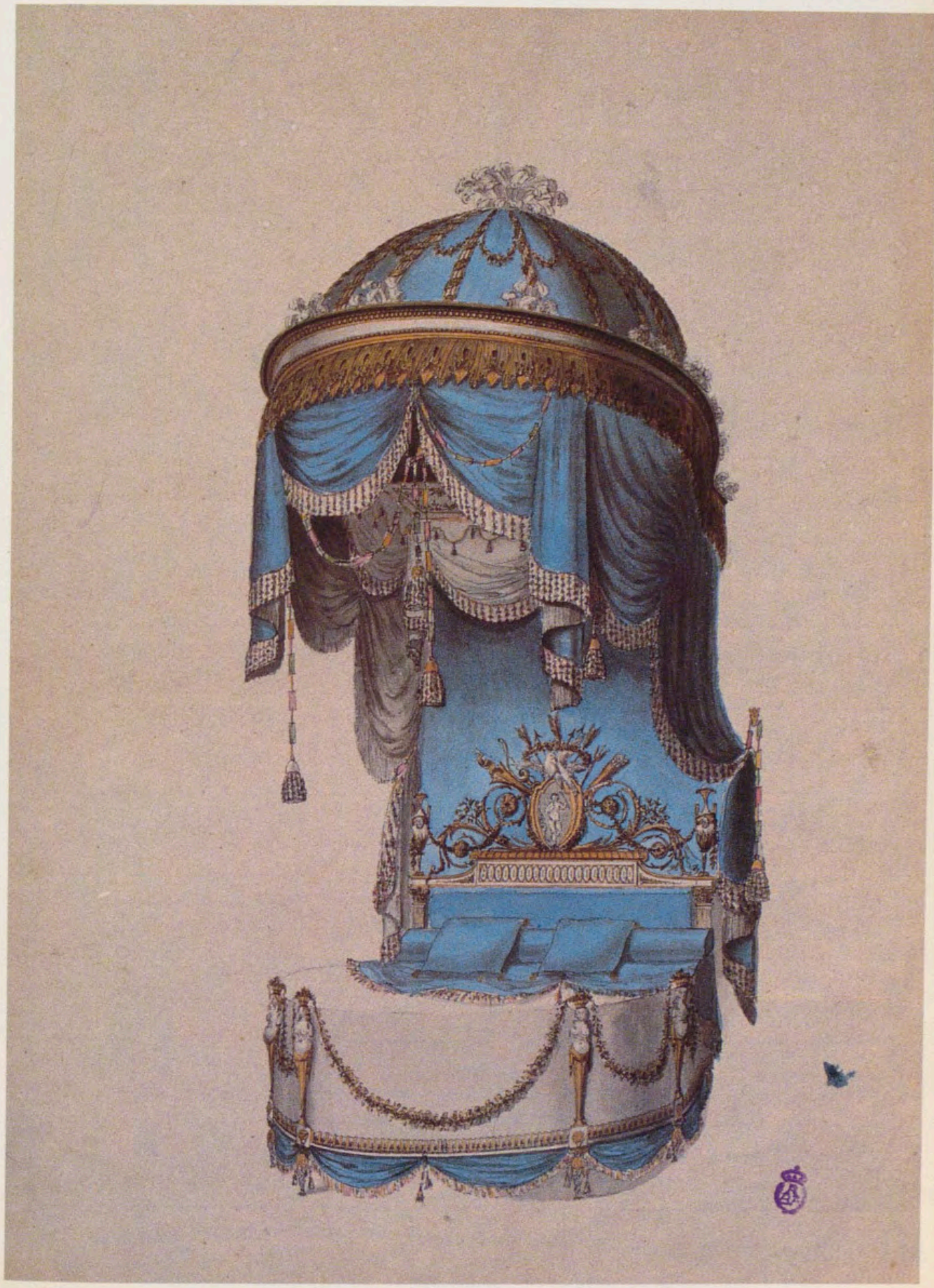


Duplicada

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVIII. N.º 109 (3.º TRIMESTRE 1991). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



TODOS TIENEN ALGO EN COMUN...



GRUPO OSA

SECURITAS

SUS EMPRESAS CONFÍAN EN NOSOTROS

SISTEMAS Y SERVICIOS DE SEGURIDAD

Oficina Central: Orense, 16 28020 Madrid. Tel. 597 13 01 DELEGACIONES EN TODA ESPAÑA

S E E D A



B A I L E Y S

Nuevos valores de Barcelona '92



MONEDAS DE
CURSO LEGAL
ACUNACION LIMITADA

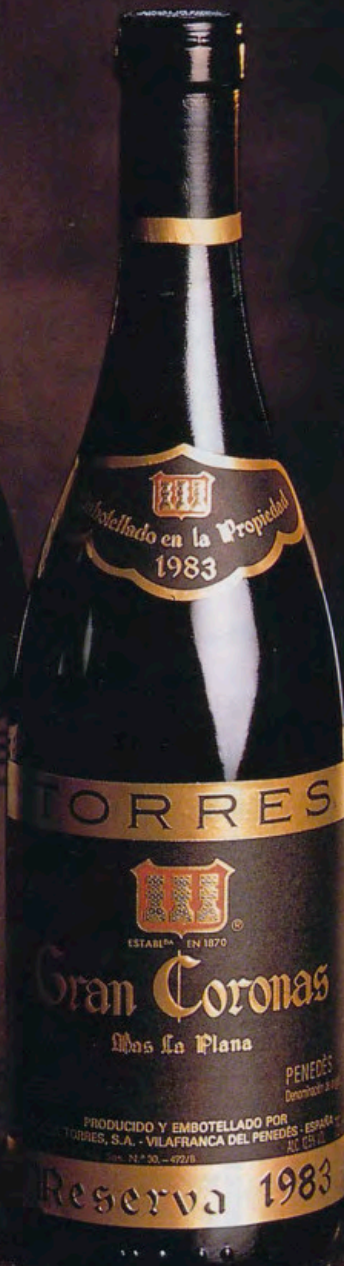
Valores de interés creciente.

Una gran inversión.

La Serie I, completa, y ahora la Serie II ya están a la venta. Piezas excepcionales en oro y plata de la máxima pureza. Acuñaciones en calidad "proof" y "flor de cuño" según la métrica de las famosas monedas españolas: "la onza", "el real de a ocho".

Un valioso recuerdo de nuestro tiempo. Una inversión de interés creciente.





MIL TITULOS MIL RAZONES PARA LEER AMERICA

La Biblioteca Quinto Centenario acaba de editar su título número 1000. Un logro que se ha alcanzado gracias a la colaboración de más de 50 editores, empresas, e instituciones españolas e iberoamericanas.

Millones de lectores. Cincuenta editores. Centenares de autores. Ensayos. Novelas. Teatro. Enciclopedias Iberoamericanas. Facsimilares. Codices Precolombinos. Reediciones de revistas culturales Iberoamericanas. Diccionarios. Catálogos de exposiciones. Guías de viaje. Documentos científicos. Antropológicos. Cartográficos...

Mil títulos para leer América, son mil razones para leer América.



1492 - 1992

QUINTO CENTENARIO
ESPAÑA



Donde haga falta.

En cualquier lugar y a cualquier hora, Europ Assistance pone a su disposición todos los medios: la más completa red de asistencia, la más avanzada tecnología y el más alto nivel profesional. Para responderle en cualquier circunstancia, incluso si no es usuario. Sólo tiene que llamarnos. Nosotros llegamos donde haga falta. Disfrute de su viaje.

 **europ assistance**

Asistencia Líder.

(91) 597 21 25

En su Banco, Agencia de Viajes o Agente de Seguros y en Cajeros Automáticos de la red Teletanco 4B.

V I S T A S A E R E A S

OTRA FORMA DE VIAJAR.

OTRO ESTILO DE ATENCION.

OTRA MANERA DE SER.



AVIACO
OTRO AIRE

Petromed
reunió a cuatro
Premios Nobel para
otorgar el
Premio Rey Jaime I
a la investigación



Petróleos del Mediterráneo, reunió a cuatro prestigiosos premios Nobel —Ochoa, Arber, Gajdusek y Jacob— para otorgar al científico Julio Rodríguez Villanueva el Premio Rey Jaime I de Investigación.

SU ALTEZA REAL EL PRINCIPE DE ASTURIAS, hizo entrega del galardón en un solemne acto celebrado en el Palacio de la Generalitat Valenciana



FUNDACION VALENCIANA
DE ESTUDIOS AVANZADOS

NOS ESTAMOS GANANDO EL CIELO A PULSO

FIGUEROA FERRETI

¿Una exageración?... Puede ser.

Recordemos sin embargo que los aviones de CASA surcan el cielo de los cinco continentes, dejando a su paso una inconfundible estela de calidad y eficacia.

Que nadie nos discuta por tanto el mérito de ser la primera empresa aeronáutica española. Una compañía que no es solamente líder en nuevas tecnologías, sino capaz de transferirlas a otros sectores estimulando así el desarrollo industrial.

Que nadie cuestione nuestro liderazgo en Investigación y Desarrollo. Ni el reconocimiento internacional que supone ser una voz escuchada en el mundo entero, y primer exportador español de tecnología, licencias y asistencia técnica.

Que nadie olvide, en fin, que CASA vuela aún más alto. Y que con su equipo de hombres y mujeres y su potencial de ideas innovadoras actúa como motor decisivo en el desarrollo del sector aeroespacial.

Sonará excesivo, pero no deja de ser cierto. Su trabajo serio y riguroso, su compromiso con el progreso y su ambiciosa proyección internacional están consiguiendo que CASA se gane el cielo a pulso.

CASA 

 Grupo INI

La primera Corporación Industrial de España

CONSTRUCCIONES AERONAUTICAS, S. A. Rey Francisco, 4. 28008 MADRID (ESPAÑA). Tel. 248 53 09. Télex 44729 CASA E.

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA
- 21 LA PLANTA PRINCIPAL DEL PALACIO REAL DE MADRID,
por José Luis Sancho.
La evolución de los usos del Palacio Real configuró su aspecto general, la distribución de los espacios y la decoración. Recientemente, se ha restaurado la planta noble y se han renovado las instalaciones de electricidad, calefacción y alarma, para adaptarlas a las nuevas necesidades surgidas por el paso del tiempo.
- 37 TRABAJOS DE RESTAURACION EN LOS TALLERES DE METALES Y ARMERIA, PIEDRAS DURAS Y RELOJES,
por Fernando Fernández-Miranda.
El especial uso del Palacio Real de Madrid como Museo y como espacio en el que se celebran, de forma habitual, actos oficiales, obliga a un mantenimiento continuo y de alta especialización. Para ello los talleres de restauración del Patrimonio Nacional trabajan en las distintas obras de arte, en estrecha colaboración con los profesionales más prestigiosos.
- 49 LOS TEXTILES Y EL MOBILIARIO DEL PALACIO REAL DE MADRID,
por Pilar Benito García.
Los objetos y ambientes que forman parte de la decoración del Palacio Real de Madrid son un fiel reflejo del gusto estético de los monarcas que lo habitaron. La autora describe cómo el Patrimonio Nacional realiza una labor permanente para mantener todos estos elementos en las mejores condiciones, a través de continuas campañas de restauración.
- 61 LAS PINTURAS MURALES DE LA ESCALERA PRINCIPAL Y EL SALON DE COLUMNAS,
por Angel Balao González.
Estudio del proceso de restauración de dos grandes obras de Giaquinto, que decoran las bóvedas de las escaleras principales: "El Triunfo de la Religión y de la Iglesia", en la Escalera Principal, y "El Nacimiento del Sol", en el Salón de Columnas.
- 71 ACTIVIDADES CULTURALES.



Diseño de cama imperial de finales del siglo XVIII. Anónimo. Academia de San Fernando, Madrid.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:

Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:

Julio de la Guardia García

Vocales:

Luis Alcaide de la Rosa, José María Álvarez del Manzano y López del Hierro, Juan Fageda Aubert, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert y José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Jesús Infante

Comité de Redacción:

Javier Bas Pascual, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Román Ledesma Rodríguez, Víctor Nieto Alcaide y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: Begoña Mardones y Sol Semprún

Secretaría de Redacción:

Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: Francisco Rodríguez y Antonio Ubeda Sánchez. Academia de San Fernando

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVIII. Núm. 109. Tercer trimestre 1991. Precio: España, 800 pesetas; extranjero, 1.600 pesetas. Suscripción: España, 2.500 pesetas; extranjero, 5.000 pesetas (IVA incluido).

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

NIPO: 006-91-004-9
Depósito legal: M. 11.160.—64

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



No es extraño que "Reales Sitios" dedique ocasionalmente un número con carácter monográfico al Palacio Real de Madrid, que, junto al Monasterio de El Escorial, constituye la pareja puntera de la nómina arquitectónica del Patrimonio Nacional. Y más si se tiene en cuenta que en el Palacio de Madrid se ha realizado en el último lustro una profunda labor de rehabilitación.

Los trabajos de restauración de la deteriorada fachada Oeste en los años 60 tuvieron su continuidad en la siguiente década con una amplia campaña de limpieza de sus fachadas y cubiertas, lo que confirió al monumento una imagen renovada que estaba casi perdida en la memoria colectiva del pueblo madrileño.

Sin embargo, la reciente campaña de rehabilitación a que nos referíamos más arriba, salvando la instalación de iluminación de sus fachadas, inaugurada en octubre de 1988, se ha centrado principalmente en los interiores del edificio. Así, Palacio ha visto remozar en estos años recientes sus más vetustas instalaciones eléctricas, su calefacción y sus comunicaciones interiores, de manera que hoy puede ofrecer con dignidad y eficacia los muchos usos que se le exigen: marco de frecuentes actos oficiales, museo, recinto de exposiciones, oficinas del Patrimonio Nacional o telón de fondo de múltiples acontecimientos culturales.

Pero también en estos recientes años se han podido rehabilitar niveles completos como el de la célebre planta cuarta, cuyo uso como residencia fuera recordado en nuestra literatura, o como algunos de sus sótanos, tan llamativos y tan escondidos durante décadas.

Incluso los niveles más visitados por el público como la planta baja o la planta noble se han visto sometidos a labores de restauración: el zaguán, la escalera principal y todo el anillo de la planta principal se nos aparecen hoy con su fisonomía tradicional puesta al día en ese difícil equilibrio conservación-restauración que "todo lo cambia sin cambiar nada".

Si Madrid se prepara para ser la capital cultural de Europa el próximo año, el Palacio Real de Madrid, Casa Real y Museo, sabrá ofrecer al visitante, con mayor brillo que nunca, la riqueza de sus aposentos y salones, su arquitectura, su pintura y sus artes decorativas.

Hagamos votos, pues, para que el lector, con el estímulo de estos artículos que hoy publicamos, se decida a visitar una vez más Palacio, para ver en su lozanía este edificio tan bello y tan cargado de vivencias que desde hace siglos se renueva en su esencia como germen de Madrid y testigo privilegiado de la Historia de España.



Entrevista

TOM REESE VENTURA RODRIGUEZ Y LA ARQUITECTURA SOCIAL





Todavía guardamos muchos un excelente recuerdo del curso que, con motivo del segundo centenario de Carlos III, tuvo lugar hace tres años en El Escorial. Bajo la coordinación de Carlos Sambricio, una selecta nómina de profesores, Solá-Morales, Gärms, Zsambien, Reese, Moleón y otros, hicieron las delicias de los asistentes durante una semana densa y agradable en torno a la «Arquitectura de la Ilustración». Algunos aspectos de aquellas jornadas pudieron pasar a esta sección de REALES SITIOS a través de las charlas que mantuvimos con Sambricio y Gärms, pero quedó pendiente la entrevista con Tom Reese, y han tenido que pasar tres años para poder celebrarla. Por meras dificultades de agenda, pues Tom visita España con cierta regularidad, hubo que posponer hasta hoy el encuentro con este americano, bonachón de aspecto y preciso y riguroso en sus tesis, en un momento en que era oportuno volver a comentar la obra de Ventura Rodríguez, cuyo patio toledano del Colegio de Doncellas tenemos ahora en restauración.

Tom Reese es quien mejor conoce la obra de Rodríguez, pero además debíamos hablar con él de muchas más cosas. Por ejemplo, de la transformación carolina de la segunda mitad del XVIII, o del Centro Getty en Santa Mónica, donde Tom trabaja habitualmente, o de su propio perfil humano y profesional.

—¿Cómo diablos puede un estudiante americano de Nueva Orleans orientar sus estudios al siglo XVIII español y a Ventura Rodríguez?

—Yo vine por primera vez a España como un joven estudiante allá por 1961, hace, pues, treinta años.

—¿Estudiante de Arte?

—No exactamente, pues este primer viaje tuvo lugar antes de empezar la Universidad. Pero ya decidí volver para aprender más cosas de España, de sus pueblos y sus ciu-

dades. Por ello volví en el 63 y en el 64, me alojaba en un Colegio Mayor y asistía a clases de Historia del Arte, con Antonio Bonet, Antonio García Bellido, Enrique Lafuente Ferrari, Fernando Chueca, Azcárate, Diego Angulo y tantos otros.

—Buen plantel de profesores, es una buena selección...

—Claro, pero es que yo no hacía una carrera fija, sino que asistía a clases y conferencias en Arquitectura, en Bellas Artes o en Filosofía y Letras. Después de estos dos años, pude regresar a Estados Unidos con la convicción de dedicarme al estudio del Arte Español. Para ello busqué diversas posibilidades, en Michigan con Wethey, en Chicago con Rosenthal, en Yale con Kubler.

—Y fue Yale la Universidad elegida.

—En efecto. Era un buen momento, entre otras cosas por los profesores invitados que visitaban Yale. Por eso pude asistir a clases de Yves Bottineau, por ejemplo, que daba cursos de doctorado sobre el Barroco en España. Yo ya trabajaba en mi tesis sobre Rodríguez, y fue muy bueno escuchar las ideas de Bottineau.

—¿Cómo se produjo la elección del tema «Ventura Rodríguez»? ¿Lo sugirió Bottineau?

—No, no fue Bottineau, fue antes de su visita, y me lo sugirió Kubler. En realidad yo estaba decidido a hacer un estudio sobre los retablos barrocos andaluces, pero Kubler me abrió los ojos al decirme que se trataba de un campo en el que era fácil perderse, muy complicado, con documentación muy fragmentaria... En fin, me apuntó el nombre de Ventura Rodríguez como figura necesitada de un nuevo estudio con más matices. Ya existían trabajos anteriores sobre Don Ventura, como el de Durán, de Chueca...

—Y del propio Kubler...

—Así es, pero casi todos habían centrado sus investigaciones en la primera parte de

la carrera de Rodríguez; Kubler publicó en *Ars Hispaniae* el Colegio de Cirugía, Covadonga, y otras cosas, y sabía que había muchas más, citadas por Ceán. Bueno, en Ceán se citan más de ciento cincuenta obras. Kubler me dijo: «Hay que buscarlas», y ya me dediqué a Don Ventura. Recuerdo que pasé más de cinco meses aquí en España en 1969. Fueron cinco meses en carreteras, archivos provinciales, ayuntamientos, catedrales...

—Eso debió ser muy complicado, y más si se tiene en cuenta que tuvo lugar hace más de veintidós años.

—No fue tan difícil, porque se trataba de un viaje muy bien preparado, con cartas previas a alcaldes, archiveros, deanes de catedrales. Pude hacer una investigación con fotografías, dibujos, copias, muy extensa pero también muy rápida si se tiene en cuenta que apenas fueron veinte o veintidós semanas. El resultado podría titularse: «Una nueva aventura de Don Ventura», pues apareció un Ventura Rodríguez muy poco explorado, que es el que trabajó en provincias, en pequeños pueblos.

—¿Se puede hablar, pues, de dos Rodríguez?

—Creo que sí. Al escribir la *Historia del Arte* todo el mundo va buscando las cumbres, y es lógico que todos se fijaran en el Rodríguez seguidor de los italianos Juvara y Sechetti, que trabajaron aquí en el Palacio Real de Madrid. Es su etapa más conocida y más estudiada, que desaparece en 1759. Le suceden Sabatini y Villanueva. Son, pues, tres nombres consecutivos que atraen, lógicamente, la atención de cualquiera, postergando por ejemplo otras etapas no menos interesantes, como es el caso de la segunda fase de Rodríguez.

—... que viene a coincidir, más o menos, con la llegada de Carlos III al trono de España.

—Sí, pero lo que parece claro es que Ventura Rodríguez era un hombre que sa-

bía sobrevivir. No sé si es la palabra exacta. Sobrevivir. «Survive», ¿no? Desde mi punto de vista, Rodríguez no era un hombre de ideas geniales entre los arquitectos. Era un buen arquitecto que quería tener una buena carrera y completarla, a pesar de la aparición de una figura poderosa, de un cortesano poderoso como era Sabatini. Rodríguez, en vez de dejar de hacer arquitectura, lo que hizo fue cambiar de patrono, buscar otros patronos para poder seguir haciendo arquitectura y continuar su carrera.

—¿Y eso del Sabatini cortesano?

—Sabatini fue un hombre de gran poder. Por ejemplo, en la correspondencia del marqués de San Leonardo con el duque de Liria, cuando éste se encontraba en París, hay un pasaje en que San Leonardo, que era una especie de segundón de la gran familia Liria, le dice al Duque «que hoy día va a venir Sabatini para ver las obras que está haciendo Don Ventura».

—Se refería a las obras del palacio de Liria, claro, donde vive la actual duquesa de Alba.

—Así es, pero el matiz de San Leonardo estriba en el hecho de manifestar que Sabatini es un hombre tan poderoso, tan cercano al Rey, que hay que intentar impresionarlo. Y claro que lo hizo, porque en la misma carta, más adelante, cuenta San Leonardo que al admirar Sabatini dos caballos que se encontraban allí en el palacio, durante las obras, no dudó en regalárselos inmediatamente.

Por eso decía que Sabatini era más que un arquitecto, era un poderoso cortesano.

—Ante cuya personalidad y poder sucumbe Rodríguez, ¿no?

—No se puede analizar el cambio como algo exclusivamente personal. Yo creo que hubo un cambio de rumbo, un «cambio de agujas», porque Carlos III era un rey muy hispanista, y durante su reinado surgen muchos personajes importantes como el propio Rodríguez o como Campomanes o Floridablanca.

Estos personajes, allá por los primeros años cincuenta, diseñaron una nueva estructura de poder, dependiente, pero también independiente del propio Rey, como podía ser el Consejo de Castilla, la Cámara de Castilla. Se podría pensar en el Rey como el centro del poder, de la corte, de la nación, asociando todo ello a edificios simbólicos de gran envergadura nacional.

Sin embargo, el Consejo de Castilla tenía que laborar en una política española que rehabilitase una serie de instituciones judiciales, administrativas, económicas, agrícolas, que se habían abandonado durante la última fase de los Austrias. Era una tarea de reconstrucción institucional del país.

—¿Y todo esto lo movió Campomanes?

—En gran parte, sí. Desde mi punto de vista, Campomanes no era un hombre de ideas puras, escuetas o aisladas de la realidad. No. Campomanes era un hombre de acción, muy ejecutivo, que quería verlo todo, investigar cualquier asunto concienzudamente, desde el fondo; llegó a tener una importancia enorme en el Consejo de Castilla, desde la Contaduría de Arbitrios y Propios.

Desde esta entidad, situada en Madrid, se controlaban los gastos de construcciones e instituciones de toda España; bueno, de casi toda, es decir, de aquellos territorios dependientes del Consejo de Castilla. Que era más de lo que pudiera parecer, porque

en algunos aspectos determinados el Consejo también tenía jurisdicción, por ejemplo, en Cataluña. Pero a lo que iba: en este Consejo de Castilla es donde seguirá haciendo Ventura Rodríguez su carrera, en donde seguirá construyendo, muy ligado a Campomanes, y algo también a Florida-Blanca.

—¿Y qué es eso del abandono de algunas instituciones tradicionales en el XVII, a que antes se refería?

—Muchos estudiosos han tratado recientemente este asunto. Algunas instituciones de principios del siglo XVI, es decir, de Carlos V, incluso anteriores, de los Reyes Católicos, de la Reconquista, ligadas a los





procesos de repoblación de España, se habían desviado de su fin primordial.

No era extraño ver en el XVII y primera parte del XVIII una magnífica catedral barroca en una población grande, tipo capital de provincia, ¿no? Pero se olvidaba de que un gran monumento así se había construido con dinero que pudiera y debiera haber ido a iglesias parroquiales, carnicerías o ayuntamientos de núcleos más modestos. Es decir, la política agraria de Carlos III y Campomanes veía con claridad que una de las riquezas de España era la agricultura, a la que había que impulsar recuperando los núcleos rurales cuya postración había estado provocada por el «desplazamiento» de los diezmos de estos pequeños núcleos hacia las capitales, con el consiguiente abandono de aquéllos. Había que hacer un esfuerzo en revitalizar estos núcleos, para dotarlos, entre otras cosas, de una iglesia. Esfuerzo al que, por cierto, se oponían los propios obispos.

Pero no sólo sucedía esto en el campo religioso, porque en el civil pasaba algo parecido. La revitalización de las corporaciones municipales, de los ayuntamientos, suponía en muchos casos la oposición de los regidores más o menos aburguesados que manejaban a su anchas «arbitrios y propios», y que ahora temían perder su posición, su influencia o sus privilegios.

—Esta es la, digamos, «atmósfera regeneracionista» que impone Campomanes, ¿no?

—Bueno, es una manera de decirlo, pero se trata, en efecto, de restaurar unas instituciones, mediante complicados mecanismos legales, variando los repartos fiscales de diezmos, arbitrios y tasas. Esto desde el punto de vista ideológico y burocrático. Pero este proceso necesita, evidentemente, de una arquitectura apropiada que haga visible esta gran obra, con una imagen clara de cambio, de haber recuperado antiguas instituciones en pequeños núcleos rurales. Y pongo un ejemplo de una obra de Don Ventura Rodríguez que conoce poca gente:

el ayuntamiento de Corral de Almaguer, un edificio muy limpio, muy sencillo, con la sala de regidores, por supuesto, pero que contiene también escuelas primarias, carnicerías, oficinas para los escribanos. No es sólo un ayuntamiento al uso, es algo más, es un centro de vida, un community center. Ya no se trata del palacio del corregidor, sino de un auténtico edificio vital e institucional al servicio del público.

Pues bien, en obras como ésta es donde se ve la segunda parte de la carrera de Rodríguez, dentro del Consejo de Castilla y manteniendo una relación muy buena con Don Pedro Rodríguez, conde de Campomanes.

—La relación con Carlos III no fue tan buena, ¿verdad?

—La política de Carlos III a mí me sigue resultando misteriosa en algunos aspectos.

—¿Y eso?

—Por ejemplo, con Carlos III se revitalizan mucho los Reales Sitios, donde vive la nobleza que rodea la Corte; Aranjuez, La Granja, El Pardo, no digamos El Escorial, son buenos ejemplos de esto. Hay una atención importante a la nobleza. Vuelvo a las cartas del marqués de San Leonardo. Es una correspondencia todavía inédita que creo que va a ser publicada pronto por los duques de Alba. Bueno, la correspondencia de San Leonardo es un estupendo retrato de la época de la que hablamos, y donde podemos leer las reflexiones del marqués alabando la importancia de tener una casa en Aranjuez, cerca de la Corte, para impresionar al Rey.

—¿Esto lo escribía San Leonardo a su hermano el duque de Liria?

—Sí, le contaba lo importante que era la casa de Aranjuez, para terminar la carta pidiéndole dinero para construirla. En otro pasaje le cuenta a su hermano: «... hoy he pasado una jornada de caza con el rey y otros acompañantes, y su Majestad me ha mirado dos veces», como queriendo decir, «en la próxima lista de designaciones, se-

guro que me corresponderá alguna prebenda o algún privilegio».

Quiero decir que Carlos III estimulaba estos escenarios de poder en que se movía la nobleza. El propio Rey tomaba muchas decisiones de carácter jurídico relacionadas con la nobleza en los Reales Sitios, en los que, por ello, proliferaron los «lobbies» de la nobleza por si pudieran influir en las decisiones reales. San Leonardo requería con frecuencia la presencia de su hermano Liria cerca de la Corte, para «hacer pasillo». Los Reales Sitios, con Carlos III, eran un escenario de poder. Yo he escrito e investigado mucho sobre este fenómeno.

—Bien, pero ¿dónde está el aspecto misterioso de esta política?

—Ah, sí, es que me he quedado a medias. Quería referirme al hecho de que mientras Carlos III contemporizaba con la nobleza en estos escenarios de poder, y salía a cazar con ella y se rodeaba de ella en Aranjuez o El Escorial, simultáneamente llevaba a cabo unas reformas agrarias que dañaban los privilegios de esa misma nobleza tan cercana. Y nunca he sabido si esto era la manera de ser de Carlos III o por el contrario era una deliberada «política de diversión, de distracción». No sé, para mí es un misterio, aunque últimamente me inclino a pensar que se trataba de una auténtica política, muy pensada.

—Una de las características de sus estudios sobre arquitectura es la gran atención dedicada al trasfondo sociológico, político y económico que le sirve de base.

—Sí, pero es que en el reinado de Carlos III este fenómeno es particularmente claro. Carlos III vuelve a poner a España en el mundo europeo. Por eso, el propio Rey, el Consejo de Castilla, el municipio de Madrid, se preocuparon de buscar esas vías de comunicación internacional. Hacer un observatorio era una forma más de poner en contacto a España con los demás astrónomos de Europa, una forma de estar al día. El Observatorio Astronómico, el



Jardín Botánico, y por supuesto el Museo del Prado, eran edificios e instituciones muy avanzados para su época. Se nos dirá que se trataba de una arquitectura real, muy cercana al Monarca, y de la que ya iba a estar ausente Rodríguez, aunque esto tampoco es exacto, porque ahí están algunas iglesias madrileñas, o el propio Salón del Prado que él diseñara. Pero en fin, en esta época, la obra principal de Campomanes y de Don Ventura, repito, es el haber creado una infraestructura legal y ética para

la revitalización del país. Y esto fue una obra colectiva, pues a Rodríguez le ayudaron desde modestos maestros de obra a académicos de San Fernando, como Monteagudo, Machuca y muchos otros. Pero me gustaría insistir en este punto, por las semejanzas de este proceso carolino con el que vive España en estos años. No sé si es oportuno hablar de ello...

—Claro que es oportuno, adelante.

—Bien. Como no conozco a fondo la

política española de estos años, cuanto voy a decir lo hago según impresiones mías, y, por tanto, con cierta reserva. Pero mi opinión es que el reciente establecimiento de las autonomías en España ha traído consigo la necesidad de nuevas identidades arquitectónicas para estos nuevos poderes, de la misma manera que el Consejo de Castilla necesitó hace dos siglos una identidad arquitectónica para sus quehaceres y realizaciones. Por ello, si en los sesenta y setenta en España hemos visto actividades arquitectónicas dirigidas hacia conceptos como el de la vivienda, la infraestructura urbana, o los edificios singulares y monumentales de sectores ricos, como por ejemplo de la banca, en los ochenta, con la aparición de las autonomías, hemos visto cómo se ha hecho un gran esfuerzo colectivo, amplio y disperso, centrado en el campo de las escuelas, las plazas públicas, las zonas de recreo, los polideportivos y edificios similares. Obras modestas, rápidas, con nuevas ideas, no faraónicas. Bueno, este es el núcleo del paralelismo que trato de establecer, aunque el tema tiene mucha más extensión y muchos más matices; pero básicamente la idea en ambos casos era la misma, la de servir al país en general, no a un sector social o económico determinado.

—Un año como el presente, en que se celebra el segundo centenario de la muerte de Mozart, coetáneo de Carlos III, invita a dudar si en el campo de la música se notó ese cambio; porque la verdad es que Mozart visitó Italia, Munich o París, pero jamás pasó por España.

—El hecho no sé si es muy significativo, pero creo que en el campo musical también hubo cambio. La música de Farinelli o Scarlatti en tiempos de Fernando VI es puramente cortesana, y con Carlos III empieza a evolucionar.

Pero es que estos procesos de expansión son lentos, y más hace dos siglos. No obstante, el público en España sintió enseguida las reformas de Carlos III, por ejemplo el Museo Natural.





—Sí, lo que hoy es la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

—Exacto; pues bien, el día de la apertura del Museo Natural con nuevas instalaciones diseñadas, por cierto, por Diego de Villanueva, el hermano de Juan, fue un éxito imprevisible de público. Fue una auténtica muchedumbre la que asistió a la inauguración.

En el Jardín Botánico pasaba algo parecido. No era un coto exclusivo de científicos. Cualquiera que pasaba por el Paseo del Prado podía entrar al Jardín y recibir una auténtica clase de Botánica.

Lo mismo sucedía con la política de revitalización de los teatros, que era una forma de llegar a la gente. En fin, el teatro forma parte de este impulso ilustrado y racional del Siglo de las Luces.

Pero la obra de Carlos III fue muy profunda y no siempre consistía en obras visibles y palpables. Es lógico que un nuevo pensamiento con bases racionales, más humanas y más libres, condujera a tareas no tan visibles, pero sí tan útiles y necesarias como nuevas normas de limpieza, de sanidad, de seguridad. Nuevas normas para identificar las propiedades, los solares...

—El Catastro, claro...

—En efecto, era necesario saber de quién era la tierra, cómo se podían recuperar solares abandonados, normas para la planimetría, la tira de cuerdas de los edificios, normas para los incendios, normas para adecentar las entradas a Madrid, que tenían unas márgenes impresentables para el viajero que llegaba. El tema, en fin, es muy complejo, pero la época de Carlos III es muy interesante y muy dinámica. Yo no estoy muy de acuerdo con eso de que Carlos III fue el mejor alcalde de Madrid, pero por el matiz personalista de esta afirmación. Creo que es mejor hablar de una obra colectiva, de una política global que incluye al Rey, a sus ministros y a muchos colaboradores y muy diversos sectores de todo el país.

—Volviendo a Ventura Rodríguez, que era un poco el itinerario principal de esta conversación, ¿cuál de sus obras es la que más le agrada?

—Es casi imposible responder a esta pregunta. Yo no destacaría ninguna obra en particular, sino el conjunto de todas ellas. Me encantan las pequeñas iglesias que diseñó para pequeños pueblos granadinos, pero también me gustan los ayuntamientos, las cárceles, las pequeñas carnicerías, los pósitos, todo aquello, en fin, que mejoraba la vida de las ciudades y los pueblecitos. Son obras sencillas, no monumentales, no son «masterpieces» como decimos en inglés, sino soluciones limpias y concretas a problemas concretos, hechas de manera muy directa, con buenos materiales que van a durar muchos siglos y van a llevar el testimonio de su época y de la política que las originó. Y yo las pongo al lado de esas otras obras, sin duda geniales, de Villanueva o de Sabatini, porque todas juntas conforman el perfil de una época.

—No debemos terminar esta charla sin dedicar unas líneas al «Centro Getty para la Historia del Arte y las Humanidades», del que usted forma parte.

—Como director social, me corresponde la vida intelectual, espiritual y administrativa de la institución. Mi trabajo me da para soñar muchos proyectos, y contamos con recursos, pero no siempre es posible hacer todo lo que uno quiere. La mayor parte del día la paso en reuniones para convencer, discutir, hablar, enseñar, persuadir, ... a fin de conseguir hacer realidad muchos proyectos.

—¿No dispone de tiempo para investigar?

—Muy poco, cada vez menos. También me piden muchas conferencias, en Estados Unidos, en Alemania, aquí en España, y siempre trato de decir que sí. Es parte de mi labor científica, aunque sea a costa de

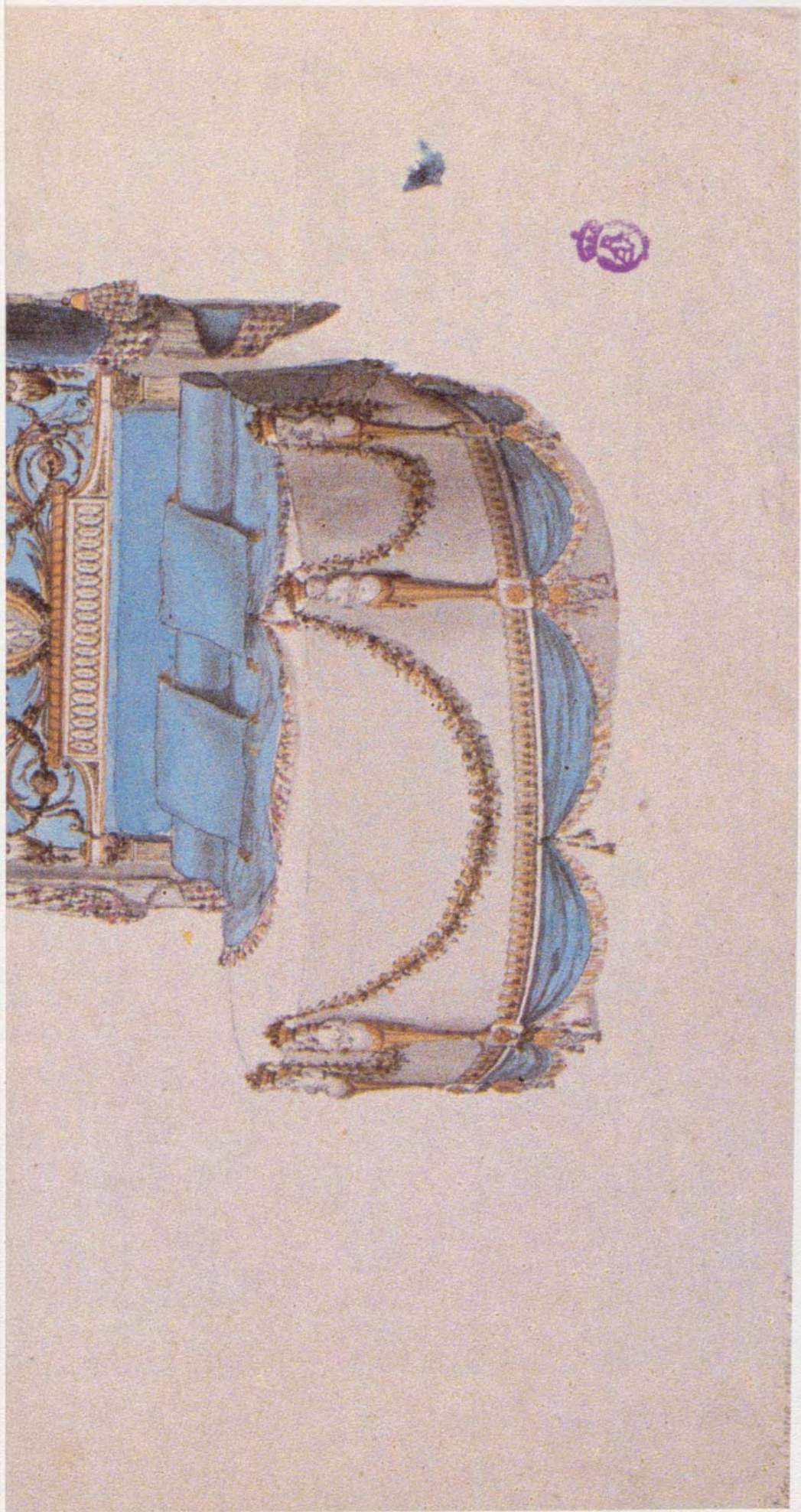
un tiempo fuera del horario de trabajo. Yo trato de hacer compatible mi servicio a la institución con las tareas de investigación científica, que es algo más personal, pero la verdad es que no es nada fácil. Por ejemplo, uno de los proyectos que ahora tenemos entre manos, las «historias orales», son decenas y decenas de horas de grabación sobre la enseñanza de la Historia del Arte, de la mano de maestros como George Kubler.

Bueno, esto es un proyecto mío, me ayuda Cristina García Rodero, pero cada vez tengo menos tiempo para ello. Lo mismo le pasa a Kurt Foster y a otros miembros de la directiva. Siempre estamos tratando de modificar la estructura del Centro para mejorarla y que sea más eficaz.

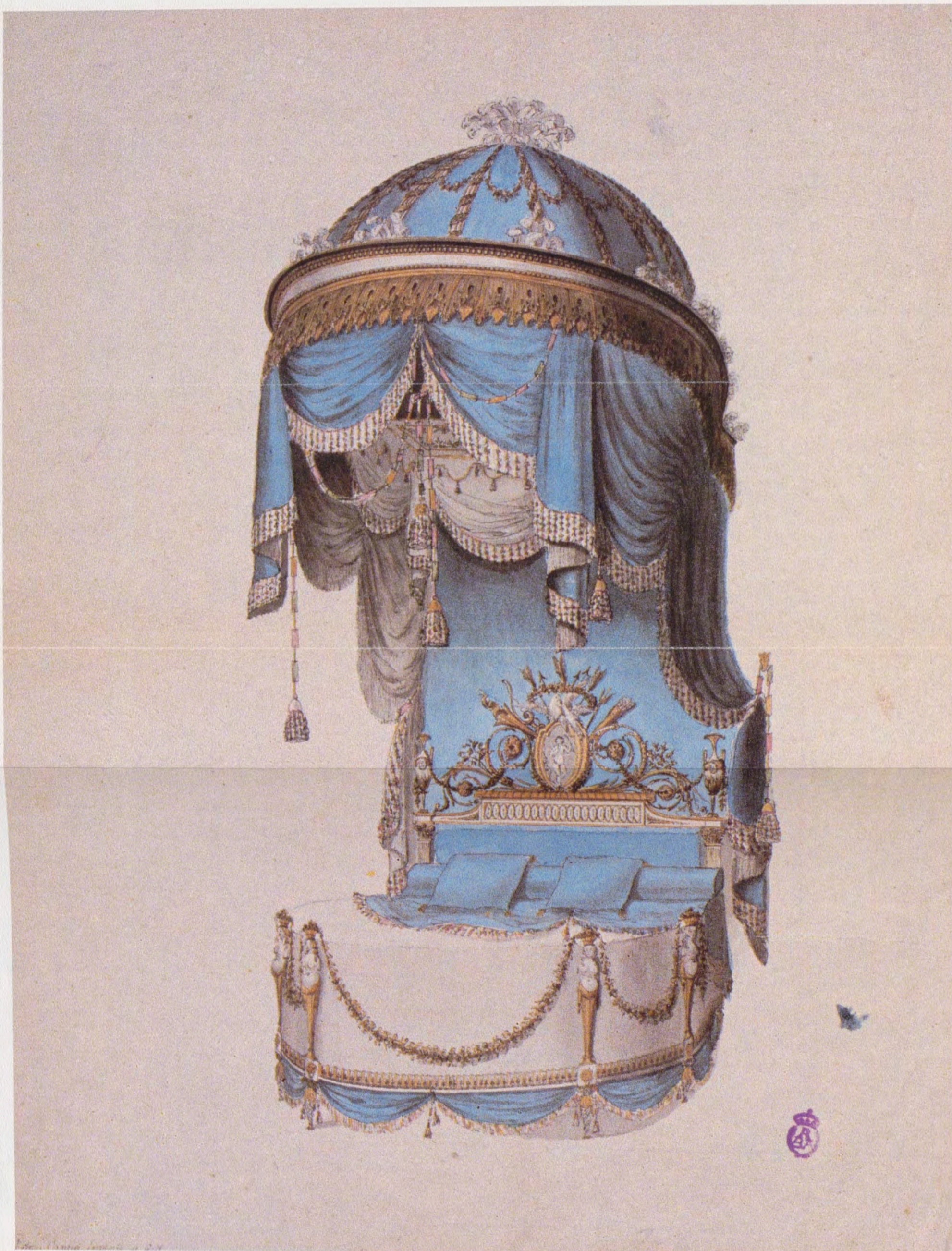
—Es agradable recordar que una fortuna nacida del negocio del petróleo, como la del viejo Getty, se dedique a las Humanidades a la vuelta de unas décadas.

—Getty dejó su fortuna al museo que él había fundado en California. Pero más tarde, los «trustees» de la Fundación decidieron diversificar los recursos existentes hacia compras de obras de arte, estudios de Arte, conservación, información tratada por ordenador, intercambio de información bibliográfica, formación de futuros profesores, subvenciones para libros, becas de estudios... En fin, de lo que en principio iba a ser sólo un museo salió un gran programa muy extenso. Las inversiones del Getty son del orden de los trescientos setenta mil millones de pesetas al cambio actual, y tiene que gastar entre un cuatro y un cinco por ciento al año en sus programas; o sea, tenemos la obligación de gastar al año unos dieciocho mil millones de pesetas, de acuerdo con nuestra legislación y nuestros estatutos.

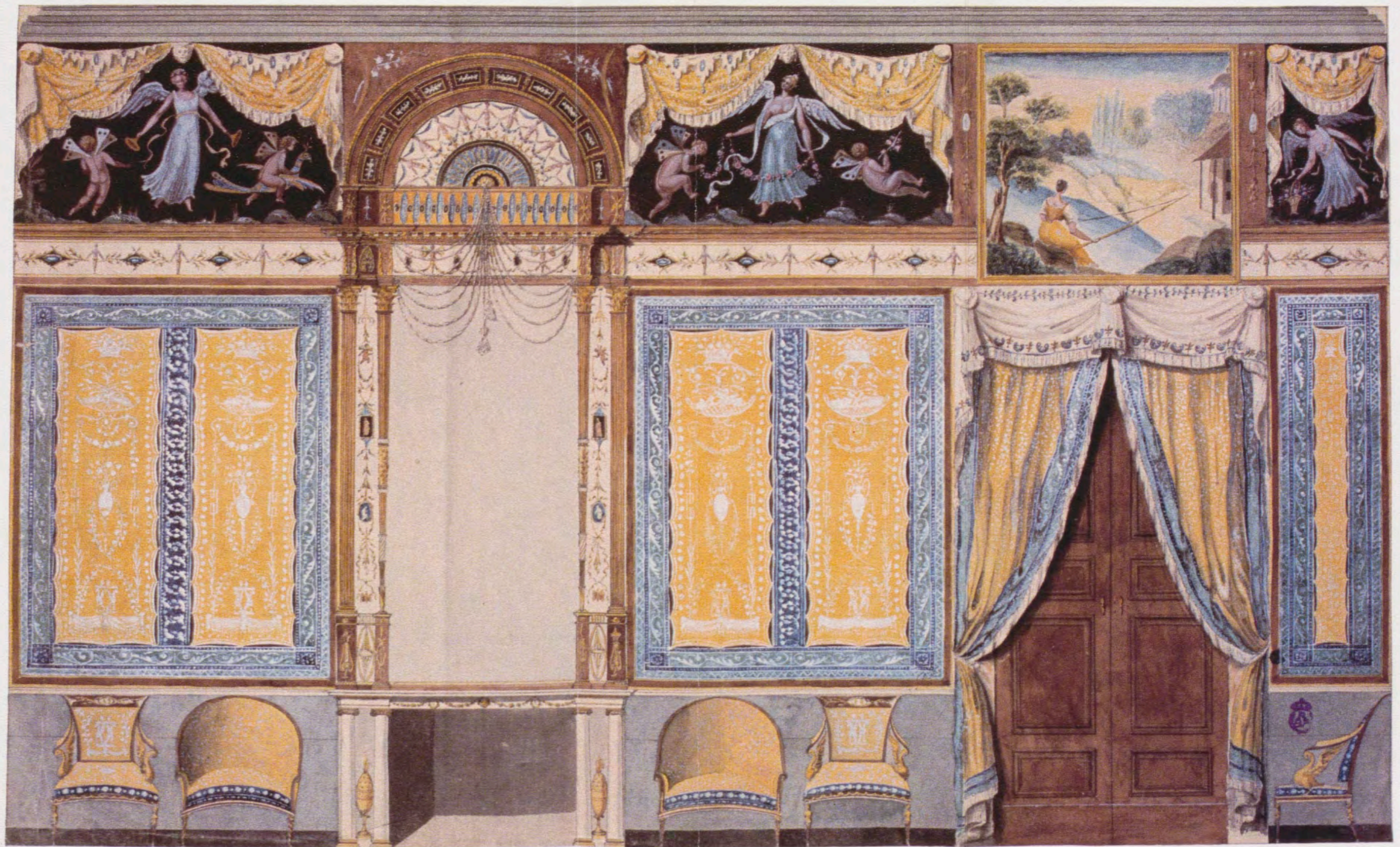
Texto: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO



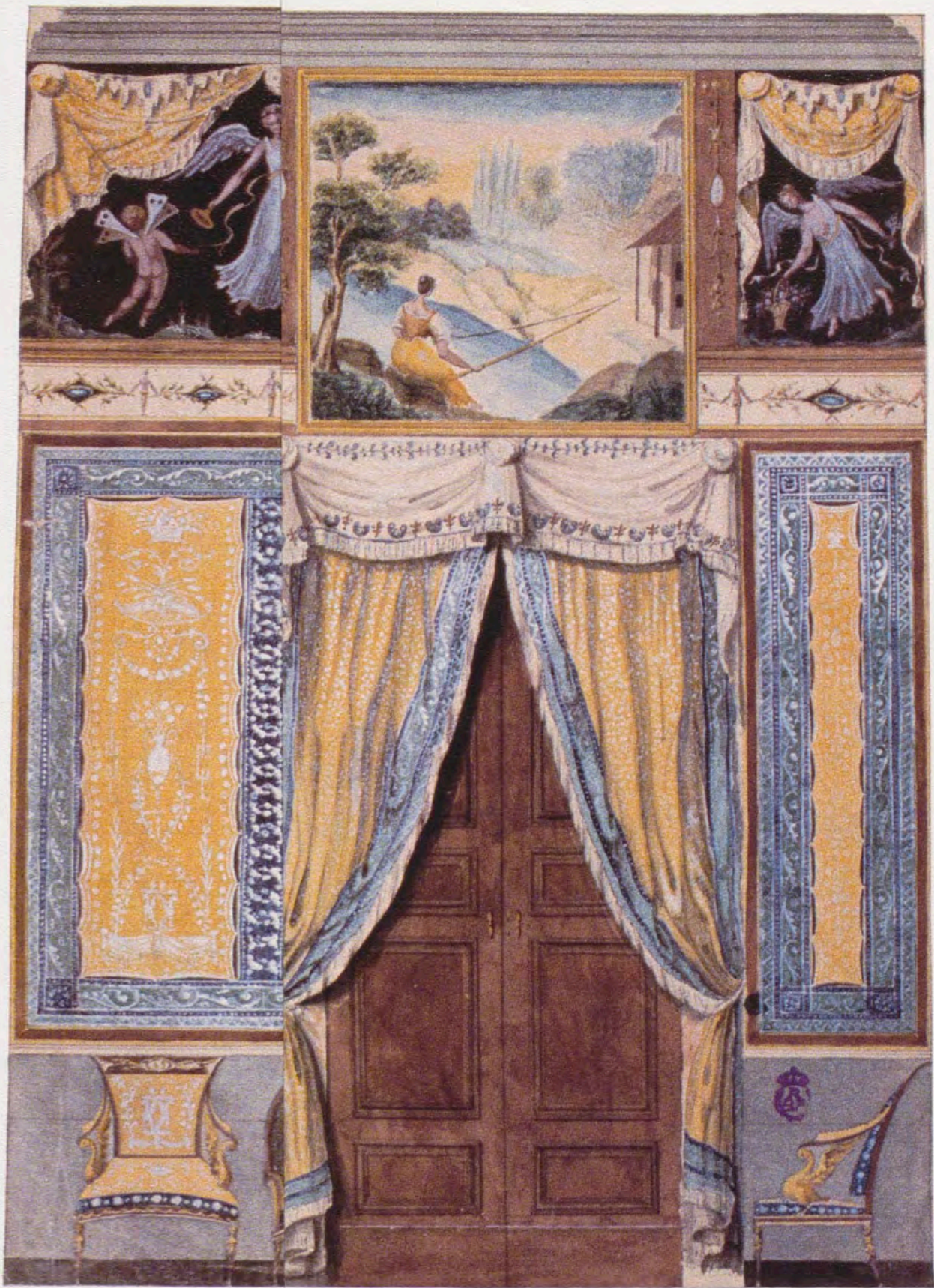
*Diseño de cama imperial de finales del siglo XVIII.
Anónimo. Academia de San Fernando, Madrid.*



*Diseño de cama imperial de finales del siglo XVIII.
Anónimo. Academia de San Fernando, Madrid.*



Proyecto de decoración para un salón de Palacio.
Pedro Cancio. Academia de San Fernando, Madrid.

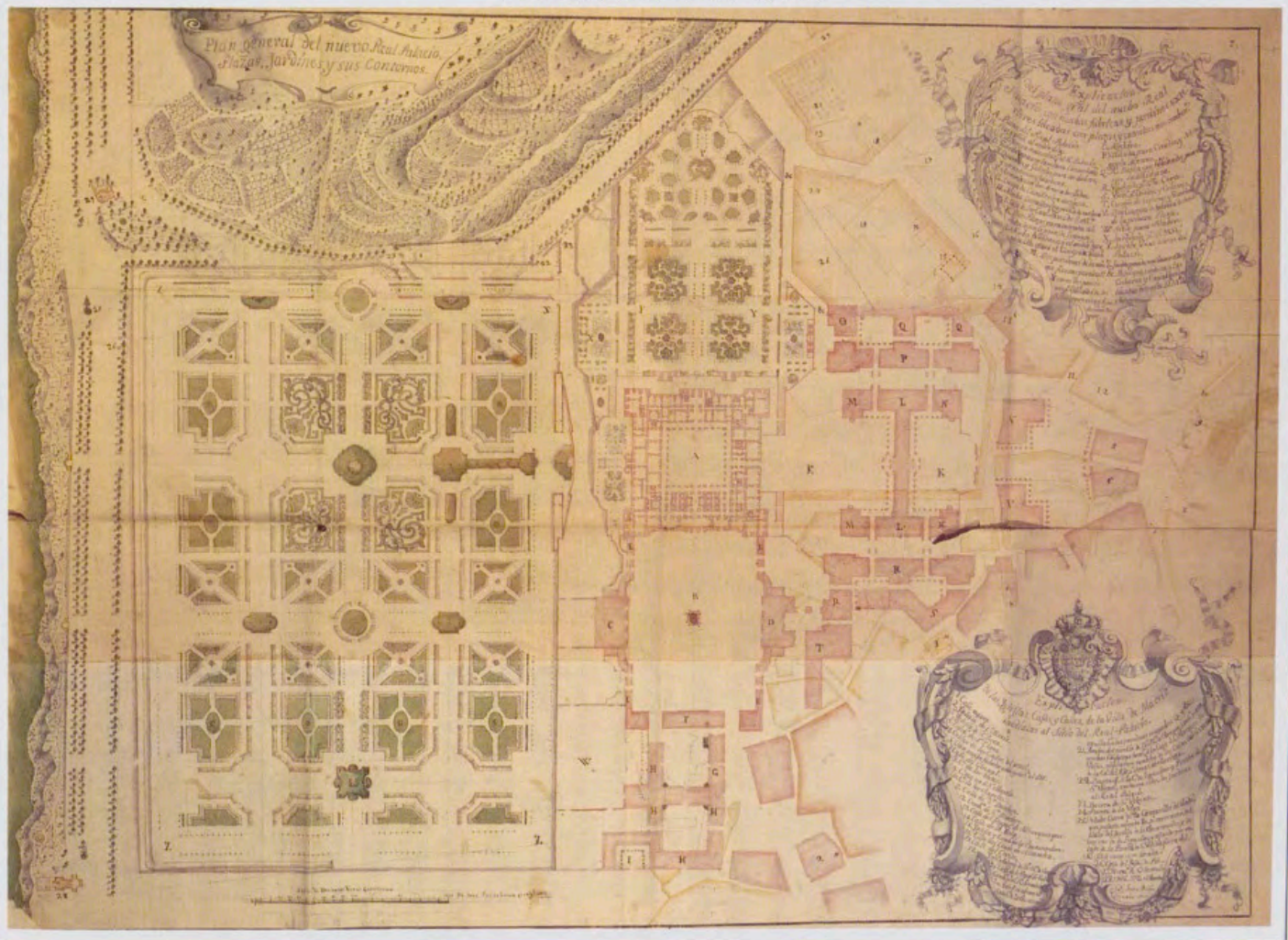


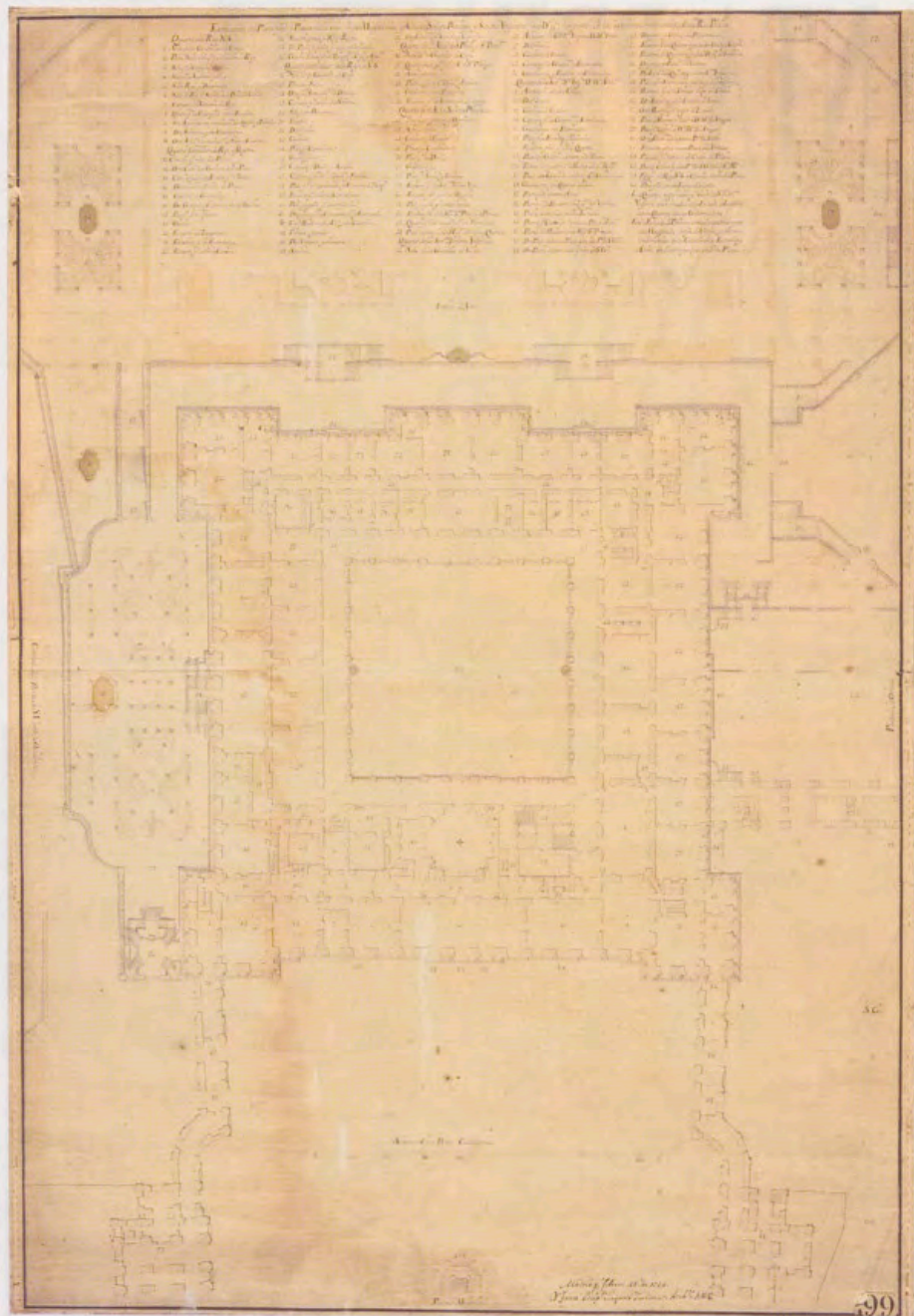
Proyecto de decoración para un s
Pedro Cancio. Academia de San

LA PLANTA PRINCIPAL DEL PALACIO REAL DE MADRID

Por José Luis SANCHO

*G. B. Sacchetti: Proyecto general del Palacio Real Nuevo,
con los jardines y obras exteriores, según la copia de G. B. Novello (hacia 1750).
Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana.*





G. B. Sacchetti: Planta principal del Palacio según el primer proyecto de distribución, con la capilla y una sola escalera principal en el costado sur. (A.G.P., 100).

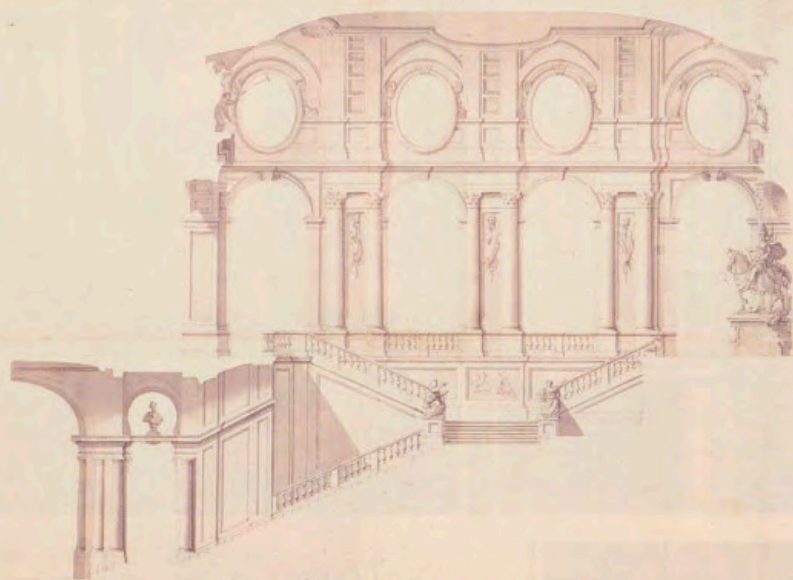
El Palacio Real de Madrid es uno de los edificios más importantes llevados a cabo en España. Ha sido objeto de estudios sobre su proyecto y construcción, en los que se ha analizado su forma general, sus aspectos externos y algunos espacios altamente significativos como la Capilla y la Escalera, pero su interior en general rara vez se ha considerado como obra de arquitectura. Es como si las paredes no cumplieran su función contenedora y como si la decoración se mantuviera por sí

sola, cosa que sería tanto más chocante si tenemos en cuenta que los encargados de dirigirla fueron los arquitectos mayores, Juan Bautista Sacchetti, Francisco Sabatini o, ya en el XIX, José Segundo de Lema.

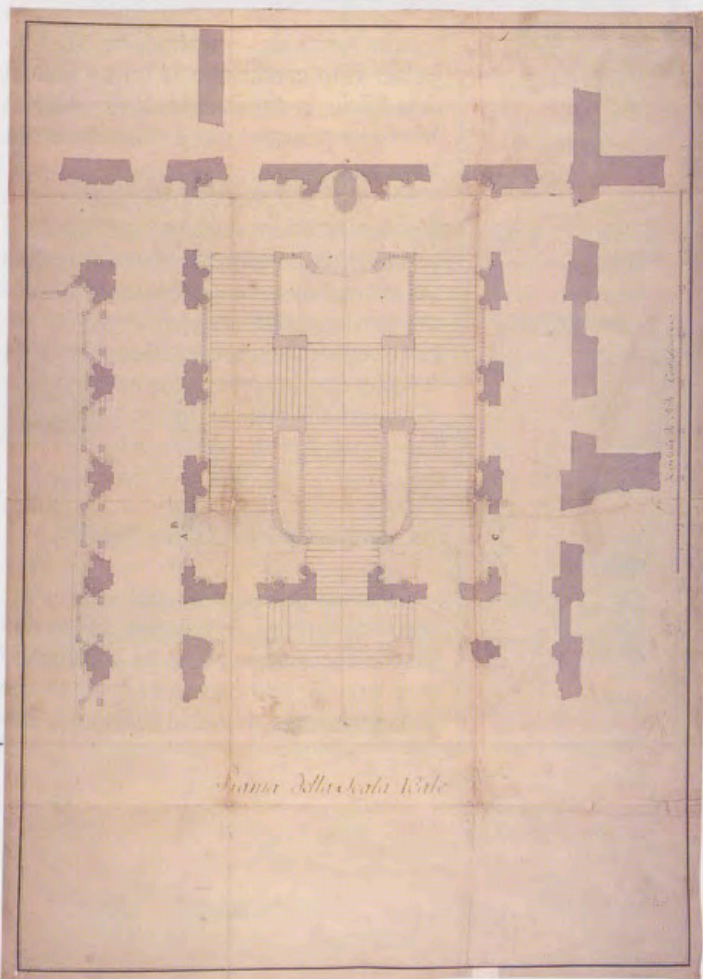
Conviene, por tanto, señalar un hecho obvio: un edificio no es una escultura, un bloque puramente externo, sino un organismo de espacios concebidos para cumplir una función, para la cual debe estar pensado o, al menos, adaptado. Con el paso del tiempo las funciones cambian y por ello debe acondicionarse progresivamente

a las nuevas necesidades. La reciente restauración de la planta noble del Palacio de Madrid ha obligado precisamente a una puesta al día de este tipo. La labor es tan compleja y necesaria como oscura, puesto que se refiere a instalaciones cuyo mayor mérito radica, además de su efectividad, en que su existencia o variaciones pasen desapercibidas, y en el hecho de estar fundamentadas en un respeto puntilloso al monumento, lo cual exige, como premisa indispensable, un conocimiento exhaustivo del mismo¹.

Progetto del piano della scala per il Reale scinto in Piazza 2.ª



Scala del Reale scinto



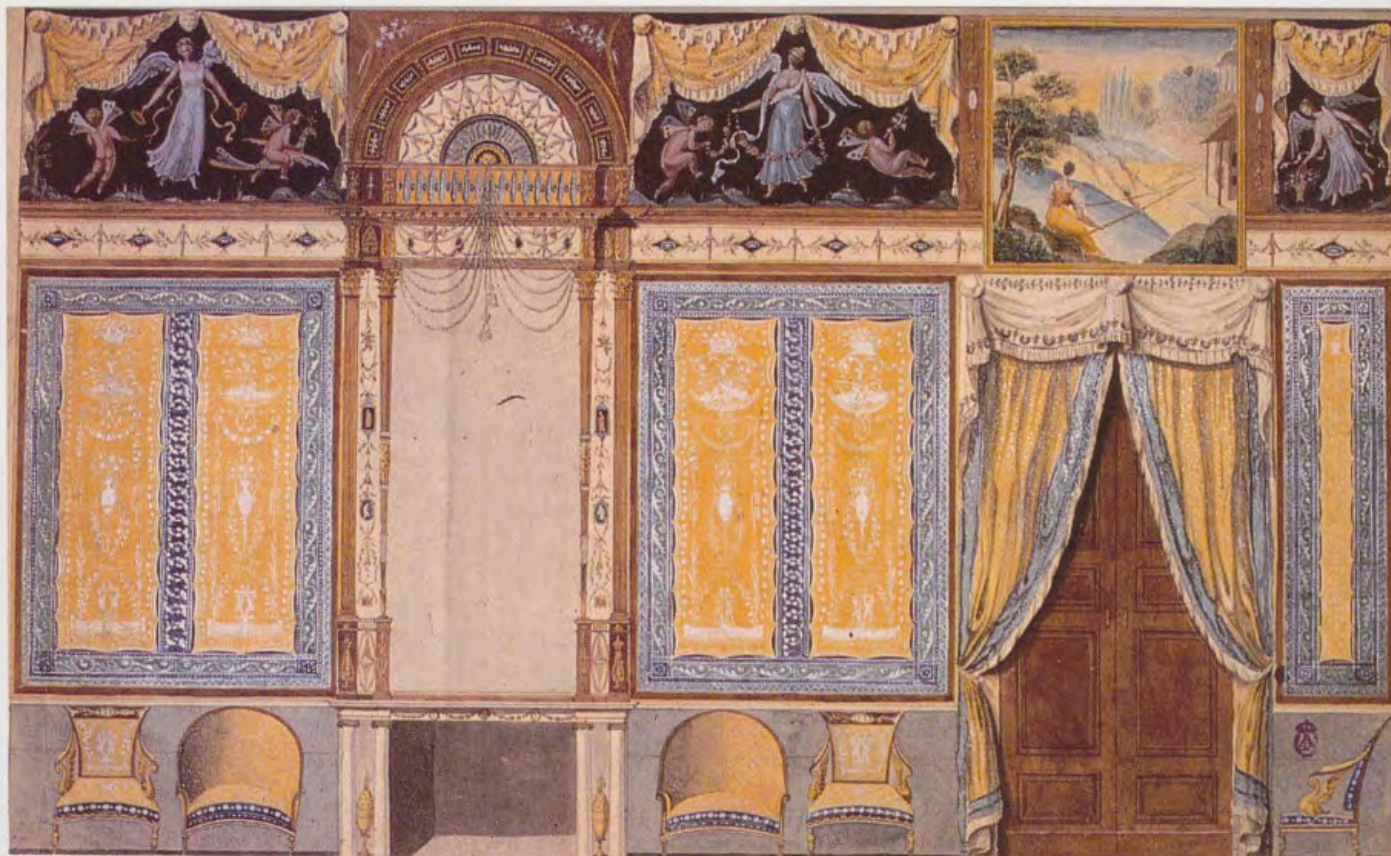
Piano della scala Reale

Ferdinando Fuga,
Nicola Salvi y
Luigi Vanvitelli:
Proyecto para las
escaleras
principales de
Palacio, 1746:
sección
longitudinal.
(A.G.P., 65).

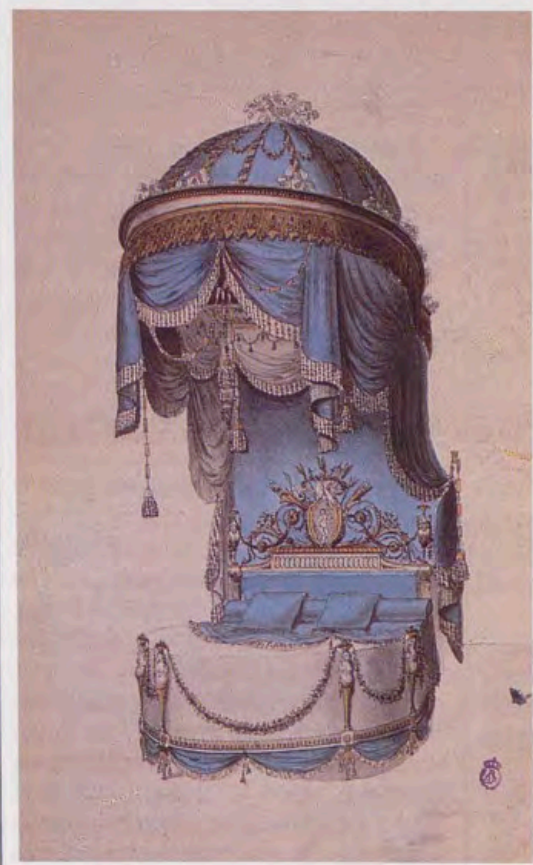
Ferdinando Fuga,
Nicola Salvi y
Luigi Vanvitelli:
Proyecto para las
escaleras
principales de
Palacio, 1746.
Planta. (A.G.P.,
66).

Seremos, por tanto, consecuentes con el carácter «oculto» de este trabajo llevado a cabo por el Departamento de Arquitectura, bajo la dirección de los doctores arquitectos Manuel del Río, en la primera fase, y Juan Hernández Ferrero, con los técnicos Lorenzo Cabanas, José M.ª Moradillo y Leopoldo del Castillo. La obra ha consistido en la renovación total de las instalaciones de electricidad, calefacción y alarma². Pero creemos necesario explicarla desde una perspectiva histórica, la de la evolución de los usos del edificio: para qué funciones fue concebido, cómo éstas fueron cambiando a lo largo del tiempo, cuál ha sido la interrelación entre función y forma, y cómo se integra todo ello, desde una visión actual.

Hoy el Palacio de Madrid, como todos los bienes que forman parte del Patrimonio Nacional, tiene una función doble: sirve a S. M. el Rey para la representación de la Soberanía, y está abierto al público como museo. La obra recién hecha está pensada



*Pedro Cancio:
Proyecto de decoración
para un salón de Palacio,
época de Carlos IV. Madrid,
Academia de San Fernando.*



*Anónimo: Diseño de cama
imperial, finales del siglo
XVIII, que puede ponerse en
relación con las realizadas en
Palacio durante los reinados
de Carlos III y Carlos IV.
Madrid, Academia de San
Fernando.*

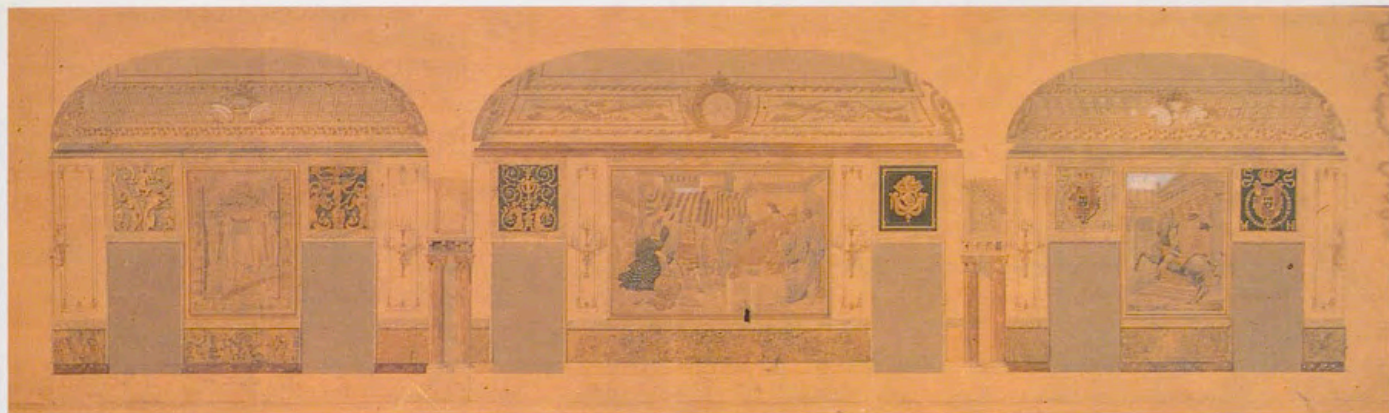
para el buen desempeño de ambos objetivos.

Históricamente, las funciones que las salas de Palacio debían cumplir eran las de servir como habitación a las personas reales y como marco de representación a la Majestad. Esto condicionó la forma general del edificio, la distribución de sus espacios en el piso principal y la decoración de los mismos.

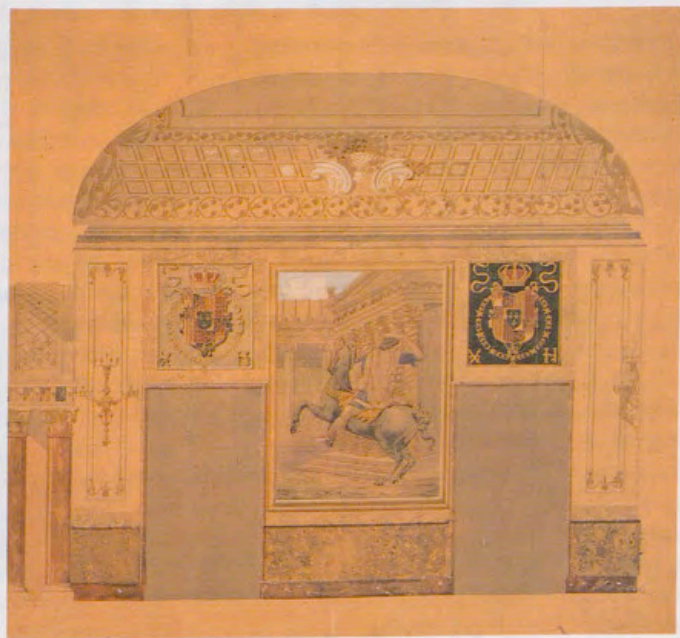
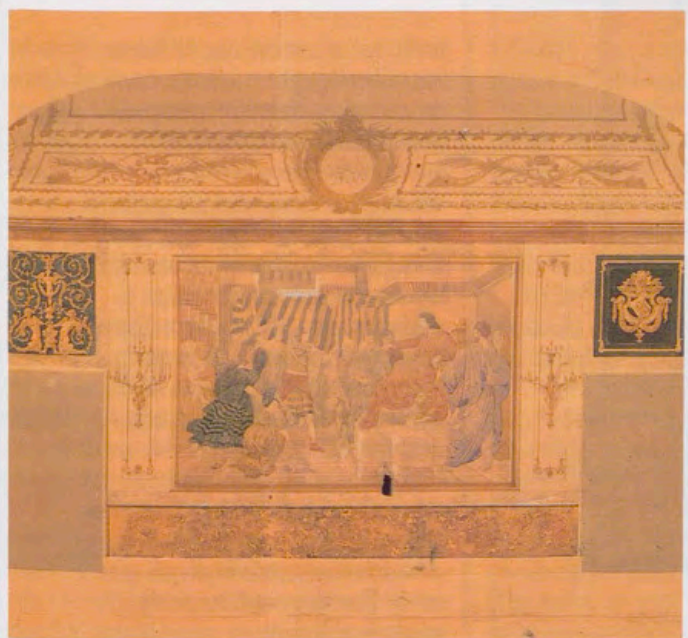
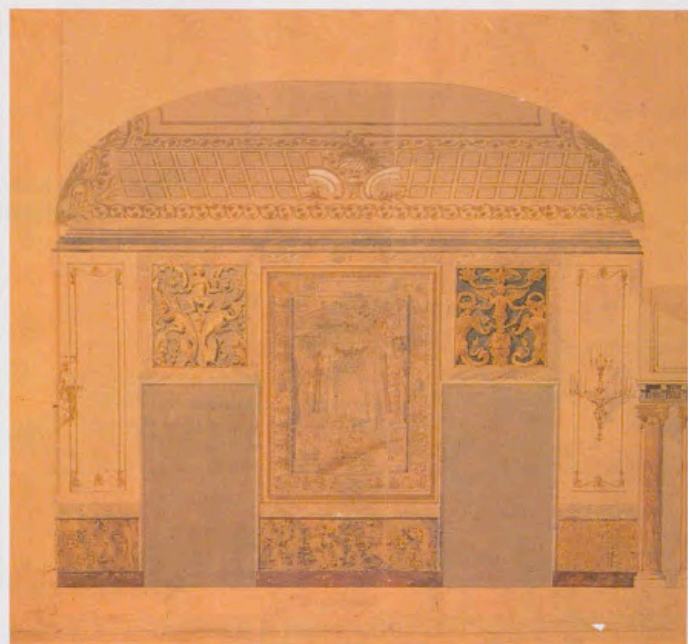
De estos tres aspectos, el primero y el segundo estuvieron sometidos a presiones y cambios durante buena parte del proceso del proyecto y de la construcción; además el segundo, y desde luego el tercero, hubieron de sufrir variaciones en los principales reinados que, hasta ahora, han configurado el aspecto del Palacio: los de Carlos III y Carlos IV, y el de Alfonso XII.

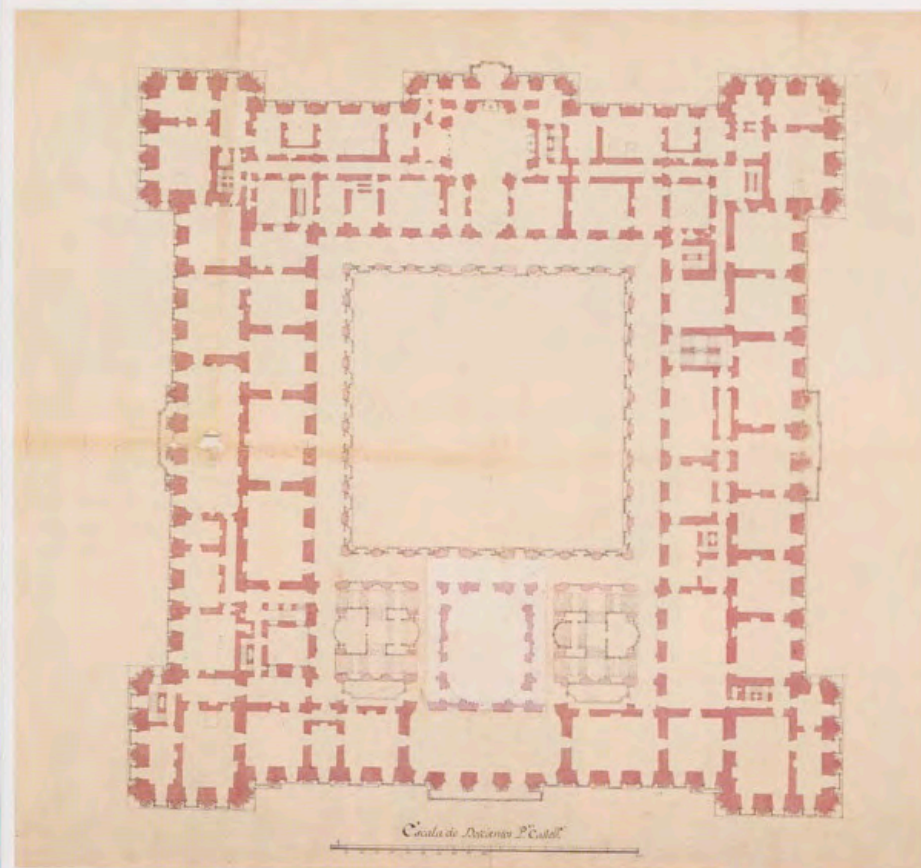
La grandeza del Palacio de Madrid

El enlace de la función del edificio con su forma general permite ver, mejor que ningún otro aspecto, cómo ha ido variando a lo largo de su historia el concepto que cada generación ha tenido de Palacio. Du-



*José Segundo de Lema:
Sección longitudinal del proyecto
para el Comedor de Gala. 1879.
Conjunto y detalles.
(A.G.P.).*

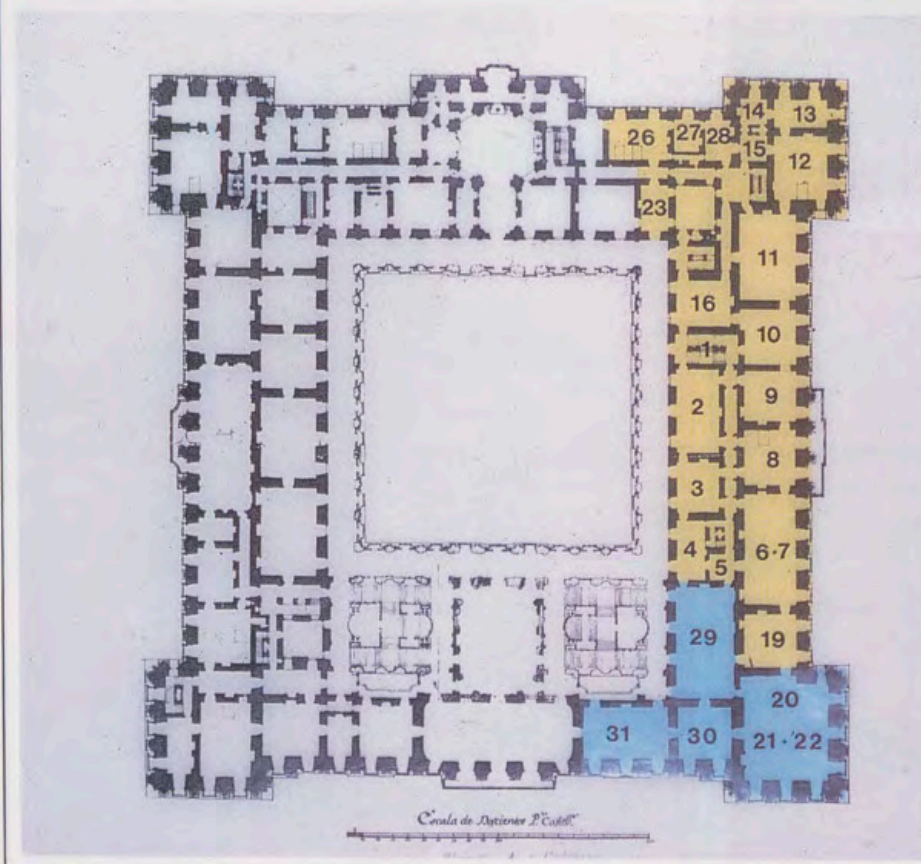




G. B. Sacchetti: *Planta del piso principal de Palacio conforme a la distribución de habitaciones y a la forma de las escaleras y capilla vigente en junio de 1744.* (A.G.P., 104).

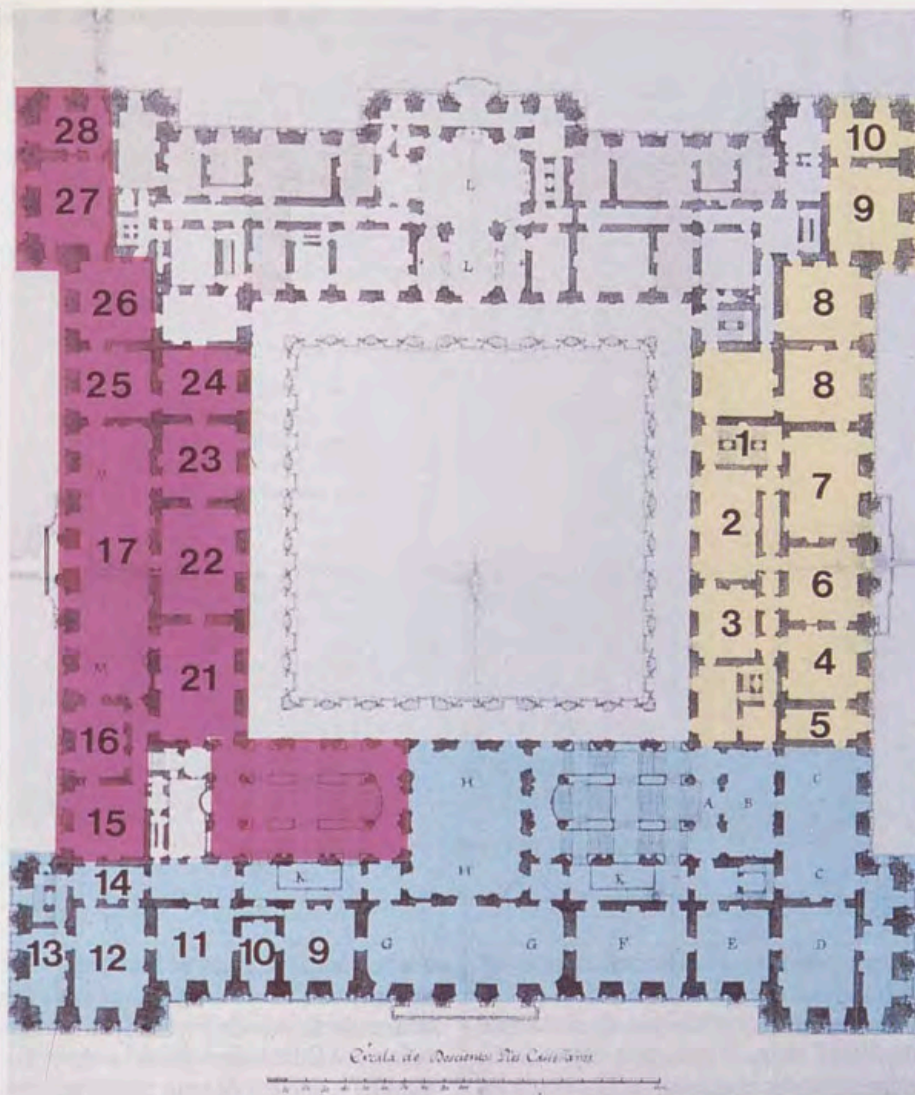
Distribución del cuarto de los Príncipes, según la corrección propuesta por J. Ruiz de Medrano al plano de Sacchetti de 1744

- 29. Sala de guardias.
- 20. Antecámara exterior.
- 19. Antecámara interior.
- 6, 7. Sala Principal.
- 8. Dormitorio del Príncipe.
- 23. Antecámara interior de la Princesa.
- 26. Antecámara exterior de la Princesa.
- 27. Antecámara.
- 28. Antecámara.
- 14. Paso.
- 15. Paso.
- 12. Sala de besamanos de la Princesa.
- 13. Sala de besamanos.
- 11. Sala familiar.
- 10. Dormitorio de la Princesa.
- 9. Tocador.



rante su construcción, el Nuevo Palacio fue criticado, precisamente desde el punto de vista de su función, pues, según los parámetros de su momento, muchas personas autorizadas entendieron que no resultaba válido para cumplir el programa a que estaba destinado. La razón no puede resultar más chocante desde nuestros días: ¡el Palacio parecía pequeño!

La inmensa idea de la majestad real, y de su representación, que tenían los hombres de comienzos del siglo XVIII; el poder que entonces ejercía la Corona de España; la magnitud de las ideas del mejor arquitecto italiano de aquel momento, el abate Juvara, que fue llamado para construir el Nuevo Palacio; todo convergía para la creación del recinto palaciego más grande jamás visto. Por razones histórico-políticas y dinásticas, el Rey quiso que el Nuevo Palacio



Distribución del piso principal propuesta por Sacchetti, 1745

Cuarto del Rey (azul)

- A Escalera.
- B Vestíbulo.
- C Sala de guardias.
- D, E, F Antesalas.
- G Salón de besamanos.
- H Salón de baile.
- 9. Sala familiar del Rey, o despacho.
- 10. Despacho, o gabinete para vestir.
- 11. Alcoba del Rey, común para SS. MM.
- 12. Tocador de la Reina.
- 13. Retrete de la Reina.
- 14. Pieza de paso.

Cuarto de la Reina (rojo)

- 21. Sala de guardias.
- 22. Primera antecámara.
- 23. Segunda antecámara.
- 24. Tercera antecámara.
- 25. Saleta.
- 26. Antecámara.
- 27. Cámara, o dormitorio oficial.
- 28. Gabinete.
- 17. Galería.
- 16. Sala familiar de la Reina.
- 15. Dormitorio de la Reina.

Cuarto del Príncipe (amarillo)

- 1. Escalera.
- 2. Sala de guardias.
- 3. Antecámara.
- 4. Cámara.
- 5. Gabinete.
- 6. Dormitorio.
- 7. Sala de besamanos de la Princesa.
- 8. Cuarto familiar de la Princesa.
- 9. Dormitorio.
- 10. Gabinete.

se levantase en el lugar del antiguo; el abate arquitecto, apoyado en su prestigio, se negó, y concibió para un sitio ideal, llano, un proyecto digno de todas las ideas mencionadas.

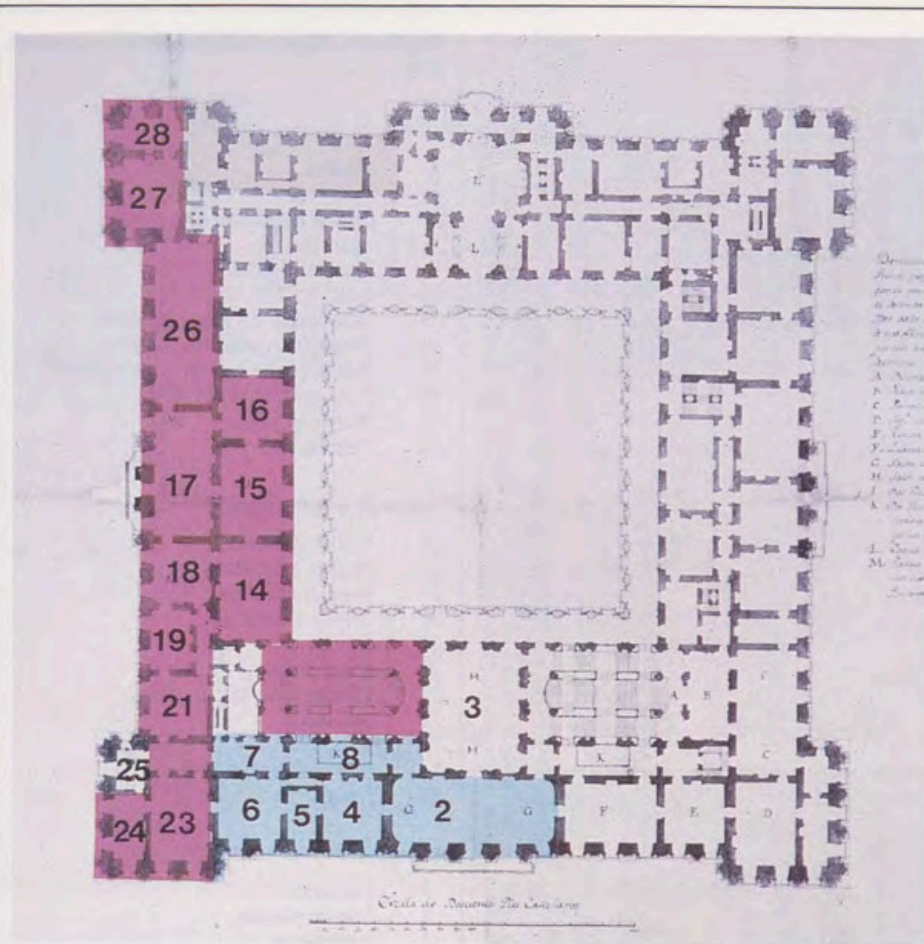
La muerte truncó su designio, y su discípulo Juan Bautista Sacchetti, llamado para «adaptarlo» —cosa imposible en sí misma— al solar del Alcázar, carecía del peso específico que le hubiera permitido hacer otra cosa que cumplir las órdenes de la Corte. Se le indicó además, para evitar futuros incendios, que todas las plantas estuviesen cubiertas con bóvedas, sin madera alguna. En consecuencia, Sacchetti hubo de acumular en altura las habitaciones que no podía desarrollar en sentido horizontal, y se vio obligado a hacer paredes extraordinariamente gruesas, sobre todo en los sótanos, para mantener tantas

bóvedas superpuestas. Así, la obra comenzó en 1737.

Cinco años después, cuando ya todos los sótanos estaban concluidos, comenzaron las críticas, abiertas por el marqués Scotti: el patio, la escalera y el salón principal, eran pequeños; la altura era excesiva, y mucho más el grueso de los muros. El arquitecto contestó, con razón, que él había hecho lo que le mandaban, es decir, que, en lugar de imponer un programa absurdo, la Corte debía haber hecho caso a su maestro, Juvara, que nunca quiso proyectar para un sitio tan irregular, donde «el mejor arquitecto perdería su crédito». Se consultó entonces a la Academia de San Lucas de Roma, donde los arquitectos Fuga, Vanvitelli y Salvi examinaron el proyecto, y dictaminaron que, desde luego, el sitio era estrecho y el Palacio, por tanto, pequeño;

pero que el proyecto de Sacchetti era lo mejor que tal solar admitía. Resulta sorprendente cómo, con las épocas, el edificio, sin variar en sí, ha cambiado a los ojos de quienes lo contemplan: a principios del siglo XIX el Palacio ya será considerado «muy grande».

Como demuestra la posterior actuación de Carlos III, que modificó la distribución interior e intentó ampliar el Palacio, estas ideas reflejaban un sentir común a lo largo del XVIII. El autor que con mayor claridad se expresa en este sentido es José de Arredondo, quien en 1748 afirmaba que el cuarto del Rey, «para ser con la autoridad y grandeza que conviene, ha de tener de 35 a 40 piezas, y proporcionadamente todos los demás». Este autor señalará además un hecho que aleja al Nuevo Palacio tanto de sus precedentes españoles como de su



Distribución del piso principal propuesta por Ruiz de Medrano, 1745

Cuarto del Rey (azul)

- 2. Salón de besamanos.
- 3. Salón de funciones.
- 4. Sala familiar del Rey.
- 5. Despacho.
- 6. Dormitorio.
- 7. Retrete.
- 8. Piezas de servicio.

Cuarto de la Reina (rojo)

- 14. Sala de guardias.
- 15. Primera antecámara.
- 16. Segunda antecámara.
- 17. Sala familiar de la Reina.
- 18. Sala familiar de la Reina.
- 19. Dormitorio.
- 21. Retrete.
- 23. Tocador.
- 24. Gabinete.
- 25. Escalera reservada a los Reyes.
- 26. Galería.
- 27. Cámara (dormitorio oficial).
- 28. Gabinete.

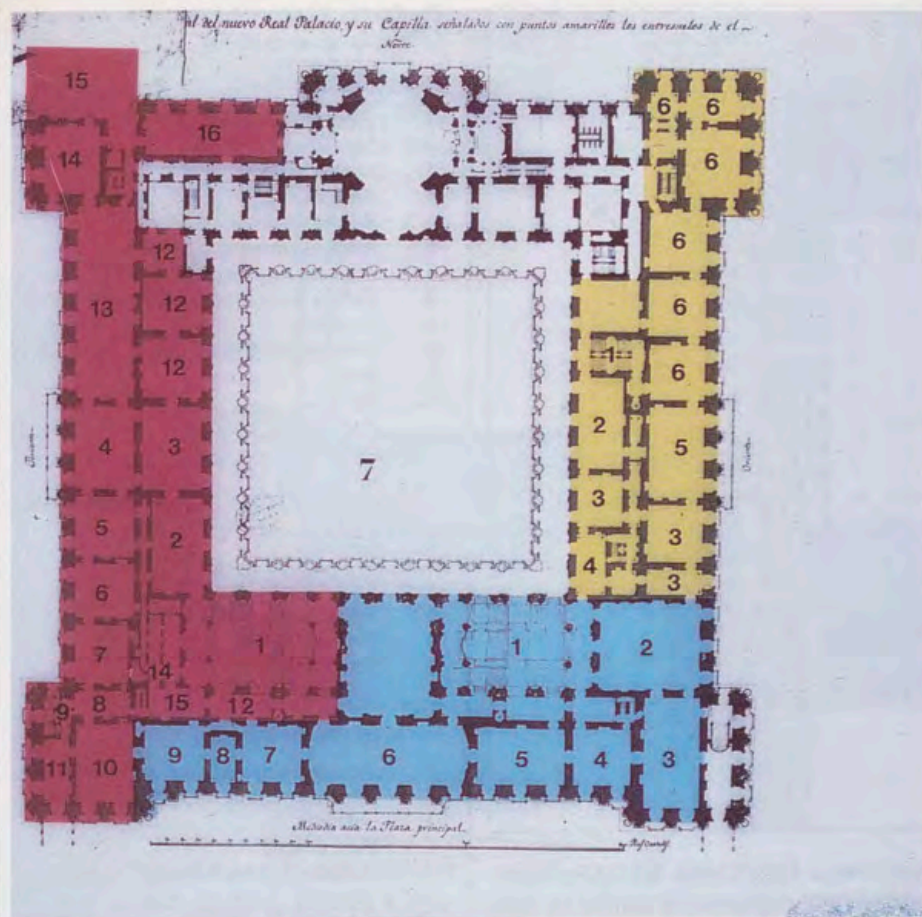
propio proyecto: el piso bajo, que en el Alcázar y en el proyecto de Sacchetti estaba concebido como habitación de verano de los Reyes, no sirve para esto, según Arredondo, porque el grueso tan grande de las paredes empequeñece las habitaciones y las hace oscuras. En consecuencia, los Reyes deberán ocupar, tanto en verano como en invierno, el piso principal, olvidando así la tradición hispánica del «cuarto bajo», que será destinado a las secretarías o ministerios. Fernando VI quiso habitar el cuarto bajo del lado oeste, pero no llegó a hacerlo. De este modo, el piso principal se convierte en el espacio exclusivo para las habitaciones reales.

La distribución de las habitaciones reales

Si se observa en la actualidad el interior del Palacio, con sus sólidos muros divisorios entre una habitación y otra, parece difícil creer que éstas hayan tenido otra forma o tamaño. Sin embargo, aparte de las diferentes ideas sobre la distribución

que se barajaron antes de la solución definitiva, la de Carlos III supuso grandes cambios respecto a la de Fernando VI; luego, Alfonso XII introdujo otros también destacables y, además de estas modificaciones, que suponen obras importantes de arquitectura, los usos de las habitaciones variaron mucho a lo largo del tiempo, como muestran los planos adjuntos. El código de colores de estos planos explicativos de la distribución es: AZUL, cuarto del Rey. ROJO, cuarto de la Reina. AMARILLO, cuarto del Príncipe y Princesa de Asturias. GRIS, cuarto de los Infantes.

Según lo ideó Sacchetti inicialmente, el piso principal mantenía un equilibrio entre su tamaño —no grande, como hemos visto, según los parámetros regios de su época—, el de los principales ámbitos de representación —la Capilla y la Escalera— y el de los diferentes «cuartos» de las personas reales, que eran SS. MM., el Príncipe y la Princesa de Asturias, y varios Infantes, pues tanto Felipe V, como luego Carlos III, tuvieron, como es sabido, muchos hijos. Pero las críticas del marqués Scotti trajeron, en-



tre otras consecuencias, la de agrandar la Escalera y la Capilla, trasladando la segunda desde su localización inicial —donde ahora está el «Salón de Alabarderos»— al lado norte.

La larga evolución que sufrió el proyecto de Sacchetti para la Escalera, con una nueva intervención del marqués Scotti, que presentó un proyecto «suyo» concebido por Bonavia, con nueva consulta a Roma, y con resolución definitiva, mediante un concurso de maquetas, que dio la palma al proyecto «B» del arquitecto mayor, sólo nos interesa aquí porque la cualidad básica de las escaleras, gemelas y enfrentadas, que no varió a lo largo de toda esa polémica, consistía en que sus múltiples desembarcos o salidas en el piso principal diversificaban mucho el acceso. Por la de mano derecha o «del rey», se podía dar un giro y acceder al salón de funciones, o bien continuar de frente, entrando al salón de guardias de corps del Rey, que en el proyecto definitivo, y realizado, de Sacchetti, llega hasta la fachada de oriente, con tres balcones al exterior. Desde el salón de guardias se accede

a las antesalas del cuarto del Rey, al gran salón de besamanos y a las habitaciones del Monarca, todo ello formando una *enfilade* de aparato a lo largo de la fachada sur. Así, el sentido del acceso principal es muy distinto de cómo lo conocemos actualmente. Esto no varió hasta la llegada de Carlos III, pero en cambio sí se produjo, inmediatamente después de la polémica sobre las escaleras, otra acerca de cómo debía ser la distribución de las habitaciones reales.

Poco antes de morir Felipe V se había aprobado la organización propuesta por el arquitecto mayor, según el cual el dormitorio del Rey debía estar en la «torre» suroeste, y el de la Reina en la noroeste, con todas las habitaciones de la fachada oeste y la galería de la Reina en medio. Tal separación podría parecer inspirada en las antiguas etiquetas de la Corte española, pero en realidad era una mentira protocolaria, pues Isabel de Farnesio no se separaba del Rey, y, por tanto, su cuarto sólo lo era de manera oficial. Sin embargo, al morir Felipe V y llegar al trono una pareja de monarcas bien avenidos, pero

Distribución del piso principal definitivamente aprobada por Fernando VI en 1747, sintetizando las propuestas de Sacchetti y Medrano

Cuarto del Rey (azul)

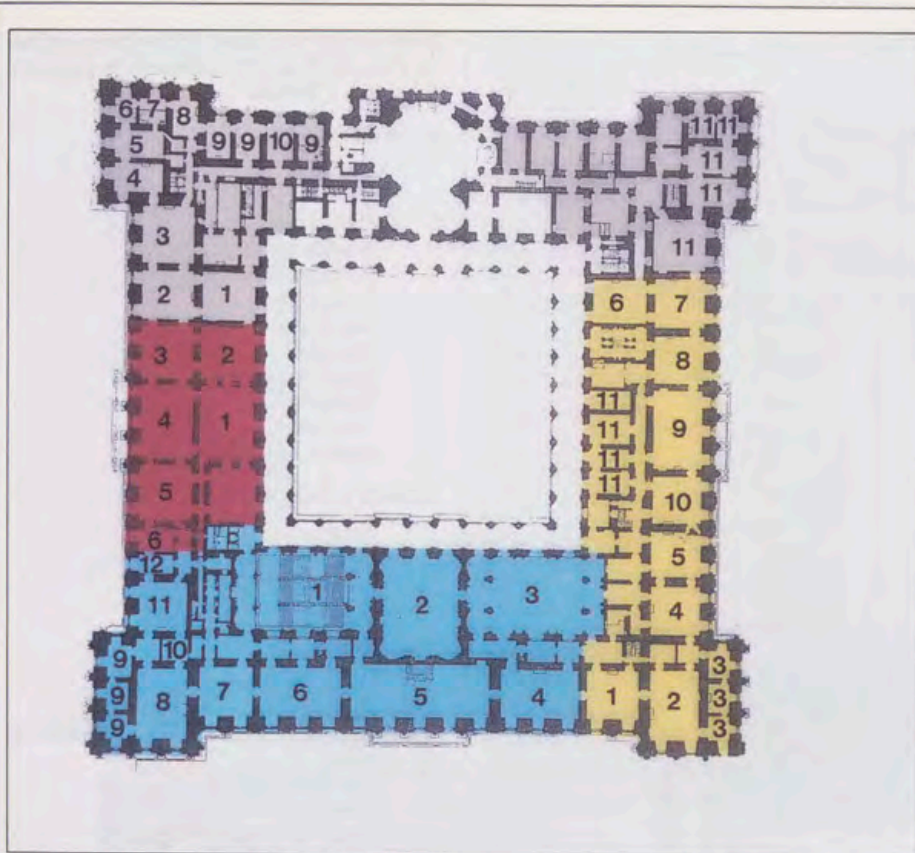
1. Escalera.
2. Sala de guardias.
3. Primera antecámara.
4. Segunda antecámara.
5. Tercera antecámara.
6. Salón de besamanos.
7. Sala familiar del Rey.
8. Despacho.
9. Dormitorio del Rey.
12. Trascuarto.
15. Trascuarto.
14. Escalera de Zaguante.

Cuarto de la Reina (rojo)

1. Escalera.
 2. Sala de guardias.
 3. Primera antecámara.
 4. Segunda antecámara.
 5. Sala de besamanos.
 6. Sala familiar.
 7. Retrete (dormitorio).
 8. Paso al dormitorio del Rey.
 9. Escalera reservada a los Reyes (une todos los pisos).
 11. Tocador de la Reina.
 12. Gabinete.
 13. Piezas para damas y servidumbre.
 14. Galería de la Reina.
 15. Dormitorio oficial de la Reina.
 16. Gabinete.
- Galería del cuarto de la Reina a la Capilla.

Cuarto del Príncipe y Princesa (amarillo)

1. Escalera.
2. Sala de guardias.
3. Antecámaras.
4. Escalera y piezas de servicio.
5. Sala de besamanos.
6. Cuarto familiar.



que querían mantener los cuartos separados según el uso acostumbrado, resultó evidente que esa distribución no era válida. Entonces se decidió disponer el cuarto de la Reina como luego lo mantendría Carlos III, con un recorrido inverso al anterior, entrando casi por el extremo septentrional de la crujía sur y con el dormitorio inmediato al cuarto del Rey, de modo que las habitaciones de los regios esposos quedaban unidas por lo más reservado. Pero no por esto dejó de corresponder a la Reina la «torre» noroeste, y además se añadió a su cuarto la mitad de la fachada norte, donde se dispuso una nueva galería para que pasase a la tribuna de la Capilla. Se agrandó también el cuarto de los Príncipes. De este modo, se cerró un proceso que llevaba, a partir de un reparto del espacio disponible bastante sensato, en función de las necesidades de habitación, a una disposición megalomaniaca, que daría una grandísima extensión al cuarto del Rey y al de la Reina, así como a las escaleras, al salón de funciones y a la Capilla, quedando poco más de una cuarta parte del piso principal para el cuarto de los Príncipes de Asturias, y nada en él para los Infantes.

Como es lógico, tal distribución no podía

mantenerse bajo Carlos III, quien quiso albergar convenientemente a todos sus hijos en el piso principal de Palacio. Se sacrificaron, por consiguiente, las dos galerías —al oeste y al norte— del cuarto de la Reina, así como algunas otras habitaciones grandes, dividiéndose en otras más pequeñas; y, sobre todo, se partió, horizontal y verticalmente, el salón de guardias de corps del Rey. Este cambio trajo consigo la variación de las escaleras: la del Rey quedó convertida en sala de baile; la de la Reina o de mano izquierda fue abierta con un sistema de rampas, tomado por Sabatini del de Caserta; y el antiguo salón de baile o de funciones entre ambas quedó convertido en sala de guardias. De este modo, las piezas que Sacchetti había concebido como las dos primeras antesalas del cuarto del Rey pasaban a integrarse en el del Príncipe, recortándose el recorrido ceremonial del cuarto del Rey que, sin embargo, mantenía su sentido a lo largo de la fachada sur.

A su vez, Carlos IV mantuvo este esquema, pero invirtiéndolo, porque, al acceder al trono, quiso seguir habitando la parte de Palacio donde había vivido cuando era príncipe, y para ello nada más fácil que cambiar la escalera a la otra caja,

Distribución del piso principal durante el reinado de Carlos III

Cuarto del Rey (azul)

1. Escalera Principal.
2. Salón de guardias.
3. Sala de bailes.
4. Antesala.
5. Sala de besamanos.
6. Saleta, o pieza donde el Rey come.
7. Antecámara, o pieza donde el Rey cena.
8. Cámara, pieza de vestir o de parada (dormitorio oficial).
9. Gabinetes del despacho, o «de maderas de Indias».
11. Oratorio.
Dormitorio.
Gabinete.

Cuarto de la Reina (desde 1766 de la Infanta María Josefa) (rojo)

1. Primera antecámara.
2. Segunda antecámara.
3. Sala de comer y besamanos.
4. Pieza de Cámara.
5. Dormitorio.
6. Gabinete.

Cuarto del Príncipe (amarillo)

1. Pieza de trucos o de billar, que sirve de Saleta.
2. Pieza de comer del Príncipe.
3. Gabinetes.
4. Pieza de vestir.
5. Dormitorio de los Príncipes.

Cuarto de la Princesa (amarillo)

6. Primera antecámara (hasta 1766, estas dos salas eran comunes con el cuarto de la Infanta Doña María Josefa).
7. Segunda antecámara.
8. Tercera antecámara.
9. Pieza de besamanos de los Príncipes.
10. Sala de conversación y tocador de la Princesa.
11. Gabinetes de la Princesa.

Cuartos de los Infantes (gris)

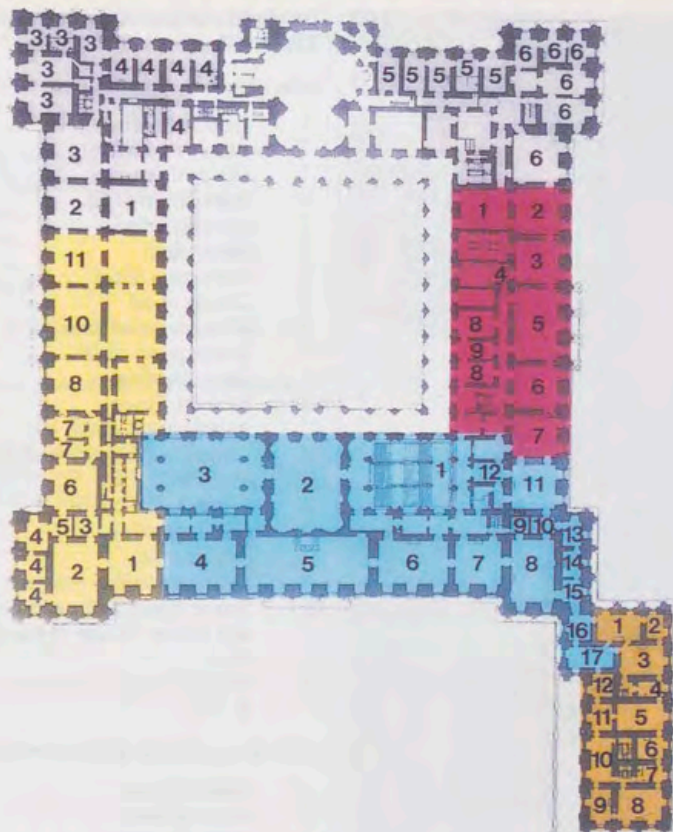
Cuarto del Infante Don Gabriel y el de Doña Mariana Victoria.

1. Primera antecámara.
2. Segunda antecámara, donde el Infante come.
3. Sala.
4. Pieza de vestir.
5. Dormitorio.
6. Tocador (chinesco).
7. Gabinete.
8. Pieza de los pájaros.
9. Habitaciones de Doña María Victoria.
10. Pieza de damas.

Cuarto de la Infanta María Josefa hasta 1766, luego de los Infantes hijos de Carlos IV: número 11.

Cuarto del Infante Don Luis, luego de los Infantes hijos de Carlos IV: número 12.

Los Infantes Don Pedro y Don Francisco Javier tenían sus cuartos en el piso segundo, y el Infante Don Antonio en el piso bajo.



de manera que el recorrido ceremonial se hace en sentido opuesto, girando a la izquierda en lugar de a la derecha, como si la disposición anterior se viese en un espejo. De este modo quedó establecida la configuración definitiva del piso principal. Además, Carlos IV comenzó a usar las habitaciones del «Aumento» o «ala nueva de San Gil» —la ampliación sureste realizada por Sabatini sobre la plaza de Palacio— como cuartos privados, al instalar en ellos, además de su despacho, su dormitorio. El resto de estas habitaciones, que en su reinado constituían la biblioteca del Rey y eran accesibles por su propia escalera grande desde la plazuela, fueron definitivamente convertidas en «habitaciones privadas» por M.^a Cristina de Borbón, la viuda de Fernando VII. Este Monarca, sin embargo, volvió a establecer, aunque sólo tuviera carácter oficial, el «cuarto del Rey» en el de Carlos III (de cualquier modo, como no tenía hijos, podía disponer de todas las habitaciones como quisiera) y así fue usado por el Rey consorte, don Francisco de Asís; pero las habitaciones de Isabel II se encontraban en la parte de Oriente, y su dormitorio era el que, a partir de ella, sirvió para las sucesivas Reinas. Alfon-

so XII consolidó esta práctica y quiso, además, volver a utilizar como cuarto oficial del Rey el de Carlos III, restaurándolo, pero también alterándolo considerablemente con la desaparición del oratorio. La temprana muerte del Rey privó a esta obra de otras consecuencias que las decorativas. La extensa renovación que el Palacio debe a este Monarca se basa, fundamentalmente, en que, debido al cambio en las costumbres, el edificio no se consideraba ya, en absoluto, pequeño, y de este modo pareció conveniente unir varias salas medianas, para formar una sola grande que sirviese para fiestas: el comedor de gala; y habilitar otras para nuevos usos, que denotan un cambio en los hábitos de relación de las personas reales: el salón de billar o el de fumar. Durante la época de Alfonso XIII se mantuvo la distribución en uso implantada por su padre.

El arquitecto, director de la decoración

Todos los cambios apuntados en la distribución se reflejan en la decoración y, por tanto, en las sucesivas decoraciones, en las que encontramos un denominador

Distribución del piso principal durante el reinado de Carlos IV

Cuarto del Rey (azul)

1. Escalera Principal.
2. Salón de guardias.
3. Salón de Columnas (de bailes).
4. Antesala.
5. Sala de Embajadores.
6. Saleta, o pieza donde el Rey come.
7. Antecámara (pieza de trucos o de billar).
8. Cámara, o pieza de vestir («gran cabinet de toilette»).
9. Oratorio.
10. Paso.
11. Pieza de vestir («second cabinet de toilette»).
12. Oratorio.
13. «Cabinet d'été».
14. «Premier cabinet».
15. «Cabinet d'hiver».
16. «Troisième cabinet».
17. Dormitorio del Rey (al final del reinado).

Biblioteca del Rey (verde), 1 a 12.

Cuarto de la Reina (rojo)

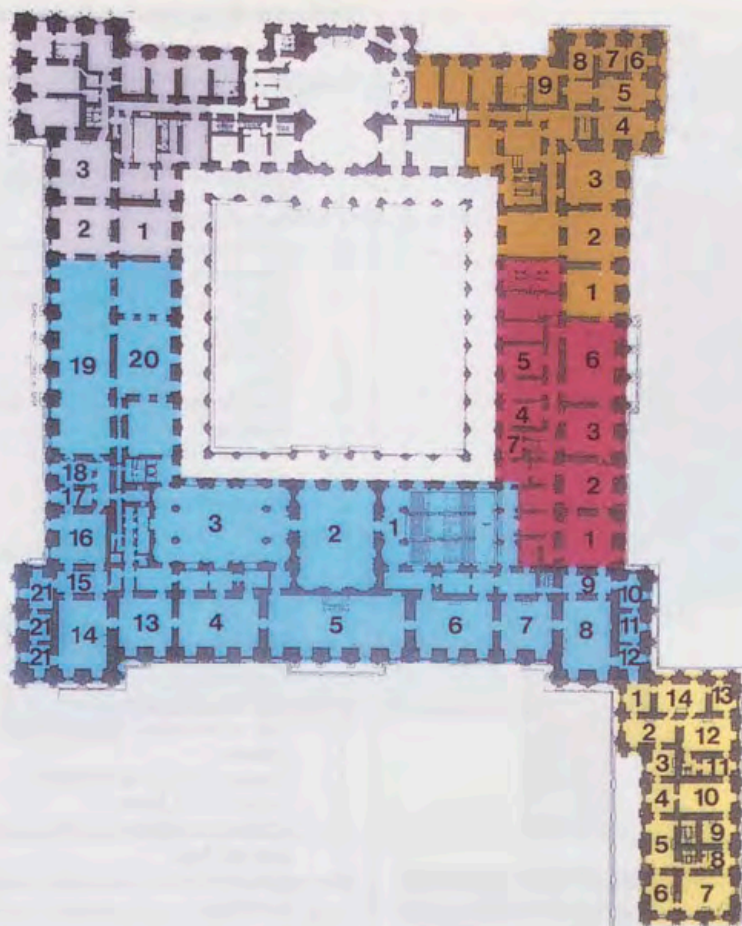
1. Antecámara.
2. Sala de las damas de honor.
3. Sala de besamanos de la Reina.
4. Oratorio.
5. Pieza de comer, o de besamanos.
6. Tocador de la Reina.
7. «Cabinet de toilette» de la Reina (antes, dormitorio del Rey).
8. Gabinetes.
9. Dormitorio.

Cuartos del Príncipe y Princesa (amarillo)

1. Antecámara.
2. Cámara.
3. Oratorio.
4. Gabinetes.
5. Paso.
6. Alcoba.
7. Gabinetes.
8. Dormitorio.
10. Tocador de la Princesa.
11. Sala de las damas de la Princesa.

Cuartos de los Infantes (gris)

1. Antecámara de los Infantes.
2. Segunda antecámara, que sirve a la Princesa de Asturias.
3. Cuarto de la Reina de Etruria.
4. Cuarto del Rey de Etruria.
5. Cuarto del Infante Don Carlos.
6. Cuarto del Infante Don Francisco de Paula.



común: el papel del arquitecto mayor como coordinador de las obras, interviniendo a veces arquitectos especializados en decoración interior.

Durante el reinado de Fernando VI, Sacchetti concibió, para varios salones, decoraciones fijas a base de órdenes arquitectónicos que articulaban las paredes, en concreto el salón de guardias de corps, el de funciones, el de besamanos y la galería de la Reina; todas ellas quedaron suprimidas, naturalmente, al desaparecer tales piezas en la distribución de Carlos III, quien, en general, repudió ese tipo de decoración arquitectónica en favor de un reparto de los muros entre el friso —de madera tallada— y la colgadura, de sedería o tapicería, fijada a la pared mediante molduras «de guarnecer». En estos detalles de elección de sedas Carlos III se dejaba aconsejar por un cortesano de su confianza, que desempeñaba así el mismo papel que el marqués Scotti con la madre del Rey, y que, curiosamente, era militar: el conde Gazzola.

Pero el hecho de que desaparezca la or-

namentación puramente arquitectónica no supone que el arquitecto pierda protagonismo, sino al contrario: Sabatini será quien dé la norma del gusto, diseñando las jambas y otros elementos de mármol, frisos de madera, los estucos de los techos, los bronces para las aplicaciones a las chimeneas y a las puertas, los muebles mismos en muchas ocasiones, y la carpintería de madera de caoba, riquísima por el material y de sobria elegancia en la forma, para las puertas interiores y los balcones. Quizá sea este detalle el que mejor refleje el cambio de gusto que existe entre el reinado de Fernando VI y el de Carlos III en cuanto a la decoración, pues, junto a las lisas superficies de caoba, perfiladas por Sabatini, no cabe mayor contraste que el de las piezas de caoba, boj y olivo, talladas para el mismo fin por el ebanista Mateo Medina y su taller, y relegadas al almacén nada más llegar al trono Carlos III, quien donó muchas de ellas a diferentes iglesias, donde actualmente pueden contemplarse puestas³.

En cuanto a las bóvedas, no está claro hasta qué punto el programa iconográfico

Distribución del piso principal a partir del reinado de Alfonso XII

Salas oficiales de recepción (azul)

1. Escalera Principal.
2. Sala de Alabarderos.
3. Sala de Columnas.
4. Saleta de Carlos III.
5. Salón del Trono.
6. Saleta oficial.
7. Antecámara oficial.
8. Cámara oficial.
9. «Tranvía» de la Cámara.
10. Antedespacho oficial.
11. Despacho oficial.
12. Pieza del Nuncio.
13. Antecámara de Carlos III.
14. Cámara de Carlos III, llamada de Gasparini.
15. «Tranvía» de Carlos III.
16. Sala de Carlos III.
17. Sala de porcelana.
18. Sala amarilla.
19. Salón para bailes y banquetes de gala.
20. Sala de ingreso al Comedor de Gala; sirvió de sala de cine durante el reinado de Alfonso XIII.
21. Despacho, alcoba y baño de Don Francisco de Asís.

Salas de recepción de la Real Familia (rojo)

1. Salón de armas.
2. Salón de tapices.
3. Salón de espejos.
4. Salón de fumar (con decoración «japonesa» de 1880, perdida a causa de los bombardeos de 1936-1939).
5. Salón de billar.
6. Comedor de diario.
7. Habitación «de teléfonos» (con decoración procedente de un «gabinete de maderas finas» de Carlos III).

Habitaciones privadas de los Reyes (amarillo)

(Empiezan a serlo a partir de Doña María Cristina de Borbón, Reina Gobernadora)

1. Sala amarilla.
2. «Corbella».
3. Sala del té.
4. Biblioteca de la Reina.
5. Sala de música, o de confianza.
6. Despacho de la Reina.
7. Dormitorio de la Reina (desde Isabel II).
8. Baño de la Reina.
9. Tocador de la Reina.
10. Dormitorio del Rey (desde Alfonso XIII).
11. Baño del Rey.
12. Despacho del Rey.
13. Biblioteca de Don Alfonso XIII.
14. Salón de Consejos.

Habitaciones de Doña María Cristina de Habsburgo
(verde)

1. Antecámara.
2. Cámara.
3. Salón.
4. Salón de confianza.
5. Sala de música.
6. Despacho.
7. Biblioteca.
8. Comedor.
9. Dormitorio.

Habitaciones de las Infantas Doña Isabel y Doña Eulalia
(gris)

(Hasta 1906; desde entonces, para jefes de estado extranjeros)

1. Saleta de la Infanta Isabel.
2. Antecámara de la Infanta Isabel.
3. Cámara de la Infanta Isabel.



Detalle de las obras para disponer las instalaciones eléctricas, telefónicas y de calefacción. Acometida a un radiador.

estaba decidido en época de Fernando VI; no parece que el Padre Sarmiento hubiese hecho uno para la totalidad del piso principal, puesto que en 1759 se indica que las piezas que debían pintarse eran sólo el salón de besamanos, el de funciones y la galería de la Reina (aparte de la Capilla y de la Escalera del Rey, que sí llegaron a pintarse en aquel reinado), y que podía estucarse el resto de las bóvedas.

Parece evidente que, sobre las ideas de iconografía que hubiese concebido Sarmiento, fueron decisivas las de los propios pintores, especialmente Mengs y Tiépolo, quienes llegan a añadir elementos al diseño de los ornatos de la bóveda, obligando al estucista a corregirlos. Sabatini aportó a la Obra de Palacio todo un equipo de artífices de procedencia romana, especialmente para la obra de mármoles (los «impelchadores» Rappa y Galeotti, cuyo fino trabajo ha sido sometido a «disección» en la obra ahora realizada), y para la de bronce (Ferroni, Giardoni y Beya); también eran italianos los estucistas, como Brili y Rusca, o Mortola; para la talla trajo

a una serie de artesanos de procedencia francesa o flamenca, pero que habían trabajado, o al menos tuvieron contacto, con Italia (Jorge Balze, José Esteban Lionart y José Canops).

También hay que destacar la importancia del taller dirigido por Gasparini (estudiado por Echalecu y Barreno Sevillano), a propósito del cual debe señalarse el gusto por la *chinoiserie*, que aparece no sólo en las habitaciones bien conocidas, como la Cámara de Carlos III o de Gasparini, sino en la decoración de las habitaciones del resto de las personas reales, que también tenían su «gabinete chinesco»: así, los había —y se conservan sus techos— en los cuartos del infante Don Gabriel y de la infanta M.^a Josefa. Conocemos todo el elenco de artífices que contribuyeron a esta magna obra decorativa, efectuada casi totalmente en 1760-1766, con una nueva etapa a partir de 1772 para la decoración de las nuevas salas del «Aumento» y otras intervenciones dispersas, como la nueva ornamentación del cuarto del infante Don Gabriel en 1786; sabemos, de acuerdo con sus facturas, cuál



fue la responsabilidad de cada uno en las diferentes habitaciones.

Gracias a las investigaciones de Junquera, está documentada también toda la tarea decorativa llevada a cabo en Palacio durante el reinado de Carlos IV, todavía bajo la dirección de Sabatini, que parece poder plantear entonces una decoración fija no sólo relativa a estucos, pavimentos o bronce, sino verdaderamente arquitectónica, como el salón hoy llamado de espejos.

Este cambio, que constituye una de las principales diferencias estéticas entre ambos reinados, queda bien ilustrado con un ejemplo, el del Salón de besamanos, de embajadores o del trono. Sacchetti había pensado para él una ornamentación arquitectónica; Carlos III hizo desplegar un lujo puramente mobiliario, donde las mesas y los espejos tallados, procedentes de Nápoles, destacaban sobre el terciopelo genovés bordado también en Nápoles. Carlos IV quiso cambiar esta escenografía regia, ya anticuada, por una articulación de pilastras de mármol con elementos de bronce,

Detalle de las mismas obras, en el que se muestra una de las canaletas de instalaciones que recorren el perímetro de las galerías del patio.

a la que acompañaría un mobiliario en consonancia, también con elementos de bronce y mármol.

Las maquetas del Salón y de los muebles estaban terminadas en 1793, y en 1797 había ya mucho mármol dispuesto y se trabajaba en los bronce, continuando la obra, sin interrupción, tras la muerte de Sabatini bajo la dirección del arquitecto mayor Juan de Villanueva. La terminación de tan largo trabajo se vio truncada en 1808. Sabemos que en 1810 el Salón estaba adornado con cuadros, luego lo más razonable es pensar que le debemos a Fernando VII el haber vuelto a la decoración de su abuelo, cosa que, por desgracia, no hizo en uno de los conjuntos más importantes de la ornamentación palatina de Carlos III: los gabinetes de maderas de Indias, obra realizada bajo la dirección de Gasparini, y que fueron desmontados, probablemente hacia 1825, cuando se decoraron al gusto moderno esas tres piezas, cuya *boiserie* de marquetería fue almacenada y reaprovechada un siglo después para el despacho de la reina Doña Victoria Eugenia. Fernando VII respetó,



Un detalle del pavimento durante la restauración, que permite advertir cómo el delgado mosaico de mármol está asentado sobre losas de Colmenar.

sin embargo, el oratorio de Carlos III, que desapareció —para dejar paso desde la Cámara de Gasparini hacia el nuevo salón de baile— en la reforma llevada a cabo en el reinado de Alfonso XII por el arquitecto José Segundo de Lema. Parece que algunos elementos de esta pequeña, pero significativa pieza (que estaba presidida por un *Nacimiento* de Mengs, al fresco), se conservan almacenados, aunque también pueden corresponder al oratorio de Carlos IV o al de María Luisa de Parma, que también fueron eliminados a finales del siglo XIX.

En la reforma de 1879, José Segundo de Lema, siguiendo un criterio ecléctico, creó ambientes de estilo diferente según su función: una sala de billar en madera oscura inspirada en Viollet-le-Duc; una sala de fumar chinesca, decorada con placas de cerámica de Choisy-le-Roi, desaparecida a consecuencia de un obús en la última guerra; el gran salón de baile de aire barroco, o la «sala de armas». A estos dos últimos salones se incorporaron algunas piezas históricas, los tapices, que, aparte de ser del gusto de aquel momento, unen al Palacio

con su herencia del siglo XVI; del mismo modo que el nuevo sentido que se quiso dar al Palacio con la restauración alfonsina se expresaba con la estatua de Carlos V colocada al entrar, en el Salón de Columnas. Pero además, y contando con el asesoramiento del conde de Valencia de Don Juan, se empezó a plantear entonces un aspecto nuevo: la recuperación de los propios elementos históricos del Palacio. Es en ese momento cuando se hace la primera restauración de las sederías de la Cámara de Gasparini. De este modo, en el mismo punto culminaba la última obra creadora de arquitectura y decoración en el piso principal y quedaba señalado el camino que el siglo XX había de seguir en el cuidado del edificio histórico.

NOTAS

¹ Sobre el Palacio Real son fundamentales los estudios de: Yves BOTTINEAU: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V*, Burdeos, 1962, y *L'art de cour dans l'Espagne des lumières*, París, 1986; F. J. de la PLAZA



En el mosaico de mármol de la Cámara de Carlos III, o de Gasparini, puede advertirse que las líneas de fractura vienen dadas por las juntas del enlosado de piedra de Colmenar sobre el que se asienta esta obra de los «impelichadores» romanos traídos por Sabatini.

SANTIAGO: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo*, Valladolid, 1975; J. J. JUNQUERA: *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979. En cuanto a las investigaciones que hemos realizado para la Subdirección del Patrimonio Arquitectónico del Patrimonio Nacional, en las que se recoge *in extenso* lo que aquí tan sólo puede citarse, varias de ellas tratan aspectos relativos al papel de la arquitectura en la decoración del Palacio: «Saqueti y los salones del Palacio Real», *REALES SITIOS*, 96 (1988), pp. 37-44. «Las decoraciones fijas de los palacios reales de Madrid y el Pardo bajo Carlos III», *IV Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1988; «La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid», *Espacio, Tiempo y Forma*, n.º 3 (1990); «Las críticas al Palacio Real de Madrid», *Archivo Español de Arte*, 254 (1991); «La distribución de habitaciones del Palacio Real de Madrid», A. I. E. M. (1991) (en prensa); «Documentos sobre la decoración del Palacio Real de Madrid en el siglo XVIII» (en prensa); «Ferdinando Fuga, Nicola Salvi, Luigi Vanvitelli, il Palazzo Reale di Madrid ed il suo scalone d'onore», *Storia dell'Arte* (en prensa).

² Para la colocación de las nuevas instalaciones ha sido necesario formar una canaleta de 18 cm de anchura, y de altura variable según alojase electricidad y telefonía sólo (15 cm) o además calefacción (28 cm). Para ello ha habido que levantar en todos los salones la faja perimetral del pavimento de mármol (7 cm de espesor), la cual en la mayoría de los casos era parte de las losas de mármol blanco (6 cm) sobre las que asienta el taraceado de mármol; éste tiene apenas un centímetro de grueso: así se iguala el de la faja con el del mosaico.

Por tanto fue preciso cortar estas losas con radial, teniendo el máximo cuidado con la delicada obra de los «impelichadores» romanos de Carlos III. Con las variaciones lógicas, el proceso ha sido el mismo en los salones donde José Segundo de Lema había instalado parquet.

La canaleta se formó con ladrillo y mortero, llevando dos manos de pintura impermeabilizante, tras levantar la porción imprescindible de fábrica de ladrillo sobre la que asienta el suelo. En algunos casos hay, entre éste y las bóvedas de rosca de ladrillo, pequeños espacios resueltos con bovedillas tabicadas, que sirven para no sobrecargar con el peso de un relleno de tierra aquellas bóvedas que, por mantener las proporciones en las piezas del cuarto bajo, se hicieron menos elevadas. La sustitución de instalaciones eléctricas, iniciada en 1985, venía obligada por los sucesivos aumentos de potencia para las arañas, focos de televisión, etc. Una vez renovado el centro de transformación, y el cuadro general del piso principal, se fueron cambiando las instalaciones, atendiendo a las nuevas tomas (para usos varios) y al alumbrado de cornisas, para el lucimiento de las bóvedas, y de las arañas, todo ello de la forma menos aparente.

³ La Capilla Real de Aranjuez, la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, la real capilla de Arenas de San Pedro, la sacristía de la catedral del Burgo de Osma; y, finalmente, la mayor parte de los elementos que se conservaban en el Almacén de Obras del Palacio Real pasaron, en fecha reciente, a formar el artesonado y las puertas de entrada de la nueva iglesia del Buen Suceso, en la calle de la Princesa.

TRABAJOS DE RESTAURACION EN LOS TALLERES DE METALES Y ARMERIA, PIEDRAS DURAS Y RELOJES

Por Fernando FERNANDEZ-MIRANDA



Dentro de los objetivos del Patrimonio Nacional ocupan un lugar relevante la conservación y restauración de las Obras de Arte que custodia, con el fin de transmitir a generaciones futuras este importantísimo legado histórico-artístico. El especial uso del Palacio Real de Madrid como museo y como lugar donde se celebran habitualmente actos oficiales, obliga a mantener éste en un estado permanente de buena conservación. Por ese motivo, se está realizando actualmente una campaña exhaustiva de restauración.

Para ello, el Servicio de Restauración, englobado dentro del Departamento de Bienes Muebles Históricos, cuenta con modernos talleres, de nueva creación, de Pintura, Escultura, Textiles, Libros y Documentos, Porcelana, Relojes, Metales y Armería, Ebanistería, Dorado y Estuco, Tapicería, Guarnicionería y Cantería, dotados con los mejores medios en cuanto a nueva tecnología y potencial humano. Además, y para asegurar toda la restauración necesaria, en algunos casos se mantiene una estrecha colaboración con entidades de reconocido prestigio o especialistas, que complementa este tipo de actuaciones, siempre bajo la dirección del Servicio de Restauración del Patrimonio Nacional.

Los nuevos conceptos de restauración conllevan un profundo conocimiento histórico de cada Obra de Arte, una seria investigación científica necesaria, que asegure tratamientos que no la dañen y que la preserven convenientemente para el futuro, y un respeto absoluto a ésta como unidad irrepetible. Consecuencia de todo ello es la reversibilidad de los tratamientos, que constituye una garantía tanto para la obra en sí, como para la propia restauración.

Con un alto grado de especialización, un reducido grupo de restauradores actúa sobre estos trabajos de restauración o de



Júpiter.
Donación del Cardenal Infante
a Felipe IV.
Salón del Trono.

mantenimiento, prestando apoyo cualificado allí donde su presencia es requerida, con una permanente colaboración entre las distintas especialidades.

TALLER DE METALES Y ARMERÍA

Un gran número de las Obras de Arte depositadas en las Salas de Museo y Armería del Palacio Real de Madrid, así como en otras dependencias del Patrimonio Nacional, son o están compuestas, en mayor o menor medida, de materiales metálicos en sus más diversas formas.

Con función ornamental, de revestimiento, en obras de carácter sacro o de arte religioso, de armería en suma, el metal posee siempre una destacada presencia. Este material, por sí solo o en compañía de otros, a quienes conforma y embellece, es el desvelo del equipo de restauración del referido Taller.

Las intervenciones que hay que realizar, tanto en las Salas de Museo o Armería,

como en otras dependencias del Patrimonio Nacional, son siempre fijadas con antelación. Ello es consecuencia, por una parte, de la versatilidad de los materiales, su formato y características, y, por otra, de las adaptaciones a campañas generales de trabajo con alto contenido interdisciplinar.

En el Taller se restaura, durante el año 1989, un variado orden de estatuaria en bronce dorado de los siglos XVIII y XIX, perteneciente a las Salas del Palacio Real, con representaciones escultóricas muy al gusto de la época (temas mitológicos, pastoriles, etc.).

Al mismo tiempo, y como ejemplo de lo ya expuesto, se restauran *in situ* los importantes grupos escultóricos del Salón de Columnas que, representando a Neptuno, La Tierra y Venus, obras todas ellas de J. Jonghellinck en 1570, acompañan la notable efigie de Carlos I dominando el furor, reproducción por Barberini del original conservado en el Museo del Prado, obra de León Leoni.

Sirve también como ejemplo destacable

Candelabro estilo Imperio.
Salón del Trono.

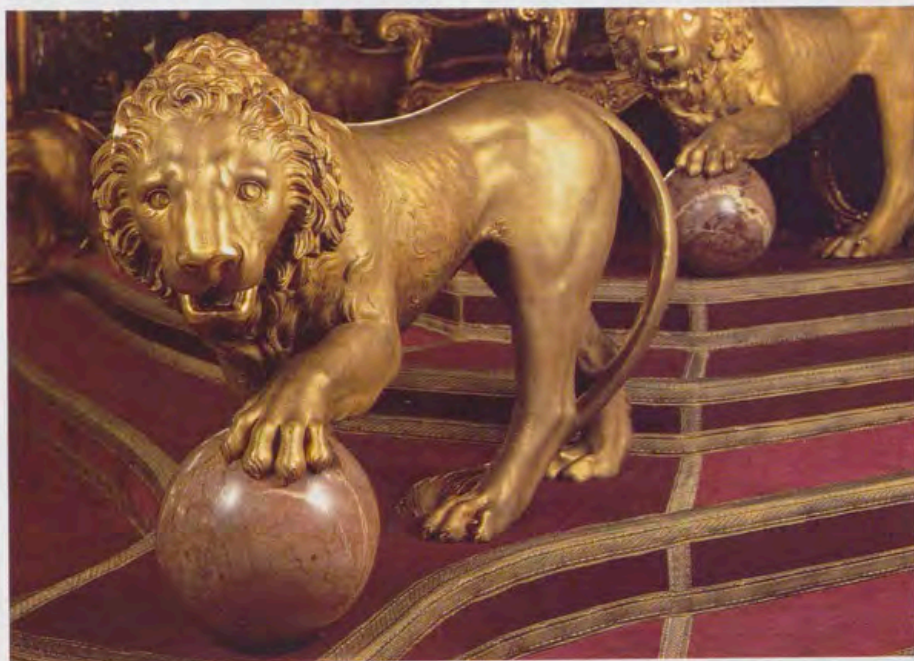


la estrecha colaboración en la limpieza y restauración de los materiales ornamentales del conocido reloj de F. Luis Godon «Cronos sosteniendo la bóveda del tiempo» con el equipo técnico del Taller de Relojería y Automatas, en la Antecámara de Gasparini.

En la campaña de 1989-1990 es cuando se acomete la restauración del Salón del Trono del Palacio Real. Se trabajan entonces las esculturas de tamaño natural en bronce dorado y patinado de Germánico y el Sátiro de Pedro del Duca y César Sebastián, respectivamente, destacados ayudantes de Bernini. Asimismo, se logra que recuperen el antiguo esplendor piezas nunca

León en bronce dorado de Mateo Benicelli. Salón del Trono.

Arca de la Infanta Isabel Clara Eugenia. Relicario.



antes tratadas, como las estatuas de Mercurio, Júpiter, Saturno y Marte que, en compañía de las tres anteriormente citadas, conforman el grupo de los siete planetas, obras todas ellas donadas por el Cardenal Infante a Felipe IV. Mención especial merece la intervención efectuada en las cuatro estatuas de las Virtudes: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, atribuidas todas ellas a René Fremín.

Se devuelve, de igual forma, la prestancia y el carácter original a los cuatro conocidos leones en bronce dorado, obra de Mateo Benicelli en 1561 que, acompañados de otros ocho, hoy conservados en el Museo del Prado, fueron ya utilizados en el Salón de Reinos del Antiguo Alcázar madrileño. También realiza una importante labor de restauración y correcta electrificación de los candelabros estilo Imperio situados en los ángulos del Salón del Trono. El criterio es destacar aún más convenientemente el esplendor y riqueza, tanto de las piezas en sí como de la estancia que las acoge.

Coincidiendo con esta reinstalación se unifican y fijan definitivamente los criterios

de restauración de los diversos grupos de candelabros depositados en las salas de la Planta Principal. Así sucede con los cuatro candelabros del siglo XIX, con caja de música en bronce dorado del Salón de Gasparini, las piezas estilo Imperio de la Sala o Tranvía de Carlos III o los notables candelabros de bronce dorado, de época de Fernando VII, que adornan la Sala Amarilla.

Por otra parte, el Taller realiza meticulosos trabajos en los revestimientos y molduras metálicas de diversas piezas de mobiliario. De esta forma hay que señalar, por ejemplo, las labores realizadas para devolver el aspecto original a las piezas integrantes del velador de caoba y bronce dorado, realizado por Thomire en 1788. También se trabaja en diversos apliques y molduras de bronce dorado, verdaderamente deslustrados por efecto del tiempo y anteriores aplicaciones de desafortunados barnices. Es el caso de las piezas del siglo XIX integrantes de la original araña del Salón de Espejos, o de las guarniciones de chimenea, estilo Luis XVI, que pueden apreciarse en el Salón de Tapices.

Merece destacarse la minuciosa limpieza de los tres monumentales juegos de candelabros dorados y patinados que, atribuidos a Clodión, se encuentran en el Salón de Armas. Es en esta misma pieza donde, a finales de 1990, se intervienen las figuras ecuestres en bronce patinado del siglo XVIII de los Reyes Carlos III y Felipe V.

Finalmente, debe mencionarse la labor de recuperación del mobiliario artístico, sus ornamentos y materiales. Así, junto al ad-



«Dessert» de Fernando VII
y «dessert» de estuco.
Salón de Alabarderos.

mirable tallado y torneado de la madera, se encuentra una variada tarea de incrustación y chapado en metales dorados y cincelados.

De esta forma se realizan labores previas de desmontaje y recuperación de escudos y apliques que, en bronce dorado, ornamentan los pedestales laterales de la Escalera Principal. En el mismo orden se intervienen los apliques metálicos de numerosas consolas de maderas preciosas, como el conocido grupo de cuatro piezas del Salón de Alabarderos, que fueron construidas en los Talleres Reales y datan de la segunda mitad del siglo XVIII.

En este sentido, destaca por su impresionante construcción la mesa central del Salón de Columnas, en estilo Imperio, con seis esfinges en bronce dorado y cincelado,



sobre la cual se firmó el Tratado de Adhesión de España a la Comunidad Económica Europea.

De iguales características, y de notable dificultad técnica, son las labores de restauración efectuadas en los muebles y mesavelador con pie de bronce del Salón de Gasparini.

Asimismo, hay que reseñar la recuperación del aspecto y prestancia originales de los bustos de bronce situados sobre las doce consolas del Salón del Trono. Se trata de reproducciones de obras romanas: Zenón, Mario, Nerón, Safo, Adriano, Sático, Apolo, Cicerón y Homero, y a las cuales se les aplicó un tratamiento de limpieza y protección ulterior.

En general, el criterio que se ha seguido corresponde a la conservación de objetos patinados, es decir, tratamientos no agresivos y aplicación de productos de protección que, al mismo tiempo, devuelven a cada objeto su aspecto originario.

TALLER DE PIEDRAS DURAS Y ORFEBRERIA

Muy representativos de los trabajos realizados por este Taller, en el Museo del Palacio Real, son una impresionante Arca y dos monumentales «Desserts» que se detallan a continuación:

Arca de la Infanta Isabel Clara Eugenia

De plata fundida, cincelada con calado y fondo de lasplázuli. En las esquinas, cuatro cariátides, y como patas, cuatro faunos con una gran perla en el abdomen, enmarcada por oro y esmaltes.

En sus frentes, cuatro grandes óvalos de cristal tallado con los cuatro elementos: agua, fuego, aire y tierra. En la tapa, en forma de pirámide truncada, las cuatro estaciones del año y el carro de Apolo, también en cristal.

El friso del arca de la Infanta Isabel Clara Eugenia está decorado con camafeos de ágata y mascarones de lapislázuli. El borde inferior lleva también espléndidos cabujones de este mismo material. Esmeraldas y rubíes alternan con esmaltes sobre oro en cariátides y marcos. Aparecen grandes perlas junto a los camafeos y en la tapa.

El interior es de plata sobredorada y cincelada. El fondo contiene calados complicados, ágatas, jaspes, lapislázuli y malaquita. En relieve hay cabujones y conchas en ágata.

El arca fue un regalo de la Infanta Catalina Micaela, casada con el Duque de Saboya, Carlos Manuel, a su hermana

Clara Eugenia, en 1592. Más tarde fue regalada por la Infanta al Monasterio de El Escorial.

Muy posiblemente fuera obra del orfebre Juan Bautista Croce y del escultor Aníbal Fontana, que grabó las escenas mitológicas en el cristal de roca.

«Dessert» de Fernando VII

Consta de tres grandes cuerpos: el central, con gruesa base de mármol blanco, con escaleras talladas en sus cuatro costados. Sobre ella, catorce columnas de rodoscrosita con bases y capiteles jónicos en bronce dorado; en un plano más retrasado, aparecen cuatro cuerpos prismáticos, ornamentados con alegorías en bronce do-

Monumental reloj de mármol y bronce dorado obra de F. L. Godon. Salón del Trono.



rado. El friso es de mármol blanco con cenefas de roleos en bronce.

En cada frente, seis columnas soportan el cuerpo superior con un arco central flanqueado por dos bajorrelieves dorados, igual que la clave y los florones de las enjutas. Sobre el arco, hay un frontón de mármol de color. Rodean el borde superior, una balaustrada de bronce, interrumpida por bases prismáticas de mármol blanco con jarrones con frutos, y, sobre el vértice de cada frontón, un grupo de figuras exentas, también en bronce dorado a fuego. El entredós de los arcos está decorado con cuarterones y flores de bronce dorado. En el interior, sobre los cuerpos prismáticos, hay una gran cúpula de mármol blanco decorada con bronce.

Los dos cuerpos laterales son simétricos, abiertos en un frente y semicirculares en el opuesto. En cada uno existen cuatro prismas formados por cuatro pilares de mármol blanco. Sobre ellos se apoya el friso de iguales características al del central. En cada frente lateral, se ven dos columnas de rodoscrosita, flanqueadas por los pilares, separados entre sí, y que dejan un hueco rectangular que se repite en los laterales del entablamento, ocupado en su parte central por un gran bajorrelieve de bronce dorado a fuego y con escenas relativas al descubrimiento de América. Esta decoración se repite en el interior.

En el frente semicircular aparece también una escalinata tallada en el mármol blanco de la base, con cuatro columnas de rodoscrosita, y, sobre ellas, el entablamento semicircular con arco central y figuras aladas en las enjutas, relieves a ambos lados y clave del arco en bronce dorado. Por encima de la cornisa hay dos alegorías de bulto redondo y grupos de niños músicos.

Por último, ocho leones sentados sobre los cuartos traseros, y cabezas enfrentadas, de bronce patinado sobre bases doradas, van colocados sobre las escalinatas semicirculares de la base de mármol blanco. Otros ocho aparecen tumbados en la del cuerpo central.

También sobre la base inferior de los otros dos simétricos, dando frente al exterior, hay ocho bombardas de bronce y bases similares a las de los leones.

Las tres piezas que forman el «dessert» nos hacen creer que estamos ante un conjunto arquitectónico de gran amplitud y riqueza, realizado a pequeña escala.

Los magníficos bajorrelieves con escenas relativas al descubrimiento de América, grupos de niños músicos, alegorías, guirnalda, flores de bronce dorado a fuego, los leones perfectamente modelados en distintas posturas, las fieles reproducciones de bombardas en bronce patinado, así como las numerosas columnas de rodoscrosita, már-



moles y otras piedras duras, dan al conjunto esa impresión de riqueza que, junto a la armonía de sus líneas, hacen de él una verdadera Obra de Arte.

«Dessert» de Estuco

Este conjunto está formado por siete piezas, de las cuales cuatro son rectangulares, una es cuadrada —la del centro—, y dos se rematan en semicírculo —las de los extremos—, con decoración de octógonos, con guirnalda de flores, separadas por bandas con rosetas en el centro. Los extremos poseen decoración geométrica en el centro

y bandas florales en el borde. El conjunto se apoya con sesenta patas de bronce por el exterior.

Originariamente, tal como se deduce de la ornamentación estucada, el conjunto debió constar de, al menos, dos cuerpos más. En la actualidad se encuentran sobre el «Dessert» distintos adornos, como un templete con cúpula gallonada sobre columnas de lapislázuli, cornisa de esmaltes y preciosos capiteles y basas, en bronce dorado y esmaltado; seis columnas conmemorativas en mármol y piedras duras; dos adornos semicirculares en los extremos, también formados por columnas y, finalmente, catorce figuras alegóricas de bronce dorado sobre base de mármol.

Las restauraciones realizadas por este Taller dentro de la más pura tradición de la orfebrería española, han consistido, en general, en la limpieza y consolidación de las distintas piezas, con reintegración de esmaltes deteriorados y faltas, así como la fundición en bronce de relieves, leones, bombardas, capiteles y basas. Se han aplicado capas de protección de metales para preservarlos de la oxidación. Estas complejas y monumentales obras, después de tres años de restauración, se pueden admirar en todo su esplendor en el Salón de Alabarderos del Palacio Real de Madrid.

TALLER DE RELOJERIA

Es de sobra conocida la importancia a nivel internacional de la Colección de Relojes del Patrimonio Nacional y el magnífico estado de conservación en que se encuentra. Una parte importantísima se ubica en el Museo del Palacio Real de Madrid: 120 relojes de los 631 que componen la Colección Real.

Normalmente el trabajo de restauración de este Taller sólo es reconocido en su parte externa, esto es en sus cajas de bronce dorado o de maderas finas, o bien en sus complicadas esferas con múltiples indicaciones, pero es en el interior donde, en la

*Regulador «de ecuación»
de F. Berthoud.
Salón del Trono.*



*Regulador «de ecuación»
de J. Ellicot
y «detalle»
de este regulador.
Salón del Trono.*



mayoría de los casos, se sitúan máquinas de excepcional calidad técnica con toda clase de funciones, verdaderas obras de perfecta ingeniería de precisión, que restauran, ajustan y miman un grupo de reconocidos especialistas en este campo.

En esta campaña exhaustiva se ha pretendido, en lo que a relojes se refiere, restaurar su totalidad, incluso muebles de gran tamaño, afianzando sus anclajes y dando prestancia a sus ricas maderas y bronce. Se han repasado sonerías, carillones, órganos, movimientos autómatas, planetarios, calendarios múltiples, etc. Reseñamos a continuación lo más significativo por su importancia histórica, técnica o artística.

*Monumental reloj de Manuel de Rivas.
Real Fábrica del Retiro.
Salón de Espejos.*

En el Salón del Trono se encuentran dos monumentales relojes en mármol y bronce dorado, con alegorías de la Música y la Astronomía, obras del siglo XVIII, firmados por los grandes relojeros Furet y Godon.

Son dos magníficos reguladores, uno de ellos de ecuación con calendarios múltiples: salidas y puestas de sol, fases lunares, fecha, semanario y meses con el zodiaco.

En el mismo Salón se hallan también dos reguladores de caja alta de Berthoud y Ellicott, en impresionantes muebles de ébano con decoración de bronce cincelado y dorados. Los dos son de ecuación con péndulos compensados y de muy alta calidad técnica. El de Berthoud, construido en Francia en el siglo XVIII y adquirido por el Duque de Praslin, tiene calendario perpetuo y múltiples indicaciones. En la caja figura la estampilla del ebanista francés B. Lieutaud. El inglés, de J. Ellicott, con bóveda celeste, dispone de indicador de días y noches y calendario lunar. El péndulo tiene un sistema compensado del autor. Este ejemplar fue regalo de la Corte de Portugal con motivo de los esponsales de la Reina Bárbara de Braganza con Fernando VI.

En el Salón de Carlos III se encuentran los tres autómatas que decoran dicha estancia: «La fuente de Neptuno» y «La fragua de Vulcano» de finales del siglo XVIII, y firmados por J. F. De Belle; y el simpático elefante que mueve ojos, orejas y rabo, con magníficos bronce dorados realizados posiblemente por Thomire.

En la Antecámara de Gasparini puede observarse el monumental «Cronos», también con máquina de ecuación del siglo XVIII, firmada por F. L. Godon, con precioso mueble en forma de templete, restaurado en el Taller de Metales y cuyo órgano de la base se halla aún en restauración.

En el Despacho de S. M. el Rey hay un magnífico Bracket del siglo XVIII de J. Ellicott, en caja de ébano, con aplicaciones de bronce cincelado y dorados. Dispone de hora universal, 12 sonerías, calendario, meses, fases del zodiaco y atraso y adelanto del sol.

Un «cartel» prolongado, también del XVIII, obra de F. L. Godon, en caja de cristal y bronce dorado. Es de ecuación con péndulo compensado. Dispone de calendario, semanario y calendario lunar con las fases de la luna.

En la vitrina del Salón de Armas, se ha restaurado también el reloj-calvario del siglo XVII, obra alemana de estilo renacentista, con hora en una bola giratoria con faja ecuatorial de plata en el extremo superior de la Cruz.

En el Salón de Espejos se halla el mo-

numental reloj de M. de Rivas, de estilo Neoclásico, con caja construida en la Real Fábrica del Retiro, encargo de Godoy para los Reyes Carlos IV y María Luisa. Es de porcelana policromada y «biscuit» con figuras de las Artes, la Música y la Astronomía. En el remate superior tiene un espléndido ramillete de flores de porcelana policromada. El mueble de esta obra insigne de la Real Fábrica ha sido restaurado por el equipo del Taller de Porcelana.

En la Sala Amarilla hay una mesa circular con adornos pompeyanos y apliques calados de bronce dorado y medallones de cristal azul, con águilas de madera y bronce y anagramas de Carlos IV y María Luisa. Posee tres columnas de jaspe con cariátides, y como remate una esfera de cristal tallado,

El extraordinario «Pastor» de Pierre Jaquet-Droz. Salón de Gasparini.



con fina decoración dorada y círculos con horas, meses, zodiaco, calendario y seminario. Es de estilo Neoclásico, con magnífica máquina francesa de finales del siglo XVIII.

En el Salón de Porcelana se restaura el famoso «Planetario» de Breguet del siglo XIX con figura de Atlas en bronce dorado, portando un globo celeste con reloj y planetario en su interior. El globo tiene las constelaciones representadas. En el Planetario figuran: el Sol, la Tierra, la Luna, Venus, Mercurio, Marte, Júpiter, Saturno y Urano con sus respectivos satélites. Un anillo central contiene el zodiaco.

Finalmente, hay que reseñar la restauración de una de las obras más importantes de la Colección Real: «El Pastor», de Pierre Jaquet-Droz, del Salón de Gasparini, sobre el que próximamente se publicará un estudio, con toda clase de datos, en esta misma revista. Es éste un sobremesa en caja de marquetería metálica dorada, de tema floral, con incrustaciones de concha, nácar y asta teñida, y con adornos en forma de volutas y follaje, de bronce cincelado y dorado.

En la parte superior se encuentra la figura de un pastor con un caramillo que toca él mismo, moviendo para ello los dedos de las manos. Junto a él hay un perro que ladra y mueve cabeza, cola y boca. Al otro lado, una oveja simula dar balidos, abriendo y cerrando la boca. Debajo de estas figuras, dos amorcillos se columpian.

En el centro aparece la esfera del reloj, con cartuchos horarios de porcelana, y en su interior, una representación de la bóveda celeste. En ella se nos muestran las salidas y puestas del Sol, así como su altura según la época del año; las fases de la Luna; si es de día o de noche, pues se iluminan por medio de unos brillantes que semejan las estrellas; un globo terrestre con la hora universal; barómetro; retraso y adelanto del Sol; calendario; meses; zodiaco; estaciones del año y, finalmente, signos y grados del Sol.

En la parte inferior, y en un balcón, aparece un Cupido con un pajarillo en la mano que, además de cantar, mueve el pico, la cola y el pecho, con movimientos laterales. Al lado, una dama, que marca el compás con la mano y mueve la cabeza.

Todos los movimientos de los autómatas se producen de una manera alternativa, cada vez que el reloj da las horas, y a voluntad, por medio de palancas. Disponen de diferentes músicas y trinos.

Con todo lo anteriormente expuesto, hemos querido que el lector, a través de las piezas más significativas de estas Colecciones, conozca mejor los trabajos que se están desarrollando en la Campaña General de Restauración del Palacio Real de Madrid.



*Detalle del tapiz de la Sala del Nuncio antes de su restauración.
Palacio Real de Madrid.*



*Detalle del tapiz de la Sala del Nuncio antes de su restauración.
Palacio Real de Madrid.*



*Detalle del tapiz de la Sala del Nuncio después de su restauración.
Palacio Real de Madrid.*



*Detalle del tapiz de la Sala del Nuncio después de su restauración.
Palacio Real de Madrid.*



LOS TEXTILES Y EL MOBILIARIO DEL PALACIO REAL DE MADRID

Por Pilar BENITO GARCIA



Vista general del Salón del Trono antes de su restauración, donde puede observarse el deterioro del terciopelo; y vista general del Salón del Trono, una vez restaurado.

El carácter de representatividad de la Monarquía Española, que posee el Palacio Real, hace que este edificio sea el más emblemático de España. Cuando el 6 de abril de 1738, durante el reinado de Felipe V, el primer Borbón, se colocó la primera piedra de este Palacio en el mismo lugar donde estuvo el antiguo Alcázar de la Casa de Austria, se le estaba haciendo partícipe de la historia del que fue el mayor imperio nunca conocido, con el deseo de establecer una continuidad en el asentamiento permanente de la residencia de los soberanos españoles.

Las obras de edificación se prolongaron hasta 1764, año en el que Carlos III decidió habitar el Palacio, al que le faltaba la decoración de algunos salones y gran cantidad de obras de acondicionamiento que no se terminarían hasta la regencia de D.^a María Cristina de Habsburgo (1885-1902).

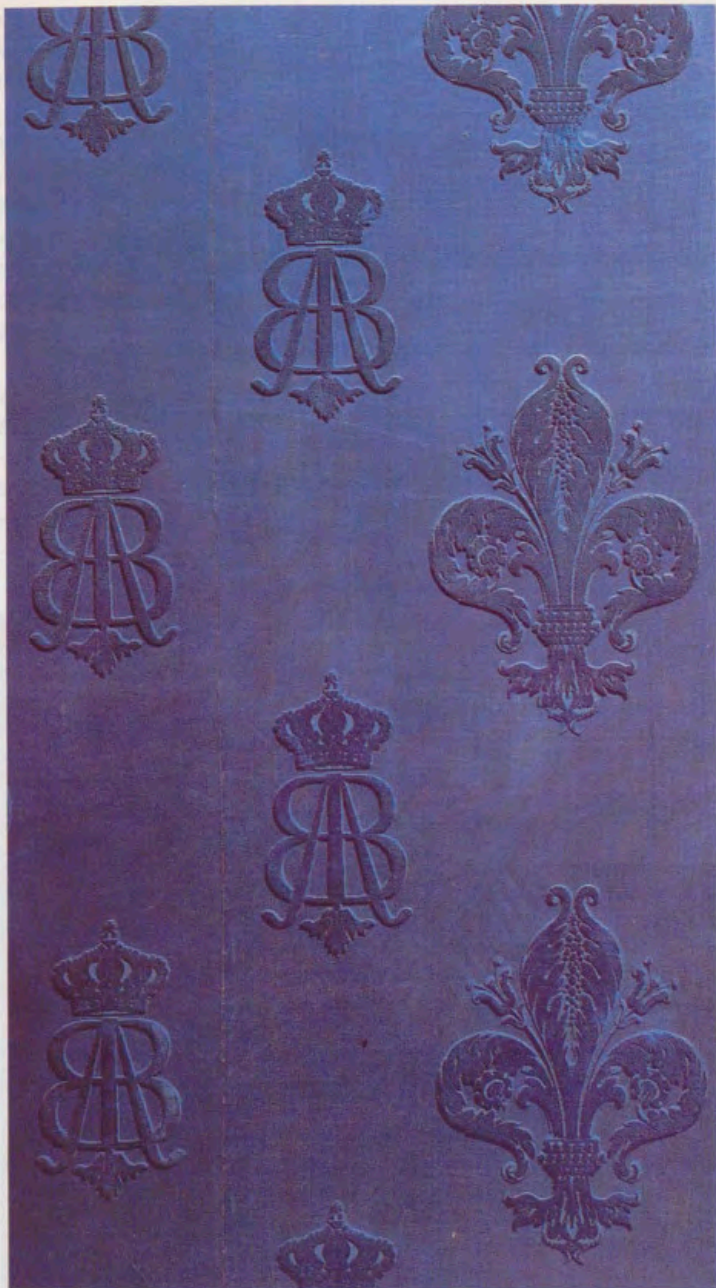
En la actualidad este Real Palacio presenta el compendio de las decoraciones de todos los monarcas que lo han habitado. Desde salones como el del Trono o Gasparini, que demuestran el gusto italiano de Carlos III, hasta el despacho de S. M. Don Juan Carlos I, pasando por el neoclásico Salón de Espejos de Carlos IV, el Comedor de Gala de época de Alfonso XII o el Salón de Consejos de Ministros que presidiera Alfonso XIII¹.

Esta amplísima gama de decoraciones hace que el Palacio Real de Madrid sea uno de los más interesantes de Europa. Por todo ello el Patrimonio Nacional, a través de su Departamento de Conservación y Restauración, procura mantener y conservar en el mejor estado posible todas las piezas y ambientes que albergan sus innumerables salones.

En la primavera de 1989 se comenzó la primera fase de una restauración general

Página anterior.

Vista general del Salón de Columnas tras la restauración.



*Terciopelo
de la Antecámara
Oficial.
Este tejido
se está repitiendo
en la manufactura
de Tassinari
et Chatel
de Lyon.*

que abarcaría prácticamente la totalidad del Palacio Real. En esta primera etapa, ya finalizada, se restauraron al completo los Salones Oficiales del ala Este —desde la Antesala de la Reina M.^a Cristina hasta la Cámara Oficial— llegándose en el ala Sur hasta el Salón del Trono. La campaña continuó, en una segunda etapa, con la restauración de la Escalera Principal y los salones de Alabarderos y Columnas. En la actualidad, se está restaurando el ala de Poniente —desde la Saleta Gasparini hasta el Museo de Pinturas—. Cuando termine esta tercera etapa, está prevista la restauración de la Capilla.

La gran variedad de piezas distribuidas en los distintos salones hace necesario que en estas campañas intervengan todos los Talleres de Restauración con que cuenta el Patrimonio Nacional y la contratación puntual de diferentes empresas especializadas que, en todo momento, siguen los

criterios técnicos impuestos por el Departamento de Conservación y Restauración.

Salón del Trono

Es la pieza más representativa y excepcional del Palacio Real, así como, junto con el Salón Gasparini y la Saleta de Porcelana, la única que conserva prácticamente intacta la decoración que deseó para ella el primer monarca que habitó el Palacio Nuevo. La restauración de esta gran sala ha sido la empresa más ambiciosa acometida en esta campaña de restauración.

La decoración por medio del tapizado de paredes se ha empleado en el Palacio Real desde tiempos de Carlos III. De esta época data el terciopelo bordado que cubre los muros del Salón del Trono y el dosel que preside la sala. Sus excelentes bordados fueron un encargo directo del Monarca a

la Corte de Nápoles. Realizados «a punto de realce» con hilos entorchados de plata sobredorada, disponen de una cenefa de motivos vegetales que reproducen hojas de acanto, racimos de uvas y flores de lis unidas por roleos. El dosel, a juego con las colgaduras de paredes y balcones, se compone de un espléndido cielo con dobles guardamalletas festoneadas, y contaba, como paño de fondo, con un regio escudo que desapareció durante el reinado bonapartista².

Esta labor textil se recibió en Madrid en 1766, quedando almacenada hasta 1772, año en que se colocó, una vez dispuestos los demás elementos que configuraban la decoración general de tan insigne Salón.

El paso de los siglos había deteriorado

las técnicas del bordado y de su restauración, fueron considerados como los más idóneos para una labor de tanta precisión técnica.

Todo este trabajo se realizó en diferentes fases, dada la lentitud de tan delicado proceso; a medida que las piezas se recibían terminadas, el Taller de Tapicería del Patrimonio Nacional las iba disponiendo en sus lugares correspondientes, no llegando a terminarse la colocación hasta casi un año después.

Para completar la decoración textil y devolver al dosel su aspecto original, los talleres mencionados de Fernández y Enríquez bordaron un escudo similar al que había existido hasta la época de José Bonaparte.



Consola de la Cámara Oficial, después de su limpieza y restauración.

el terciopelo y había deslustrado los hilos entorchados de plata sobredorada. En algunas zonas, el tejido estaba muy descolorido y en otras había perdido casi por completo su pelo. La restauración realizada consistió en la implantación de los bordados sobre un nuevo terciopelo. Para ello se buscó un tejido similar al original, es decir, terciopelo tejido en telar manual, de seda natural y con una tintada lo más parecida posible a la ya existente. Se encargó su realización a la fábrica francesa Tassinari et Chatel (Lyon), manufactura especializada en la elaboración de estos tejidos artísticos.

Recibido el nuevo terciopelo, se procedió a la implantación de los bordados originales, una vez limpios y consolidados, obras éstas realizadas en Brenes (Sevilla) por los talleres Fernández y Enríquez que, conocidos tradicionalmente por su dominio de

Durante el tiempo en que el Salón estuvo sin colgaduras, se procedió a la restauración de los doce juegos de consolas y espejos, posibles manufacturas italianas de la misma época que los bordados³, que aluden, respectivamente, a las representaciones de los cuatro elementos, las cuatro estaciones del año y los cuatro continentes. La gran calidad de las piezas había logrado mantenerlas en un nada despreciable estado de conservación, limitando hasta tal punto el grado de intervención efectuado en la restauración que, únicamente con la limpieza, el oro que las recubre volvió a brillar con la misma fuerza con que lo hiciera en el siglo XVIII.

Antecámara Oficial

La decoración textil de los muros de esta sala se encargó a la ya mencionada



Detalle del techo del Despacho de S.M. el Rey durante el proceso de restauración, y techo de este mismo despacho una vez restaurado.

manufactura Tassinari et Chatel en 1877 con motivo de la boda de Alfonso XII con la Infanta María de las Mercedes el 23 de enero del año siguiente⁴. Se trata de un terciopelo de seda labrada color azul, con las iniciales del Rey alternando con flores de lis. La imposibilidad de una restauración general de estas sedas, muy descoloridas y deterioradas, ha hecho necesario que se encargue su reproducción a sus primitivos creadores. Para ello han utilizado la cartónada original, tintes similares para la seda natural y los mismos telares manuales. Se ha introducido en su tejido una variante para diferenciar el terciopelo original del nuevo: en el original el orillo estaba rematado con dos rayas rojas sobre fondo amarillo y en el nuevo las rayas son azules sobre fondo blanco. La reproducción de sedas antiguas es práctica habitual en los museos franceses desde que en 1970 se de-

cidió el retejido de la sedería que decoraba una de las salas de Fontainebleau⁵.

La lentitud del tejido manual de un terciopelo labrado como éste —únicamente se tejen 50 cm diarios en cada telar— ha retrasado su colocación, que está prevista para 1992.

En el centro de esta sala destaca un velador, fechado en 1825, obra firmada de H. Renaud et Lasaigne y realizada en bronce con decoración a base de placas de porcelana de Sèvres con alegorías de los ríos de España, las razas que la poblaron y pasajes de la vida de Fernando VII⁶. La labor de restauración de esta pieza corrió a cargo de los Talleres de Metales y Porcelana del Patrimonio Nacional.

Las cuatro consolas de bronce, diseñadas por Sabatini y con bronce de Domingo Urquiza⁷, así como la consola de talla dorada del siglo XVIII también fueron res-

tauradas. El trabajo consistió, en el primer caso, en una limpieza de los bronce y un nuevo barnizado; y, en el segundo, en su limpieza y consolidación.

Cámara Oficial

La restauración del mobiliario de esta sala se centró en las cuatro consolas —magnífico conjunto en talla dorada de estilo rococó con tablero de mármol verde jaspeado— y en los dos sillones, diseñados por Ferroni para el Salón de Besamanos de la Reina María Luisa de Parma.

Despacho Oficial de S. M. el Rey

Esta pequeña pieza tenía tapizadas sus paredes con un damasco, estilo Luis XV,



Detalle del tapiz de la Sala del Nuncio antes y después de su restauración.

realizado en el presente siglo. La contaminación atmosférica había deteriorado mucho el tejido de seda y por ello se ha sustituido por un damasco similar en seda color crema y modelo exclusivo, realizado en la Fundación de Gremios en telares manuales. Para diferenciarlo del antiguo se tejió con el mismo motivo en una escala algo mayor que la original, y se introdujo en la urdimbre de la tela un hilo de algodón para otorgarle mayor resistencia.

Hay que destacar el trabajo de restauración del techo y de los zócalos y cenefas de las paredes de esta sala, efectuado por el Taller de Dorado y Estuco del Patrimonio Nacional. Sobre un fondo crema, resalta la rica decoración dorada de roleos y grutescos. La primera labor acometida fue la de limpieza por aspiración para poder proceder a la consolidación del soporte de mortero y del craquelado del estuco. Tras la restauración de las zonas perdidas, se

procedió a la eliminación de repintes antiguos que desvirtuaban la belleza de la decoración, llegando a retirarse hasta cinco capas de pintura posteriores a la original. El proceso de restauración de los dorados consistió en el enyesado, pulido, embolado y reintegración en pan de oro. Por último se procedió a la imprimación de una capa protectora sobre el dorado y a la reintegración al temple de la decoración de fondo para facilitar la respiración de la bóveda.

Sala del Nuncio

Destaca en esta Sala el tapiz titulado «Emparrado y niños cogiendo uvas», obra bruselesa de mediados del siglo XVI, manufactura de Guillermo Pannemaker y tejida siguiendo cartón atribuido a Julio Romano⁸. Su restauración fue acometida por



la Fundación de Gremios y consistió, primeramente, en su limpieza por inmersión en agua desmineralizada con detergente neutro, y varios aclarados con un pequeño porcentaje de glicerina para devolver al tejido su textura y suavidad originales. Después se procedió a la costura de relés y al encañonado de las zonas carentes de fibras, retupiendo los nuevos hilos de dos en dos para, sin desvirtuar la magnífica calidad del paño, poder diferenciar las zonas restauradas de las originales. Por último, se le acopló un forro y un sistema de cuelgue nuevos. Los techos de estuco de esta Sala han sido restaurados por el Taller de Dorado y Estuco del Patrimonio Nacional.

Sala del Jerez

La bella mesa de doble tablero plegable, que centra la decoración de la Sala, ha sido limpiada y barnizada a muñequilla



Tejido del «Tranvía Oficial», con las iniciales y el escudo de S.M. el Rey.

por el Taller de Ebanistería del Patrimonio Nacional. Se trata de una pieza del siglo XVIII en madera de caoba con decoración de flores y entrelazos de diversas maderas finas embutidas; está guarnecida con filetes dorados y bustos de figuras femeninas en sus patas, realizados en bronce dorado.

La consola, estilo Carlos IV, y obra de los Talleres Reales, en madera tallada y dorada, ha sido restaurada por el mismo Taller, que también ha realizado una nueva mesa para exponer un magnífico templete del siglo XIX^o con una colección de medallas perteneciente a S. M. el Rey.

En el caso del sofá y los sillones con tapicería de Aubusson, de mediados del siglo XIX, y realizados en madera tallada y dorada en estilo Luis XV, se limpió y restauró su estructura, ya que la tapicería se encontraba en buen estado.

El techo de estuco con decoración pompeyana ha sido restaurado, igual que los del Despacho Oficial de S. M. el Rey y la Sala del Nuncio, por el Taller de Dorado y Estuco del Patrimonio Nacional.

Tranvía Oficial

Esta habitación, que recibe su nombre por su forma alargada, estaba tapizada con un damasco de algodón de mediados del presente siglo, carente de valor y que se encontraba muy deteriorado y ennegrecido. Por ello se ha retapizado con un damasco de seda natural color hueso, modelo exclusivo, tejido por la manufactura Tassinari et Chatel. El diseño sigue la tradición comenzada en Palacio con el terciopelo labrado de la Antecámara Oficial; en este caso alternan las iniciales de S. M. Don Juan Carlos I y su corona. El diván se ha tapizado con la misma seda con que se

han cubierto los muros de esta pequeña sala.

Destaca, dentro del resto del mobiliario, la restauración de las dos consolas. La primera es una obra de los Talleres Reales del siglo XVIII, y la segunda, obra excepcional, fue diseñada por Ferroni¹⁰ para sustentar el magnífico tablero procedente de las colecciones de Felipe IV, en el que está representado, por medio de estuco en blanco y negro, «El triunfo de la Aurora», siguiendo la obra que pintara Guido Reni.

Salón de Armas

En esta pieza, decorada en el último tercio del siglo XIX con zócalo y muebles de madera de nogal tallada, la restauración la ha efectuado el Taller de Ebanistería del Patrimonio Nacional. Tanto el zócalo como los muebles, se limpiaron y barnizaron con muñequilla. En el caso del velador central, el Taller de Metales se hizo cargo de la limpieza de los bronce.

En el campo textil, las cortinas de la sala, también del siglo XIX, eran de terciopelo verde con una cenefa bordada a «petit-point»; como en otras ocasiones, se retiró el terciopelo original y el Taller de Tapicería del Patrimonio Nacional cosió la cenefa a un terciopelo de seda nuevo, limpiando y consolidando las partes deterioradas del bordado.

Salón de Tapices

Para las cortinas de esta sala, la manufactura Tassinari et Chatel tejió un «lampás» estilo Luis XV, en verde y dorado, que conjunta perfectamente con el colorido y diseño de la decoración mural de la sala.

Vista general
del Salón de Tapices.



En el campo del mobiliario debe reseñarse el velador central, pieza que perteneció a la reina de Francia M.^a Antonieta, y realizada por el ebanista Reisner; está cubierta por una tapa de lapislázuli y otras piedras duras, representando motivos marinos, obra florentina del siglo XVII. La restauración de esta pieza consistió en la limpieza y consolidación de la madera, pues el tablero se encontraba en perfectas condiciones. También fueron restauradas las consolas de talla dorada.

Salón de Espejos

Las cortinas de la sala han sido realizadas en un terciopelo labrado mecánico en tonos azul y crema, creación de Tassinari et Chatel, para entonar con la decoración de estucos, obra terminada en 1796 por los hermanos José y Domingo Brilli¹¹.

Destaca, por formar parte de la decoración de la sala, desde que era ésta Tocador de la Reina M.^a Luisa de Parma, el juego de consolas adosadas a los muros, restauradas por los Talleres del Patrimonio Nacional. El velador de caoba, bronce dorado y porcelana de Sèvres, firmado y fechado en 1788 por Thomire (broncista) y Scheider (ebanista), también ha sido restaurado por los Talleres de Metales, Ebanistería y Porcelana del Patrimonio Nacional.

Comedor de Diario

La decoración textil de esta sala data del siglo XIX, época en que fue transformada en Comedor de Diario de la Familia Real. Se trata de un terciopelo rojo con el que hacen juego las cortinas bordadas en plata sobredorada. Estas piezas se encontraban muy deterioradas, por lo que se

procedió a su trasplante a un terciopelo nuevo similar al de las paredes.

Las cinco consolas adosadas a la pared y las cuatro rinconeras a juego datan de la época en que este Salón fue Besamanos de la Reina M.^a Luisa de Parma. Son obra de Miguel Rodríguez, quien pasó su factura en 1791¹². El trabajo de restauración de estas piezas fue realizado por el Taller de Dorado y Estuco del Patrimonio Nacional.

El barnizado de las sillas y la mesa que configuran la decoración central de la sala, obras del presente siglo, fue realizado por el Taller de Ebanistería del Patrimonio Nacional.

Saleta y Antecámara de la Reina Cristina

Estas dos salas están decoradas con mobiliario de madera tallada y dorada, obras de los Talleres Reales realizadas en el siglo XVIII y restauradas en la presente campaña.

La tapicería que cubre las paredes —similar en las dos salas— es un damasco rojo del presente siglo. Para la confección de las cortinas, la Fundación de Gremios ha tejido una tela similar, introduciendo en la urdimbre de seda un hilo de algodón que le otorga mayor resistencia, como ya se hiciera anteriormente en el tejido de damasco del Despacho Oficial de S. M. el Rey.

Escalera Principal y Salones de Alabarderos y Columnas

En la segunda etapa de esta gran campaña de restauración se simultanearon los trabajos en la Escalera Principal y los Salones de Alabarderos y Columnas. Toda la decoración textil del primero de estos

espacios se encuentra colocada en el Camón o balconada situada frente al segundo rellano de la Escalera. Se trata de tres tapices de la serie «Escudos de los Reyes de España», tejidos en época de Felipe V por los artesanos de la entonces recién creada Real Fábrica de Tapices. Estas piezas han sido restauradas siguiendo los mismos criterios empleados para restaurar el tapiz ya mencionado «Emparrados y niños cogiendo uvas». El guión de S. M. el Rey, situado en el centro de la balaustrada, ha sido confeccionado por la manufactura Fernández y Enríquez.

La decoración del Salón de Alabarderos se centra en la exposición de dos magníficos juegos de adornos de mesa. El Taller de Ebanistería ha realizado dos mesas que siguen los esquemas de la creada, para que cumpliera la finalidad citada de exposición

de «desserts», en la Casa del Príncipe de El Escorial a finales del siglo XVIII¹³.

El resto del mobiliario lo componen ocho consolas, diseño de Sabatini, con bronces de Domingo de Urquiza que, junto con las ya mencionadas en la Antecámara Oficial, se colocaron en 1802 para completar la decoración de la «pieza de comer» del Rey Carlos IV¹⁴. Estas, como aquellas, han sido restauradas procediéndose a la limpieza de sus bronces y al nuevo barnizado de la madera.

La decoración textil de esta pieza y del contiguo Salón de Columnas se centra en los juegos de cortinas que repiten el modelo existente. Han sido realizadas en gorgorán amarillo con cenefas en las que, sobre fondo de igual color, aparecen estilizados motivos vegetales en rojo. Los dos tejidos son manufactura de Tassinari et Chatel.



Velador del Salón de Espejos, una vez limpio y restaurado.

Lámpara del Comedor de Diario,
después de su restauración.



Alfombras

Como es sabido, las alfombras son las piezas que se deterioran con más facilidad por su uso continuado. El desgaste que sufren hace necesario su constante mantenimiento, su restauración y, en algunos casos, su sustitución por piezas de nueva creación.

Las alfombras que decoran el Palacio Real de Madrid son manufacturas realizadas en lana, siguiendo la técnica del nudo turco. Las que se han restaurado en esta campaña datan, en su mayoría, de principios de este siglo y son obra de la Real Fábrica de Tapices. Llevan tejido en el orillo el nombre del Director de la Manufactura Real y la fecha en que fueron elaboradas. La amplitud de los salones en que se hallan hizo necesario en su día que se tejieran en varios trozos que, posteriormente, se coserían en el momento de su colocación, lo que también facilita actualmente la labor de desalfombrado.

El mantenimiento de estas piezas consiste, principalmente, en su aspiración periódica y en una limpieza más a fondo que se efectúa una vez al año, labor ésta que realiza tradicionalmente la Real Fábrica de Tapices. Esta prestigiosa institución retira la totalidad de las alfombras del piso principal de Palacio, aprovechando los meses estivales y, en sus dependencias, las limpia y almacena hasta el comienzo del invierno.

Las distintas labores de restauración se han realizado en la Fundación de Gremios mediante trabajos de encañonado y retupido por medio de la elaboración de nuevos nudos turcos en las zonas más estropeadas o carentes de fibras. También la Fundación de Gremios se ha ocupado de elaborar piezas nuevas para sustituir algunas muy de-

terioradas. En estos casos se ha copiado el diseño de la alfombra original o bien el del suelo de mármol que iban a cubrir. Una vez colocada la nueva pieza, la alfombra antigua se guarda en los almacenes. En algunos casos no ha sido necesario rehacer toda la alfombra, sino únicamente los llamados «pasos» —pequeñas piezas que unen las alfombras de dos salas—, los «huecos» de puertas o balcones o las «piedras», cenefas exteriores, llamadas así por imitar el mármol.

Siguiendo el orden de las salas, las labores que se han efectuado son las siguientes:

Antecámara Oficial: Una alfombra nueva con dos pasos de puerta y restauración de un hueco de balcón.

Cámara Oficial: Restauración de la alfombra existente y de dos huecos de balcón.

Despacho de S. M. el Rey: Realización de una alfombra nueva y de dos pasos de puerta y de un hueco de balcón.

Sala del Nuncio: Una alfombra nueva.

Sala del Jerez: Restauración de la alfombra existente.

Tranvía de la Cámara: Restauración de la alfombra existente y realización de la piedra.

Salón de Armas: Realización de cuatro pasos de puerta y dos huecos de balcón; pequeña restauración en la piedra y remates de la alfombra.

Salón de Tapices: Realización de dos huecos de balcón y pequeña restauración de la alfombra.

Salón de Espejos: Realización de dos pasos de puerta y ligera restauración de la alfombra.

Comedor de Diario: Restauración de la alfombra.

Saleta de la Reina Cristina: Restauración de la alfombra y realización de dos pasos de balcón.

Habitación del ascensor del Rey: Realización de un paso de balcón.

Salón de Alabarderos: Una alfombra nueva.

Arañas

Un gran número de las lámparas que iluminan y decoran los salones de los diferentes palacios españoles datan del reinado de Fernando VII quien, de 1827 a 1830, encargó a las mejores manufacturas de París un total de cincuenta y seis arañas para el Palacio Real de Madrid¹⁵. De este período son, por ejemplo, las colocadas en los Salones de Tapices, Espejos, Armas o la del Comedor de Diario, llamada «la

abundancia» por tener en su base preciosos cuernos de los que penden colgantes y estrellas de cristal.

Todas estas piezas han sido restauradas dentro de la primera campaña de restauración, ascendiendo a catorce piezas el total de los trabajos efectuados. Se comenzó por la limpieza del cristal y del bronce, bruñido con baño de oro. También se sustituyeron los casquillos de madera, que resultaban peligrosos por su fácil combustión, por porta-lámparas homologados que se han sujetado con casquillos de bronce torneados individualmente.

El trabajo realizado en el Salón de Columnas ha sido diferente, ya que se desarmaron las ocho arañas isabelinas del Salón, montándolas, con cableado nuevo, una vez efectuados los trabajos de limpieza, sustitución de casquillos, restitución de velas de opalina y platillos, etc.



Consola del Salón de Alabarderos tras su restauración.



Tejido de la nueva alfombra del Salón de Alabarderos, que se está efectuando en la Fundación de Gremios.

NOTAS

Quiero agradecer la ayuda recibida, para la realización de este trabajo, a Carmen Cabeza, Coordinadora de Talleres de Artesanía del Patrimonio Nacional; José Luis Fernández, de la empresa Gastón y Daniela; representantes en España de la manufactura Tassinari et Chatel; Francisco Moreno, de la empresa Cleaner Lamp, especialistas en la limpieza y restauración de lámparas; Isabel Nos y M.^a Josefa Garrido de la Fundación de Gremios; y Lucio Maire y Julián Fernández del Taller de Dorado y Estuco del Patrimonio Nacional.

¹ Además de las innumerables guías sobre el Palacio Real, puede consultarse la siguiente bibliografía: Sobre la construcción, F. J. de la PLAZA: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975. Sobre el programa pictórico: F. J. FABRE: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829. Sobre los programas decorativos: J. J. JUNQUERA: *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979; Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V, 1700-1746*, Madrid, 1986, y *L'art de Cour dans L'Espagne des lumières 1746-1808*, París, 1986.

También pueden consultarse los artículos aparecidos en REALES SITIOS y en publicaciones especializadas.

² Cfr. M.^a LUISA BARRENO SEVILLANO: «Doseles bordados para la Corona Española en el siglo XVIII», REALES SITIOS, n.º 59, 1979, págs. 57-64.

³ Cfr. Y. BOTTINEAU: *L'art de Cour dans L'Espagne des lumières*, París, 1986, pág. 316, y J. J. JUNQUERA: «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», en *Mueble español, estrado y dormitorio*, Madrid, 1990, pág. 151.

⁴ Lyon. Archivo Tassinari et Chatel. Libro de encargos,

n.º 4743: «Velours 400 e. p. 7 fevrier 1877. Mariage d'Alphonse XII».

Esta fábrica es una de las de mayor tradición de Francia, fundada en el siglo XVI, se hizo famosa en España bajo la dirección de Camille Permon, que aceptó gran número de encargos de Carlos IV para los distintos Reales Sitios. En 1807, la familia Permon cedió la manufactura a los hermanos Grand, quienes cuarenta años más tarde la traspasaron a Cleto Tassinari y Louis Chatel.

⁵ Cfr. C. SAMOYAUULT-VERLET: «Restitution de las soierie de la chambre de l'Imperatrice», *La Revue du Louvre*, n.º 3, 1986, págs. 174-178.

⁶ Cfr. A. PÉREZ: «La miniatura en porcelana», *Arte Español*, 1946, págs. 2-15; P. JUNQUERA: «Muebles franceses con porcelanas en el Palacio de Oriente», REALES SITIOS, n.º 8, 1966, págs. 28-37, y J. J. JUNQUERA: «Muebles franceses en los Palacios Reales», REALES SITIOS, n.º 43, 1975, págs. 12-24.

⁷ Cfr. J. J. JUNQUERA: *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pág. 99.

⁸ Cfr. P. JUNQUERA y C. HERRERO: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: siglo XVI*, Madrid, 1986, págs. 236-237.

⁹ Archivo General de Palacio. Testamentaria de Fernando VII. Tomo I, fol. 12v.

¹⁰ Cfr. F. NIÑO, P. JUNQUERA y F. FERNÁNDEZ-MIRANDA: *Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1985, pág. 130.

¹¹ Cfr. la factura de esta obra, publicada por J. J. JUNQUERA en *ob. cit.*, 1979, pág. 261.

¹² Cfr. J. J. JUNQUERA: *ob. cit.*, 1979, pág. 94.

¹³ Cfr. J. J. JUNQUERA: *ob. cit.*, 1979, pág. 83.

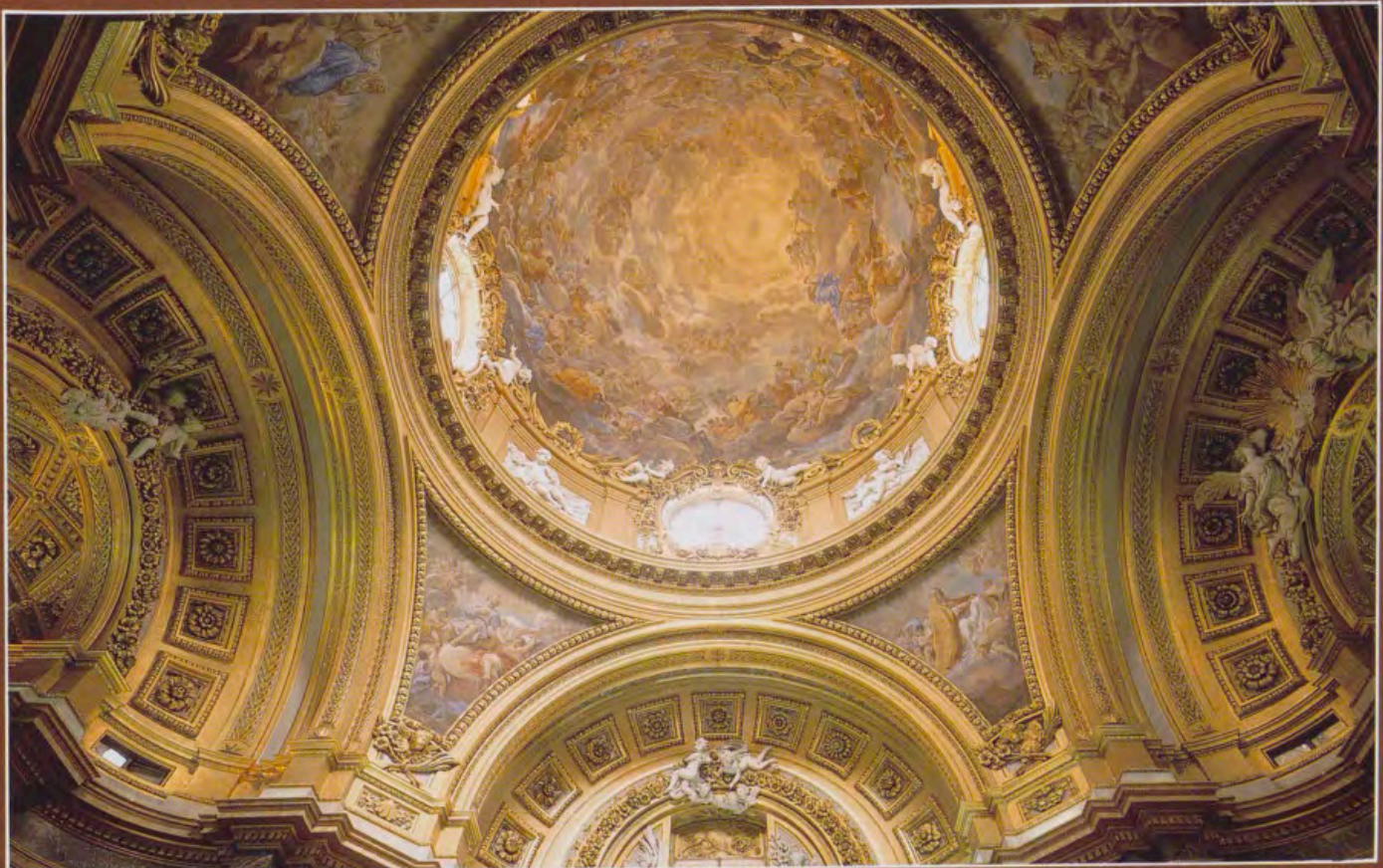
¹⁴ Véase nota 7.

¹⁵ Cfr. P. JUNQUERA: «Las arañas de los Palacios Reales», REALES SITIOS, n.º 3, 1965, págs. 30-39.



LAS PINTURAS MURALES DE LA ESCALERA PRINCIPAL Y EL SALON DE COLUMNAS

Por Angel BALAO GONZALEZ





*Escalera Principal.
«Triunfo de la Religión
y la Iglesia».
Destaca en la parte superior
una amplia zona
afectada por una gotera.*



*Estado final
tras la restauración de 1990.
La limpieza permite apreciar
los colores más luminosos
y las figuras más nítidas.*

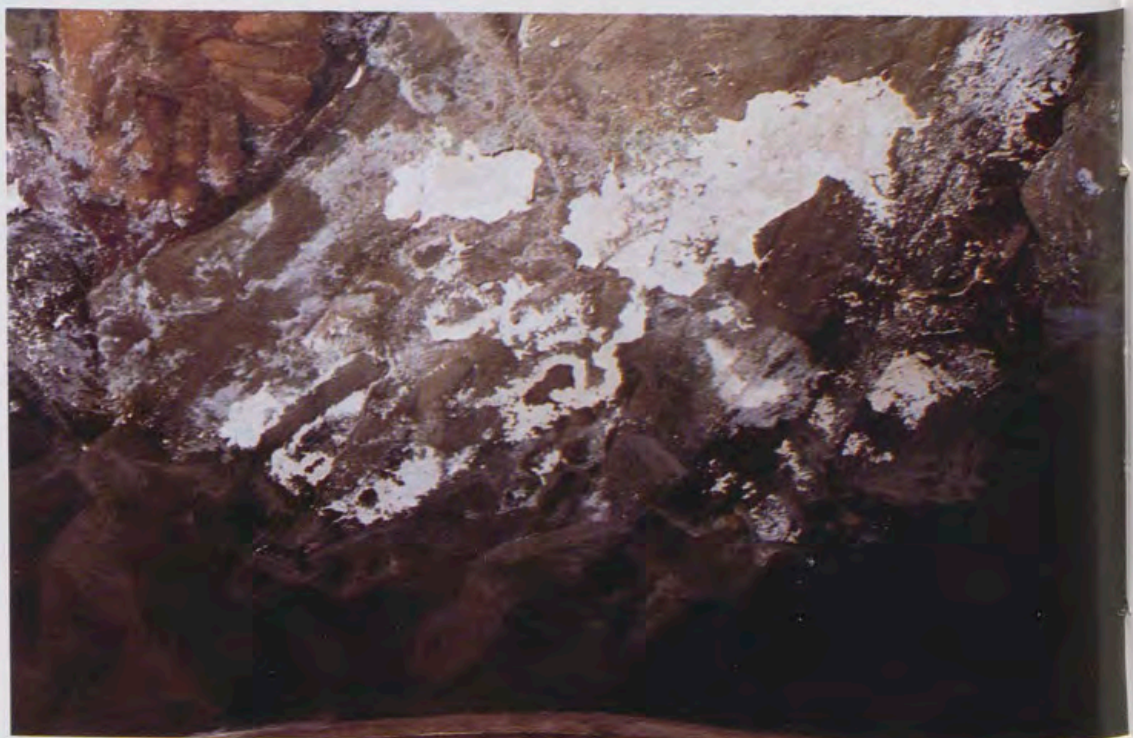
Dentro de las campañas generales de restauración que el Patrimonio Nacional realiza anualmente, cabe destacar la realizada en 1990, sobre dos frescos de Corrado Giaquinto que decoran las bóvedas del Salón de Columnas y de la Escalera Principal del Palacio Real de Madrid, por su importancia e interés desde el punto de vista artístico.

Corrado Giaquinto vino a España desde Italia en 1753, llamado por Fernando VI para reemplazar al pintor Santiago Amiconi.

Su obra, como pintor de Cámara, estuvo centrada en la realización de grandes conjuntos decorativos, entre los que destacan los lienzos de la «Sala de conversación» del Palacio de Aranjuez, cuya decoración había sido iniciada por Amiconi, y varias bóvedas en el Palacio Real Nuevo que entonces se terminaba. Giaquinto hubo de pintar aquí las bóvedas más importantes, como las de la Capilla y la de la Escalera, que se han conservado hasta nuestros días. También le correspondía, en principio, pintar las bóvedas de los salones de fun-

ciones (hoy de Alabarderos) y de guardias, así como la Galería de la Reina, pero la llegada de Carlos III hizo que cambiase totalmente la planificación decorativa del Palacio. Otros artistas también de fama internacional, Tiépolo y Mengs, fueron llamados por el Rey, para continuar la decoración pictórica del palacio europeo con mayor extensión de bóvedas al fresco.

*Estado inicial de una zona
afectada por una gotera.
Además de las pérdidas
de la capa pictórica,
pueden apreciarse los «velos blancos».*



Las bóvedas que nos ocupan son dos de las obras maestras de Giaquinto, pintadas para decorar las dos escaleras principales, gemelas y simétricas, que debía tener el Palacio según el proyecto de Sacchetti. Una, «El Triunfo de la Religión y de la Iglesia» adorna la actual Escalera Principal, entonces «del rey», terminada de decorar en 1759. La otra bóveda, «El Nacimiento del Sol», está en el espacio que actualmente (desde Carlos IV) es Salón de Columnas, pero que no es sino la caja

de la otra escalera gemela, la «de la reina» según el proyecto de Sacchetti. Cuando Giaquinto pintó este fresco, ya en el reinado de Carlos III, era ésta la escalera principal, y el Salón estaba en lo que hoy es escalera.

Dado que ambas pinturas fueron ejecutadas por el mismo autor —aunque pueden distinguirse varias manos— con la misma técnica, y puesto que están situadas en lugares muy próximos entre sí dentro del Palacio, podría presumirse que el tratamiento, a la hora de su res-

tauración, sería el mismo. Sin embargo, como veremos, circunstancias varias, principalmente intervenciones anteriores, determinan algunas diferencias que exigen un detenido análisis, desde distintos puntos de vista, antes de abordar la solución de cada problema.

Pinturas murales de la Escalera Principal

Existe en ellas una escena principal, que representa «El

Triunfo de la Religión y de la Iglesia». La primera está simbolizada por una mujer de blanco (pureza), con un velo en el rostro (misterios), y una cruz en una mano (redención), mientras que la otra permanece apoyada sobre un altar, en el que arde un fuego cuyo humo se eleva hasta el Omnipotente (oración). La Iglesia Católica está representada por otra mujer, rodeada por un arco de ángeles con atributos alusivos —la Tiara Pontificia— y las virtudes de la Iglesia: Verdad, una joven con el sol en una mano, un libro abierto en la otra y un globo terráqueo a su lado; Fortaleza, una mujer armada; Vigilancia, representada por una mujer con una lámpara encendida y un gallo; Razón, una mujer armada y con una palma que domina a un león; y Consejo, un anciano con túnica y un collar del que pende un corazón, y que apoya la mano sobre un libro en el que descansa un mochuelo.

España está representada por una mujer vestida de heroína con espigas en una mano y un dardo en la otra. A sus pies aparecen frutos y armas, que simbolizan la fertilidad de la tierra y el valor de sus gentes. Diversas mujeres y un anciano acompañan a España: Prudencia, con un espejo y una serpiente; Constancia, con una lanza en una mano, y la otra



Estado inicial del detalle de una restauración anterior, donde los colores se han apagado. (Escudo de Armas Reales).



Estado final. Tras la restauración, la reintegración devuelve la coherencia estética a la obra.

metida en un brasero; Justicia, con cetro, corona, fasces y un avestruz; y Celo Religioso, un anciano con hábito sacerdotal y unos flagelos, mientras un ángel, a su lado, mantiene una lámpara encendida. En el fondo aparece la Fama con un clarín de oro.

En esta bóveda hay otras pinturas, como cuatro medallas en claroscuro, grisalla, que representan los cuatro elementos: Tierra, Agua, Aire y Fuego; dos medallas en las fachadas, que parecen simbolizar la Casa de Borbón; y cuatro figuras alegóricas a la liberalidad, la felicidad, la magnanimidad y la paz.

En la sobrepuerta del Salón de Guardias está representado «El Triunfo de España sobre los sarracenos». En el óvalo de la bóveda del arco de esta entrada está pintada la «Victoria Constante». Y, por último, en el Corredor del Camón, vemos representado a Hércules arrancando las columnas, y, en su óvalo correspondiente, a la Cosmografía, representada por una mujer con diversos símbolos: esfera, astrolabio de Tolomeo, alas, estrellas, y la esfera armilar.

Pinturas murales en el Salón de Columnas

En el Salón de Columnas aparece como escena principal

en la bóveda «El Nacimiento del Sol», representado por un joven de cabellos rubios sobre un brillante trono de nubes, conducido por cuatro caballos blancos. En una mano sostiene una antorcha encendida y le acompañan tres ninfas. Como fondo aparece parte del zodiaco. También están representadas la Aurora, Diana, Galatea y las Estaciones, Céfito, Ceres, Baco, Venus y Vulcano.

En el óvalo situado sobre la entrada principal de este Salón la Majestad de España está representada por una mujer, con diadema y cetro, cornucopia,

palmas, el león dominado, y almohada con corona y cetro. En un lateral aparece un castillo con una rama de laurel.

A primera vista contrasta el tema principal de los dos techos. En el primero todo es referente a la Religión y a la Iglesia, sin concesiones paganas, mientras que en el segundo se representan y recrean dioses paganos y personajes mitológicos. Pese a lo diferente del tema, la composición es parecida y sigue los esquemas típicos de este pintor.

Las figuras de ambos techos están resueltas y ejecutadas con

mucha fluidez; hecho determinado no sólo por la maestría del pintor, sino también porque así lo requiere la técnica al fresco, que no permite dudas ni rectificaciones fáciles, aunque los detalles muy pequeños y los brillos solían acabarse «a secco» con un temple. Asimismo, algunas de las alteraciones que presentan las pinturas vienen condicionadas por el uso de esta técnica, siendo típicas de ella.

La restauración de estos frescos supuso un gran esfuerzo por parte del equipo de restauradores (relacionado en la



Detalle en la Escalera Principal. Estado inicial de la capa pictórica.

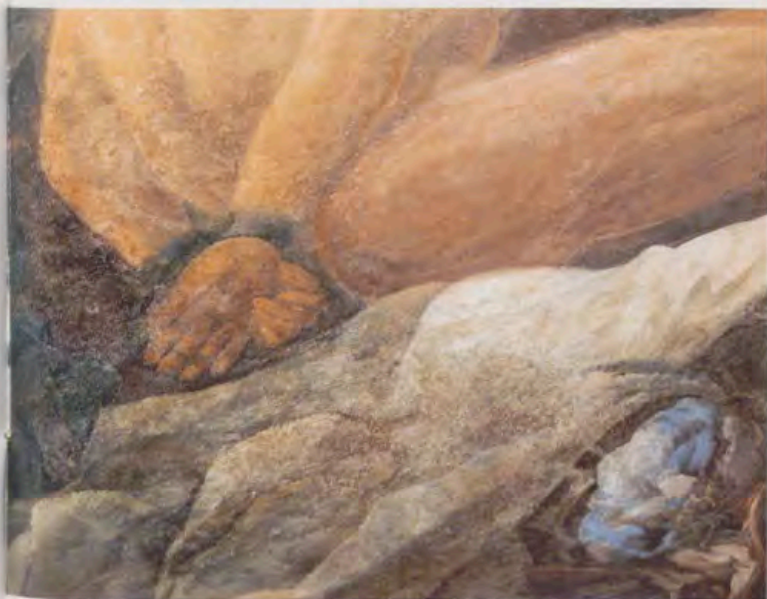
Estado final. Detalle tras la reintegración.

bibliografía), coordinado por Isabel Florido, debido a las especiales características del trabajo en bóvedas: incomodidad, calor, posturas forzadas, etc. Además existía la dificultad de establecer los criterios de actuación concretos para el equipo de restauración, dado el número de personas que intervenían y sus diversas funciones.

En general, el estado de conservación de las pinturas es bueno, ya que el mortero del soporte no presenta alteraciones importantes y no se aprecian grandes pérdidas de la capa pic-



Proceso de restauración. Detalle. Las eflorescencias salinas ya han sido eliminadas.



Detalle del estado final, tras la reintegración. La intervención estética devuelve a la obra su coherencia visual.

tórica. Determinadas zonas en ambas pinturas han sido afectadas por humedades de filtración, alterando el mortero. Algunas grietas, especialmente una en «El Triunfo de la Religión y de la Iglesia», condicionan la lectura de la obra. Por último, hay oquedades que evidencian un cierto peligro de desprendimiento del mortero.

Un primer examen indicó la presencia de estucos y morteros añadidos en anteriores restauraciones, con una superficie considerable en el caso de la Escalera Principal: escudo de armas y grupo de esclavos.

En cuanto a la capa pictórica, presentaba alteraciones producidas por las humedades (cercos, escamaciones, pulverulencias y eflorescencias salinas), así como repintes que los análisis de laboratorio confirmaron como hechos al óleo y al temple. Todo esto estaba cubierto por una suciedad desigual, se-



Aspecto general de la bóveda. Estado final.

gún las zonas. Aparecen también numerosos brillos y manchas oscuras por toda la superficie de la pintura.

La limpieza de frescos presenta algunos problemas específicos, cuya correcta resolución exige un análisis detallado de las diferentes posibilidades, y una idea muy clara de lo que se desea limpiar. Tras efectuar pruebas de limpieza para decidir el método más adecuado, mecánico o químico, se debe determinar con exactitud la naturaleza y composición de los repintes, una vez localizados y registrados fotográficamente.

Como ya hemos apuntado, era muy frecuente terminar los frescos «a secco» (temple), especialmente tratándose de brillos y pequeños detalles, por lo tanto hay que tener especial cuidado en localizar estos retoques originales al temple para no perderlos con la limpieza, ya que a menudo estos temples son muy fáciles de eliminar simplemente con agua, pudiendo ser incluso necesario protegerlos con un fijador.

Pero las precauciones a la hora de limpiar un fresco no se limitan a respetar los retoques originales. Es preciso tener en cuenta que otros repintes no originales pueden ser igualmente respetados por diversos motivos. Por ejemplo, un repinte que reintegre una parte ya perdida del original podría respetarse, siempre que no supusiese ningún peligro por su naturaleza distinta al original, y que estéticamente fuese admisible sin alterar la lectura de la obra. Aun así, convendría evidenciarlo y, por supuesto, registrarlo fotográficamente.

Este respeto por determinados repintes parece necesario, ya que el sufrimiento inferido a la obra, con la sistemática eliminación de todos los repintes cada cierto período de tiempo, es muy dañino a largo plazo, sobre todo si se tiene en cuenta que hay que colocar otro nuevo repinte, aunque más reversible y evidente por las actuales técnicas de reintegración.

Sin embargo, hay algunos repintes que es necesario eliminar por su naturaleza digamos «extraña» al fresco, como son los repintes al óleo, que nor-



malmente tienen un carácter diferente al del fresco, temple y pastel, con texturas y brillos distintos, e incluso distinta ejecución. Además debemos tener en cuenta que la técnica del fresco se distingue precisamente por la resistencia de los colores al paso del tiempo. Estos varían de forma muy distinta a como lo hacen los colores al óleo, por lo que también estéticamente es conveniente su eliminación.

En general, el método de limpieza más conveniente para un fresco viene determinado, en

Estado inicial del techo del Salón de Columnas. Gotera en la parte superior y eflorescencias salinas en la parte inferior izquierda; y estado final tras la restauración de 1990.

Estado inicial. Detalle de las sales que cubren la capa pictórica. Estas sales provienen del mortero del muro, dañando la estructura de éste, y de la capa pictórica al cristalizar.

buena parte, por las intervenciones que éste haya sufrido anteriormente. Por ejemplo, para la limpieza del techo del Salón de Columnas bastó con agua desmineralizada caliente y esponjas naturales. Este método es muy recomendable siempre que lo permita el estado de la pintura (no pulverulenta ni escamada) porque no deja residuos que pudieran afectar químicamente a la pintura en el futuro.

En ocasiones el método de limpieza usado en intervencio-

nes anteriores fija la suciedad de manera irregular, dificultando su actual limpieza, ya que algunas sustancias afectan de manera desigual a la suciedad y a la pintura en una misma zona, para un mismo tiempo de aplicación.

En el fresco de la Escalera Principal, se utilizó la llamada fórmula AB 57 (papeta), que posteriormente hay que eliminar muy bien, o de lo contrario existe el riesgo de dejar sustancias que podrían afectar químicamente a la pintura o al mortero, e incluso variar el aspecto estético de la obra (velos blancos). Hay que tener en cuenta que con este método existe el mismo riesgo de eliminación de retoques al temple, además de poder afectar a anteriores consolidaciones a base de cola animal, o gomas solubles en medio acuoso.

El mortero se consolidó mediante inyección de emulsión de resina diluida en agua, y presión. Las zonas donde la pintura se hallaba pulverulenta fueron fijadas mediante el pulverizado de una resina sintética (paraloid B 72). En aquellos lugares donde había que reponer mortero, se rellenaron con mortero de cal apagada y arena, al que se añadió un poco de resina en emulsión.



Los brillos producidos por fijados de color, correspondientes a anteriores restauraciones, fueron eliminados, aplicando compresas de metiletilcetona¹. Las eflorescencias salinas se eliminaron mecánicamente, a punta de bisturí, y mediante la aplicación de compresas de algodón empapadas con agua destilada. En algunas zonas las sales mostraban menos solubilidad, por lo que fue necesario la aplicación de papeta (AB-57). Los repintes fueron eliminados en su mayoría con agua destilada (temples), papeta (temples duros) y dimetilformamida en los oleosos.

La reintegración se realizó según distintos métodos y técnicas. Se utilizaron acuarelas, lá-



*Estado inicial.
«Cupido».
Puede verse la suciedad general,
faltas de pintura,
erosiones
y eflorescencias salinas.*



*Estado final.
«Cupido».*

*Proceso de limpieza de la zona sur.
Puede apreciarse la diferencia
entre las zonas tratadas
y el testigo de suciedad.*

pices acuarelables, pasteles y lápices de pastel. El método utilizado fue el «rigattino» y el puntillismo en las lagunas grandes. Estos métodos consisten en una reposición del color y la forma mediante rayas y puntos de color puro que la retina «funde» a cierta distancia, pero discernibles de cerca. En las lagunas pequeñas se utilizó el puntillismo. En los puntos erosionados o barridos por anteriores limpiezas se emplearon veladuras o estarcidos. Todas estas técnicas responden a las exigencias normales de reversibilidad y diferenciación, en mayor o menor grado, y todas las actuaciones y sus procesos han sido registrados fotográficamente y mediante esquemas.

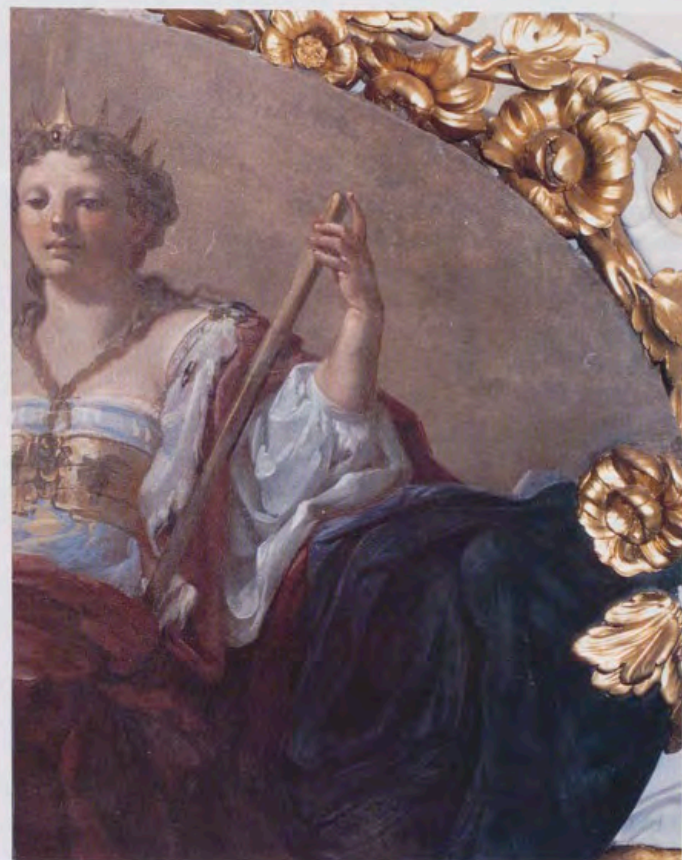




Una de las mayores dificultades que presenta el trabajo en las bóvedas, especialmente en la limpieza y en la reintegración de superficies desiguales, es la necesidad de trabajar a una corta distancia, sin poder ver bien cómo va a quedar de lejos. Las mencionadas técnicas de reintegración ayudan a tra-

*Estado final.
Detalle de la reintegración
de la gotera norte.*

*Estado inicial. Detalle
de la medalla ovalada
(Majestad de España),
y estado final,
una vez tratado y reintegrado.*



bajar en este sentido, ya que permiten añadir tonos entremezclados, según lo requiera la composición cromática.

Una vez retirados los andamiajes, se procede a la realización de las fotos generales desde abajo, que pueden compararse con las iniciales. El trabajo realizado se observa en la lumino-

sidad de los colores, antes ocultos por la suciedad, y en la ausencia de falta de color y eflorescencias salinas, que antes dificultaban la lectura de la obra.

NOTA

¹ La mayoría de los productos químicos citados son tóxicos por contacto, ingestión e inhalación, por lo que no deben utilizarse si no se tiene experiencia en el manejo de estos productos.

BIBLIOGRAFIA

ÑIÑO MAS, Felipa, y JUNQUERA DE VEGA, Paulina: *Palacio Real de Madrid* (corregida y aumentada por Fernando Fernández-Miranda y Lozana), Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985.

PHILIPOT, P., y MORA, D.: *Conservation of wall paintings*, Londres, Butterworths.

FABRÉ, Francisco José: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.

FLORIDO, Isabel; ALQUEZAR, Carmen; CORDERO, Agustín; GUIBERT, Marta; GUITIÁN, Fernanda; PÉREZ VALERO, Rosa; RODRÍGUEZ, Esperanza, y TORÁN, Ana: *Informe de la restauración de las pinturas murales del Salón de Columnas*.

ALQUEZAR, Carmen; CORDERO, Agustín; GUITIÁN, Fernanda; GUIBERT, Marta; FLORIDO, Isabel; PÉREZ VALERO, Rosa; RODRÍGUEZ ARANA, Esperanza, y TORÁN, Ana: *Informe de la restauración de las pinturas murales de la escalera principal*.



Repsol restaura las fuentes.

Repsol trabaja día a día, gota a gota, detalle a detalle, para mejorar nuestro entorno, para recuperar nuestros monumentos y nuestra historia.

*En colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona ya hemos restaurado, entre otras, estas fuentes: **El Efebo, Ruth, Plaza Catalunya, Plaza Reial, Plaza Palau, Hércules, Paseo de Gràcia-Gran Vía, Plaza Dante, Palacio de Pedralbes, Plaza Gaudí, Umbráculo de Montjuic, Plaza Angel Pestaña, Paseo Picasso, Plaza Gal.la Placidia, Plaza del Sol, Plaza Artós, Plaza Trilla, Lago Parque de la Pegaso, Fuente Ceres, Estanque de Joan Miró...** Y ahora nuestra última gran obra, la **Gran Cascada del Parque de la Ciudadela.***

Trabajos a los que pronto se sumará el que acabamos de iniciar, La Fuente de la Plaza de España.

Barcelona y sus fuentes vuelven a nacer. Gracias a Repsol. Barcelona, posa't guapa.



**BARCELONA,
POSA'T GUAPA.**



REVISTA

REALES SITIOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

A FAVOR DE:

D.

DIRECCION:

LOCALIDAD: TLF.:

C. POSTAL: PROVINCIA:

Firma

Suscripción anual (4 números): España, 2.500 ptas.; Extranjero, 5.000 ptas.



PATRIMONIO NACIONAL

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



EXPOSICION DE PORCELANA Y CERAMICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, inauguró la Exposición «Porcelana y Cerámica del Patrimonio Nacional», en el Palacio Real de Aranjuez.

En la Muestra, que permanecerá abierta hasta el 31 de octubre, se ofrece una selección de 143 piezas representativas de la Porcelana y Cerámica conservada en los Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional.

La Colección de Porcelana y Cerámica está integrada por 12.000 objetos y responde al interés de los Monarcas españoles por esta singular manifestación artística, que arranca desde la llegada a Occidente de las primeras porcelanas chinas.

A partir de entonces, las casas reales europeas fundaron numerosas manufacturas, de las que la Exposición recoge piezas importantes, tanto nacionales como extranjeras, del Buen Retiro, Copeland, Talavera, Meissen, Capodimonte y Sèvres, entre otras.

La Colección de porcelana y cerámica española conservada en los Palacios Reales contiene piezas de Talavera, Buen Retiro, Capodimonte, La Moncloa, Pickmann, Sargadelos, Santander y Valdemorillo.

Fue en la Edad Media, a raíz del desarrollo de las ciudades, y con la aparición de los gremios artesanales, cuando se produjo el florecimiento de la loza destinada a usos cotidianos, y, sobre todo, a azulejos. De manera simultánea, las cerámicas

se utilizaron tanto en centros civiles como religiosos. Este tipo de piezas proliferaron en monasterios y conventos, como sucedió con los albarellos y orzas de farmacia.

La corriente árabe, unida a la tradición talaverana, y las influencias de Italia, hicieron que apareciera un nuevo estilo, monopolizado por Talavera.

Los hornos cerámicos de origen medieval alcanzaron su máximo esplendor en el siglo XVI, para iniciar su declive en el XVII.

miento de la porcelana china fue un aliciente para las monarquías europeas, que comenzaron a patrocinar fábricas y manufacturas de porcelana para producir piezas al estilo oriental.

En el siglo XVIII nace la porcelana como «arte decorativa», lo que supuso un cambio muy notable en la concepción de las piezas. Ahora se buscan unas pastas que estén a la altura exigida por los grandes palacios neoclásicos. Meissen, Sèvres,

Wedgwood, Viena, Capodimonte y Buen Retiro, fueron las manufacturas, surgidas bajo el patrocinio de los reyes o nobles, que se dedicaron a poner en práctica el secreto de la «pasta dura» sobre objetos de uso meramente decorativo.

Entre las piezas más representativas fabricadas en España hay que destacar los objetos de Talavera y Buen Retiro, manufacturas que tradicionalmente trabajaron para la Real Casa. Asimismo, la serie tala-



Las nuevas corrientes de pensamiento, que llegaron con el Renacimiento y el Humanismo, hicieron necesaria una adaptación de las Artes a los nuevos tiempos. Compañías comerciales y viajeras difundieron los productos exóticos fabricados en lejanos países, y el conoci-

Manuel Gómez de Pablos inauguró la Muestra de Porcelana y Cerámica.

verana de los Priors de El Escorial, el botamen de farmacia del Palacio Real de Madrid y, sobre todo, las Salas de Porcelana de los Palacios de Aranjuez y Madrid, en las que se puede observar la influencia de corrientes ceramistas europeas como Meissen y Sèvres. Tam-



bién las placas de porcelana de la Casita del Príncipe de El Escorial, elaboradas según el estilo de la cerámica inglesa de Wedgwood, contienen un excelente material iconográfico.

El Patrimonio Nacional conserva diversas piezas de porcelana procedentes de fábricas europeas y chinas. Entre estas piezas se encuentran candelabros, jarrones, centros de mesa, esculturas, pebeteros, figuras artísticas y, sobre todo, vajillas.

Los servicios de mesa están muy presentes en la Colección de Porcelana y Cerámica del Patrimonio Nacional, pues se encargaban expresamente para los comedores reales de los diferentes monarcas.

Así, se puede encontrar el escudo borbónico en la vajilla de China, producto típico de la «Compañía de Indias», que se fabricó en Kiang-Si.

De la manufactura sajona de Meissen se conservan excepcionales piezas de sus mejores períodos, como la vajilla regalada a María Amalia de Sajonia por su padre, el rey de Polonia y Elector de Sajonia, Federico Augusto, con motivo de la boda de la Princesa con el Rey de Nápoles, futuro Carlos III.

De la mítica fábrica de Sèvres se conservan piezas de la vajilla regalada por Luis XVI al Príncipe de Asturias, más tarde Carlos IV.

Finalmente, la Colección del Patrimonio Nacional dispone de piezas de las manufacturas de Berlín, Copenhague y Viena del siglo XVIII.

Bajo los reinados de Carlos IV, Fernando VII e Isabel II se adquirieron diversos servicios de mesa de los que quedan varios objetos con las marcas parisinas de «Dihl y Guerhard», «n.º 21 de Palais Royal», y «Boin Palais Royal», entre otras.

Actividades culturales

MUSICA Y LUZ

EN LAS

FUENTES

DEL CAMPO

DEL MORO

El Patrimonio Nacional organizó seis espectáculos de música y luz en las fuentes del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid, en colaboración con GHESA, Ingeniería y Tecnología, S. A.

En los actos, de entrada libre, que tuvieron lugar en las fuentes de «Los Tritones» y de «Las Conchas», se ofreció una síntesis de la música y el color a través de innumerables juegos de agua.

El conjunto artístico presentado en estos espectáculos nocturnos del Palacio Real de Madrid consiste en dos fuentes cibernéticas y un órgano de colores, instalado en el paseo central del Campo del Moro, y compuesto por veinticuatro columnas de agua y sonido.

El 24 de junio de 1978, por expreso deseo del Rey de España, don Juan Carlos I, se abrieron al público, para su disfrute y recreo, los jardines del Palacio Real de Madrid, conocidos con el nombre de Campo del Moro.

La Fuente de «Los Tritones» fue mandada labrar por Felipe IV para Aranjuez, y estuvo colocada en el Jardín de la Isla desde 1657. Es la fuente que se halla más cerca del Palacio y está labrada en mármol blanco con numerosas esculturas dentro del estilo de Berruguete. La fuente se compone de un basamento hexagonal con lados mayores y menores, alternativos. En los primeros hay esculpidas sendas frases latinas; en los segundos, en castellano. Tres nin-

fas juntas, con mascarones entre ellas, se elevan en el centro, formando una gruesa columna. Sobre esta última descansa una gran taza, en cuyo reverso hay nereidas y delfines. En ella aparecen dos finas columnas unidas con dos doncellas aladas. La fuente está coronada por otra taza menor y un pequeño surtidor.

La Fuente de «Las Conchas» está situada a mitad de camino entre el Palacio Real y el Paseo de la Virgen del Puerto. Labrada en mármol blanco, se compone de tres tazas, también circulares. La primera tiene en su interior tres tritones niños con sendas conchas, que se acercan respectivamente a la boca, frente y mejilla. La segunda taza, con cangrejos, conchas, festones y molduras, se apoya en los canastillos que sostienen sobre su cabeza tres viejos tritones, de cuyas colas salen tres delfines que vierten agua. La tercera taza, asentada sobre tres ninfas unidas, tiene sobre sí, y como remate de la fuente, un niño abrazado a un delfín, que forma con la boca un surtidor.

III VELADA

POETICA

EN LA VOZ DE SUS AUTORES

Bajo la Presidencia de Honor de SS.MM. los Reyes de España, tuvo lugar en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid, la III «Velada Poética en la voz de sus autores».

En esta edición, organizada por el Patrimonio Nacional en colaboración con el Foro Iberoamericano de la Universidad de Salamanca, intervinieron importantes autores como Matos Paoli (Puerto Rico, 1915); Alvaro Mutis (Colombia, 1923); Olga Orozco (Argentina, 1920); Gonzalo Rojas (Chile, 1917), y Emilio Adolfo Westphalen (Perú, 1911).

La tercera velada de «Poesía en Palacio» se celebró bajo la denominación de Encuentro con Iberoamérica, ya que tuvo como uno de sus objetivos el acercar a los asistentes los versos de los más insignes creado-



Celebración en el Patio del Príncipe de la III «Velada Poética en la voz de sus autores».

res en lengua castellana del continente americano.

En el acto participaron Gregorio Paniagua, que fue protagonista del intermedio musical, en el que se interpretó la pieza «Anac Hachap», de Jerónimo

de Contreras, basada en una antigua oración ritual quetchua y que se imprimió en América en 1631; y Alfredo Pérez Alencart junto a Iona Zlotescu como presentadores.

En la primera Velada Poética, destinada en exclusiva a la poesía española, participaron Francisco Brines, Clara Janés, Blanca Andreu y Luis Antonio de Villena.

La segunda Velada trajo al Patio del Príncipe a autores noveles y consagrados, como Antonio Gamoneda, Angel Rupérez, Angel González, Luis García Montero, Claudio Rodríguez y Juan Carlos Suñen.

RESTAURADA LA FUENTE DE LOS «BAÑOS DE DIANA»

El Patrimonio Nacional presentó a los medios de comunicación las restauraciones efectuadas en la Fuente de los «Baños de Diana», situada en los Jardines del Palacio Real de La Granja.

Las intervenciones en dicha Fuente, realizadas en colaboración con Campsa, han seguido tres procesos distintos: restaurar los grupos escultóricos de plomo y piedra que posee, dotarla de un nuevo sistema de bombeo de agua, compatible con el anterior, e iluminar el entorno y la propia fuente.

A esta actuación, que se inscribe como experiencia piloto dentro de un plan general de restauración en las fuentes de los Jardines del Palacio Real, se han destinado ochenta millones de pesetas.

La Fuente de los «Baños de Diana», situada en los Jardines del Palacio Real de La Granja,

se alimenta, como las otras fuentes, del mar o gran estanque de agua, que está en lo alto de la montaña. Este sistema suministra agua a presión con la fuerza de la gravedad a las distintas fuentes del Real Sitio de San

agua y se puede volver a utilizar, sin pérdidas significativas. La instalación de la bomba conlleva, a su vez, la presencia de un centro de transformación, capaz de alimentar todo el mecanismo.

También se ha dotado a la Fuente de un sistema de iluminación, monocromo, de carácter discreto y muy al servicio de la propia personalidad de la misma. Para ello se han utilizado halogenuros metálicos,



La fuente de los «Baños de Diana» recientemente restaurada.

Ildefonso; en gran parte este agua no era recuperable, por lo que el funcionamiento de las fuentes se ha de poner en marcha alternativamente. La intervención realizada en los últimos seis meses, con la colaboración de CAMPSA, ha supuesto subsanar el estado de las tuberías de plomo de la Fuente de los «Baños de Diana» y dotarla de un sistema de bombeo que permite la recuperación del agua.

Este sistema incluye una bomba de relativa potencia y mucho caudal, que sustituye —por medio de una válvula «by-pass»— la antigua caída libre de agua. Así, el vaso de la fuente actúa de contenedor de

con diversos tipos de luminarias. El paseo que conduce a los «Baños de Diana», antigua entrada a Palacio, y llamado de Valsain, se ha acondicionado y se han instalado farolas de fundición, de estilo fernandino, que permiten apreciar toda la belleza del conjunto Jardines-Fuente del Real Sitio.

La actuación del Departamento de Arquitectura y Jardines ha sido llevada a cabo en dos fases: primera, la reinstalación de un sistema nuevo de tuberías con motor, que permite la recirculación del agua y su bombeo; y segunda, la electrificación ambiental del entorno de la Fuente.



Actividades culturales

Las esculturas

La restauración llevada a cabo en los grupos escultóricos de la Fuente de los «Baños de Diana» ha sido una prueba piloto, dentro de un proyecto general que se llevará a cabo en años sucesivos.

Los «Baños de Diana» se terminaron en 1742 y sus esculturas tienen grupos de plomo y material de granito, caliza y piedra arenisca.

El trabajo ha sido realizado por técnicos del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional en colaboración con la empresa de fundición CAPA. La pauta principal de la actuación ha sido devolver a la Fuente su aspecto originario, renovando las capas de pintura y dejando la piedra limpia y consolidada. De este modo se recuperan los grupos metálicos y de piedra, eliminando los restos de musgo, líquenes y productos de oxidación. Los compuestos por plomo se patinan y se vuelven a pintar, de acuerdo con el acabado original.

Así, este aspecto de la restauración de la Fuente se puede dividir en tres fases:

- Recuperación de estructuras y superficies patinadas en los grupos escultóricos, realizados en material de plomo.
- Eliminación de repintes y falsas adiciones (en piedra).
- Limpieza, restauración y protección definitiva del material de piedra.

La Fuente de los «Baños de Diana»

Es la más importante del jardín desde el punto de vista arquitectónico. Se llega a ella



La fuente de los «Baños de Diana» fue construida en 1742, según los planos de Santiago Bousseau, ejecutados por Dumandré y Pitué.

desde la fuente de «Las Ranas», por una avenida. Su construcción se terminó en 1742, según los planos de Santiago Bousseau, ejecutados por Dumandré y Pitué. Fue restaurada durante el reinado de Isabel II, en 1844.

La Fuente se apoya sobre un paredón de piedra rosada de Sepúlveda, recortado en un

juego de curvas barroco, que permite la creación de cascadas en ambos extremos. El muro está coronado por un jarrón flanqueado por leones, que miran en direcciones opuestas. En el centro del muro aparece una hornacina, que representa la gruta desde la cual Acteón, en actitud de tocar la flauta, contempla el baño de la diosa y de sus ninfas. Otros grupos, también de plomo pintado, representan niños cabalgando sobre ciervos, y ninfas entre perros y aves acuáticas. Los escultores eludieron el drama del indiscreto cazador, devorado, como castigo, por sus propios perros, y representaron solamente la escena del baño de la diosa, que aún no había descubierto tan inoportuna presencia.

El juego de agua posee una inmensa belleza. Del jarrón de la cima surge un chorro de gran altura, y los leones arrojan de su boca agua, que cae en cascadas. De los diversos grupos que hay en el estanque salen también otros chorros, que, al romperse contra el muro, lo envuelven en una nube que el sol refleja con los colores del prisma.

Los jardines de La Granja, obra de Renato Carlier y Esteban Boutelou, tienen una extensión de 146 hectáreas, de las que 67 son específicamente bosques. Las plantaciones de tilos, castaños, olmos, fresnos y coníferas están separadas por avenidas. Calles, plazoletas y parterres de flores, jarrones y sendas situadas entre fuente y fuente, enmarcan el Palacio y lo ennoblecen. La contemplación de los juegos de agua de las fuentes de La Granja se sitúa dentro de un recorrido espectacular por unos jardines en los que los actores, de piedra y metal, representan diversos episodios mitológicos.

V CICLO DE «MÚSICA EN PALACIO»

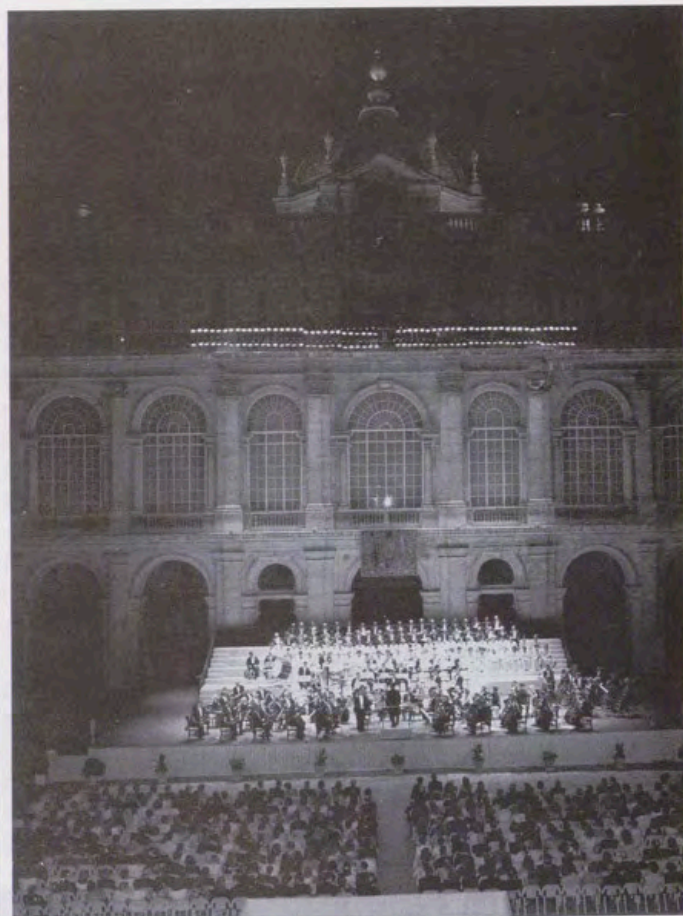
El Patrimonio Nacional organizó por quinto año consecutivo el Ciclo «Música en Palacio», que, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y patrocinado por el Banco Hipotecario, se celebró en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid.

En el Ciclo, especialmente dedicado a la danza, intervinieron: la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión Española, el Ballet del Teatro de la Opera de Leningrado, los primeros bailarines de los teatros de la Opera de Leningrado, Riga y Bolshoi de Moscú, el Boston Ballet, y la Orquesta y Coros del Teatro de la Opera «S.M. Kirov», de Leningrado.

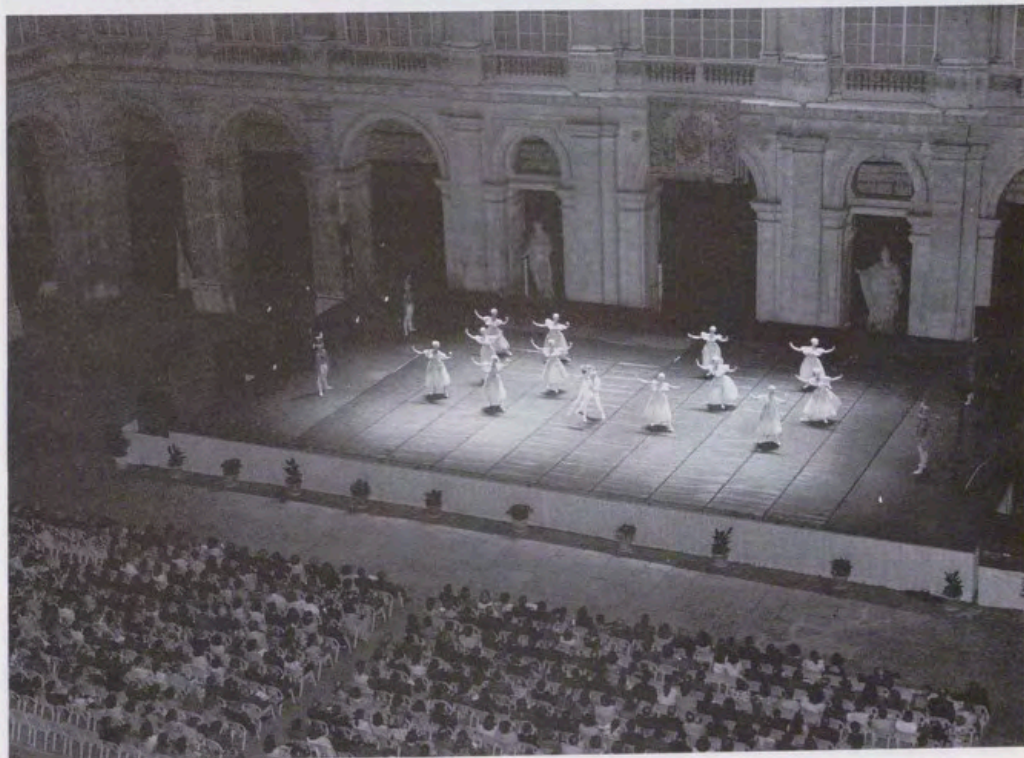
La Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, dirigidos por Jorge Rubio, dedicaron su programa a la zarzuela, con diversos fragmentos de «La Revoltosa», de Ruperto Chapí; «El Barberillo de Lavapiés», de Francisco Asenjo Barbieri; «La Tabernera del Puerto», de Pablo Sorozábal; «Gigantes y Cabezudos», de Manuel Fernández Caballero; «El Bateo», de Federico Chueca; «Doña Francisquita», de Amadeo Vives; «La Tempranica», de Jerónimo Jiménez; y «La Bruja», de Ruperto Chapí, con la presencia de la soprano Ana Higuera y el tenor Antonio Ordóñez.

A esta actuación siguió la del Ballet del Teatro de la Opera de Kuibyshev, dirigido por Igor Alexandrovich Chernishov. En su programa se incluyó el tercer acto de «La Bayadera», «Sombras», con música de L. Mynkus, y libreto y coreografía

*Actuación
de la Orquesta y Coro
de la Radiotelevisión Española.*

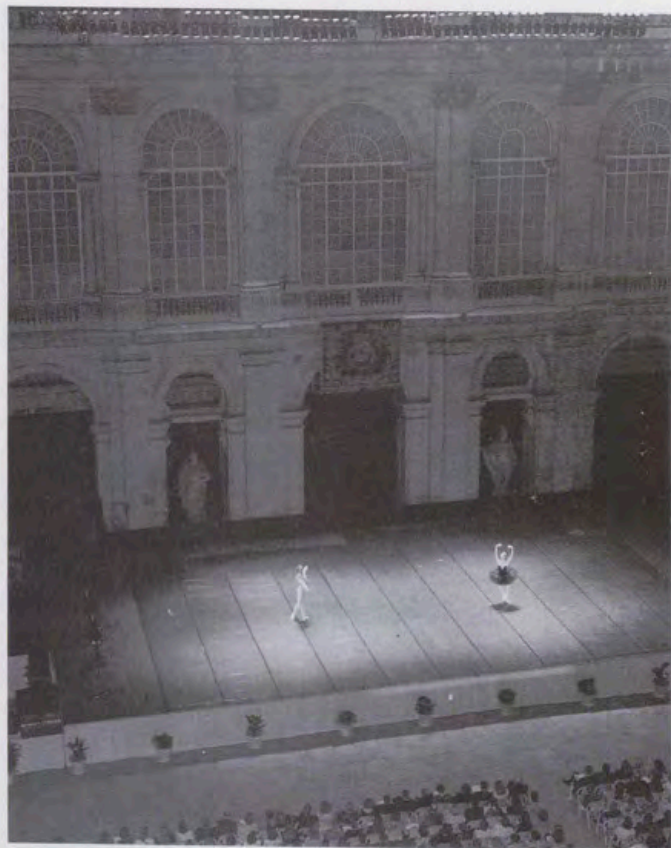


*El Ballet del Teatro
de la Opera
de Kuibyshev
estuvo dirigido
por Igor Alexandrovich Chernishov.*



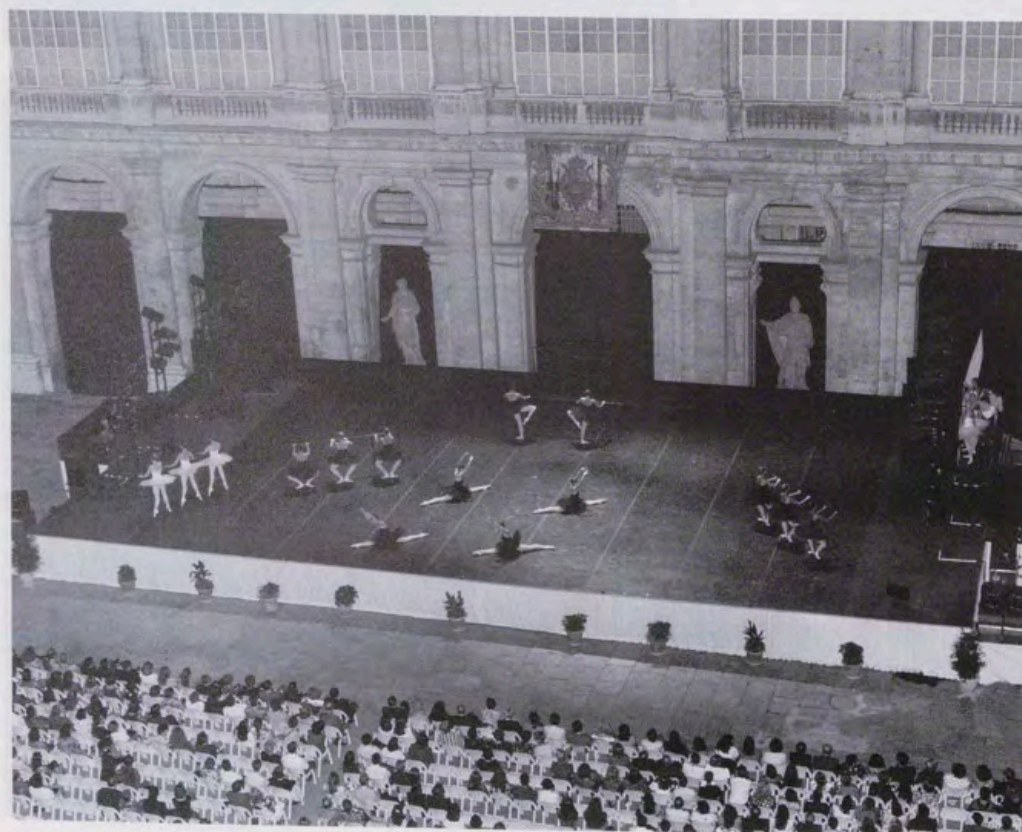


Actividades culturales



Gala extraordinaria con primeros bailarines de los Teatros de la Opera de Leningrado, Riga y Bolshoi de Moscú.

El Boston Ballet, dirigido por Bruce Marks, demostró sus grandes cualidades técnicas.



de M. Petipá; «Cascanueces», de Tchaikovski, con coreografía de Chernishov; y «El Lago de los Cisnes», de Tchaikovski.

Los primeros bailarines de los Teatros de la Opera de Leningrado, Riga y Bolshoi de Moscú interpretaron «Nocturno» y «Séptimo Vals», de Chopin; fragmentos de «La Suite de Skiff», de Prokofiev; el Adagio y Pax de Deux, de «El Lago de los Cisnes», de Tchaikovski; Duetto y Monólogo de «Antonio y Cleopatra», de Lazarev; y la Danza del Esclavo, de «Espartaco», de Kachaturian, en la primera parte.

El «Bolero», de Ravel; Pax de Deux de «Giselle», de Adam; el Adagio de «Romeo y Julieta», de Berlioz; «Gopak», de Soloviov-Sedoy; la Danza Oriental, de «Cascanueces», de Tchaikovski; y el Grand Pas de «Don Quijote», de Mynkus, fueron interpretados en la segunda parte.

El Boston Ballet, con Trinidad Sevillano y Fernando Bujones, bajo la dirección de Bruce Marks, ofreció su actuación, con unos días de retraso respecto a la fecha fijada en un principio, a causa de la lluvia. En su interpretación se incluyó el «Allegro Brillante», de Tchaikovski, con coreografía de Georges Balanchine; Pax de Deux, de «Cisne Negro», de Tchaikovski, y coreografía de Marius Petipá; y «Danzas Griegas», de Niko Theodorakis, con coreografía de Maurice Bejart; «Morte Subite», de Frances Poulenc, con coreografía de Mark Morris; y «Études», de Knudage Riisager, según Czerny, con coreografía de Harald Lander.

La compañía demostró una vez más sus grandes cualidades técnicas, y su dominio del espacio abierto, así como su gran sentido del equilibrio.



IV CICLO «MUSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS»

Organizado por el Patrimonio Nacional, en colaboración con los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, se celebró, durante los meses de junio y julio, el IV Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios», en la Basilica del Real Monasterio de El Escorial, en las Casitas del Infante y del Príncipe de esa localidad y en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

En el programa de El Escorial intervinieron la New England Conservatory Orchestra; la Orquesta de Cámara «Reina Sofia», con el Coro de la Universidad Politécnica de Madrid y la Escolanía del Real Mo-

nasterio de El Escorial; la Budapest Concert Orchestra y Masterworks Choral of California; la Orquesta Filarmónica «Georges Enesco» y el Coro «Madrigal» de Bucarest; la Orquesta Sinfónica de Jóvenes Baden-Württemberg; los Maestros del IV Curso Internacional de Música Matisse; los intérpretes del concierto escenificado del Misterio de Elche y el Trío «Andrés Segovia».

El concierto de clausura de este Ciclo estuvo a cargo de los Madrigalistas de Viena, que actuaron el día 30 de julio en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, con obras como «Jerusalem Gaude» y «Pater Noster», de Jacobus Gallus; «Tres Salmos de David para ocho voces, a capella, opus 78», de Mendelssohn-Bartholdy; y «Cuatro motetes para coro a ocho voces», de Bruckner.

La New England Conserva-

El concierto de clausura corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica y Coros del Teatro de Opera y Ballet «S.M. Kirov», de Leningrado, dirigido por Valeri Guergiev.

En la primera parte de su actuación ofrecieron obras como la obertura de «La forza del destino», de Verdi; el aria de Ljubasha, del segundo acto de «La novia del zar», de Rimsky-Korsakov; con la mezzosoprano Olga Borodina, y la escena y aria de Chovanski, del tercer acto de Khovanshina, de Mussorgski.

En la segunda parte la Orquesta Sinfónica y los Coros del Teatro de Opera y Ballet «Kirov» de Leningrado interpretaron «Recuerdo de una noche de verano en Madrid», de Glinka; y la Obertura y Danzas Polovtsianas del «Príncipe Igor», de Borodin, entre otras obras.

Con la actuación de la Orquesta Sinfónica y Coros del Teatro de la Opera y Ballet «S. M. Kirov» quedó clausurado el V Ciclo «Música en Palacio».



Escenificación de «El Misterio de Elche» en la Basilica del Monasterio de El Escorial.



Actividades culturales



tory Youth Philharmonic Orchestra, dirigida por Benjamín Zander, interpretó en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial la Obertura de los Maestros Cantores de Nürnberg, de Richard Wagner; el «Concierto para arpa, Op. 25», de Alberto Ginastera, con arreglos de Nicanor Zabaleta; y la «Sinfonía n.º 5 en Do sostenido menor», de Gustav Mahler.

La siguiente actuación fue la de la Orquesta de Cámara «Reina Sofía», con el Coro de la Universidad Politécnica de Madrid y la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, que interpretaron el «Stabat Mater», de Giovanni Battista Pergolesi; y el «Gloria», para coro mixto, Escolanía y Orquesta, de Antonio Vivaldi. Dirigió la Orquesta Max Bragado-Darman; y el Coro y la Escolanía,

El Trio «Andrés Segovia», en la Casita del Infante de San Lorenzo de El Escorial; y concierto de clausura del IV Curso Internacional de Música Matisse.

Orquesta de Cámara «Reina Sofía», Coro de la Universidad Politécnica de Madrid, y Escolanía del Real Monasterio de El Escorial.



José de Felipe Arnáiz. Intervino como soprano Paloma Pérez-Iñigo; y como mezzosoprano, María Aragón.

La Orquesta Sinfónica de Budapest y la Coral Masterworks de California interpretaron en el mismo escenario el «Réquiem», de Giuseppe Verdi, bajo la dirección de Tamas Gal. El Coro fue dirigido por Galen Marshall. Intervinieron: Anna Linden, soprano; Wendy Hillhouse, mezzosoprano; Tod Kowallis, tenor; y Philip Skinner, barítono-bajo.

A esta actuación siguió la de la Orquesta Filarmónica «George Enesco» y el Coro «Madrigal» de Bucarest, que interpretaron en la primera parte «Florilegio bizantino del ritual ortodoxo», estructurado por Constantin; y en la segunda el «Réquiem en Re menor, KV 626» de Mozart, bajo la dirección de Jorge Rubio. El Coro fue dirigido por Constantin Marin.

La Orquesta Sinfónica de Jóvenes Baden-Württemberg, dirigida por Christoph Wyneken, interpretó, en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial, el «Sueño de una noche de verano, Op. 21», de Mendelssohn-Bartholdy; «Concierto para Piano y Orquesta n.º 24 en Do menor, KV 491», de Mozart; y la «Sinfonía del Nuevo Mundo n.º 9 en Mi menor, Op. 95», de Anton Dvořák.

En la Basílica del Monasterio de El Escorial se escenificó El Misterio de Elche, interpretado por la «Capilla del Misterio de Elche», con Joaquín Oncina Lozano, Maestro de Capilla; y Antonio Antón Asencio, Maestro de Ceremonias. La obra es un drama sacro lírico totalmente cantado en verso valenciano, en el que se representa la Dormición, Asunción y Coronación de la Virgen María. Es el único

ejemplar vivo del teatro religioso medieval que continúa celebrándose en el interior de un templo, por especial concesión del Papa Urbano VII, y su valor artístico es excepcional, no sólo por la belleza de sus melodías, sino también por su modificación polifónica.

El Trío «Andrés Segovia» interpretó, en la Casita del Infante de San Lorenzo de El Escorial, las «Contradanzas de Saumell», de Flores Chaviano;

Dentro del IV Ciclo «Música y Teatro en los Reales Sitios» se incluyó la actuación de los Profesores del IV Curso Internacional de Música Matisse, en la Casita del Príncipe y en la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, con obras del Padre Antonio Soler y de Luigi Boccherini.

En el concierto de clausura se interpretaron diversas obras de Franz Liszt, Ludwig van Beethoven, Pablo Sarasate, An-

tonio Vivaldi, J. S. Bach y Johannes Brahms.

CICLO DE «ORGANO Y COROS»

De forma paralela, se celebró en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial el Ciclo «Organo y Coros», organizado por el Patrimonio Nacional, la Comunidad Agustiniana y los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid. En él intervino el Padre Paulino González, con obras de J. S. Bach y Boellmann.

La Bemidji University Chorus interpretó «Vere languores» y «Ave María», de Tomás Luis de Victoria; el «Salmo 96», de Sweelinck; un villancico inglés del siglo xv, «Ave plena gracia», y «Goin' Home on a Cloud», de Michael White, entre otras obras.

En la actuación de Vicente Ros se incluyeron obras de los siglos xvii y xviii, como «Tiento de tonadas», de Fray Cristóbal de San Jerónimo; «Sonata en Sol mayor» y «Versos para el Te Deum», de Fray Antonio Soler; «Concierto del Signore Vivaldi Appropriato», de Walther-Vivaldi; y «Concierto en Re menor», de Bach-Vivaldi.

Luis Dalda, Catedrático de Organo del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, clausuró el Ciclo de Organo y Coros, con la interpretación de obras como «Tiento de Batalla de V tono», de Cabanilles; «Preludio y Fuga n.º 2 en Mi menor», de Nikolaus Bruhns; «Preludio y Fuga en Mi mayor», de Vicent Lübeck; y «Sonata Opus 65 n.º 2», de Félix Mendelssohn, entre otras.



El Padre Paulino González intervino en el Ciclo de «Organo y Coros».

«Introducción y Danza del Corregidor» y «Danza del juego de amor», de Manuel de Falla; «Bajo la palmera» y «Aragón», de Isaac Albéniz; «Rondó», de Paul Hindemith; «L'Evasión», de Astor Piazzolla; «Brazilianze I», de Laurindo Almeida; e «Imágenes del Segura», de Francisco Cuenca.



PROYECTO STRADIVARIUS REAL

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y en virtud del acuerdo existente entre el Patrimonio Nacional y la Fundación Carlos de Amberes, se ha establecido un proyecto de colaboración cultural para realizar una serie de grabaciones con los Stradivarius de la Colección Real y los mejores cuartetos de cuerda del mundo.

Las grabaciones tendrán lugar en los Monasterios y Pala-

cios del Patrimonio Nacional y se celebrarán a finales de 1991 y durante todo el año 1992. Este proyecto se engloba dentro de las actividades previstas con motivo de la capitalidad cultural europea de Madrid en 1992, y se presentará en una serie de televisión a finales del próximo año.

Recientemente, el Cuarteto Tokyo realizó una grabación, en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez, con los Stradivarius, e interpretó obras de Mozart, Schumann, Chapí y Bartok. La inclusión de piezas inéditas, escritas por músicos españoles, será una constante en los programas que se ofre-

dos violines, una viola y un violoncello.

Dentro del proyecto «Stradivarius Real» participan en las grabaciones los cuartetos de cuerda más importantes de la actualidad, como son el Shostakovitch, Borodin, Melos, Bartok, Cleveland y Guarneri. A su vez intervendrán Salvatore Accardo y su cuarteto, y Emilio Moreno y varios componentes de la Orquesta del Siglo XVIII holandesa.

NOVEDADES EDITORIALES

Acaba de editarse el Catálogo de Publicaciones del Patrimonio Nacional, en el que se reseñan las obras aparecidas hasta ahora, clasificadas en varios grupos: Ediciones Facsimilares. Catálogos e Inventarios de las Colecciones Reales. Monografías y Estudios. Guías Turísticas. Publicaciones Periódicas. Producciones Audiovisuales y Láminas.

El Catálogo recoge también las obras de próxima aparición, como «El Real Sitio de La Almodaina», de José Francisco Conrado y Villalonga; «La de-

coración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial», de Rosemarie Mulcahy; «Las Colecciones de Pintura Veneciana del siglo XVI», de Leticia Ruiz; «Juan de Herrera y El Escorial», de John Bernard Bury; los «Inventarios Reales de Carlos III», de Fernando Fernández-Miranda, y la «Guía Oficial de El Escorial».

Con la publicación de este Catálogo, el Patrimonio Nacional quiere facilitar a los lectores el acceso a las riquezas y tesoros que conserva este Organismo.

ACUERDO DE COOPERACION PARA ELABORAR EL INDICE DE «REALES SITIOS»

El Subdirector General de Administración de Inmuebles del Patrimonio Nacional, Javier Bas Pascual, y la Directora del Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades, Adelaida Román Román, han firmado un acuerdo de cooperación entre ambos Organismos.

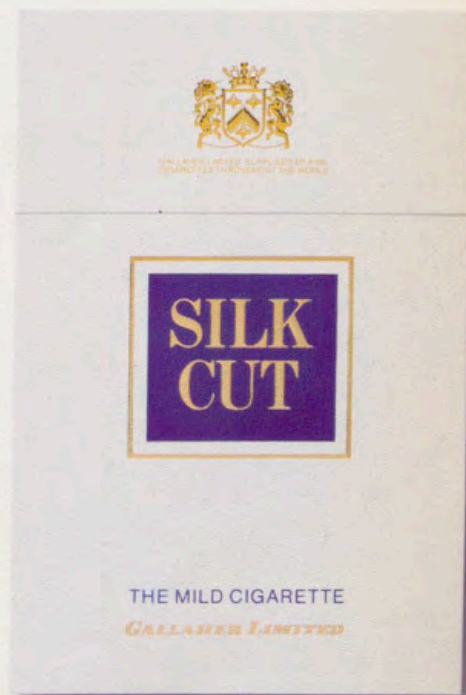
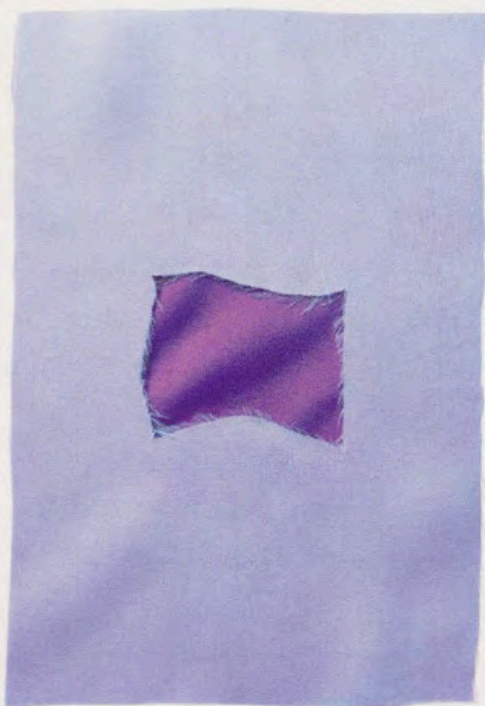
El Patrimonio Nacional proporcionará al ISOC, para incluirla en su Base de Datos, toda la documentación relativa a la revista REALES SITIOS; y el ISOC, a su vez, facilitará al personal técnico del Patrimonio Nacional las directrices para llevar a cabo la elaboración del Índice de la Revista y el método para obtener, de forma inmediata, cualquier información relacionada con los contenidos de la misma.



El Cuarteto Tokyo durante su actuación en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez.

cerán dentro del proyecto. El Cuarteto Tokyo, uno de los conjuntos de cámara más prestigiosos del momento, resaltó la perfección de los instrumentos que componen la Colección Real de Stradivarius y señaló la unidad de sonido que existe entre la familia compuesta por





Las Autoridades Sanitarias advierten que:
FUMAR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD.

COMUNIDAD VALENCIANA

LUZ DEL MEDITERRANEO



Sal al Sol de Sorolla

Algunos pintores descubrieron hace mucho tiempo la luminosidad del Mediterráneo valenciano.

También tú podrás disfrutar del clima, los paisajes, las fiestas y deportes, el arte y la gastronomía, la cultura y las gentes abiertas de la Comunidad Valenciana.

En cualquier momento del año, junto al mar o en la increíble geografía del interior, ven a la Costa Blanca, Costa del Azahar, Benidorm y Valencia, nombres de vanguardia en una tierra internacional.

¡Unete a la fiesta!

*Comunidad Valenciana.
Luz del Mediterráneo.*



INSTITUT TURÍSTIC VALENCIÀ

GENERALITAT VALENCIANA

I T V A