo puesto dentro de los de primera clase —el primero quedó desierto—, consistente en una medalla de oro de dos onzas. El cuadro que entregó para el concurso fue «La coronación del Rey Alfonso XI y su mujer, en el Monasterio de las Huelgas de Burgos».

La celebración del VIII Centenario de la fundación de este Monasterio, tan ligado a la Corona, nos ha hecho recordar esta obra, realizada por Antonio Carnicero 437 años más tarde del acontecimiento que en ella se desarrolla. El motivo de esta coronación fue conmemorar el feliz nacimiento del Prín-

cipe heredero, Fernando, primer hijo de los Reyes. Esta alegría no duró mucho tiempo, ya que la reina María, hija del Rey Alfonso IV de Portugal, vio morir a su hijo ese mismo año.

La escena de la coronación es presenciada por la Corte y los cinco obispos mitrados que habían bendecido las coronas. Como dato curioso y discordante en el cuadro, Antonio Carnicero colocó a un pequeño perrito lanudo, el cual, ajeno a lo que acontece en su entorno, mira fijamente a uno de los obispos. Este perrito suele figurar en algunas de sus obras, entre las que se encuentra el bonito cobre de la «Naranjera», propiedad del Patrimonio Nacional y que fue comprado por la Reina Isabel II en 1848 a D. José de Salamanca.

A través de las láminas grabadas para diversas publicaciones sabemos que fue un excelente dibujante, pues aceptaba todas las colaboraciones que le ofrecían para ilustración de obras, así como para la realización de cartones para tapices, como la cooperación efectuada con José del Castillo en 1775,

cuando el Rey solicitó de este último pintor la realización de los tapices que debían decorar las habitaciones de la Princesa de Asturias en el Palacio de El Pardo, encontrándonos que, de los artistas que colaboraron, es a Antonio Carnicero a quien se le paga más (2.500 reales de vellón)⁸, por lo que se deduce que debía estar considerado entre los artistas más cualificados de ese momento.

Cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando recibió la solicitud de la Real Academia de la Lengua para que les ayudasen a seleccionar a los artistas que desearan participar en la ilustración de la edición de Ibarra de *El Quijote* de 1780, ya que deseaban que las ilustraciones que debían figurar en dicha obra se hiciesen «lo mejor, lo más rápidamente posible y lo menos costoso»⁹, es Antonio Carnicero Mancio uno de los pintores que solicitaron su colaboración, para la cual presentó en 1777 un dibujo por el que le abonaron 900 reales de vellón y del que sabemos que «gustó mucho a los miembros de la Junta»¹⁰, encargándosele por ello la realización de 20 láminas, 25 cabezas y 15 remates de página, que, por lo bien que se ajustó a lo solicitado por la Academia de la Lengua, y por su rapidez de ejecución, le sirvieron también en 1782, cuando se pensó en hacer otra edición de esta obra, pero a tamaño más reducido. La ejecución de todos los dibujos fue encargada a los hermanos Antonio e Isidro Carnicero.

Su actividad artística fue muy polifacética, al comprobar su participación en los decorados de la obra *La Raquel*, en el

Infanta Isabel de Borbón.
Oleo sobre marfil.
A. Carnicero.
Palacio Real de Madrid.



teatrito que tenía el editor Sancha. Verificamos también su participación en la decoración de los Coliseos de «El Príncipe» y de «La Cruz», con motivo de los festejos que se ofrecieron en Madrid por el feliz alumbramiento de los hijos mellizos de los Príncipes de Asturias, Carlos y M.^a Luisa de Parma: los Infantes Carlos y Felipe, en el año 1784¹¹.

Entre los dibujos que hizo para ser recogidos dentro de una serie, por su uniformidad temática, se encuentra la «Tauromaquia», que debió realizar sin interrupción de tiempo, dada la unidad de estilo que se advierte entre el dibujo de la primera lámina y el de la última. Consta esta serie de 13 láminas, más la portada. En ellas ha reflejado toda la belleza plástica de las diversas suertes de que constaba el espectáculo de una corrida de toros, encontrándonos con un reportaje vivo del toreo dieciochesco que nos permite conocer algunos de los tercios que hoy han desaparecido, como es el de echar perros al toro para excitarlo.

Fue esta «Tauromaquia» la primera colección de dibujos ilustrados que se hicieron para dar a conocer a los aficionados

españoles y extranjeros los distintos aspectos de una corrida de toros, así como para que figurasen en el primer tratado técnico que se hizo sobre el toreo, dada la aceptación que tenía entre el pueblo e incluso entre la nobleza, a pesar de que este espectáculo no fue nunca del agrado de los Borbones, quienes lo prohibieron en varias ocasiones, pero sin conseguir desarraigarlo.

Antonio Carnicero dibujó a los toreros de sus láminas como bailarines por su fragilidad y elegancia, haciéndolos resaltar junto al toro de lidia, al que representa macizo y tosco, no asemejándose en nada a lo que suele ser un toro español.

Esta «Tauromaquia» ha sido reproducida numerosísimas veces, y tal vez fue la inspiradora de la que años más tarde hizo Goya, y de la obra de Eugenio Lucas, «Plaza partida». Asimismo, algunos de estos dibujos le sirvieron como preliminares para los cuadros de pequeño formato —«Caída de un picador» y «Perros al toro»— que, pertenecientes a una colección privada, han figurado en las Exposiciones del Banco de Bilbao de 1984 y Conde Duque de 1988.

También Antonio Carnicero tiene obras en las que ha indi-

vidualizado al torero, como es el caso del «Retrato de Juan Romero», hijo de D. Francisco Romero de Rada, fundador de la Escuela Taurina Rondeña, que fue su propietario, pasando a la familia Cañavate, que lo vendió a la Diputación Provincial de Madrid para su Museo Taurino.

Antonio Carnicero Mancio, al igual que todos los pintores de su época, ambicionaba poder entrar a formar parte de la plantilla de los pintores de cámara o de las Reales Fábricas, siendo la de Tapices la que mayor aceptación tenía, por ser la tapicería en ese momento tributaria de la pintura. Este afán de formar parte del servicio del Rey no era codiciado por la generosidad de los sueldos que disfrutaban, ya que solían cobrarlos tarde y mal, aunque sí eran seguros. Además, estos nombramientos les servían para darse a conocer en la Corte y esto repercutía en un aumento de clientela y encargos.

Al fallecer D. Antonio González Velázquez y quedar vacante la plaza de Pintor de Cámara en 1788¹², solicitó Antonio Carnicero el puesto, adjudicando los premios alcanzados durante su estancia en Roma,

«La tauromaquia».
A. Carnicero. Biblioteca
del Palacio Real de Madrid.



los conseguidos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el haber pintado a los Príncipes de Asturias, Carlos y M.^a Luisa de Parma.

Aunque la petición no fue aceptada, sí consiguió ese año el nombramiento de Académico de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³, que llevaba implícito el de Profesor de esa Institución. A partir de ese momento —salvo el período en el que la Academia estuvo cerrada en tiempos de José Bonaparte— impartió las enseñanzas de Principios y Yeso hasta el mismo año de su fallecimiento, en que fue eximido de ellas «por su mucha sordera, que le imposibilita para entenderse con sus discípulos»¹⁴.

Es en 1793 cuando quedó una vacante en la Real Fábrica de Tapices, por fallecimiento de Ramón Bayeu¹⁵ y Antonio Carnicero nuevamente solicita del Rey la concesión de su puesto, y aunque a éste se le dice que como pintor «es uno de los que más cuentan en la Corte», responde «que se dexa para más adelante», pero esta nueva negativa no le desanimó y así en 1796 solicitó la plaza de Pintor de Cámara y esta vez lo consigue¹⁶, según se comprueba en documento adjunto.

Este nombramiento le supuso una remuneración anual de 15.000 reales de vellón, sueldo que sólo era superado por los pintores de cámara Goya y Maella. Este sueldo, parece ser, no lograba cobrarlo con regularidad, por lo que llegó a solicitar del Monarca el percibirlo en mensualidades, pero esa petición era inusitada, y le aconsejan a Carlos IV que la rechace, ya que si se le con-



Fernando VII.
Oleo sobre lienzo.
A. Carnicero.
Palacio Real de Aranjuez.

cede «se sienta precedente, y otros pintores podrían solicitarlo también». Antonio Carnicero debía estar bien considerado, ya que el Rey ordena que se le pague por meses, pero, de su puño y letra, pone una nota que dice: «que no sirva de ejemplo»¹⁷.

Siendo ya Pintor de Cámara, los reyes, grandes amantes de la equitación, propusieron se hiciera un tratado sobre esta enseñanza, que les sirviese de aprendizaje tanto al Príncipe de Asturias como a los Infantes, y que, posteriormente, pudiese quedar como recuerdo de la práctica de éste deporte. Los dibujos, que debían ilustrar esta publicación, fueron ejecutados por Acuña y Antonio Carnicero, quien realizó 11 láminas, más la portada, y un precioso dibujo, la última lámina, que representa la «anatomía de un caballo». Todas estas ilustraciones están tomadas del natural, por lo que se tuvo que trasladar al Real Picadero de Aranjuez.

Cuando terminó el encargo de las láminas de «La Equitación» debieron encomendarle que hiciera los retratos de la

familia de Carlos IV. Realizó las efigies de los Monarcas, sus hijos e hijos políticos, así como la del Príncipe de la Paz, hechas a lápiz negro, pluma y aguada, sin unas medidas uniformes. Grabadas por Brunetti, debieron hacerse entre 1802 y 1804, siendo su finalidad que sirviesen como modelo para posteriormente ser reproducidas en lienzo y marfil, con motivo de las celebraciones de bodas reales, o bien para ser difundidas en «Kalendarios», «Guías de Forasteros», publicaciones o para la elaboración de medallas conmemorativas y monedas de curso legal.

De estos dibujos preliminares hizo Antonio Carnicero las dos miniaturas, propiedad del Patrimonio, de los retratos del «Infante Francisco de Paula» y de la «Infanta M.^a Isabel de Borbón». En estas miniaturas se observa cómo el pintor sentía un gran cariño por los retratados, de los que era Profesor de Dibujo y Diseño desde el año 1801¹⁸, además de serlo del Príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, y del Infante Carlos María Isidro. A propósito, he

localizado el dibujo preliminar que hizo al Infante Francisco de Paula, que pertenece a una colección privada.

En la faceta de pintor, se observan en Antonio Carnicero influencias de Tiépolo, Guardi, Canaletto y, sobre todo, de Mengs, quien imprimió en todos los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando un claro dominio de la técnica de la pintura, con evidente sometimiento a las fórmulas establecidas por esa Institución. No obstante, su pintura fue poco a poco evolucionando hacia una cierta independencia de la Academia; sin renunciar a las enseñanzas de sus maestros y sin dejar de ser academicista totalmente, fue adquiriendo características marcadamente españolas, sintiendo el empeño de renovar la pintura nacional debido a las nuevas directrices que fueron surgiendo en el panorama artístico contemporáneo; por eso, su paleta se fue volviendo más castiza, al reflejar el ambiente popular que le rodeaba.

En sus obras, Antonio Carnicero intentó dignificar el tipismo, realizando cuadros de colorido agradable, llenos de movimiento, delicados, y en los que suele colocar todo lujo de detalles, lo que nos proporciona hoy en día una fuente de conocimientos de lo que fue la vida de aquellos años, plasmando al pueblo español, expresivo y pintoresco, convirtiéndolo en actor principal, dueño de emociones vibrantes e insospechadas, por lo que podemos decir que este artista se convierte en cronista de su época.

Al igual que Maella, traspasó el umbral del siglo XIX con su

antiguo bagaje, pero sabiendo escapar a la ley que une su personalidad con su tiempo, lo mismo que le sucedió a Goya. Gracias a la producción artística de Antonio Carnicero —así como a la de los pintores de su época— ha sido posible la supervivencia de la Escuela Española, puesta en trance de haber sucumbido ante la invasión francesa.

Antonio Carnicero Mancio, como Pintor de Cámara de la Real Casa, realizó una serie de obras que se le encargaron y que se encuentran en el Palacio Real de Madrid, en colecciones particulares y en diversos museos. Dentro de estas obras se encuentran tres de las que el Marqués de Lozoya llama «marinas» y que en mi tesis doctoral situó dentro de las de «género paisajista» y cuyos títulos son: «La Albufera de Valencia» —hoy propiedad del Museo del Prado—, «Pesca en la Albufera» —perteneciente al Museo Lázaro Galdiano— y «Caza de patos en la Albufera» —que es propiedad del Patrimonio—. Por cada uno de estos óleos le abonaron la cantidad de 1.000 reales de vellón¹⁹.

Estos cuadros debió pintarlos entre 1803 y 1807 y me baso en estas fechas por lo siguiente: Cuando el Rey Carlos III, deseando conocer y tener presentes los numerosos puntos de que constaba el litoral español, encargó la serie de «Vistas de Puertos» a Mariano Sánchez, parece ser que éste las realizó todas a excepción de las de Valencia, según se sabe por una carta de D. Mariano Sánchez al Monarca, por la que «lamenta no haber podido finalizar, quedando pendiente la vista de Valencia, por haber



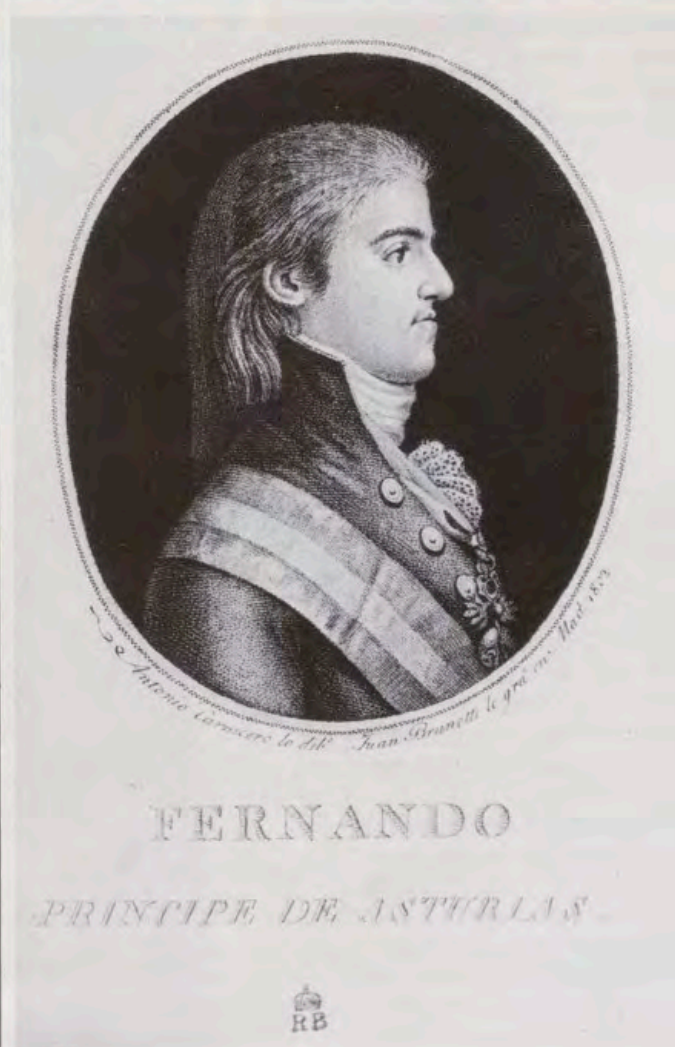
Infante Monte Malín.
Óleo sobre lienzo.
Palacio Real de Riosfrio.
Abajo: Grabado
del Príncipe de Asturias
Fernando de Borbón.
Colección «Familia de Carlos IV».
A. Carnicero. Biblioteca
del Palacio Real de Madrid.

caído enfermo del pecho en 1808»²⁰.

Tal vez la enfermedad de D. Mariano Sánchez fuese la causa de que se le encomendase la terminación de la serie a Antonio Carnicero, por lo que se desplazaría a Valencia, donde no solamente hizo estos tres óleos, sino también un pequeño grupo de cuadros muy significativos y que se han localizado en colecciones privadas. En un mar tranquilo, sin lugar a dudas el Mediterráneo, sitúa barquichuelas y en sus orillas personajes en distintas actitudes: faenando en las labores de la pesca, merendando, charlando, paseando o bailando, algunas veces a las puertas de barracas valencianas²¹.

La segunda fecha que dábamos, 1807, se deduce porque en ese año es cuando el Rey Carlos IV, sospechando que Antonio Carnicero se puede encontrar implicado en el llamado «Proceso de El Escorial», al haber sido profesor del Príncipe de Asturias —aunque en ese momento ya no lo era—, ordena «se haga un registro en su casa y que se le recojan todos los papeles de su propiedad, que deberán ser remitidos a S. M. para su revisión y que inmediatamente se le incomunique». Esta orden fue ejecutada y, aunque se comprobó que no había tenido participación alguna en este complot, ingresó en la cárcel y, pese a que su estancia fue breve por su demostrada inocencia, no fue restituido a su puesto ni incluido en las nóminas mensuales hasta el año siguiente.

Como ese mismo año de 1808, además de las tareas propias de Pintor de Cámara, tuvo que realizar cinco retratos de



Fernando VII para su coronación, por encargo de la Junta del Ayuntamiento de Madrid, dos de cuerpo entero y tres de medio cuerpo, que debían adornar la Casa Consistorial, y uno más, que la Academia de la Historia le encargó para su Sala de Juntas, para celebrar el feliz acontecimiento, y como después ocurrieron los sucesos de la «francesada», parece improbable que en esas fechas hiciese el viaje a Valencia, además de que estos cuadros figuran como relacionados y abonados en el inventario de obras que se hacen en el Palacio Real el año 1808.

No han podido localizarse en el Patrimonio Nacional óleos con representaciones religiosas, aunque en el inventario de 1814, con el número «1175», figura como obra suya un cuadro que dice representa al «Niño desnudo y Virgen contemplándole», e incluso se indica el lugar donde se encontraba: el «Piso primero encima del Callejón de Tribuna del Palacio de Oriente»²²

Asimismo, parece que perteneció a las colecciones reales el óleo donde se representa a la «Inmaculada Concepción», que es un depósito del Museo del Prado y que fue donado al Asilo de Cigarreras, pasando después a la Casa Cuna de la calle de Mesón de Paredes y de ahí a la Maternidad de O'Donnell de Madrid, donde se encuentra actualmente, existiendo una copia de este mismo cuadro hecha por Antonio Carnicero, pero de menor tamaño, en el Museo Diocesano de Bilbao²³.

Como retratista posaron para Antonio Carnicero gran número de personajes importantes de la vida española, tanto



intelectuales como políticos, artistas y toreros, sin olvidar, claro está, a los miembros de la familia de Carlos IV, ya que fue Pintor de Cámara. Muchos de ellos figuran en los inventarios de la Casa Real, una serie de retratos que hoy se encuentran como depósitos del Museo del Prado en diversas instituciones, o bien pertenecen a colecciones privadas.

Es de lamentar que entre los cuadros pertenecientes a la Casa Real, que pasaron al Museo del Prado, y que éste dejó en depósito en el Ministerio del Interior, se perdiera para siempre, en el incendio del 23 de febrero de 1988, el retrato de la Infanta Carlota. Estuvo en 1814 expuesto en el «Callejón del paso a Tribunas», trasladándose, en tiempos de Fernando VII, a la «Galería de entrada al Palacio Real»²⁴.

Actualmente son propiedad del Patrimonio los retratos de «Carlos IV» y «M.^a Luisa de Parma», que se encuentran en el Monasterio de la Encarnación de Madrid, así como el de «Fernando VII», del Museo de Trajes de Aranjuez, que debió

«Infante, hijo de Carlos IV». Oleo sobre lienzo. A. Carnicero. Palacio Real de Madrid.

pintar hacia 1808, siendo casi idéntico al que posee la Real Academia de la Historia, diferenciándose uno de otro en la colocación de la mano derecha.

Cuando los retratos son oficiales siguen una línea académica, tomando como modelo la manera de retratar de Mengs, al igual que lo hacen el resto de los pintores de ese momento. Se observa en sus cuadros cómo cuida mucho los detalles de la indumentaria, mobiliario y adornos, acordes con el personaje retratado. Si llevan joyas, resalta sus filigranas. Cuando los representados son niños, los pinta comedidos en sus juegos, y, para darles sensación de «aquietamiento», suele colocarles en sus manos cintitas, pájaros o flores, técnica ésta que ya se utilizó en el siglo XVII y que luego pasó al romanticismo.

Son varios los retratos de Infantes que pintó para la Casa Real y que hoy —como anteriormente indicaba— han quedado reducidos a las dos miniaturas de los Infantes «Francisco de Paula» y «M.^a Isabel de Borbón», al retrato del «Infante Monte Malin», que se expone en el Palacio de Riofrío, y al del «Infante con claveles» del Palacio Real de Madrid²⁵.

A la vista del estudio de la obra de Antonio Carnicero, tanto firmada como inventariada, se pone de manifiesto cómo elaboró su pintura con una apurada técnica, utilizando en sus realizaciones pequeñas cantidades de color, repasándolas una y otra vez hasta lo indecible, sin que se aprecie casi la huella del pincel como si se tratara siempre de una obra de miniatura.



Carlos IV.
Oleo sobre lienzo.
A. Carnicero.
Real Monasterio
de la Encarnación.

Resumiendo, podemos decir del pintor de cámara Antonio Carnicero Mancio que su obra se basa en un perfecto dibujo, en una limpieza de ejecución y en una soltura de pincelada, así



«La Equitación».
A. Carnicero.
Biblioteca del Palacio
Real de Madrid.

como en una gran finura y fuerza de colorido, lo que hace de él un buen pintor, que, como bien han dicho Sánchez Cantón y Lafuente Ferrari, «es merecedor de rehabilitación, ya que si se conociese mejor su obra, se podrían esclarecer obras dudosas de la producción goyesca»²⁶.

Tal vez el oscurantismo en el que ha estado este pintor se haya debido, primero, al haber sido anulada su figura — como la de tantos pintores contemporáneos a él — por la de Goya; en segundo lugar, por considerar su obra y su figura como afrancesadas, cuando sería ne-

María Luisa de Parma.
Oleo sobre lienzo.
A. Carnicero.
Real Monasterio
de la Encarnación.



cesario preguntarse si algún artista español que hubiese nacido en su tiempo hubiera podido librarse de esta influencia, al encontrarse inserto en una monarquía de origen francés, siendo su política francesa, así como su ceremonial, su moda, sus gustos artísticos, su filosofía y su literatura. Lógicamente, encontrándose sumido en este ambiente, es de suponer que ningún artista podría sustraerse a él, y menos los que eran pintores de cámara.

Si a ello añadimos que, por razones económicas y familiares, continuó prestando sus servicios como pintor de cámara del rey José Bonaparte, su «afrancesamiento» sería, pues, la causa fundamental por la que ha pasado al olvido.

NOTAS

¹ Archivo de la Parroquia del Sancti Spiritu de Salamanca. Libro V de Bautizados, folio 130. Año 1748.

² Archivo Histórico Nacional. Caja Diversos. Bellas Artes.

³ ALCAHALÍ. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pág. 87. FERRÁN SALVADOR: *Historia del Grabado en Valencia*, Valencia, 1943, página 96.

⁴ PARDO CANALÍS: *Los registros de matrícula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando 1752-1815*, Madrid, 1967, pág. 21.

⁵ Archivo del Palacio Real de Madrid. Legajo 350. Obras.

⁶ Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta Particular de 28-VIII-1759. Libro I.

✠

D. Antonio Carnicero.

Preg.

Jurais de servir bien, y fielmente al Rey nuestro Señor en la Plaza de Pintor de Cámara ~ ~ ~

con que Su Magestad os ha hecho merced, procurando en todo su provecho, y apartando su daño; y que si supiereis cosa en contrario, me dareis cuenta, ó á persona que lo pueda remediar?

Resp. Sí juro.

Si así lo hiciereis, Dios os ayude; y si no, os lo demande.

Resp. Amen.

Avi' lo ha executado oy día de la fecha en mano del Ex.^{mo} Sr. Marqués de Villadamo, Sumiller de Su Magestad, con asistencia en la ausencia, y enfermedad del Proprietario, y á mi presencia por ausencia del Sr. Prior oral. Deg. Cortijo. en

Antonio Carnicero

⁷ Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta Ordinaria del 27-XI-1768. Libro I.

⁸ Archivo del Palacio Real de Madrid. Legajo 88 de Carlos III. Archivo del Palacio Real de Madrid. Libro de Registros 3763 de Reales Fábricas de Tapices.

⁹ Archivo de la Real Academia de la Lengua. Libro XIII de Acuerdos 1772-1776.

¹⁰ Archivo de la Real Academia de la Lengua. Legajo 301, n.º 6.

¹¹ Archivo del Ayuntamiento de Madrid. Legajo 2-77-6.

¹² Archivo del Palacio Real de Madrid. Legajo 202. Carlos III.

¹³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta Ordinaria 6-VII-1788. Libro IV.

¹⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 1-20/1.

¹⁵ Archivo del Palacio Real de Madrid. Legajo 280. Cámara Carlos III.

¹⁶ Archivo del Palacio Real de Madrid. Caja 204, n.º 9.

¹⁷ Archivo del Palacio Real de Madrid. Caja 204, n.º 9.

¹⁸ Archivo del Palacio Real de Madrid. Papeles Reservados de Fernando VII. Tomo 94.

¹⁹ Archivo del Palacio Real de Madrid. Inventarios de los años: 1814, 1843, 1846, 1848, 1857 y 1880.

²⁰ Archivo del Palacio Real de Madrid. Caja 961, n.º 47.

²¹ MARTÍNEZ IBÁÑEZ: *Antonio Carnicero Mancio Pintor*, Madrid, 1987. Tesis Doctoral.

²² Archivo del Palacio Real de Madrid. Sec. Bellas Artes. Legajo 38. Archivo del Palacio Real de Madrid. Inventarios años 1808 y 1814.

²³ MARTÍNEZ IBÁÑEZ: *Antonio Carnicero Mancio Pintor*, Madrid, 1987. Tesis Doctoral.

²⁴ Archivo del Palacio Real de Madrid. Inventarios 1808 y 1814. Diario *El País* del día 30-IV-1988.

²⁵ Archivo del Palacio Real de Madrid. Inventarios 1808 y 1814. Archivo del Palacio Real de Madrid. Sec. Histórica. Caja 325. BENEZIT: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays*, 1924, tomo I, pág. 868.

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN: *Pintores de Cámara de los Reyes de España*, B.S.E.E., 1916. LAFUENTE FERRARI: *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya...*, 1947.

ESCULTURA NEOCLASICA EN EL PALACIO REAL DE EL PARDO

Por Araceli MARTINEZ MARTINEZ

El programa decorativo para el Palacio Real de El Pardo se centró, fundamentalmente, en las pinturas y los tapices. La escultura apenas está presente —al contrario que en otros Palacios Reales que fueron construidos, ampliados o remodelados en el siglo XVIII—, salvo en la decoración de estucos. La riqueza de la pinacoteca que tuvo este Palacio en los siglos XVI y XVII no tuvo paralelo en la escultura.

No obstante, en el Patio de los Austrias, al que se accede por la puerta del emperador Carlos V —que se conservó y sirvió de inspiración para la ampliación que el arquitecto Sabatini hizo durante el reinado de Carlos III—, hay cuatro bustos de mármol blanco con veta gris sobre peana de base ática, dos de 83 cm. de altura y otros dos de 77 cm., de estilo neoclásico, muy poco conocidos y de indudable valor artístico. Sobre enorme pedestal de granito, estos bustos se hallan en las hornacinas de piedra berroqueña de los muros que forman ángulo con las galerías¹, dos en el lienzo del norte y otras dos en el del sur.

Busto de Emperador romano, probablemente Trajano.



Sólo un busto, situado en el lienzo norte, representa una figura masculina: un emperador romano vestido con el traje militar de gala: túnica, coraza y paludamento atado en el hombro derecho. Erguido sobre una breve peana de base ática, y coronado de laureles bajo los que asoma un pelo corto y casi liso, resulta difícil su identificación, aunque sí podemos decir que es de la época trajana. Se trata de una escultura clásica y sobria. A Calandre le pareció un «busto romano» que podría ser «de los que existían en el antiguo palacio»². La dependencia de los prototipos clásicos es evidente. Aun siendo una obra moderna, neoclásica, la sensibilidad de los maestros escultores de la Academia estaba tan cercana al mundo grecorromano que consiguen en sus obras una medida y equilibrio propios del clasicismo más puro.

Frente a esta escultura, en otra hornacina idéntica, situada en el lienzo sur, vemos un busto de igual tamaño: una mujer con la cabeza ornada de flores. Representa a Flora, la diosa itálica de la vegetación, de las flores y jardines, de la primavera. Sus abundantes cabellos, con pequeños bucles alrededor del rostro recogidos sobre la nuca, se

ciñen con una corona de grandes, frescas y hermosas rosas. Igual que la figura anterior, tiene el rostro ligeramente inclinado hacia un lado, el mentón algo levantado y la mirada alta; los labios, entreabiertos; el perfil es perfectamente clásico. En esta obra, como en la anterior, y como en las dos restantes, «predomina la línea sobre la expresión», en palabras de Pardo Canalís³, que se refieren a la escultura neoclásica española, de la que estas obras del Palacio de El Pardo son una muestra muy característica.

Otro de los bustos representa

Busto de una Ninfa o de Venus.

a la diosa Diana, diosa virgen, símbolo de la pureza; su figura aparece asociada a la de su hermano gemelo, Apolo, al que le unía el uso común de las flechas. En compañía de un cortejo de ninfas, recorre los bosques con su arco siempre a punto. Es la diosa de la Naturaleza en estado puro. Diana y Apolo fueron identificados con los dos astros que rigen el día y la noche: el Sol y la Luna. En este busto de Diana, el símbolo lunar —los cuernos de la luna— está resaltado sobre la frente y trabajado del mismo modo que el cabello. Va vestida a la romana con túnica de paño fino que ciñe y moldea su cuerpo; encima lleva un manto de paño más grueso anudado sobre el hombro derecho con una gran fibula. Siendo el Real Sitio de El Pardo muy apreciado por los Reyes, debido sobre todo a las posibilidades cinegéticas de su monte, la presencia de la diosa de la caza en él es de gran coherencia. Aunque hay que señalar que los temas mitológicos se desarrollaron a partir de Felipe V en todos los Sitios Reales.

En la hornacina fronterera a la anterior hay un busto femenino de gran delicadeza que puede estar relacionado con el de la diosa Diana. Puede ser una Ninfa del cortejo de la diosa virgen. Aunque, por la belleza del rostro y la coloca-



ción de los paños que dejan ver parte del pecho izquierdo, pudiera tratarse de la diosa Venus. La expresión del rostro es dulce, amable y ensoñadora; el cabello está peinado con raya en medio y recogido en un moño sobre la nuca.

Iconográficamente, las cuatro obras, de gran elegancia y belleza, con los perfiles clásicos y sobrios, y los paños tratados con gran maestría y contención, están inspiradas directamente en los modelos del mundo grecorromano que la Academia fomentaba e imponía.

Podemos relacionarlas con un escultor de la Academia, quizá Roberto Michel, el escultor del Rey que, según escribía su viuda en un memorial solicitando una pensión atendiendo a los méritos de su esposo, «restauro por orn de S.M. cantidad de bustos... y estatuas y entre ellas la célebre pieza del Apoteosis de Claudio, haciendo nuevo el busto de este emperador que le faltaba»⁴. Roberto Michel nació en Francia en 1720. A los veinte años llegó a España, convirtiéndose en uno de los profesores con cargo de tercer teniente director de la Real Academia de Bellas Artes

de San Fernando desde su fundación en 1752. Carlos III le nombró escultor de su real persona el año 1775, encargándole la dirección de todas las obras de escultura que se hiciesen para los palacios reales⁵. Entre esta fecha y la de su muerte, 1786, podemos situar estos bustos del Patio de los Austrias del Palacio de El Pardo. Aunque estas obras no figuran entre las hasta ahora atribuidas a Mi-

Busto
de la diosa Diana.

chel, no puede extrañar que, por su situación en Palacio, ejecutara otras obras para la Corte. Serrano Fatigati, en 1909, escribía que «en Roberto Michel se leen á la vez tradiciones clásicas menos enmascaradas que las que movían á su compatriota Fremin y poder de adaptación al medio en que iba á realizar su labor. Se ve también personalidad distinta de la común á todos los escultores de La Granja y talento bastante para dar á cada una de sus labras el carácter que debía tener sin hacer efigies de santos y figuras mitológicas con el mismo patrón»⁶. Este autor considera a Roberto Michel como uno de los reformadores más importantes de la escultura española, resistiéndose a romper con el estilo barroco tan arraigado en nuestro país.

Roberto Michel, uno de los escultores neoclásicos en los que más claramente puede verse la evolución del rococó tardío al ideal de belleza plenamente neoclásico, trabajó, al principio de su carrera, en España con Francisco Gutiérrez en la fuente de la diosa Cibeles, de Madrid, quizá el primer conjunto escultórico de la Corte rotundamente neoclásico, en opinión del Marqués de Lozoya.



No hemos encontrado mencionados estos bustos en el Inventario de Carlos III de Pedro Michel y Celedonio de Arce, en 1794. Sin embargo, en el mismo Inventario hay numerosas referencias a bustos de mármol, unos «antiguos» y otros «modernos», en los Reales Sitios de La Granja de San Ildefonso y de Aranjuez; en el Palacio Real de Madrid, e incluso en la Quinta del Pardo, donde por esa fecha existen «Cuatro Bustos de marmol con sus peanas... de vara de alto»⁷. Estos bustos de El Pardo pudieron ser tallados pensando en otro destino, quizás Aranjuez, y ser trasladados más tarde «siguiendo la costumbre tradicional de los reyes de hacer llevar a sus residencias favoritas del momento obras de arte de otras casas y palacios...»⁸. Claramente podemos ver que no fueron esculpidos pensando en su emplazamiento actual, debido al desajuste entre el enorme prisma de granito del pedestal —que se pondría en la fecha de su llegada a este patio— y la brevedad y elegancia de las peanas áticas de cada busto.

A mediados del siglo XIX ya estaban estas esculturas en

su emplazamiento actual, pues Madoz describe en su *Diccionario* el Palacio de El Pardo, destacando en el patio, construido por Luis de Vega, «los dos restantes lienzos» que «tienen hornacinas con bustos en la planta baja»⁹. Como ya hemos dicho, Calandre también reparó en estos bustos. A él le pareció, al menos el del empe-

rador, que estaban realizados en el siglo XVI para el palacio renacentista. En la guía del Patrimonio Nacional de 1976 se hace referencia a estas esculturas como «imitaciones de bustos romanos de mármol»¹⁰

Busto
de la diosa Flora.



NOTAS

¹ LÓPEZ SERRANO, M.: *El Pardo-La Casita del Príncipe y La Quinta*, Guías de Patrimonio Nacional, Madrid, 1976, pág. 22.

² CALANDRE, L.: *El Palacio del Pardo (Enrique III-Carlos III)*, Madrid, 1953, pág. 61.

³ PARDO CANALÍS, E.: *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958.

⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «Roberto Michel. Escultor del siglo XVIII», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1917, t. XXV, pág. 3.

⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. III, pág. 149.

⁶ SERRANO FATIGATI, E.: «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1909, t. XVII, pág. 271.

⁷ A.G.P. Inventario de Carlos III, 261, t. II, fol. 570.

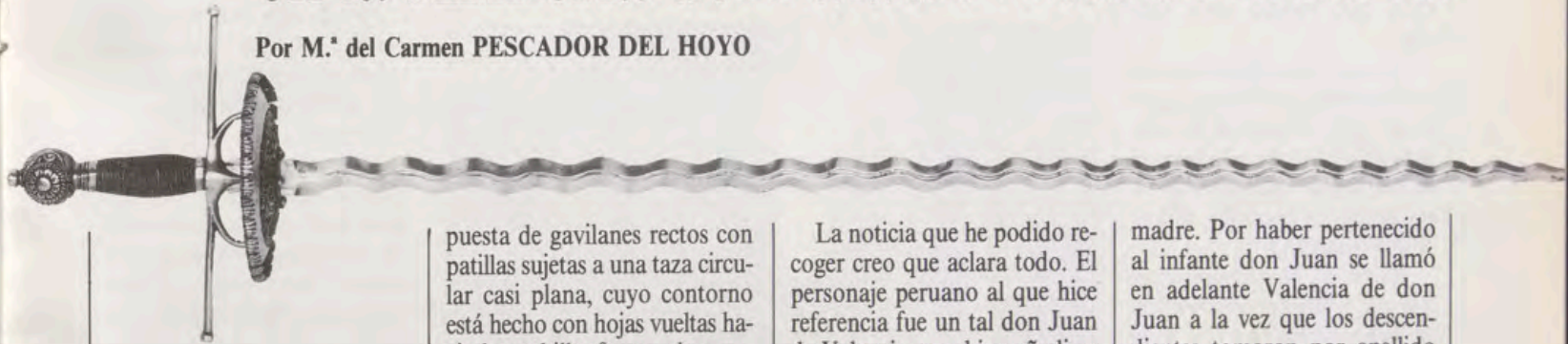
⁸ BROWN, J., y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, pág. 115.

⁹ MADOZ, E.: *Diccionario geográfico-estadístico*, Madrid, 1850, pág. 693.

¹⁰ Ver nota 1.

La espada de Felipe IV en la Armería del Palacio Real de Madrid

Por M.^a del Carmen PESCADOR DEL HOYO



Estudiando la pintoresca figura histórica de un peruano que, venido a la corte, llegó a ser nada menos que Espía Mayor de Felipe IV y Superintendente de sus Inteligencias Secretas¹, he podido documentar la pieza de la Real Armería que figura en el catálogo del Conde Vdo. de Valencia de Don Juan² con la signatura G-76, pieza que sorprendió y extrañó al catalogador al no encontrar ningún parecido con las demás, procedentes en su mayoría de artífices de Toledo o de Solingen (Alemania), por no haber visto nunca una marca semejante a la que figura en dicha espada.

No atreviéndose por este motivo más que a consignarla como «atribuida» a Felipe IV, aunque posiblemente se conservaba alguna noticia oral. En efecto, su hechura nos deja sorprendidos por su aspecto inusitado, ya que su hoja flamígera está estriada hasta la punta misma, y más parece un estoque o un florete. Sus medidas: largo, 0,940 m.; ancho máximo, 0,025 m.

El catálogo la describe como de rara hechura, con una garnición de acero blanco, com-

puesta de gavilanes rectos con patillas sujetas a una taza circular casi plana, cuyo contorno está hecho con hojas vueltas hacia la cuchilla, formando rompepuntas. El pomo esférico y cincelado, y el puño de alambre de cobre.

La identificación por alguno de los cuadros en que aparece Felipe IV de cuerpo entero se hace difícil porque sólo se atisba a ver el pomo, sobre el que irremediamente se apoya la mano izquierda, con lo que ni siquiera podemos verlo entero.

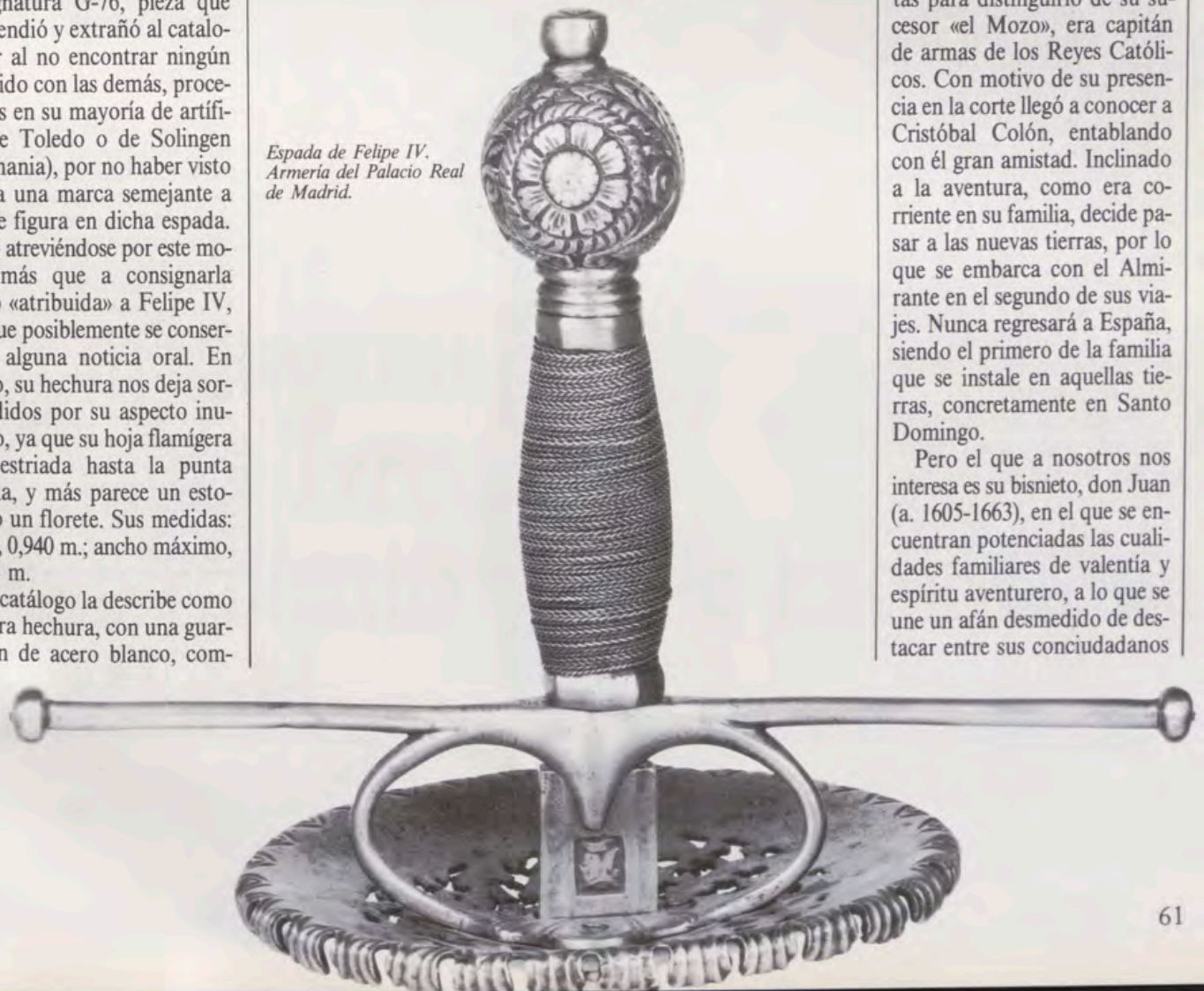
La noticia que he podido recoger creo que aclara todo. El personaje peruano al que hice referencia fue un tal don Juan de Valencia, que hizo añadir a su apellido la denominación de «el del Infante», para que todo el mundo supiera que descendía del infante don Juan, hijo de Alfonso X el Sabio y doña Violante. Casado con Margarita de Monferrato, tuvo un hijo llamado Alonso, con tan mala fortuna que muere la madre en el parto, heredando el recién nacido la villa de Valencia de Campos, que había sido dotal de su

madre. Por haber pertenecido al infante don Juan se llamó en adelante Valencia de don Juan a la vez que los descendientes tomaron por apellido «de Valencia».

El núcleo fundamental de su descendencia se asienta en la ciudad de Zamora, uno de cuyos miembros, el bisabuelo de nuestro reseñado, decide pasar a las Indias. El caso es que, a lo largo de los años, sus miembros habían sido personajes destacados cerca de los reyes y este don Alonso de Valencia, llamado «el Viejo» por los cronistas para distinguirlo de su sucesor «el Mozo», era capitán de armas de los Reyes Católicos. Con motivo de su presencia en la corte llegó a conocer a Cristóbal Colón, entablado con él gran amistad. Inclinado a la aventura, como era corriente en su familia, decide pasar a las nuevas tierras, por lo que se embarca con el Almirante en el segundo de sus viajes. Nunca regresará a España, siendo el primero de la familia que se instale en aquellas tierras, concretamente en Santo Domingo.

Pero el que a nosotros nos interesa es su bisnieto, don Juan (a. 1605-1663), en el que se encuentran potenciadas las cualidades familiares de valentía y espíritu aventurero, a lo que se une un afán desmedido de destacar entre sus conciudadanos

*Espada de Felipe IV.
Armería del Palacio Real
de Madrid.*



y conseguir ser un personaje en la corte de las Españas. Su belicosidad le lleva, cuando no tiene ocasión de enfrentarse con los piratas, como ya hizo dos veces, a practicar el toreo a caballo, llegando a ser un consumado maestro, como lo prueba no sólo su actuación en múltiples corridas de lujo, sino el tratado que escribe sobre este arte³.

Ya tenía ganada su fama entre el pueblo por el toreo a caballo, pero le faltaba acceder al favor de la corte y miembros de la familia real, lejos de su residencia en la ciudad de Los Reyes (Lima).

Habiendo venido dos veces a la corte, una siendo niño, con su padre, y otra ya mozo de 18 años, tenía solicitado el hábito de la Orden de Santiago, por lo que envía al Monarca un Memorial con sus aspiraciones, haciendo relación tanto de los méritos de sus antepasados como de los suyos propios, pero sin resultado apreciable. Sin embargo, la ocasión le llegaría con motivo del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos (a. 1629).

Se encontraba en su casa natal de Lima, en la calle de la Aldaba, esquina a Melchor Malo, gozando de la buena amistad del virrey, conde de Chinchón, el cual, a pesar de ser poco amigo de fiestas, decide hacerlas para conmemorar el acontecimiento, sabiendo cuán deseado había sido este hijo por el Monarca. En las corridas de toros organizadas con este motivo destaca brillantemente nuestro personaje, pero esto no es suficiente; desea hacerse notar con algo perdurable en la corte misma.

Pensando en algo que pueda ser efectivo, se le ocurre regalar al Rey, por medio de su Camarero Mayor, un caballo pequeño llamado «Infantillo» para el príncipe Baltasar Carlos, y una espada, ricamente labrada, para Felipe IV.

Si dice verdad, el caballo es el primero en que el príncipe se manifestó al mundo, al parecer a los tres años, según dos bocetos de la colección Wallace⁴, de un supuesto original perdido de Velázquez y el propio cuadro de Velázquez, tan conocido, del Museo del Prado. En cuanto a la espada, que el do-

nante asegura que es la que el rey lleva de ordinario al cinto, no puede ser otra que la que ahora se halla en la Real Armería. Su identificación, a mi juicio, es clara. La marca «extraña» que lleva, representa la cabeza de un indio con su caperuza de orejeras, grabada por su artífice peruano. Su traza inu-

sitada concuerda con la fantasía indígena, tanto del donante como del espadero que la labró, deseando enriquecerla lo más posible. Su expresión es la propia de la riqueza superabundante de las entonces llamadas Indias, como del afán desmedido de don Juan de hacerse notar a toda costa.

De ahí que sea una pieza única y extraña, diferente de todas las demás, hasta ahora sólo «atribuida» por la tradición a Felipe IV.

El desarrollo de la vida de nuestro personaje en Madrid desde 1637 está lleno de curiosos incidentes, tanto en su vida privada como pública, alcanzando el alto título a que hemos hecho mención al comienzo de este trabajo y llegando a poseer tan grandes riquezas como cuantiosas deudas, enredado en pleitos y embrollos financieros y terminando su vida, casi arruinado, en el verano de 1663. Deja dos hijas y un hijo de su compañera, no esposa, doña Isabel María Ponce de León, con la que tuvo la primera de sus hijas en 1646, viviendo regularmente con ella hasta el fin de sus días como si fuera matrimonio legítimo⁵.

NOTAS

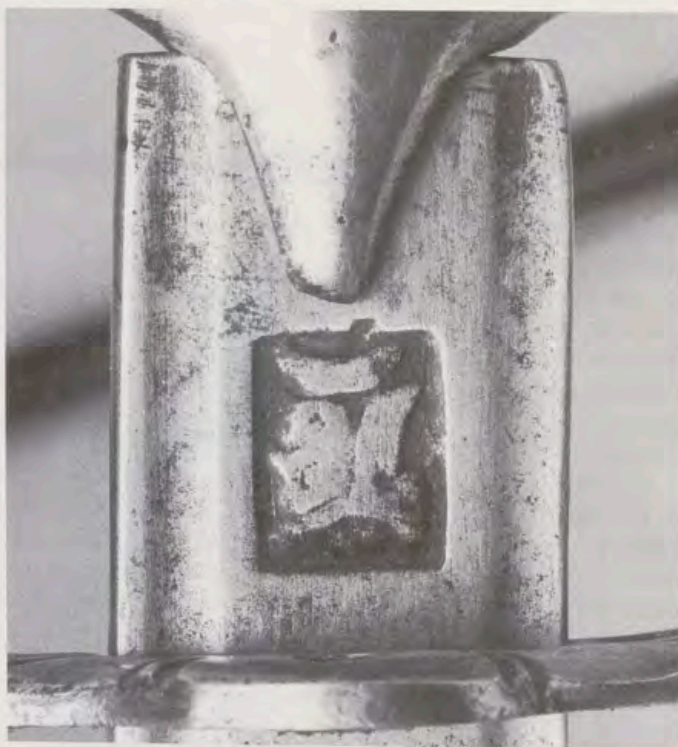
¹ M.^a DEL CARMEN PESCADOR DEL HOYO, «Don Juan de Valencia el del Infante, Espía Mayor de Felipe IV». Conferencia dada el 5 de junio de 1986 dentro del «Ciclo Americanos en Madrid», organizado por el Centro Cultural de la Villa en colaboración con el Instituto de Estudios Madrileños (C.S.I.C.).

² *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*. Madrid, MDCCCXCVIII.

³ *Advertencias y reglas para torear a caballo...*, Madrid, 26 octubre 1639. Biblioteca Nacional. Ms. 9.500.

⁴ ALLENDE-SALAZAR, J., *Velázquez. Desneisters Gemälde*, 4.^a edic., pág. 181.

⁵ Testa como «soltero», pero le deja a la madre la curaduría y tutoría de los hijos por considerarla mujer de mucha virtud y entendimiento, a pesar de ser analfabeta. Archivo Histórico de Protocolos, de Madrid. Ante Francisco Suárez de Rivera, Protocolo 6.301, fols. 540-556.



lagua del Sr. Jca. con. v. m. / yo heci bi los papeles
y avelog v. m. ma da pagamez tu sero el
my dabo q' v. m. a xijdo / yo avelog v. m.
ma da e my y bue ora gion y a si suplico las
d. v. m. me te y a por e comēdata / y me ayaxud
de decir a su exi del dng q' me paxida fue
el lny dng que riedo q' suplico a su exi
vea si me ma da al m. se vicio q' lo ta
las ocupaciony q' no suplico a su exi me ayaxud
mayaxud de la e lya e q' yo be se a su exi
noy muy tr. v. m. de la suya s. p. e.

y una fiera de v. m.

teresa de jesus

Un manuscrito de Santa Teresa en el Monasterio de la Encarnación de Madrid

Por M. Leticia SANCHEZ HERNANDEZ

El Monasterio de la Encarnación posee entre sus fondos documentales un pequeño pero valioso manuscrito, original de Teresa de Avila. Se trata de una carta conservada en el relicario del Convento: concretamente en la balda primera de la sexta vidriera del lado izquierdo del altar¹, ubicada en una arqueta de bronce dorado con incrustaciones de nácar (22 × 29,5 × 15,5). Se desconoce cómo entró a formar parte de los fondos del relicario; pudo ser por una donación directa del destinatario de la misiva que quisiera contribuir a la formación del lugar santo. Era frecuente en el Antiguo Régimen la entrega de billetes manuscritos de personas relevantes o de santos, tanto a particulares como a instituciones benéficas y religiosas, bien en señal de agradecimiento por un favor concreto, bien para conseguir un fin espiritual, como parece ser este caso. La cuestión es que ante el trasiego de documentos, que pueden perfectamente pasar por varias manos, se hace difícil fechar con precisión su entrada en el Monasterio y, sobre todo, saber el motivo por el cual una misiva carmelitana es depositada en un centro de agustinas. Es muy posible que la canonización de Santa Teresa en 1622 —fecha realmente temprana si se tiene en cuenta que su muerte acaece en 1582— y el contacto que mantuvo con Mariana de San José, fundadora del Monasterio de la Encarnación, durante su niñez, hicieran deseable para las monjas que habitaban el Convento en los primeros años tener como recuerdo una carta de la reformadora del Carmelo femenino que, en cierta medida, influyó en los designios espirituales y en la formación de las agustinas recoletas².

Sin embargo, hasta el siglo XIX no tenemos noticia de la existencia de este manuscrito. Dos de los inventarios conservados del relicario ofrecen una somera descripción de las reliquias existentes entonces, y concretamente de las situadas en el sexto cuerpo de vitrinas en el número uno³: «Una arqueta con apliques y adornos de plata sobredorada; contiene un paquetito con firmas de la fundadora madre Mariana de San José; otro con polvera della santa casa del Loreto, otro con óvalo de plata y reliquia de san Gabino con un documento del obispo de Segorbe que certifica la autenticidad, otro con varias reliquias de la beata Inés de san Isidro agrícola; otro con una carta de Teresa de Jesús. Cubriendo estas reliquias se encuentra un pañito de seda bordado en plata con un escudo de la casa de Austria». Suponemos, por tanto, que la carta entraría a formar parte del relicario durante los reinados de Felipe III o de Felipe IV, al ser los períodos en que tuvo lugar la masiva afluencia



Vista general del cuerpo de vitrinas en las que se encuentra la arqueta. Real Monasterio de la Encarnación.

de reliquias. Dada la falta de datos, no es conveniente aventurar ninguna afirmación; digamos, como conclusión, que el manuscrito teresiano fue depositado durante la primera mitad del siglo XVII por alguien cercano a la Orden del Carmelo, pero ciertamente no por el destinatario de la misiva —cuya identidad veremos— porque en la fecha en que se inaugura el Monasterio de la Encarnación esta persona ya ha muerto. Por tanto, es posible afirmar que este billete ha sufrido, al menos hasta su entrada en la Encarnación, algunos cambios de lugar que muy bien se han podido llevar a cabo por los herederos o los testamentarios del destinatario.

Casi la mitad del material escrito que se conserva de Santa Teresa está constituido por el epistolario, fuente esencial para seguir su evolución personal y la reforma del Carmelo. El contenido de las cartas está impregnado de naturalidad y revela desde los problemas de primer orden hasta los acontecimientos cotidianos. A través del epistolario de la Santa se pueden seguir los principales hechos del Imperio español durante el reinado de Felipe II, así como las actuaciones y los perfiles de sus figuras más relevantes, aparte de los avatares de la Orden. El análisis de la misiva nos pondrá en contacto con un problema fundacional, típico de las órdenes religiosas; con uno de los hechos más significativos del reinado de Felipe II; y con uno de los personajes más influyentes de la burocracia castellana del siglo XVI.

El manuscrito del Monasterio de la Encarnación viene a engrosar el epistolario de Santa Teresa, cifrado actualmente en 483 cartas, una mínima parte conservada si se tienen en cuenta los cálculos hechos en torno a su producción total: 1.200 ejemplares, según Silverio de Santa Teresa; 5.000, según De La Fuente; y 15.000, en opinión de Efrén de la Madre de Dios y Otgger Steggink. Esta pérdida de material ha sido motivada por múltiples factores; el principal consiste en la dificultad de los correos y la incertidumbre en el correcto cumplimiento de los emisarios, haciendo que gran parte de las cartas se extraviaran en el camino. Esta cuestión está relacionada directamente con el problema de la red de comunicaciones durante los siglos XVI y XVII, que dificultaba la llegada de noticias de cualquier índole, así como el envío de emisarios de guerra o los traslados de personas y el avituallamiento de ciudades. Otra de las causas de la pérdida documental ha estado provocada por el tratamiento inadecuado de los manuscritos por parte de sus dueños, y que ha dado lugar a la dispersión de los mismos. En este sentido, la conservación de la misiva de la Encarnación en una arqueta relicario ha permitido



*Cuadro de Santa Teresa
conservado en el cuerpo de vitrinas.
Real Monasterio de la Encarnación.*

su permanencia inalterada a lo largo del tiempo, y ha facilitado la catalogación del manuscrito como verdadero de Santa Teresa, al haberse visto libre de manipulaciones en cuanto al contenido y de alteraciones de lugar, en cuanto a que ha permanecido en el relicario desde el momento de la fundación del Convento⁴.

Finalmente, decir que un epistolario no refleja el interés que puedan tener las obras mayores de un autor. La naturaleza ocasional de una carta da lugar a copias, roturas y cesiones. Sin embargo, hoy día los estudios historiográficos han puesto de relieve la importancia capital que conlleva cualquier manifestación escrita en ámbitos históricos, literarios y filosóficos, como expresión de una coyuntura vital determinada. El interés que poco a poco han ido adquiriendo los epistolarios de figuras relevantes responde a una concepción de este estilo. En nuestro caso particular el análisis y estudio de una carta de Santa Teresa aporta un mayor conocimiento sobre el epistolario de la autora, que es, en definitiva, el reflejo de una situación histórica y espiritual determinada, expresada ampliamente en sus obras principales.

Estructura de la carta

La misiva de la Santa se compone de dos hojas: una con el texto, en cuyo dorso

puede leerse la siguiente indicación: «Este es un billete de la fundadora de las descalzas carmelitas. Murió en Alba día de san Francisco de 1582»; y otra que envuelve a la anterior con una pequeña frase que señala la procedencia del contenido: «Carta de santa Teresa de Jesús». El texto del dorso indicado es contemporáneo de la carta, sin embargo la frase que indica el autor del contenido procede del siglo XIX, posiblemente del primer recuento que se realizara del relicario posterior a la exclaustación de 1845.

El texto de la carta se compone de trece líneas, incluida la firma. La transcripción de la misma la ofrecemos seguidamente⁵:

«JHS

La gracia del Espíritu Santo sea con vuestra merced / yo recibí los papeles y haré los que vuestra merced manda. Pague nuestro Señor el cuidado que vuestra merced ha tenido / Yo haré lo que vuestra merced manda en mis pobres oraciones y así suplico las de vuestra merced, me tenga por encomendada / y me haga merced de decir a su excelencia del duque que mi partida será el lunes, Dios queriendo, que suplico a su excelencia vea si me manda algún servicio, que no suplico a su excelencia me haga más merced de la hecha, e yo

bese a su excelencia las manos. Nuestro Señor tenga vuestra merced de las suyas siempre.

Indigna sierva de vuestra merced
Teresa de Jesús».

El texto sigue la estructura tradicional de las cartas de la Santa⁶. Se inicia con el anagrama de Jesús «JHS», con la «H» coronada por un rasgo horizontal que convierte el asta en cruz. Seguidamente, el saludo invitatorio contenido en la primera línea: «La gracia del Espíritu Santo sea con vuestra merced»; en la invocación aparece el tratamiento de la persona a la que va dirigida la misiva, en este caso «vuestra merced», por tratarse, como veremos, de una persona que no ostenta título nobiliario.

En otras ocasiones la autora utiliza términos como «vuestra paternidad», si se refiere a algún religioso o sacerdote, y «vuestra reverencia», si se dirige a alguna dignidad eclesiástica. El saludo inicial presenta en otras ocasiones la invocación de Jesucristo en vez del Espíritu Santo.

Posteriormente nos encontramos con el cuerpo central de la carta que expresa el motivo de la misma. Abarcaría desde el: «yo recibí los papeles» hasta «bese a su excelencia las manos». La Santa trata de enviar un recado a una persona —un duque— a través de un intermediario. Este

mensaje manifiesta los deseos de una fundación e indica uno de los múltiples viajes que realizó la autora a lo largo de su vida. Cuando analicemos el contenido de la misiva, trataremos de fijar el momento en el que estos hechos tuvieron lugar en la vida de Teresa de Jesús; cuál es la identidad de los personajes a los que nos hemos referido; y por qué son ellos los elegidos para llevar a cabo la encomienda de la Santa. La parte central de las cartas de Santa Teresa es la más difícil de clasificar, dado lo variado de su contenido: puede tratarse de un asunto cotidiano que transmite a su familia; pueden ser asuntos relativos a conventos que trata con las prioras correspondientes; o bien ser cartas dirigidas a altas personalidades del Reino en busca de favores importantes, como las que envió a Felipe II. El caso que nos ocupa combina una cuestión propia de la reforma de la Orden que, como veremos, requiere un tratamiento especial en su ejecución al poner en juego a una instancia social alta, como es un duque, con la referencia a un importante acontecimiento del reinado de Felipe II, clave para llevar a cabo los deseos que Santa Teresa expresa entre líneas.

Finalmente, la conclusión del texto se inicia con: «Nuestro Señor...» que engloba la despedida y la encomienda del destinatario en la oración. Termina con el tradicional «indigna sierva» que aparece indefectiblemente a lo largo de todo el epistolario, y la firma de la Santa. En este caso no se menciona la fecha. En las cartas en las que figura la datación, ésta suele situarse antes del «indigna», consignando el día y año concreto en que fue expedida, o indicando la fiesta que se celebra ese día. Aunque carezcamos de fecha, no podemos considerar el manuscrito dentro de los llamados fragmentos ácronos de Santa Teresa, puesto que vamos a ofrecer los datos que, a nuestro juicio, esclarecen y fijan exactamente la datación del billete.

Datación, contenido y destinatario

La fecha del documento está indicada en la noticia que la Santa ofrece sobre su próximo viaje: «... que mi partida será el lunes, Dios queriendo...». Si analizamos la carta que envía a Gracián el 25 de mayo de 1581 desde el convento de Palencia,

nos encontramos con una mención semejante: «... vinieron esta mañana de Soria por nosotras mas creo que habrá que esperar hasta el lunes...». Es de suponer que ambas misivas fueran escritas en la fecha indicada, 25 de mayo de 1581. Ahora bien, ¿cómo saber que el lunes al que se hace referencia coincide con el día y el año expuestos? La solución está en la relación que se hace de Soria en la carta de Gracián. El nombre de la ciudad castellana en la vida de la Santa permite situar el contexto de ambas cartas al final de la fundación de Palencia. Previamente a la puesta en marcha del convento palentino, Santa Teresa tenía en mente la realización de una casa en Burgos; sin embargo, durante la erección de Palencia, recibe una misiva de su antiguo confesor, Alonso Velázquez, obispo de Osma, con el fin de que gestione la creación de un monasterio en Soria⁸. Santa Teresa, ante las facilidades dadas por don Alonso, olvida por el momento su marcha a tierras burgalesas y se pone en funcionamiento para ir hacia tierras sorianas. Los enviados del obispo llegaron a Palencia a buscar a la Santa el 25 de mayo de 1581, día del Corpus, y esperaron hasta el lunes 29 para



Arqueta en la que se contiene la carta de Santa Teresa. Real Monasterio de la Encarnación.

salir⁹. Teniendo en cuenta que la Santa entró en Soria el 31 de mayo de 1581, la ubicación de las fechas concuerda perfectamente.

El segundo punto planteado se refiere al destinatario y al contenido de la carta, cuestiones que examinaremos juntas por estar estrechamente ligadas¹⁰. Es indudable que Santa Teresa quiere hacer llegar a una persona concreta cuáles son sus andanzas fundacionales, y utiliza para ello un intermediario. No se trata exclusivamente de una simple información que se hace a un amigo, sino de una velada petición de gran trascendencia para la Orden del Carmelo, que solamente el destinatario final puede conseguir. Santa Teresa pide una merced, cuya realización, al parecer, está en manos de este duque. ¿Cuál es este deseo? Sin duda alguna está muy vinculado a la personalidad e identidad del personaje central que, con toda certeza, es Don Fernando Alvarez de Toledo, Duque de Alba; y el intermediario, una persona allegada al Duque. La Santa estaba unida a la familia ducal desde

hacía tiempo; habían ayudado en la fundación de Alba de Tormes¹¹, y la correspondencia entre ambos había sido frecuente¹². Esta amistad empujó a Santa Teresa a buscar el apoyo de Don Fernando para la fundación de Madrid —que ella no vería—, cuya intención es la que se lee entre líneas en la carta. La Santa necesitaba que alguien cercano a Felipe II le insinuara la conveniencia de establecer un convento en la Villa y Corte, y para realizar esta gestión nadie mejor que el súbdito más fiel al Monarca: el Duque de Alba. La Santa aprovecha la extraordinaria coyuntura de la toma de posesión del Reino de Portugal en Lisboa en julio de 1581; en este acto Don Fernando Alvarez de Toledo disfrutaría de un lugar privilegiado. Es indudable que, a pesar de los enfrentamientos acaecidos entre Felipe II y el Duque —a raíz, sobre todo, del matrimonio del heredero del ducado sin previo consentimiento del Rey, cuestión que había culminado con la prisión del Duque en el castillo de Uceda—, Don Fernando seguía siendo el mejor ge-

neral del ejército y el más claro estratega del Reino. Su brillante labor había comenzado con Carlos V, con éxitos como Mühlberg y Roma, y continuó con el Rey prudente en su polémica actuación de los Países Bajos y en la fulgurante campaña de Portugal. No vamos a entrar ahora en los pormenores de la guerra portuguesa y en los derechos sucesorios de Felipe II —cuestión que Santa Teresa aprobaba sin titubeos¹³—, sino indicar que la adhesión del territorio, dirigida por el Duque de Alba, preparaba el terreno de acercamiento entre el de Alba y el Rey, y propiciaría favorablemente la decisión real de la fundación de Madrid. En la carta que Santa Teresa envía el 16 de junio de 1581 al Cardenal Quiroga, le recuerda las licencias dadas sobre la fundación de Madrid cuando termine la toma de posesión de Felipe II en Lisboa¹⁴.

Santa Teresa necesitaba un intermediario que hiciera llegar al Duque sus anhelos ante el Rey. Para ello busca a una de las personas más allegadas a Don Fernando,



Carta manuscrita, depositada en el interior de la arqueta. Real Monasterio de la Encarnación.



Vista general del relicario.
Real Monasterio de la Encarnación.

que pueden ser dos: don Sancho Dávila, capellán y pariente de Alba y confesor del convento de Salamanca, con quien Santa Teresa mantuvo estrecha relación, o bien doña Inés Nieto, esposa de Juan de Albornoz, apresado también junto al Duque en Uceda, y que estaría en el acto de Lisboa. Sin embargo, Santa Teresa parece que prefirió a Dávila por ser una persona más versada en asuntos fundacionales, y por ser su deudo según se desprende de la carta que le envió a fines de junio de 1581¹⁵. Dávila, residente en Salamanca, daría cumplida cuenta al Duque de Alba de la situación de Santa Teresa, así como de su ardiente deseo de fundar en Madrid. Don Fernando aprovecharía la ocasión de Lisboa para interceder ante Felipe II y conseguir la licencia de fundación.

La última consideración de este comentario sería averiguar quién es el correo o portador que lleva la carta a manos de Sancho Dávila. De nuevo hay que establecer un paralelismo con la carta de Gracián que mencionábamos al hablar de la fecha. Al final de la misma se dice que la hermana Isabel de Jesús entregará la misiva al destinatario. Esta monja, profesada del convento carmelitano de Salamanca, fue traída por Santa Teresa como priora a la fundación de Palencia¹⁶. Una serie de problemas llevaron a la Santa a perder su confianza en ella y a remitirla de nuevo a su convento de origen¹⁷. Isabel regresa a Salamanca acompañada por Juan de Jesús el 26 ó 27 de mayo de 1581, llevando consigo la carta de Gracián. Es perfectamente plausible que también se hiciese cargo del texto de Dávila, que también estaba en Salamanca¹⁸.

Esta emisaria pone de relieve cómo los correos ocasionales eran la forma de comunicación más habitual entre los españoles del siglo XVI. Santa Teresa utilizó caminantes que se dirigían a los lugares de fundación, monjas que se trasladaban —como en este caso—, frailes o amigos. La mayoría de las veces estos portadores son innominados, pero en esta ocasión, ante los conflictos surgidos con esta monja, Santa Teresa expresa a Gracián quién va a ser la persona que haga de cartero, para que sea indulgente con ella¹⁹.

Según se desprende del breve texto que hemos presentado, se puede afirmar que es una carta perteneciente a los momentos finales de su vida, que estuvieron imbuidos de la preocupación por conseguir la fundación madrileña. Este es, precisamente, el nervio de la misiva, que pretende conseguir sus objetivos a través del Duque de Alba y Felipe II, personajes centrales de la historia de España con los que la Santa tuvo estrecha relación.

NOTAS

¹ El relicario del Monasterio de la Encarnación es una habitación cuadrada situada a espaldas del altar mayor. Está recorrida por una serie de armarios-vitrina que van desde el zócalo de azulejos hasta el techo, dejando al descubierto el tabernáculo y la puerta que da acceso al claustro interior de las monjas. La estancia se divide en dos mitades, derecha e izquierda, clasificadas según se mira de frente la puerta del claustro (esta división está tomada del ordenamiento hecho en el siglo XIX y se utiliza para catalogar las reliquias). Esta sala está integrada por reliquias de diverso tipo, huesos, esculturas, bulas, cartas, etc., ubicadas en cuadros, arquetas, cofres y objetos de orfebrería. Aparte del valor artístico que encierran, poseen un sentido espiritual que permite

el estudio de la vida religiosa durante el Antiguo Régimen.

² ARMEN (Archivo del Monasterio de la Encarnación). Inv.º del relicario sin fechar, probablemente de comienzos del siglo XIX. Se encuentra al lado de la arqueta que contiene la carta de Santa Teresa.

ARMEN. Inv.º del relicario 1840-45.

³ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. LETICIA: *El Monasterio de la Encarnación de Madrid: un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*, Salamanca, 1986, pág. 91.

⁴ El epistolario de Santa Teresa ha estado sometido a copias y manipulaciones de todo tipo. Fue muy frecuente que monjas de los conventos del Carmelo se dedicaran a copiar las cartas de la fundadora para difundirlas entre la orden. Cada vez que se descubre un nuevo manuscrito de Teresa de Avila, es conveniente someterlo al estudio de especialistas grafólogos de su letra. En este caso el texto original ha sido ratificado como auténtico por Efrén de la Madre de Dios y Otgger Stteggink.

⁵ La carta fue posible incluirla en la última edición de las obras completas de Santa Teresa, publicada por Efrén de la Madre de Dios y Otgger Stteggink en Madrid, BAC, 1986. Sin embargo la compilación no indica nada sobre el contenido de la misma y además aparecen unas imprecisiones sobre el destinatario de la misiva.

⁶ Varios: *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid, Ed. Espiritualidad, 1978. Me parece de extraordinario interés el estudio que hace Teófanos Egidio sobre el epistolario de Santa Teresa, recogiendo todos los estudios y publicaciones que hay al respecto. En este sentido, la edición de las obras completas, indicadas en la nota 5, es una puesta a punto del material básico para los estudios teresianos.

⁷ Cfr. *supra*, n. 5, pág. 1327.

⁸ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS Y OTGGER STEGGINK: *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Madrid, BAC, 1977, págs. 882 y 885.

⁹ SANTA TERESA DE JESÚS: *Libro de las fundaciones*, Madrid, BAC, 1986, pág. 727.

¹⁰ Quiero agradecer sinceramente al Padre Efrén de la Madre de Dios todas las facilidades y orientaciones en cuanto a la datación del texto, al contenido y al destinatario del mismo, que de forma tan generosa y desinteresada me ha dado para poder publicar esta carta. También hago constar mi agradecimiento al Padre Secundino Castro, gran conocedor de la espiritualidad teresiana, por el interés que ha tomado en este manuscrito, así como a Juan Martín Velasco por su ayuda en la búsqueda de apoyos adecuados para este análisis.

¹¹ Cfr. *supra*, n. 5, pág. 1349.

¹² SANTA TERESA: *Op. cit.*, pág. 742. Trata de la fundación del Monasterio de la Anunciación en Alba de Tormes en 1571.

¹³ Cfr. *supra*, n. 5. Carta a doña María Enríquez de Toledo el 2 de diciembre de 1578, pág. 1196. Otra el 8 de mayo de 1580, pág. 1273; y otra el 20 de noviembre de 1581, pág. 1358.

¹⁴ Cfr. *supra*, n. 5. Carta a Teutonio de Braganza, obispo de Evora, el 22 de julio de 1579, pág. 1229. En ella Santa Teresa afirma la legitimidad de Felipe II al trono de Portugal.

¹⁵ Cfr. *supra*, n. 5, pág. 1329.

¹⁶ Cfr. *supra*, n. 5, pág. 1333.

¹⁷ RIBERA, FRANCISCO DE: *La vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las descalzas y descalzos, compuesta por Francisco de Ribera de la Compañía de Jesús y repartida en cinco libros*, Salamanca, Pedro Lasso, 1590. Edición comentada de Jaime Pons. Barcelona, Gustavo Gili, 1908.

Memoria de las cosas más notables que pasaron en la fundación de este convento de Palencia. Madres carmelitas de Palencia (ver Efrén, cfr. *supra*, n. 8).

Ambas tratan de las vicisitudes de Isabel de Jesús.

¹⁸ Cfr. *supra*, n. 5. Carta a Gracián el 12 de marzo de 1581, pág. 1317. Explica su desconfianza de la hermana Isabel de Jesús.

¹⁹ Cfr. *supra*, n. 7, pág. 881.



XXV ANIVERSARIO

REVISTA

REALES SITIOS

NUMERO EXTRAORDINARIO

200 PAGINAS A TODO COLOR

COLABORAN PRESTIGIOSOS ESPECIALISTAS:

FERNANDO DIEZ MORENO, Abogado del Estado

RAFAEL SÁNCHEZ PEREZ, ex Director de la Revista

FERNANDO CHUECA GOITIA, Académico de Bellas Artes y de la Historia

JONATHAN BROWN, Historiador del Arte de la Universidad de New York

AGUSTIN BUSTAMANTE, Historiador del Arte de la Universidad de Madrid

RAMON COLON DE CARVAJAL, Jefe de la Sección de Relojería
del Patrimonio Nacional

CARLOS SAMBRICIO, Catedrático de la Universidad Politécnica

CARMEN AÑON, Universidad Politécnica

FERNANDO MARIAS, Historiador del Arte de la Universidad de Madrid

CONCHA HERRERO, Conservadora de Tapices del Patrimonio Nacional

JOSE LUIS SANCHO, Historiador del Arte del Patrimonio Nacional

JOSE GODOY

Precio venta al público: **1.300 pesetas** (IVA incluido)



PATRIMONIO NACIONAL

Editorial Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
Bailén, s/n. - Teléf.: 248 74 04 - 28071 MADRID

EN TRASMEDITERRANEA TODOS LOS DIAS SON AZULES.



Contrapunto

Todos los días nuestros barcos surcan el intenso azul verdoso del mar. Y el profundo azul celeste del horizonte. Y el intenso azul oscuro de la noche en alta mar. Bajo las estrellas. Todos los días de Trasmediterránea son azules. A la ida y a la vuelta. Aprovechélos.

Consulte en su agencia de viajes o en las delegaciones de Trasmediterránea.

TF TRASMEDITERRANEA

Viaje por el Espacio. Viaje en Barco.



Actividades culturales

MUSICA, DANZA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

Don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, presentó en el Palacio Real de Madrid la programación de los diversos ciclos de música, danza y teatro: «Música en Palacio», «Música y Teatro en los Reales Sitios» y «Órgano y Coros», con un total de veintiocho actuaciones que se han celebrado durante este verano en los Palacios Reales de Madrid, El Pardo y San Ildefonso, y en el Monasterio de El Escorial.

En el transcurso del acto don Manuel Gómez de Pablos señaló que «con la presencia en todos ellos de destacados intérpretes y prestigiosas orquestas, coros, ballets y otras formaciones líricas, el Patrimonio Nacional cumple con la noble misión de acercar la cultura musical al mayor número posible de aficionados».

Don Manuel Gómez de Pablos afirmó también que estas veladas musicales se han organizado «atendiendo la voluntad y deseos de Sus Majestades los Reyes, sensibles a todas las manifestaciones culturales y seriamente empeñados en la promoción y desarrollo de la música en la sociedad española».

Con el concierto de la Unidad de Música de la Guardia Real el día 30 de junio se inició la tercera edición del Ciclo «Música en Palacio», que se ha venido celebrando, como en ocasiones anteriores, en el marco incomparable del Patio del Príncipe. Posteriormente intervinieron el Orfeón Catalán y la Or-

questa Ciudad de Barcelona, y los solistas de la Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Siguió una Gala Internacional de Ballet, en la que participaron relevantes figuras españolas de la danza y del arte flamenco, con la colaboración especial de Maya Plisetskaya, y, finalmente, la Orquesta Sinfónica de Madrid «Arbós» y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por el maestro Rafael Frühbeck de Burgos, con una versión del «Carmina Burana» de Carl Orff.

Asimismo, se celebró entre

—Cursos de Verano— y el patrocinio de la Caja de Madrid.

Durante el mes de julio intervinieron en el Patio de Coches del Real Monasterio de El Escorial: el Ballet de Víctor Ullate, la Compañía de Teatro La Deliciosa Royala, María Dolores Pradera con los Gemelos, los Percusionistas de Estrasburgo, Manolo Sanlúcar, María Rosa y su Ballet Español, la Joven Orquesta Nacional de España y los Niños de Yamaha.

«Música y Teatro en los Reales Sitios» continuó durante el mes de agosto en el Patio de la

Herradura del Palacio Real de San Ildefonso, con la actuación de los Ballets de Víctor Ullate, María Rosa, «Manhattan» y el del Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela.

La clausura de esta segunda edición tuvo lugar en septiembre, en los jardines del Palacio Real de El Pardo, con la actuación de la Unidad de Música de la Guardia Real. Anteriormente intervinieron: la Orquesta de Pulso y Púa de la Asociación de Antiguos Tunos de la Universidad de Madrid, Ariel Ramírez y la Coral Salve



el 1 de julio y el 6 de septiembre el II Ciclo de «Música y Teatro en los Reales Sitios», con diversas actuaciones en los Palacios Reales de San Ildefonso y de El Pardo y en el Real Monasterio de El Escorial, organizadas en este último con la colaboración de la Universidad Complutense de Madrid

Concierto de inauguración de «Música en Palacio», en el Patio del Príncipe, a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real.

de Laredo, la Asociación de Arpistas Ludovico, dirigida por María Rosa Calvo Manzano, el Ballet de España de Paco Romero y la Compañía de Teatro La Deliciosa Royala.

Paralelamente a esta serie de espectáculos, y coincidiendo con las principales fiestas religiosas del Real Sitio de San



Actividades culturales

Lorenzo de El Escorial, se celebró en la Real Basílica, del 5 de julio al 30 de agosto, el Ciclo de «Órgano y Coros» que, con carácter gratuito, organiza el Patrimonio Nacional, la Comunidad de Agustinos de El Escorial y la Universidad Complutense —Cursos de Verano—. En él participaron Montserrat Torrent, Ralf y Heiko Hansjosten, la Escolanía de El Escorial, Paulino González y Manuel Morales y José Manuel Azcue.

Palacio Real de Madrid

El día 30 de junio la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Comandante Grau Vegara, actuó en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid. El programa estuvo

dividido en dos partes: la primera dedicada a la música militar española, con obras como: «Fanfarria para Música en Palacio», de J. Peris; «El Abanico», de Javaloyes; «Antología Militar», de L. Calvo; «Estampa Artillera», de F. Grau, y «El Sitio de Zaragoza», de Oudrid; y la segunda, con obras como: «La Calesera», de Alonso; «El Barberillo de Lavapiés», de Barbieri; «Sones Castizos», de Grau; y «Agua, azucarillos y aguardiente», de Chueca.

En el segundo de los conciertos de «Música en Palacio» intervino el día 8 de julio el Orfeón Catalán y la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigidos por Jordi Casas, maestro titular del Orfeón desde 1988. El programa, entre lo barroco y lo neoclásico, incluyó una «Antífona», de Haendel, de exaltadora grandeza, seguida de una popular página de Vivaldi, el

«Gloria». Pero el interés máximo de la velada recayó en la «Misa de la Coronación», escrita por Mozart en 1779, a los 23 años.

El coro interpretó las tres obras con exquisito buen gusto, rehuendo los fáciles efectismos, con una cuidada afinación, empaste y ajuste, acompañado de la excelente orquesta, todos bajo la batuta eficaz de Casas, y la colaboración de los solistas Gloria Fabuel, de dulce voz; Grazyna Winogrodzka, de timbre denso y correcta afinación; el tenor Josef Kundlak, y el barítono-bajo Miguel Angel Zapater, con voz de notables resonancias. Los numerosos aplausos les obligaron a ofrecer el «Aleluya» de «El Mesías», de Haendel, que subrayó el éxito de la velada.

El día 20 de julio sesenta y cinco solistas de la Orquesta de la Opera del Metropolitan de Nueva York, dirigidos por Ri-

Orfeón Catalán y Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigidos por Jordi Casas; y Ballet Español de María Rosa, con Maribel Martín y Carlos Vilán como primeros bailarines.



chard Buckley, ofrecieron en el Palacio Real de Madrid el primer concierto de su gira europea, tercera que realiza la Orquesta fuera de los Estados Unidos en sus cincuenta años de existencia. Los solistas de esta Orquesta, considerada hoy día como una de las mejores del mundo, interpretaron una selección de Preludios y Overturas de óperas famosas, así como el intermedio de «Goyescas», de E. Granados; la suite n.º 3 «Carmen», de Bizet; y las «Danzas polovtsianas», de «El Príncipe Igor», de Borodin. Los numerosos aplausos del público, que llenaba totalmente el recinto, hicieron a los artistas norteamericanos regalar un bis.

El día 22 de julio se presentó en el mismo escenario una Gala Internacional de Ballet, en la que participaron artistas españoles e iberoamericanos, además de la extraordinaria Maya Plisetskaya, Directora del Ballet del Teatro Lírico Nacional.

La Gala de Danza tuvo un carácter de mezcla de estilos —con la presencia de artistas flamencos como Merche Esmeralda y El Güito, junto a estrellas del ballet como Maya Plisetskaya y Juan Carlos Gil— y un cierto sabor latinoamericano, con la actuación de la jovencísima solista del Ballet de Caracas, Carmen Catoya, y de la cubana Sonia Calero, junto a los bailarines españoles Arantxa Argüelles, Santiago de la Quintana y Raúl Tino.

Los mayores aplausos de la noche fueron para Maya Plisetskaya, que cerró el largo espectáculo con su peculiar versión de la muerte del cisne.

El segundo acontecimiento de la noche fue que Arantxa Argüelles bailó espléndidamente el difícil «Tchaikowsky pas de deux», de Balanchine, con Juan Carlos Gil, y el paso



María Dolores Pradera con los Gemelos en un momento de su actuación.



Manolo Sanlúcar interpretó canciones de «Tauromagia», su último trabajo.

a dos de «Don Quijote», de Petipa, con Raúl Tino.

Santiago de la Quintana bailó un fragmento de la coreografía que Vicente Nebrada está montando para el centenario de Van Gogh y, con la desenvuelta y precoz Catoya, una escena de la versión de Nebrada de Romeo y Julieta.

Juan Carlos Gil demostró ser uno de los escasísimos jóvenes bailarines españoles, aunque formado en Francia, que posee a la vez línea clásica impecable, fuerza de salto y capacidad de interpretación.

El III Ciclo de «Música en Palacio» tuvo una brillantísima clausura el día 28 de julio con el concierto que, dirigido por Rafael Frühbeck de Burgos, llevó al recinto real los espectaculares «Carmina Burana», de Carl Orff, de la mano de la Orquesta Arbós y el Orfeón Donostiarra. Basada esta monu-



Actividades culturales

mental obra en una colección de canciones manuscritas del siglo XIII, Orff levanta sobre ellas una gran partitura, de una hora de duración, evocadora en parte de la dura polifonía medieval, vivificada con ritmos de gran nervio, que recordaban al Strawinsky de «La consagración de la primavera» o de «Las bodas».

El Orfeón Donostiarra, magistralmente preparado por Sainz Alfaro, ofreció, con perfecta afinación y buen gusto, una de las mejores versiones que de la partitura orffiana se recuerdan, sobre todo por su estudiada y amplísima gama dinámica que valoraba al máximo los pianísimos y los fortes, huyendo siempre del abuso habitual de estos últimos.

El relieve espacial y el cualificado empaste fueron notas permanentes del trabajo de los ilustres cantores vascos. La Orquesta Arbós —que había iniciado el concierto con sen-

das orquestaciones, debidas a Frühbeck y Fernández Arbós, de «Granada», «Sevilla», «El Corpus Christie en Sevilla» y «Triana», de Albéniz— prestó la base instrumental. Las excelentes voces, fieles al estilo, de Lynda Russell (soprano), Christopher Royal (tenor) y Stephen Roberts (bajo), contribuyeron al éxito.

Real Monasterio de El Escorial

El día 1 de julio se inició en el Patio de Coches del Real Monasterio de El Escorial el II Ciclo de «Música y Teatro en los Reales Sitios», con la actuación del Ballet de Víctor Ullate, que intervino con un programa formado por cuatro coreografías: «Haydn Symphony», de Jan Linkens; «Arraigo» y «Amanecer», del propio Víctor Ullate,

y «Cuarteto», de Nils Chrise.

El día 6 de julio actuó la Compañía de Marionetas «La Deliciosa Royala», que interpretó dos historias originales de Alberto Urdiales: «Rompe muñecos» y «El mejor tesoro».

La cantante M.^a Dolores Pradera, acompañada de los Gemelos, ofreció el día 8 de julio un recital con las mejores canciones de su dilatada carrera artística como: «Fina estampa», «Caballo viejo», «Mi mejor tristeza», «Paloma blanca», «La hija de don Juan Alba», «Tú tenías veinte años», «Cuando llora mi guitarra», «La flor de la canela».

El día 11 de julio el grupo de Percusionistas de Estrasburgo, dirigido por Georges Van Gucht, interpretó, en este mismo marco, tres obras: «Aera», de François Bernard Mache; «Hierophonie 5», de Yoshihisa Taira, y «Persephassa», de Iannis Xenakis.

El 15 de julio el guitarrista y

*Percusionistas de Estrasburgo,
Joven Orquesta Nacional
de España y Ballet
del Teatro Lírico Nacional
de la Zarzuela.*





Unidad de Música de la Guardia Real en el Palacio de El Pardo, y Maya Plisetskaya saludando al público en el Palacio de San Ildefonso.

La Orquesta de Pulso y Púa de la Asociación de Antiguos Tunos de la Universidad de Madrid en el Palacio de El Pardo.

compositor Manolo Sanlúcar ofreció un concierto en el que interpretó canciones de «Tauromagia», título de su último trabajo, con el que pretende rendir tributo al mundo de la lidia, describiendo y desmenuzando paso a paso el mejor arte del toreo.

Emoción y belleza, equilibrio y estilo, fueron los rasgos principales de esta obra. El recorrido musical que realiza Manolo Sanlúcar por las distintas suertes del toreo, con piezas dedicadas y personalizadas, le ha llevado a completar brillantemente su trabajo más original y sugestivo. La asociación de la guitarra con las imágenes de la distintas suertes tiene toda la carga de emotividad que precisaba. A lo largo de la obra se transmiten las vibraciones del ambiente, el murmullo de la plaza, las tristezas y las alegrías, y el entusiasmo de la faena redonda. «Tauromagia» es una colección de sentimientos que di-



bujan y describen todo ese mundo de principio a fin, como si se tratara del ciclo de la vida, con sus penas y sus «olés», con sus complicidades, guiños y oraciones.

El día 22 de julio actuó en este mismo escenario el Ballet Español de María Rosa, con Maribel Martín y Carlos Vilán como primeros bailarines, y Virginia Domínguez, Mar López, Armando Alvarez, Javier Palacios, Antonio Pardo y José de los Ríos como solistas. El programa estuvo dedicado a Manuel de Falla («El sombrero de tres picos»), Enrique Granados («El sortilegio de los collares») y J. A. Díaz («Andalucía baila»).

Continuando con el II Ciclo de «Música y Teatro en los Reales Sitios», el día 26 de julio La Joven Orquesta Nacional de España interpretó, en el Patio de Coches del Monasterio de El Escorial, la Décima Sinfonía de Beethoven, bajo la batuta de Edmon Colomer y la presencia del compositor Barry Coper. El concierto, presidido por Su Majestad la Reina, se inició con la Sinfonía n.º 5, de Beethoven; Andante con moto, Allegro con brio y Allegro. Tras un breve paso por Fidelio, Obertura, arrancaron los primeros compases de la Décima Sinfonía.

Los aplausos prolongados y el requerimiento del director al escenario, en varias ocasiones, respondían plenamente a la interpretación realizada por esta Joven Orquesta, que demostró su concienzuda preparación y verdadera entrega. Barry Cooper, tras agradecer la presencia de Su Majestad la Reina, elogió la interpretación dirigida por Edmon Colomer y aportó datos relativos al descubrimiento de esta Décima Sinfonía, ciento cincuenta años después de pensar que de Beethoven sólo que-



Actividades culturales

daba la herencia de nueve sinfonías.

Con un concierto a cargo de los Niños de la Fundación Yamaha finalizaron, el día 1 de agosto, las actuaciones en el Patio de Coches del Monasterio de El Escorial, correspondientes al programa del II Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios». El concierto despertó una gran admiración ante la presencia de los componentes de la orquesta que salen a escena sin emitir un solo sonido. Los integrantes de la Original Junior Concert Niños de Yamaha aprendieron desde pequeños a manejar con toda soltura los instrumentos musicales mediante el revolucionario método Yamaha, llegando a ser en su juventud experimentados concertistas.

El programa ofrecido por estos jóvenes intérpretes estuvo formado por obras compuestas por ellos mismos, como: «Fan-

tasía», de Miyako Nakajima; «Variación», de Makiko Imasaka; «Viaje sin fin, hacia el Everest», de Miho Hirota; y «Musical El Bosque», de Emi Higashiya, entre otras.

Palacio Real de San Ildefonso

El día 18 de agosto el Ballet del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, dirigido por Maya Plisetskaya, puso el broche de oro a las actuaciones que durante ese mes vinieron celebrándose en el Patio de la Herradura del Palacio Real de San Ildefonso, dentro del II Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios», que había comenzado el 1 de julio en el Patio de Coches del Real Monasterio de El Escorial.

El Ballet del Teatro Lírico

Nacional de la Zarzuela, bajo la dirección de Maya Plisetskaya, y con Arantxa Argüelles, Ricardo Franco, Elena Figueroa, Raúl Tino, Carmen Molina y Hans Tino como bailarines principales, intervino con el siguiente programa: «Hoja de Album», con coreografía de Ray Barra y música de F. Mendelssohn; «Diana y Acteon» (Paso a dos), con coreografía de Agripina Vaganova y música de Riccardo Drigo; y «María Estuardo», interpretada por la propia Maya Plisetskaya, con coreografía de José Granero y música de Emilio de Diego y Víctor M. Martín Rubio.

Los días 11, 12 y 14 de agosto intervinieron en este mismo escenario: el Ballet de Víctor Ullate, el Ballet de María Rosa y «The Manhattan Ballet», este último con una espléndida interpretación de: «Electric Sequences», con coreografía de Vicente Nebrada

*Ballet de España
de Paco Romero
y Ariel Ramírez
con la coral Salve
de Laredo
en el Palacio de El Pardo.*





y música de George Gershwin; «Shall we Dance», con coreografía de Gary Pierce y música de George Gershwin; «Death and the Maiden», con música de Franz Schubert; y «Entre dos Aguas», con coreografía de Robert North y música de Paco de Lucía.

Palacio Real de El Pardo

El día 1 de septiembre la Orquesta de Pulso y Púa de la Asociación de Antiguos Tunos de la Universidad de Madrid inició en los jardines del Palacio Real de El Pardo la tercera y última parte del II Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios». En el programa se incluyeron obras de: W. A. Mozart, Alonso, J. S. Bach, Padilla, G. Giménez y T. Bretón, entre otras.



Espectáculo de marionetas de «La Deliciosa Royala», y la arpista María Rosa Calvo Manzano en el Palacio de El Pardo.

En este mismo escenario intervinieron posteriormente las siguientes agrupaciones: el día 2, Ariel Ramírez, con la Coral Salve de Laredo, dirigidos por José Luis Ocejo, que interpretó un programa compuesto de dos partes: la primera dedicada a la Música y Poesía; y la segunda, a la Misa Criolla.

María Rosa Calvo Manzano y el Conjunto Arpista Ludovico interpretaron el día 3 para arpa sola obras de G. F. Haendel, F. J. Nadermann, F. Godefroid, P. Alvars, A. Hasselmans y C. Salzedo; y el Quinteto para arpa y Cuarteto de cuerda, de J. M^o Franco.

El día 4 el Ballet de España de Paco Romero presentó el siguiente programa: «Navarra», de Albéniz; «Zapateado de Sarasate», con coreografía de Antonio; «El amor brujo», de Manuel de Falla; y «Flamenco», en la segunda parte.

El día 5 la Compañía de Teatro La Deliciosa Royala abrió la velada con un original espectáculo de técnica mixta «bunraku», varilla, guante y dedo, en el que intervinieron actores con máscaras.

Con el concierto del día 6 de septiembre, a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Comandante Francisco Grau Vegara, se clausuró en los jardines del Palacio Real de El Pardo el II Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios» que, organizado por el Patrimonio Nacional, se celebró, bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, desde primeros de julio, en los diferentes Reales Sitios, y que vio incrementado este año el número de espectáculos y de escenarios: Real Monasterio de El Escorial y los Palacios Reales de San Ildefonso y de El Pardo.



Actividades culturales

CICLO DE ORGANO Y COROS EN LA BASILICA DE EL ESCORIAL

En el primer concierto, 5 de julio, la prestigiosa organista Montserrat Torrent intervino con las siguientes obras: «Tiento sobre Pange Lingua», de J. Cabanilles; «Tres corales» y «Preludio y Fuga en Do» (BWV 546), de J. Sebastian Bach; «Adagio», de W. A. Mozart; y «Sonata n.º 4 en Si Bemol Mayor», de F. Mendelssohn.

El día 14 la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, dirigida por Pedro Blanco y José de Felipe Arnaiz y con Paulino González como organista, interpretó obras de J. Brahms, J. Handl, L. Bordèse y G. B. Pergolesi, entre otras.

La Escolanía del Real Monasterio de El Escorial fue fundada en el verano de 1974 con la finalidad principal de actuar en la Basílica del Real Sitio. El número de sus componentes se mantiene siempre entre los 30 y los 40 niños, seleccionados por concurso, de edades comprendidas entre los 9 y los 14 años. A la vez que realizan los estudios de E.G.B., reciben diariamente una formación musical esmerada.

Cuenta la Escolanía con un amplio repertorio de canto gregoriano y de polifonía, tanto religiosa como profana, sobre todo de los siglos XVI y XVII.

Ralf y Heiko Hansjosten interpretaron el 9 de agosto obras de W. Boyce, J. G. Walther, L. Krebs, F. Mendelssohn, J. P. Sweelinck, J. S. Bach, D. Buxtehude y del propio Heiko Hansjosten, alumno aventajado del Liceo Hindenburg de Trier, quien, además del órgano, toca

el clavicordio, el piano y el violín. Ralf, su hermano, es alumno del mismo Liceo y ha obtenido diversos premios en concursos juveniles, actuando en numerosas iglesias alemanas, especialmente en la Basílica del Monasterio Benedictino de Ottebeuren.

El día 27 Paulino González —organista— y Manuel Morales —trompetista— ofrecieron un concierto con el siguiente programa: «Suite en Do Mayor», de H. Purcell; «Pasacalles» (tercer modo), de J. Cabanilles; «Sonata Segunda», de J. B. Viviani; «Sonata en Fa Mayor», de A. Corelli; «Praeludium und Fuge Über B-A-C-H», de F. Liszt; «Fantasía y Fuga en Sol Menor» y Coral «Erbarm dich Mein' o Herre Gott», de J. S. Bach; y «Tocata», de G. Martini.

El concierto de clausura corrió a cargo de José Manuel Azcue, profesor del Conservatorio de San Sebastián. Fue organista y maestro de Capella de la Inmaculada Conception Church en Fulton, y profesor de música y director de coros de G. R. Bodley High School, así como catedrático de piano de la Universidad de Nueva York en Oswego. Desde 1975 es organista titular por oposición de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián.

Interpretó el siguiente programa: «Tocata, Adagio y Fuga, en Do Mayor» (REV 564), de J. S. Bach; «Cantabile» y «Piece Heroique», de C. Franck; «Introducción y Fuga» (de la Sinfonía 1, Op. 42), de A. Guilmant; «Sonata en Fa Menor, Op. 65/1», de F. Mendelssohn; «Sinfonía n.º 5, en Fa, para órgano, Op. 42» (selección), de Ch. M. Widor; y «Carrillón de Westminster» (de la Suite 3, Op. 54/6), de L. Vierne.

VELADA DE POESIA ESPAÑOLA EN LA VOZ DE SUS AUTORES

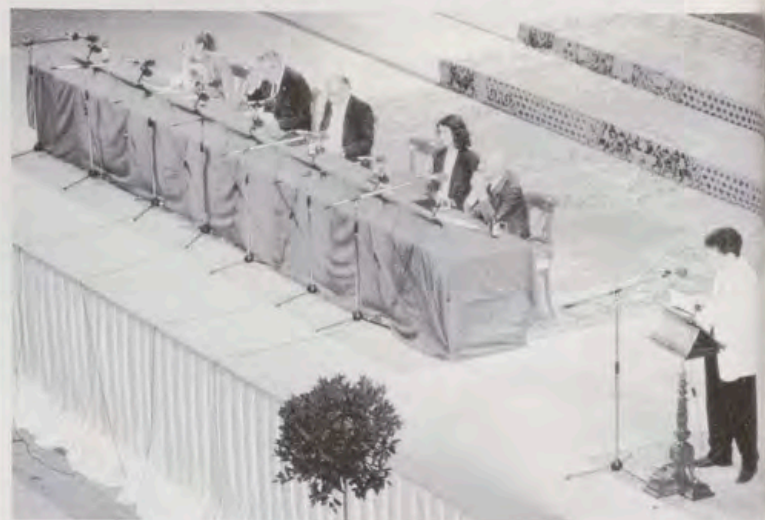
Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el pasado 6 de julio, en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid, una Velada Poética en la voz de sus autores: Rafael Alberti, Blanca Andreu, Francisco Brines, José Hierro, Clara Janes, Luis Rosales y Luis Antonio de Villena, sobradamente conocidos por su calidad y compromiso cultural con las épocas que les ha tocado vivir. Desde los ochenta y siete años de Rafael Alberti y los treinta de Blanca Andreu

los Rolling Stones. Luis Antonio de Villena y Blanca Andreu aportaron un aire nuevo, más abierto y cosmopolita.

Con esta velada, y de la mano de insignes poetas españoles de varias generaciones y distintas modulaciones, el Patrimonio Nacional quiere instaurar, junto a la música y la danza, la costumbre de escuchar Poesía en el incomparable marco del Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid.

Este recital de Poesía pretende recuperar simbólicamente un ámbito y una tradición que quedó consagrada en los refinados Cancioneros del siglo XV, entre cuyos versos brillan singularmente los de Juan de Mena, poeta predilecto del Rey Don Juan II y de Don Alvaro de Luna.

Es obvio que hoy no existe



desfila un buen trozo de la historia española.

Rafael Alberti y Luis Rosales nos llevaron a la mítica generación del 27. José Hierro y Francisco Brines, al claroscuro de los años de postguerra. Clara Janes al lirismo contenido de toda una generación que despertaba a la libertad al lado de fenómenos universales como el Mayo del 68, Bob Dylan o

Luis Antonio de Villena presenta al resto de los poetas que intervinieron en la velada del Palacio Real de Madrid.

la Poesía cortesana ni el contexto social que la hizo posible, pero es hermoso rescatar uno de los espacios que le fueron connaturales y abrirlo al disfrute de todos. Este ámbito tan especial subraya a la vez la nobleza de un arte que, sin renunciar a la totalidad de la vida, lleva en sí mismo la más alta exigencia estética.

CONVENIO ENTRE EL PATRIMONIO NACIONAL Y LA FEDERACION ESPAÑOLA DE GOLF

Don Manuel Gómez de Pablos y doña Emma Villaceros, Presidentes del Patrimonio Nacional y de la Federación Española de Golf, respectivamente, firmaron el pasado 13 de junio, en el Club de Golf «La Herrería» de San Lorenzo El Real de El Escorial, dos Acuerdos relativos a la promoción y desarrollo de este deporte.

En uno de ellos se contempla la puesta en marcha de la primera Escuela Nacional de Golf dedicada a la formación de jóvenes particularmente dotados para este deporte, simultaneando su perfeccionamiento con los estudios propios de su edad.

El otro Acuerdo se refiere a la concesión administrativa, por parte del Patrimonio Nacional, de la pista exterior de entrenamiento y práctica de golf del Complejo Deportivo «Somontes» a la Federación Española de Golf, para la enseñanza de este deporte.



Para completar este programa y enseñar con eficacia y competencia el deporte del golf al aire libre dentro del área metropolitana de Madrid, se ha habilitado la cancha de prácticas («putting-green», «bunker» y 10 «tees» de salida cubiertos) del Complejo Deportivo «Somontes», que será dirigida por la Federación Española de Golf.

Estos dos importantes Acuerdos, que afectan al Club de Golf «La Herrería» y al Complejo Deportivo Somontes, ambos dependientes del Patrimonio Nacional, se enmarcan dentro de los objetivos del Patrimonio en cuanto a la práctica del deporte no como acción aislada del comportamiento individual, sino como una empresa común que asegura la comunicación humana en el mundo de la cultura.

En este sentido, tanto el Patrimonio Nacional como la Federación Española de Golf consideran muy conveniente, para desarrollar el golf en España y

Don Manuel Gómez de Pablos y doña Emma Villaceros firman dos importantes acuerdos que afectan al Club de Golf «La Herrería» y al Complejo Deportivo Somontes.

formar una cantera con la que afrontar el futuro con optimismo, la creación de una Escuela Nacional de perfeccionamiento de este deporte a través de programas de la Federación Española de Golf dirigidos a los jugadores más jóvenes, a la vez que se les facilita la posibilidad de cursar sus estudios primarios en el Colegio Alfonso XII, y, en su día, continuar los estudios superiores en la Universidad María Cristina, instituciones ambas que el Patrimonio Nacional tiene concertadas con la Comunidad Agustiniana de San Lorenzo El Real de El Escorial.

Durante cinco años consecutivos el Patrimonio Nacional y la Federación Española de Golf se comprometen a financiar por partes iguales un máximo de veinte becas anuales dirigidas a los jóvenes más destacados en esta modalidad deportiva, que carecen de los medios económicos para practicarlo y desarrollar los estudios propios de su edad.



Actividades culturales

NOVEDADES EDITORIALES

«CATALOGO DE INCUNABLES»

Dentro del «Catálogo de la Real Biblioteca», comenzado en 1910 con la publicación de las «Crónicas Generales de España», de Menéndez Pidal, el que ahora ve la luz hace el número X. Las autoras, Matilde López Serrano y Pilar García Morenos, que durante muchos años han venido realizando una labor muy meritoria en la Biblioteca de Palacio, nos introducen en esta difícil materia a través de la historia del establecimiento de la imprenta en los principales países europeos y del estudio comparativo de los ejemplares más sobresalientes de la colección, agrupados también por países.

Hasta llegar a formar parte de la Real Biblioteca algunos incunables han ido pasando sucesivamente por distintas librerías, como las de los Condes de Gondomar y de Mansilla; la de Gregorio Mayans y Sis-

car; la de la Testamentaria del Oidor de Sevilla, Francisco de Bruna; la del Deán de Teruel, Joaquín Ibáñez, etc. Otros provienen de las bibliotecas particulares de los Infantes, sobre todo de la de Don Antonio de Borbón, hermano de Carlos IV.

Esta colección de 251 títulos abarca, en cuanto a su contenido, las distintas ramas del saber: Filosofía, Teología y Moral, Historia y Legislación, Literatura y Gramática, Astronomía, Geografía y Viajes, con un gran predominio de los autores clásicos, tanto griegos como latinos. Sus tipografías, góticas o romanas, o bien ambas empleadas en una misma obra, así como los grabados que a veces las ilustran, presentan las características de los distintos talleres en que fueron impresos.

Tarea minuciosa y difícil la de las autoras, pues para la identificación de estos libros se carece, principalmente en los más antiguos, de los datos tipográficos imprescindibles: lugar, impresor y año. Es tan cierto esto que en algunas ocasiones no se puede tener la certeza de si son o no incunables (de «incunabula», en la cuna, en los comienzos, es decir, aquellos libros que no sobrepasan el año 1500, fecha establecida como límite para ser considerados como tales).

En definitiva, este Catálogo sirve, entre otras cosas, para que el lector pueda hacerse una idea de la importancia de la Colección de Incunables de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, perteneciente al Patrimonio Nacional, al comprobar la cantidad de ejemplares únicos en el mundo que contiene. En este sentido, merece destacarse el «Tratado de la paz de Arras», último incunable identificado y que todavía no figura en ningún repertorio.

«LAS PINTURAS DE LAS BOVEDAS DEL PALACIO REAL DE SAN ILDEFONSO»

Después de analizar la restauración de 1927 de las pinturas deterioradas en el incendio de 1918, el autor de esta monografía, Pompeyo Martín, se centra en el trabajo de los pintores de los techos y bóvedas del Palacio, como el del italiano Giacomo Bonavia, encargado de los diseños de todos los adornos de estuco dorado y de las perspectivas arquitectónicas que enmarcaron los «pensieri morali», así como de las alegorías y emblemas de «armas y victorias» que pintó Bartolomé Rusca, maestro que poseía la habilidad de todos los pintores barrocos para las composiciones escenográficas y las perspectivas aéreas.

Más adelante, Pompeyo Martín se detiene en las figuras de Jacinto Gómez y Juan Gálvez, autores de muchos de los frescos pintados durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII. Su valiosa investigación aporta por vez primera la documentación de las obras de decoración ornamental de la Colegiata, dirigidas por Sabatini, y en las que intervinieron: Mariano Maella, que pintó los frescos que adornan las bóvedas; Francisco Bayeu, los de las pechinas y cúpulas; y Francisco Sasso, los de la Capilla de las Reliquias, donde se halla enterrado Felipe II.

Pompeyo Martín señala con

precisión que la idea original de Felipe V fue construir La Granja más como residencia o retiro de caza que como Real Sitio donde alojar la Corte en los períodos de estío. En esta misma línea, el análisis de las sucesivas ampliaciones del Palacio resulta imprescindible para seguir correctamente la ornamentación de su interior.

Como apoyo a este trabajo de investigación pueden verse



Pompeyo Martín

Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso



magníficas fotografías de las pinturas al fresco de los techos, con las que no sólo se aclaran algunos extremos, sino que, por lo que respecta a la composición del libro, se hace menos árido y más agradable a la vista.

El Patrimonio Nacional, consciente de que este conjunto de las pinturas al fresco, insuficientemente conocido pese a su importancia, exigía una atención nueva y un estudio más profundo, ha publicado este libro en la Colección Investigación, una Colección dirigida al universitario interesado en los campos del Arte y la Arquitectura, aunque por el tratamiento de los temas y de su escritura son textos que pueden interesar igualmente al especialista y al lector curioso en general.

CATALOGO DE LA REAL BIBLIOTECA

INCUNABLES

TOMO X



PATRIMONIO NACIONAL



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

Baileys,
la magia del sabor.

L'ÉLÉGANCE SUPRÊME DU COGNAC.

