

# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVII N° 144 (2º TRIMESTRE 2000) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

EL PALACIO DEL REAL SITIO  
DE LA GRANJA DE  
SAN ILDEFONSO.  
¿UN ESPACIO PARA  
LA TEORÍA DE LA  
ARQUITECTURA?

LAS ALHAJAS DEL  
DELFIN, ¿UN TESORO  
DINÁSTICO?



LOCALIZACIÓN DE LAS ESCULTURAS  
DEL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO  
SEGÚN LOS INVENTARIOS REALES



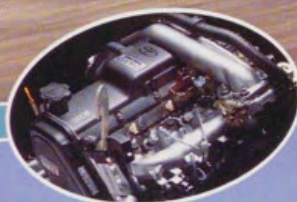
# La AVENTURA

ES... ?

- Perderse en los caminos
- Llegar a la cima
- Llegar a la cita



SINTESS - SPC



#### EQUIPAMIENTO SEGÚN VERSIONES:

- AIRE ACONDICIONADO
- TRACCIÓN TOTAL PERMANENTE
- DOBLE AIRBAG
- DIRECCIÓN ASISTIDA
- BLOQUEO 100% DIFERENCIAL TRASERO Y CENTRAL
- CIERRE CENTRALIZADO CON MANDO A DISTANCIA
- RETROVISORES ELÉCTRICOS Y CALEFACTABLES
- ELEVACIONES ELÉCTRICAS
- INMOVILIZADOR ELECTRÓNICO
- FAROS ANTINEBLA
- CARROCERÍA ENSANCHADA
- LLANTAS DE ALEACIÓN...

Si eres un todoterreno hay un Land Cruiser para ti porque hay un Toyota para cada persona.

## TOYOTA LAND CRUISER

Garantía **3** AÑOS  
100.000 km



902 342 902

**TOYOTA**

Tienes la gama más amplia para probarla.



## CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

## PRESIDENTE

El Duque de San Carlos

## GERENTE

Miguel Ángel Recio Crespo

## VOCALES

José María Álvarez del Manzano  
y López del Hierro,

José de Carvajal Salido,

Miguel Ángel Cortés Martín,

Juan Fageda Aubert,

María del Carmen Iglesias Cano,

Juan Junquera González,

Pablo Olivera Massó,

Benigno Pendás García,

José Villegas Ortega y

Francisco Javier Zarzalejos Nieto

## SECRETARIO

Manuel María Zorrilla Suárez

## REVISTA REALES SITIOS

## DIRECTORA

Rosario Díez del Corral Garnica

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Fernando Bouza Álvarez,

Margarita González Cristóbal,

Juan Hernández Ferrero,

María Luisa López-Vidriero Abello,

Juan Carlos de la Mata González,

Javier Peña González de Heredia,

Delfín Rodríguez Ruiz,

José Luis Sancho Gaspar

## JEFE DE SERVICIO DE

## PROGRAMAS CULTURALES

Carmen Cabeza Gil-Casares

## GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre

Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252

Fax: 91 454 88 38

## REDACCIÓN

Begoña Mardones

## SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Enrique Muñoz Ariza

Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256

Fax: 91 454 88 41

## FOTOGRAFÍAS

Patrimonio Nacional

## EDITOR

Patrimonio Nacional

Palacio Real de Madrid

c/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimoniomnacional.es

2 El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso.  
¿Un espacio para la teoría de la arquitectura?

Por Delfín Rodríguez Ruiz.

*Universidad Complutense de Madrid.*

El complejo proceso de construcción y crecimiento del Palacio de La Granja, en el que coinciden lenguajes arquitectónicos y soluciones tipológicas de muy diferente origen, a lo que hay que añadir el aparente desorden compositivo y funcional del mismo, han contribuido a que el edificio haya sido considerado habitualmente como una arquitectura sin proyecto ni discurso coherente. El presente ensayo pretende llamar la atención sobre el hecho de que también la ausencia de guión o su desorden permiten deducir una construcción teórica en el edificio, así como comprobar que las discusiones azarosas y de detalle favorecieron la aparición de debates teóricos sobre lenguajes y conceptos arquitectónicos muy elocuentes y significativos.

14 Localización de las esculturas del Palacio Real de  
La Granja de San Ildefonso según los Inventarios Reales.

Por María Jesús Herrero Sanz.

*Patrimonio Nacional.*

En este artículo se ha intentado situar aquellas esculturas que aún permanecen en las Colecciones del Patrimonio Nacional y que adornaron el Palacio de San Ildefonso durante el siglo XVIII. La consulta de los Inventarios Reales de la época nos ha permitido hacer un seguimiento exhaustivo de algunas piezas que hasta ahora habían pasado inadvertidas.

## 26 Mobiliario de Felipe V: el Real Sitio de San Ildefonso.

Por María Soledad García Fernández.

*Patrimonio Nacional.*

Estudio del mobiliario realizado para la Colegiata y el Palacio de La Granja por los maestros que trabajan para el Real Sitio, bajo la dirección de Andrea Procaccini y Domingo María Sani. Se analizan los envíos desde Madrid y Génova, el proyecto de Juarra y el gusto de la Reina Isabel de Farnesio por las lacas.

## 38 Las Alhajas del Delfín, ¿un tesoro dinástico?

Por Letizia Arbeteta Mira.

*Museo del Ejército.*

Extractado de una tesis inédita, el presente estudio plantea la posibilidad de que el denominado "Tesoro del Delfín" fuera un símbolo dinástico de los Borbones españoles. El Tesoro, hoy en el Museo del Prado, lo heredó Felipe V de su padre Luis, Delfín de Francia, que poseía una colección extraordinariamente amplia y rica, quizá superior a la de Luis XIV, con la que están estrechamente emparentadas las piezas que se presentan, obra de plateros franceses del entorno de la Corte en los siglos XVI y XVII, como Pierre Ladoireau, autor de parte del mobiliario de Versalles, hoy perdido.

56 "La Statua è un prodigio dell'arte": Isabel de Farnesio  
y la Colección de Cristina de Suecia en La Granja  
de San Ildefonso.

Por Mónica Riaza y Mercedes Simal.

El interés de Isabel de Farnesio por la Escultura le llevó a adquirir en 1724, tras un largo y complicado proceso, la Colección de Cristina de Suecia, y a encargarse a mediados de siglo una descripción de la Galería de Estatuas que había creado en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

## 68 Notas y Documentos

## 73 Crónica Cultural

## 79 Resumen en inglés

# El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. ¿Un espacio para la teoría de la Arquitectura?

Por Delfín Rodríguez Ruiz  
Universidad Complutense de Madrid

En el verano de 1732, estando los Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio en Sevilla, durante el período del llamado *Lustro Real*, su Ministro José Patiño recomendaba desde la ciudad andaluza que en el Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso <sup>1</sup> se adelantasen “las obras sin andar con filosofías” <sup>2</sup>. La observación resulta casi sorprendente si debemos atenernos a lo que, en términos generales, han afirmado los historiadores del Real Sitio y de su Palacio, ya que, en efecto, mientras que los Jardines y fuentes de La Granja han merecido siempre la admiración de viajeros, diletantes, eruditos e historiadores, el Palacio parecía ser sólo un elemento más de los Jardines y, en todo caso, un contenedor accidental, mera construcción y no siempre solvente, de excepcionales colecciones artísticas, pero nunca un lugar pendiente de filosofías o teorías. Es más, su arquitectura ha sido entendida con frecuencia como una sucesión de obras sin *filosophias*, como un edificio sin teoría.

La observación de Patiño, con independencia de la urgencia que denota, pudiera dar a entender, sin embargo, que en algún momento el proyecto y construcción del Palacio de La Granja estuvieron pendientes de alguna *filosophia*, de alguna teoría arquitectónica. Que otras teorías o filosofías estaban presentes en esta humilde y “errónea” <sup>3</sup> casa parece también evidente: a la postre no era sino una casa del Rey que cambia con su propia biografía.

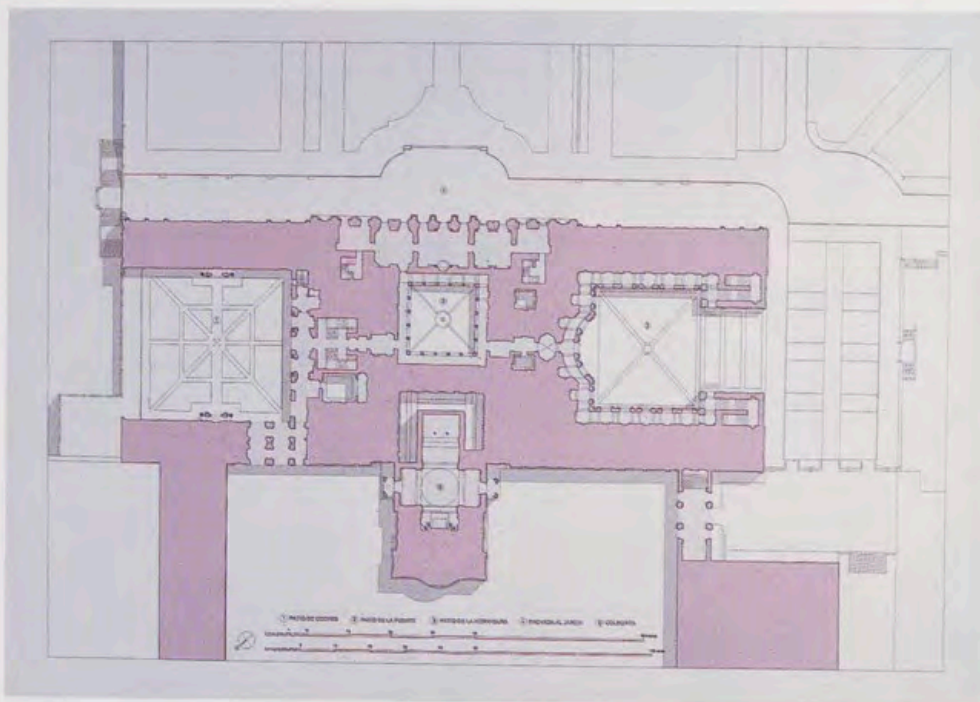
Se trata, además, de una posibilidad, la de la existencia de una o unas teorías arquitectónicas vinculadas al Palacio de La Granja, que la erudición historiográfica, con alguna excepción, no ha contemplado, incluso ha negado. La compleja historia constructiva del Palacio, su acumulación, entendida a veces como amontonamiento, de lenguajes y espacios añadidos, de fragmentos de totalidades ajenas entre sí, parecían negar la existencia de cualquier ambición teórica o disciplinar que no fuera el mero crecer y ampliarse, como si esto último, por otra parte, no requiriese un cierto grado de reflexión <sup>4</sup>. Ya en la primera descripción impresa del Palacio y de los Jardines, Juan Díaz de Torres <sup>5</sup> alababa, después de

describir el Palacio de Ardemans, el hecho de que la obra no parase y entendía que una cualidad esencial y propia de la Magnificencia de un monarca y de un edificio era precisamente ese no acabarse, ya que, en cualquier caso, era la ocasión perfecta para que el Rey siguiese proyectando, siguiese trazando. Toda una tradición legendaria e histórica de reyes-arquitectos venía así a legitimar teórica y culturalmente no sólo el crecimiento pausado del edificio, sino también el hecho de que en cada nuevo gesto de ampliación pudiera plantearse una solución distinta, como si el proyecto de construir y habitar un palacio fuera posible y necesario sin la existencia de una traza previa y general. Su originario carácter de casa privada y no de palacio cortesano, además, parecía favorecer una concepción semejante, frente, por ejemplo, al proyecto representativo y de aparato del Palacio Real Nuevo de Madrid. Mientras que este último se construyó a partir de un diseño previo, luego discutido o alterado en los detalles o en aspectos concretos, siempre atento al tono que emanaba de Reales Órdenes, el Palacio de La Granja crecía sin guión previo, con el tono íntimo de las cartas que la Reina Isabel de Farnesio solía escribir a sus hijos. A fin de cuentas, el guión, el proyecto, del Palacio no era sino la vida del propio Rey, tan arquitectónica en sus usos, recorridos o en el simple estar, como unos planos ordenados <sup>6</sup>.

La idea tópica de que los edificios para ser arquitectura deben corresponderse con un proceso canónico que suele ir vinculado a un proyecto dibujado, cuyo destino inevitable es siempre la construcción fiel de lo pensado, sigue pesando como una enorme losa, entre vitruviana y albertiana, hasta nuestros días. La posibilidad del error, de la ausencia de proyecto global, los arrepentimientos, los cambios y modificaciones y las ampliaciones han solido ser mirados con desconfianza, incluidas

Filippo Juvarra y G.B. Sacchetti,  
fachada a los Jardines del Palacio de La Granja.





Javier Ortega,  
Planta general del Palacio  
de La Granja de San Ildefonso,  
Escala 1/400  
(fecha de realización, año 2000).

las fracturas entre lo proyectado y lo construido, siempre en demérito de esto último, como si no pudiera haber arquitectura en la inseguridad de las decisiones, en las asimetrías, en la misma ausencia de proyecto, como si lo añadido fuera inevitablemente una prueba de traición de lo original, una manera de falsear la primera intención, el proyecto originario, permanentemente agredido en cada ampliación. Y, sin embargo, de esta suma de piezas de un *puzzle* que es el Palacio de La Granja parece deducirse un extraño equilibrio que obliga a mirarlo como páginas o capítulos de una narración en la que se suceden imágenes hispánicas, francesas, italianas, centroeuropeas, populares y cultas, manteniendo cada una de ellas su propia autonomía en una historia global que les da sentido y cobijo y que puede identificarse con el propio andar de los Reyes, con un caminar lento, privado y pausado al comienzo, cuando el Palacio sólo quería ser casa de retiro y renuncia, y largo, ceremonioso y público o, mejor, acompañado y cortesano, cuando el Rey volvió a reinar a partir de la muerte de su hijo Luis I en 1724.

Se trata, a pesar de todo, de problemas, los relativos a la colisión de lenguajes y modos de diferente origen, que si pueden ser explicables y justificados por la historiografía tradicional en edificios que crecen en tiempos largos de construcción, ya que parecen corresponderse con la sucesión histórica de los estilos, han resultado desconcertantes para los historiadores cuando, como en el caso del Palacio de La Granja, esa colisión híbrida de diferentes idiomas arquitectónicos se produce en un período de apenas veinte años, entre 1720 y 1736, en los que coinciden en el mismo edificio lo tradicional y castizo, la memoria evidente de lo escurialense, aunque sea traducida en términos ideológicos y populares, las referencias tipológicas francesas y los lenguajes de la cultura arquitectónica italiana, reunidos casi con la misma intensidad y complejidad que las colecciones de obras de arte que cobijó, del Clasicismo al Rococó, del Barroco al gusto por lo exótico y oriental, casi con la misma intensidad con la que cambian o se atropellan los gustos de los Monarcas y sus Colecciones. En pocos edificios de la historia de la

arquitectura y en tan corto espacio de tiempo se han sucedido tantos lenguajes distintos, no sólo entendidos como referencias a modelos cultos, sino, lo que es más significativo conceptualmente, entendidos como mero hecho constructivo. Una colisión entre arquitectura y construcción poco frecuente, pero fundamental para comprender la excepcionalidad teórica e histórica del Palacio de La Granja.

Todas estas cuestiones y otras muchas verdaderamente decisivas para la historia y la teoría de la arquitectura están presentes en el frágil Palacio de La Granja. Además, su pequeña escala con respecto a la enorme extensión y elocuencia de sus Jardines y fuentes, de sus aguas esculpidas y aromas difusos, parecía ir en contra de sus posibles cualidades arquitectónicas. La escala de lo pequeño, de lo chico, aunada a la humilde calidad de los materiales de construcción y de los



Andrea Procaccini, fachada de la Colegiata del Palacio de La Granja.

*Andrea Procaccini,  
Patio de la Herradura  
del Palacio de La Granja.*



ornamentales no parecía sino confirmar su distancia de los grandes discursos arquitectónicos, los que permiten ordenar la historia en términos tradicionales. Por otra parte, la conflictiva colisión de diferentes proyectos y construcciones añadidas a una primitiva y funcional granja jerónima, es decir, la conflictiva colisión y cambios de significados que parten de una arquitectura popular, de una construcción sin arquitecto, parece haber acentuado la desconfianza historiográfica hacia el resultado final, cuando lo fascinante

desde un punto de vista teórico es precisamente comprobar de qué forma la arquitectura y los arquitectos usan de lo dado, de lo ya escrito, para seguir construyendo un texto cambiante con la historia. Un texto, por otro lado, lleno de notas a pie de página, de citas, que en su aislamiento van glosando la vida misma del edificio y de sus promotores regios, casi como Michel-Ange Houasse con sus pinturas<sup>7</sup>. Se trata de citas y notas que unas veces se refieren a problemas tipológicos, compositivos o de lenguaje y



*Andrea Procaccini,  
fachada de uno de los brazos  
o alas del Patio de Coches  
del Palacio de La Granja.*



Andrea Procaccini,  
Detalle de la fachada al  
Parterre de La Fama  
de una de las alas del  
Patio de la Herradura.

otras a las formas de circulación y uso del edificio, sin olvidar que en sus sucesivas incorporaciones al texto originario, los idiomas hablados por los sucesivos arquitectos (T. Ardemans, R. Carlier, A. Procaccini, S. Subisati, F. Juarra, G. B. Sacchetti, A. Scotti, G. Bonavia...), casi siempre con entonaciones de pintor, lo que acentúa incomprensiblemente las desconfianzas ante el valor arquitectónico de lo construido, fueron enormemente dispares, del castellano de Ardemans y de los sucesivos maestros de obras al italiano teñido de acentos romanos o turineses.

G. Kubler lo resumió admirablemente cuando escribió que, en La Granja, "el núcleo es español, el parque en que aparece es francés y las superficies son italianas"<sup>9</sup>. La observación no sólo no es banal, sino que su enjundia merecería el desarrollo de todo un libro. Pero, además, Kubler ha sido de los pocos historiadores que supo leer, entre citas y líneas, el texto del Palacio y su arquitectura, uno de los pocos que no los redujo a documentación o a juicios de valor canónicos, que los leyó a la vez en español, francés e italiano, incluso fue capaz de escuchar el ritmo de las apariencias, la música de las superficies, descubriendo que en las colisiones, desórdenes y debilidades existía una posibilidad para la revelación de lo arquitectónico. "Dentro -escribe a propósito del Patio de la Herradura- ...las superficies cambian en *tempo* y proporción, para obtener un notable efecto de fausto interior. Verdaderamente, el Patio es igual que una sala de baile al aire libre, con muros ricamente decorados..." y añade, refiriéndose a la música de Scarlatti tocada en La Granja, que "estas fachadas fueron con seguridad diseñadas con el armónico estilo del compositor sonando en los oídos de

los arquitectos", lo que si no fue verdad en términos cronológicos, sí lo fue en los culturales<sup>9</sup>. Que hay arquitecturas que parecen proyectadas en consonancias y ritmos musicales es algo conocido y teorizado desde el siglo XVI<sup>10</sup>, pero que, además, pueda haber arquitecturas propias del oído o que, al tocarlas, suenen notas de dolor o alegría, es más difícil percibirlo o, en



Andrea Procaccini, Detalle de la fachada  
a los Jardines en el ala suoriental.



Andrea Procaccini, Detalle del ala suroriental del Patio de la Herradura.

todo caso, parecen más fruto de leyendas o fábulas <sup>11</sup>, maravillas que, sin embargo fueron construidas en algunos jardines europeos, como ocurriera en la *Gruta de Tetis en Versalles* o en las láminas y dibujos de libros y tratados de la Edad Moderna.

La apreciación de Kubler está llena de paradojas críticas y sabias, sutil y disciplinadamente arquitectónicas. En efecto, el llamado Patio de la Herradura en realidad no

es un patio, sino una *cour d'honneur* de sabor francés, es decir, una suerte de patio que no quiere serlo, abierto en uno de sus lados. Pero, además, Kubler descubre que en un lugar semejante se puede estar *dentro*, como en "una sala de baile al aire libre", una sala que, al final, tampoco lo es, abierta al cielo y en uno de sus lados, sin que por ello el historiador norteamericano renunciara a describirla como un "fausto interior", cuyas superficies, cuya piel arquitectónica, parecen construidas atendiendo al rumor de las notas musicales de Scarlatti. Una *cour d'honneur* que, por tanto, queda desmentida como francesa, tanto en su "superficie", que es italiana, como en la propia *cour*, que más que tal es sólo patio o, tal vez, sala galante y rococó, aunque su percepción e identificación requiera de la agudeza de ingenio.

Que en la piel, en el revestimiento, en la superficie, de la arquitectura pueda encontrarse una de sus más altas cualidades era algo que Procaccini no podía desconocer y de hecho no desconocía <sup>12</sup>. Es más, en el Patio de la Herradura, la forma cóncava de su parte central, pegada al cuerpo del Palacio de Ardemans, ya era entendida en la época como un "casarón" <sup>13</sup> por J. de la Calle, su aparejador y constructor. En otras palabras, la arquitectura, en ese fragmento central del raro Patio que era interior y sala de baile a la vez, parecía plegarse a su condición de arquitectura pintada, de telón que obliga a hablar un lenguaje de simulaciones que hay que construir, lo que explica, por otra parte, que la piel detrás del bastidor, su arquitectura oculta, se deforme y pliegue, que sus pilastras, capiteles y basas se configuren oblicuas, agudas y afiladas, adaptándose así a una superficie curva y se trata de aplicaciones de una reflexión teórica que tuvo sus momentos más bri-



F. Juvarra y G.B. Sacchetti, Detalle de pilastras pareadas de la fachada a los Jardines del Palacio de La Granja.



Andrea Procaccini, Detalle de la exedra del Patio de la Herradura.

llantes en las páginas escritas durante el siglo XVII por teóricos, diletantes o arquitectos como el Padre La Faille, Caramuel o Guarino Guarini. Esto, que ocurre tras el telón, como para sujetarlo, no es evidente al exterior-interior del Patio, cuya circularidad sólo es fragmento de una línea y, por eso mismo, el encuentro entre los extremos de la fachada curva y los tramos

rectos recuerda con especial pertinencia los machones del interior de la iglesia de los Santos Lucas y Martina de Pietro da Cortona <sup>14</sup>, la iglesia de la Accademia di San Luca de Roma, de la que era miembro Procaccini antes de su venida a España. Una solución de interior que fue adaptada conscientemente por Procaccini a este raro y paradójico exterior.

El aire teatral y escenográfico de esta sala al aire libre que es el Patio de la Herradura se acentúa aún más si consideramos la exedra del fondo como bastidor de la escena del teatro y los diferentes motivos del lenguaje arquitectónico de los pabellones o alas laterales como personajes que presencian y participan en el espectáculo. Personajes que en su figuratividad arquitectónica parecen no tener nada en común, invirtiendo así las reglas canónicas sobre el uso del lenguaje arquitectónico, haciendo convivir en la misma planta órdenes distintos.

Todo este mundo de paradojas y "errores" arquitectónicos encuentran un insólito acuerdo en su composición y ritmo, en su aire de sala civil y festiva, teatral y escenográfica, en la que casi infinitos personajes buscan un lugar propio y autónomo. Un tipo de sala que aunque no insólito en la arquitectura española, y el Patio de la Herradura podría incibirse muy bien en una secuencia que podría ir desde el Patio de los Leones en la Alhambra o la Sacristía de la Catedral de Jaén de Andrés de Vandelvira a la posterior Sacristía de la Catedral de Burgo de Osma de Juan de Villanueva, es una suma de recuerdos romanos e italianos, compuestos con un gesto similar al del hojear un tratado de imágenes y fragmentos arquitectónicos.



Andrea Procaccini, Detalle del ala suroriental del Patio de la Herradura.

Si el primitivo Palacio y Colegiata de Ardemans, construidos entre 1720 y 1724, podía entenderse como una pieza tradicional, entera y acabada, pura construcción y manera nacional que también plantea una arquitectura seducida por modelos hispánicos, en concreto escorialenses, en los que conviven con naturalidad el alcázar, la casa de campo o el convento, la ampliación de Procaccini, levantada casi en su totalidad entre 1724 y 1754, revela que el arquitecto ha cambiado de libro, de tratado, y ha usado muchos, casi tantos como los que su propia formación y cultura le permitían<sup>15</sup>. La Filología ha podido rastrear e identificar su dependencia de la cultura arquitectónica romana de los siglos XVI y XVII, usada siempre en forma de fragmentos, de detalles (ventanas, frontones, capiteles, etc.), luego recompuestos no atendiendo a la lógica de las normas del Clasicismo, sino ideando un nuevo tipo de relación festiva, pictórica y rítmica nada canónica, lo que explica que en sus exteriores se sucedan y colisionen un repertorio casi infinito de fragmentos, como para mostrar su erudición y la posibilidad de convertirla en arquitectura, confirmando así la disponibilidad y elasticidad de los lenguajes ornamentales y del sistema de los órdenes para servir a la construcción, sancionando de esta forma esa peculiar confrontación que entre arquitectura y construcción se produce en el Palacio de La Granja y a la que me he referido más arriba.

Recorriendo las fachadas de la ampliación de Procaccini pueden descubrirse sin dificultad citas y fragmentos de edificios y láminas de tratados que, de Miguel Ángel o Fischer von Erlach (a la postre también formado en la Roma de Carlo Fontana y en contacto con los círculos artísticos de la Academia de San Lucas<sup>16</sup>) alcanzan a detalles de obras de Pietro da Cortona, Bernini, Borromini, Guarino Guarini, etc., muchos de ellos recogidos en el magnífico repertorio de D. de Rossi, *Studio d'Architettura Civile*, publicado en Roma entre 1702 y 1721, con dibujos de A. Specchi, compañero de Procaccini en la Academia de San Lucas<sup>17</sup>, y otros contenidos en la colección de dibujos de Carlo Maratti, con muchos del propio Procaccini, que fueron de su propiedad a la muerte de su maestro y hoy conserva la Real Academia de San Fernando de Madrid<sup>18</sup>. Es casi como si el pintor y raro arquitecto romano hubiera usado, a la manera de algunas obras de Pietro da Cortona, del muro como si de un lienzo se tratase.

Por otra parte, Procaccini no sólo dispuso en su composición de La Granja elementos de diverso origen del vocabulario histórico de la arquitectura, sino también citas tipológicas, aunque fuera para usarlas fragmentariamente, una acepción de la manipulación de los tipos que resulta enormemente reveladora de su propia idea de la arquitectura, por otra parte frecuente en la cultura arquitectónica de la época y especialmente significativa en el Palacio de La Granja, en el que el propio Filippo Juvarra, y después, G. B. Sacchetti, no se comportarían de manera muy diferente en su proyecto y construcción de la fachada central a los Jardines<sup>19</sup>. De este modo, Procaccini usó de memorias fragmentarias de proyectos conocidos para su reforma del ábside de la Colegiata del Palacio, entre los que se han querido reconocer ecos, entre otros, del ábside de San Pedro del Vaticano y de la Iglesia de la Colegiata de Salzburgo de Fischer von Erlach, reproducida, además, en su célebre y difundido *Entwurf einer historischen architektur*, publicado en



Andrea Procaccini, Detalle de la fachada a los Jardines del Palacio de La Granja. Fotografía: David Gómez Lozano.

Viena en 1721<sup>20</sup>. También, en la exedra del Patio de la Herradura y su relación con la posterior sala oval, se pueden reconocer memorias de una villa proyectada publicada por Serlio o incluso ejemplos más cercanos como el Palacio Barberini de Roma, el Carignano de Guarino Guarini en Turín o el primer proyecto de Bernini para el Louvre, como acertadamente ha señalado J. Garms.

Es más, la propia sala al aire libre del Patio de la Herradura en su carácter teatral y escenográfico establece un coloquio ideal con esa suerte de anfiteatro naturalista que es el Parterre de La Fama, en una composición que recuerda notablemente las alas del Palacio Pitti de Florencia y su relación con el anfiteatro de los jardines de Boboli<sup>21</sup>. Modelos renacentistas a los que tampoco es ajena la exedra del propio Patio, cuyo modelo serliano ha sido puesto en evidencia por J. Garms.

Los modelos y usos que de la historia y la teoría de la arquitectura elaboró Procaccini, a partir del núcleo constructivo originario de Ardemans, no sólo constituyen un retrato cambiante de la biografía del edificio, sino también, como ya hemos señalado, del propio Monarca. En esta secuencia, la fachada proyectada por Juvarra en 1735 y levantada, con sustanciales alteraciones y modificaciones, casi otra fachada, por Sacchetti, constituye una solución que parece recoger la misma idea de arquitectura planteada por Procaccini en sus ampliaciones. De esta forma, la brillante solución de Juvarra-Sacchetti, con su elegante orden gigante, permite mantener aún activa esa consideración pictórica y escenográfica de las



Parterre de La Fama desde el Patio de la Herradura.

citas y fragmentos de la arquitectura, haciendo del lenguaje arquitectónico un instrumento siempre flexible y disponible para ilustrar la construcción. Lo nuevo en el proyecto de Juvorra-Sacchetti es, fundamentalmente, la escala monumental de la fachada que en sus dimensiones y proporciones pone en evidencia el carácter menudo y frágil de la arquitectura de Procaccini y del propio Palacio de La Granja.

Si tradicionalmente esta espléndida y áulica fachada ha sido considerada como una solución que rima, ata y vincula fragmentos dispares y poco homogéneos, inseguros y arbitrarios, convirtiéndose así en símbolo de todo el Palacio, cabe, sin embargo, señalar que en su acepción plástica se trata de una pincelada de amplio respiro que se distancia de los leves y menudos toques de pincel de la arquitectura de Procaccini. Es más, da la impresión de que este fragmento de fachada, en su monumentalidad, reclama un palacio distinto. Casi como si la observación que realizara F. Milizia a propósito de la fachada y escalera de Juvorra para el Palacio Madama de Turín (1721-1728) fuera pertinente con respecto a la de La Granja. En efecto, escribe Milizia: “¿Y dónde está el palacio de esta escalera?”. Parafraseando al crítico ilustrado italiano podríamos decir que o todo el Palacio de La Granja hay que reducirlo a la fachada de Juvorra-Sacchetti o que posiblemente la fachada se refiera a un palacio distinto, porque ¿dónde está el palacio de esta fachada?<sup>22</sup>

Es más, en términos de bloque arquitectónico y de circulaciones y usos representativos y funcionales, el Palacio de La Granja es también, como en sus lenguajes arquitectónicos, una suma de fragmentos contradictorios entre sí y elocuentes de la indiferencia de las circulaciones, de tal manera que los lenguajes y tipologías de las fachadas se desmienten continuamente entre ellos en un edificio en el que la posible jerarquización lingüística y funcional, representativa y compositiva, está permanentemente comprometida. De este modo, el eje tipológico representativo, de la fachada de Juvorra-Sacchetti a la de la Colegiata, marcado además por el uso consciente del orden gigante en ambas, queda comprometido por

la situación de la entrada principal y de su escalera en el eje transversal del Palacio, cuyo otro extremo no es sino el escenográfico Patio de la Herradura.

Al final, lo que hace comprensible arquitectónica y constructivamente este Palacio es precisamente esa acepción de la magnificencia que se encierra en su continuo crecer, es decir en la vida misma y el caminar de sus promotores. Dar respuesta arquitectónica y teórica a esos requerimientos fue la tarea que desempeñaron los artistas que trabajan en La Granja, desde Ardemans a Juvorra o Sacchetti, durante algo más de veinte años. Y es también por estos motivos por los que su carácter complejo e híbrido lo convierte en un lugar idóneo para la reflexión teórica e historiográfica sobre la arquitectura no sólo española sino europea en la primera mitad del siglo XVIII.

Es cierto, sin embargo, que la historiografía parece haber renunciado a considerar teóricamente estas propuestas, tan pendiente estaba y está de los documentos, a través de los cuales puede, es obvio, reconstruirse piedra a piedra, estuco a estuco, el proceso de crecimiento y avatares de la biografía del edificio. Y una vez reconstruido el proceso de construcción suele dar la impresión de que todo está ya dicho. Es más, como los documentos, los presupuestos y gastos, las atribuciones de cada corte de piedra, mármol o blanqueo, suelen ser precisos y sus datos cotidianos, la certidumbre de su descripción suele sustituir el análisis crítico e histórico y, en su cotidianidad, el movimiento de materiales, sus diferentes ubicaciones, su reutilización en diferentes contextos en un mismo edificio parece acentuar su ausencia de estatuto teórico.

Un edificio sin teoría sólo podía ser, por tanto, construcción azarosa y frágil. La historia encuentra así su tradicional refugio en la erudición, en la ausencia de filosofías. Precisamente por su complejidad arquitectónica y constructiva, el Palacio de La Granja parece y parecía el lugar apropiado para la consolidación de la figura del *connaisseur*, esta vez aplicada a la arquitectura. De este modo, cuando este tipo peculiar de especialista se separa de las “superficies de sacrificio” del edificio, destinadas a cambiar constantemente para po-

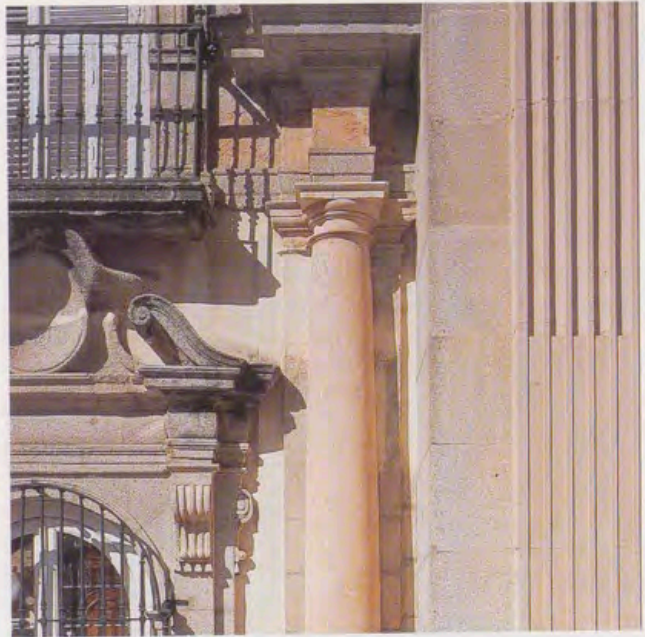
der seguir siendo arquitectura, y en algunas construcciones son casi todas<sup>23</sup> y, en especial, en La Granja, suele alcanzar exclusivamente a notar las distancias, la lejanía periférica, de su arquitectura con respecto a modelos centrales, sean estos italianos, franceses o centroeuropeos, todo depende de la sutileza con la que un uso popular de la Filología sea aplicado.

No se han estudiado aún, en general, las consecuencias proyectuales y conceptuales que puede encerrar un sencillo presupuesto de obras o la descripción de materiales y métodos de construcción necesarios para levantar un muro o una sala, como tampoco el contenido disciplinar que encierran los arrepentimientos, errores o cambios realizados en el proceso de construcción de una obra, o que unos mismos mármoles pudieran, por ejemplo, servir sucesivamente para ordenar un suelo, una pared o una pilastra, casi como las hojas de los tratados de arquitectura que combinaba azarosamente Procaccini en la arquitectura de La Granja.

Es más, este apasionante y frágil Palacio no sólo permite una aproximación teórica e historiográfica a su arquitectura, ya sea a través de documentos y del propio monumento, sino que incluso algún pequeño error observado en la altura que debían tener los fustes de las columnas de mármol de la Sala de Mármoles o de Columnas en la parte central de la planta baja del Palacio que da a los Jardines, después de su reestructuración según el proyecto de Juarra-Sacchetti, vio aparecer, en 1746, un discurso sobre teoría de la arquitectura verdaderamente elocuente. Su autor, A. Scotti, despliega en su polémica con Sempronio Subisati sobre los módulos que habrían de tener esas columnas, un prolijo discurso lleno de erudiciones enciclopédicas sumadas sin rigor y en la que se mezclan pedantes e inexactas consideraciones sobre ediciones vitruvianas y tratados de arquitectura. Tras esta desmañada elocuencia de un dileante poderoso e influyente en el entorno de Isabel de Farnesio y aficionado a la arquitectura, como era propio de reyes y nobles, Scotti alcanza, sin embargo, a resumir toda esa polémica, disfrazada de teorías escritas y observaciones atentas de arquitecturas y edificios



Detalle del encuentro entre las fachadas de Procaccini y Juarra-Sacchetti.



Encuentro entre las fachadas de Procaccini y Juarra-Sacchetti. Detalle.

concretos con una afirmación que compendia con claridad meridiana algunos de los supuestos que he atribuido a la arquitectura y a los arquitectos que intervinieron en La Granja. Así, después de indicar cómo Juarra “variaba muchas veces algo en la planta”, que es casi como resumir la propia arquitectura del Palacio tal como la he descrito hasta ahora, Scotti se enfrentaba al carácter normativo de las reglas académicas de la arquitectura, defendido por Subisati, señalando con viva y ejemplar elocuencia -y se me perdonará, por su importancia para la historia y valor de la arquitectura del Palacio, la transcripción de una larga cita del documento- que

no podrá negar que todos los más célebres Arquitectos que han escrito, y que se han conocido hasta el día de oy declaran que dan las reglas para las proporciones, pero que la vista del Perito Artífice, es la mejor proporción de cualquiera regla, y no se habrá olvidado Don Sempronio, que hallándose un día presente en la Galería de San Ildefonso el Abad Ybarra, se habló de la luz que tenía la misma Galería, si aquellas ventanas no bien dispuestas la cortaban en parte, ô, no, determinó el Abad, que era preciso hacer una prueba, poniendo una de las estatuas que deven adornar la Galería, en la parte que convenía, y que con la inspección ocular, se havia resuelto lo mejor, lo que no creo se aya executado después, ni ignorará tampoco, que Miguel Angel Bonarroti, hombre insigne, hizo sacar debajo de tierra en Roma, pedazos de piedras, donde encontraron Chapiteles, Cornisas, Pilastras, Columnas, Pirámides, y otros adornos, que después hizo elevar en el ayre sobre maderos, arreglándose con los ojos a medida de su tamaño la proporción de ellos, y el Borromini, tan célebre por la bizarría de sus obras, observará, que en muchas cosas se ha alejado algo de las reglas de la proporción, usando las de la vista ocular, por haver reflexionado, que en la ejecución la obra hacía más resalto, y la obra suya célebre de la Iglesia de San Phelipe Neri en Roma, sirve de prueba evidente a quanto he dicho; porque las reglas rigurosas muchas veces no son las más útiles<sup>24</sup>. La cita no tiene, sin duda, desperdicio teórico e historiográfico, aunque ya entonces, en tiempos de Scotti, la teo-

ría podía ser tan inútil, relamida o desconcertante como los análisis contemporáneos de los siempre eternos *connaisseurs*. Es la ausencia de una teoría enunciada, aunque fuera por medio del proyecto, lo que convierte, sin embargo, al Palacio de La Granja en un espacio especialmente sugerente para elaborarla o deducirla a partir de las cuentas y presupuestos del propio edificio, aunque pudiera parecer sorprendente en una obra, en unas obras, construidas sin *filosophia*, sin proyecto, sin guión previo. Por otra parte, no cabe duda de que un palacio en el que se “hablaba de la luz” y se “corregía con los ojos” era también un lugar para la teoría de la arquitectura.

## NOTAS

<sup>1</sup> Con el fin de no hacer prolijas en exceso las referencias bibliográficas, nos remitimos, para los estudios anteriores, a los citados en el reciente catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, 2000, y al insustituible Y. Bottineau, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986 (1ª ed., 1962).

<sup>2</sup> Archivo General de Palacio (en adelante AGP), San Ildefonso, Caja 10, exp. 5.

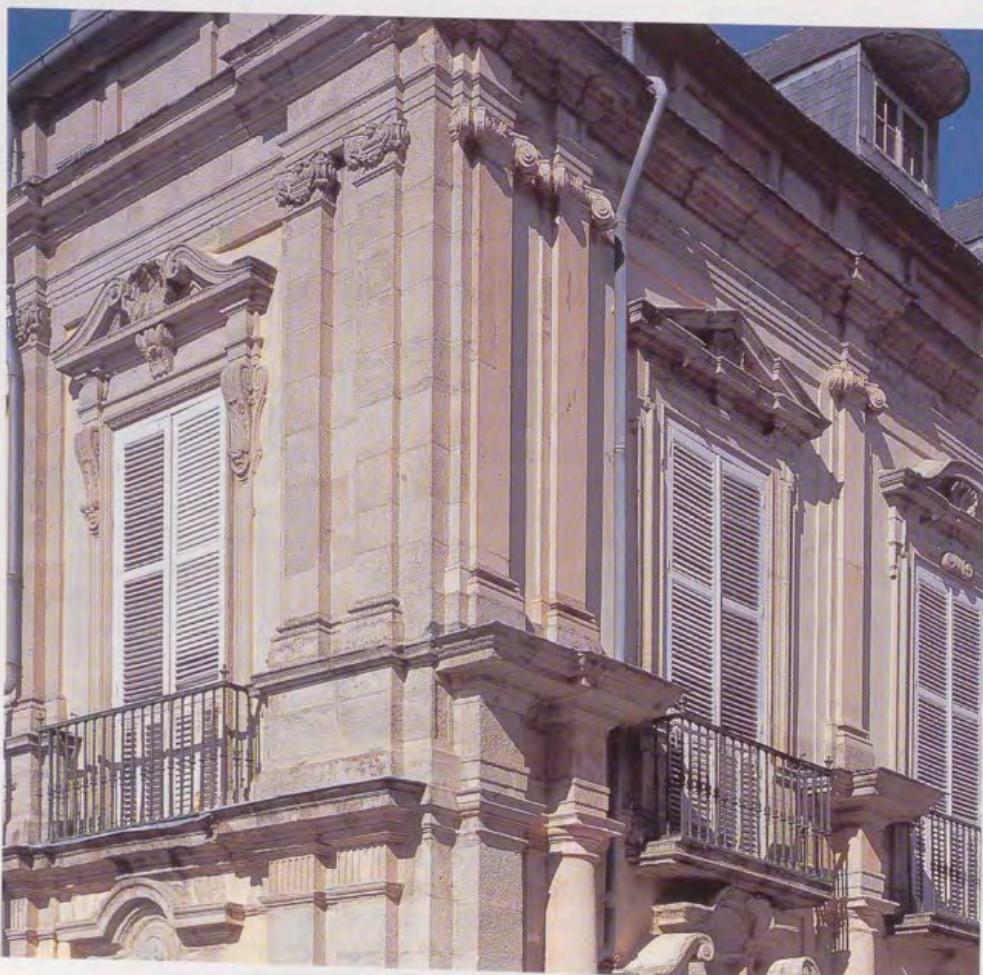
<sup>3</sup> Sobre el concepto de una posible arquitectura de los “errores” puesta en evidencia en el Palacio de La Granja véase una primera aproximación en D. Rodríguez Ruiz, “Teofilo Gallaccini, Trattato ... sopra gli errori degli architetti...”, en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, 2000, pp. 385-384.



Andrea Procaccini, Detalle del Patio de la Herradura.

<sup>4</sup> Sobre la idea de magnificencia que encierra el crecer continuo de un edificio véase, aplicado al Palacio de La Granja, D. Rodríguez Ruiz, “El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey”, en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, 2000, pp. 25 y ss. [cit. n. 1].

<sup>5</sup> J. Díaz de Torres, *Estado, y forma, que al presente tiene el Real nuevo Sitio, y Palacio titular de San Ildefonso*, s.a, s.f. Véase, al respecto, D. Rodríguez Ruiz, “El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...”, en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, 2000, pp. 31 y ss. [cit. n. 1].



Andrea Procaccini, Detalle de la esquina del ala sureste del Patio de la Herradura, con fachada a los Jardines.

<sup>6</sup> Sobre estos temas, entre otros, pueden verse *The Court Society*, Oxford, 1985; G.L. Hersey, *Architecture, Poetry and Number in the Royal Palace at Caserta*, Cambridge, 1985 y P. Burke, *La Fabricación de Luis XIV*, Madrid, 1995.

<sup>7</sup> Sobre Houasse, entre otros, véanse J.J. Luna, *Michel-Ange Houasse, 1680-1730*, Madrid, 1981 y el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, 2000 [cit. n. 1].

<sup>8</sup> G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV del *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957, p. 201.

<sup>9</sup> Véase, al respecto, el catálogo de la exposición *Domenico Scarlatti en España*, Madrid, 1985.

<sup>10</sup> Véase, entre otros, el clásico y memorable libro de R. Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1ª ed., 1949), Madrid, 1995.

<sup>11</sup> Sobre este tema, véase D. Rodríguez Ruiz, "El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Arquitectura e historia en el siglo XVIII", en el catálogo de la exposición *El Palacio de Carlos V en la Alhambra*, Granada, 2000.

<sup>12</sup> D. Rodríguez Ruiz, "El Palacio del Real Sitio...", 2000, pp. 36-40 [cit. n. 4].

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>14</sup> Sobre la posible influencia de la obra de Pietro da Cortona en la del también pintor y arquitecto Andrea Procaccini en La Granja no se ha llamado la atención, cuando este último parece hacer un uso plástico y pictórico evidente del vocabulario cortoniano en las superficies de su ampliación del Palacio. Sobre el lenguaje arquitectónico de Pietro da Cortona pueden verse, entre otros, K. Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, 1969; S. Benedetti, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona "stuccatore"*, Bari, 1980, y C. L. Frommel y S. Schütze (eds.), *Pietro da Cortona*, Roma, 1998.

<sup>15</sup> Al respecto de la cultura y formación de Procaccini, véase D. Rodríguez Ruiz, "El Palacio del Real Sitio de La Granja...", 2000, pp. 32 y ss [cit. n. 4].

<sup>16</sup> Sobre la importancia de la cultura romana del siglo XVII y de la Academia de San Lucas en los artistas y arquitectos que intervinieron directamente o a través de encargos en el Palacio de La Granja, puede verse el reciente catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, 2000 [cit. n. 1], especialmente los comentarios a las obras expuestas en la misma.

<sup>17</sup> Véase al respecto, D. Rodríguez Ruiz, "Domenico de Rossi, Studio d'Architettura Civile...", en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja*, 2000, pp. 378-379 [cit. n. 1].

<sup>18</sup> Sobre esta especie de diccionario secreto de Procaccini, compuesto por ocho álbumes de dibujos, véase M. Mena, "Album de dibujos de Carlo Maratti", en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, 2000, pp. 377-378 e *id.*, "La colección de pintura de Carlo Maratti", en el mismo catálogo, pp. 194-202, con la bibliografía anterior. El inventario de los dibujos de la colección Maratti-



Andrea Procaccini, Detalle de la parte trasera de la exedra del Patio de la Herradura.

Procaccini conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando puede verse en A. Ciruelos y M.P. García, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, núms. 64 y 65, 1987, pp. 355-385 y 255-406, respectivamente.

<sup>19</sup> Sobre este magnífico telón véanse, entre otros, los trabajos de Y. Bottineau, *El Arte Cortesano...*, 1986, pp. 602 y ss [cit. n. 1]; las observaciones contenidas en G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 vols., Módena, 1992 y A. Bonet Correa y B. Blasco (eds.), *Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1994 y, especialmente, el clarificador estudio de J. Ortega y J.L. Sancho, "Entre Juvarra y Sacchetti: el emblema oriental de La Granja de San Ildefonso", en *Reales Sitios*, núm. 119, 1994, pp. 55-64.

<sup>20</sup> Sobre estos problemas véanse las recientes observaciones de J. Garms, "Referentes europeos de La Granja de San Ildefonso", en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja...*, 2000, pp. 42 y ss [cit. n. 1].

<sup>21</sup> Sobre este tema y la difusión a través de grabados de esa imagen florentina véase M. Fagiolo (ed.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma, 1979.

<sup>22</sup> Sobre este problema, véase D. Rodríguez Ruiz, "La arquitectura dibujada de Filippo Juvarra", en *Reales Sitios*, núm. 119, 1994, pp. 15-16.

<sup>23</sup> Véase al respecto del elocuente término de "superficies de sacrificio", elaborado por M. Paribeni para atender a problemas de restauración arquitectónica, lo escrito por P. Marconi, *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura*, Padua, 1988.

<sup>24</sup> Sobre este importantísimo documento de Scotti, fechado en Aranjuez en 11 de mayo de 1746, y sobre el que preparo un trabajo específico, sólo se había llamado la atención calificándolo de "curioso" en P. Martín, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid, 1989, p. 41, al que hay que añadir alguna otra mención, también escueta.



Andrea Procaccini, Detalle de una pilastra, con capitel oblicuo plegado a la curva convexa de la parte trasera de la exedra del Patio de la Herradura.

# Localización de las esculturas del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso según los Inventarios Reales

Por María Jesús Herrero Sanz  
*Patrimonio Nacional*

Son numerosos los estudios que han tratado de la Colección de esculturas de Cristina de Suecia y de cómo llegaron a España tras la compra a sus herederos por parte de Felipe V e Isabel de Farnesio en 1724<sup>1</sup>. Sin embargo, ya antes Felipe V había heredado de su padre, el Delfín de Francia (1661-1711), una buena parte de muebles, esculturas y alhajas, que aparecen reseñados en todos los inventarios a partir de 1734<sup>2</sup>. Cuando en 1720 Felipe V adquiere La Granja de San Ildefonso a los monjes jerónimos de Segovia sabía que aquel lugar, que le había impresionado por la belleza del paisaje, se convertiría en poco tiempo en un espléndido palacio y tendría que adornarlo con numerosas obras de arte.

El 7 de marzo de 1722 el Marqués de Grimaldi escribe a Don Juan Francisco Benegasi dándole instrucciones para que le haga una relación de las obras de mármol blanco que hay en las Reales Fábricas de Guadalajara<sup>3</sup>. La idea, pues, de adquirir esculturas para el Palacio de San Ildefonso ya aparece en la mente de los Monarcas en 1722. Aunque la partida más numerosa de esculturas fue la compra en 1724 de la Colección de Cristina de Suecia, en 1728 los Monarcas adquirieron también esculturas a otro noble coleccionista, la Duquesa de Alba. Doña Catalina de Haro y Guzmán y Enríquez, casada con Don Francisco Álvarez de Toledo y Silva, VIII Duque de Alba, había heredado de su padre, Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (1629-1687) VII Marqués del Carpio y de Heliche, una magnífica colección de obras de arte. Se sentía tan orgulloso de su colección que hizo preparar una serie de grabados para darla a conocer. Estos dibujos se conocen como *Album del Marqués del Carpio* y se conservan en la Sociedad de Anticuarios de Londres<sup>4</sup>; junto con el *Cuaderno de Ajello*<sup>5</sup>, donde se dibujaron la mayor parte de las esculturas de San Ildefonso, son dos instrumentos muy útiles para conocer la procedencia de las piezas que aun permanecen en las Colecciones del Patrimonio Nacional.

En el Inventario de 1734, donde se enumeran exclusivamente obras pertenecientes a Felipe V, en la partida de *Mesas, Tocadores, Retratos de bronce, y Pies para Ramilletes de la herencia de su Magestad* (fol. 126 v.) se describen los broncees siguientes:

- Un peñasco sobre el un Toro emmaromado, que le tienen tres figuras, y a los lados otras dos una en pie que es de Muger, y otra de Hombre sentada, y en medio un perro en pie, puestas las manos sobre el peñasco, que todo es de bronce dorado, y esta sobre un pedestal de concha, embutidos los quadros de bronce con sus colgantes alrededor, y Pies: otros quatro toros tambien de bronce dorado, y es copia del original grande de piedra que está en el Patio del Palazzo Farnesio de Roma...

- Un retrato de bronce, que representa a Marco Aurelio, montado sobre un cavallo de lo mismo, sin estribos, ni brida, que tiene la mano derecha lebandada, y la otra sobre un pedestal, embutido de concha, bronce y estaño con sus colgantes alrededor, y quatro mascaronzillos de bronce, alas, esquinas, y dicho retrato es copia del original de bronce, que esta en medio de la plaza de el Campo Dorio de Roma, mucho mas grande...

- Otro retrato de bronce, que representa el Sr. Delphin montado en un caballo de lo mismo, con su brida, lebandada la mano izquierda y los pies puestos sobre un pedestal de hebano, con seis chapas de bronce doradas, alrededor seis excudetes y en cada una de las quatro esquinas un trophéo de guerra tambien de bronce dorado...

De estas tres obras dos se conservan actualmente en el Palacio Real de Madrid, el Toro Farnesio o Castigo de Dirce<sup>6</sup> y el Retrato ecuestre del Delfín, sin los pedestales originales; el retrato de Marco Aurelio fue a parar al Museo Arqueológico Nacional y en 1773 Twiss vio dos modelos en San Ildefonso con este tema<sup>7</sup>.

Entre las esculturas de mármol se destaca en primer lugar "Otra Estatua moderna sentada de marmol blanco, y cuerpo entero que representa Apolo con la Lira". (folio 168). Esta escultura fue realizada por Francesco Maria Noccheri (activo en la segunda mitad del siglo XVII) para Cristina de Suecia, quien ya poseía la colección de las musas antiguas y Apolo presidía el cortejo en la sala dedicada a ellas. En 1789 Carlos III ordenó su traslado al Palacio de Aranjuez, pero será en

Retrato ecuestre del Delfin de Francia, padre de Felipe V.





Apolo con la lira en la Sala de la Fuente, emplazamiento original.



León utilizado como surtidor de fuente en el siglo XIX.

época de Carlos IV cuando se coloque en la fuente de su nombre, en el Jardín del Príncipe <sup>8</sup>. Junto con esta escultura, hay un grupo que se menciona y detalla constantemente “Dos niños de marmol blanco modernos, que representan dos Cupidillos luchando sobre llevarse una Palma”. El original no se conserva en San Ildefonso, ya que, al igual que el Apolo, fue trasladado a Aranjuez en época de Carlos III, pero sí conservamos un vaciado en yeso. Este grupo es el que corresponde al inventariado en la colección de Cristina de Suecia y que se describe como una alegoría del amor divino y el amor profano, atribuido a Domenico Guidi (1624-1701) <sup>9</sup>.

Son muchos los relieves que se detallan a continuación, pero el tema de la mayoría no se describe “Veinte y seis cavezas de medio relieve de marmol blanco”, “Diez y siete cavezas de marmol de todo relieve” (folio 169), etc. De otros se especifica el tema, *La Caridad*, *Laoconte*, en el Museo del Prado o *Dos Leones* en el Palacio de San Ildefonso (10025353-4) <sup>10</sup>. Todos estos relieves proceden de la colección del marqués del Carpio y entre los ídolos y otras cosas aparecen otros “Dos Leones sentados de marmol blanco, el uno manteniendo una targeta”. Estas esculturas (10006567-8) se encuentran actualmente en el Palacio Real de Madrid y siempre nos había llamado la atención su posible uso y procedencia. Presentan varios orificios, uno de ellos en la boca, señal indudable de que habían sido utilizados como surtidores para fuentes, como así fue <sup>11</sup>. Dos re-

lieves con cabezas de emperadores (10007275-6), una cabeza femenina (10060120) y una cabeza de fauno (10175945) proceden también de la compra hecha a la Duquesa de Alba <sup>12</sup>. Además de los relieves, en los asientos se citan numerosos bustos y medios cuerpos, sin especificar lo que representan. Sin embargo, el aspa de la cruz de Borgoña, marca personal de Felipe V, aparece en varios bustos del Palacio de San Ildefonso y de la Casa del Labrador de Aranjuez, que sí aparecen identificados en el Inventario de Carlos III: *El Día, La Noche, La Envidia, Marte, Minerva, Apolo, Diana, El Fuego* y el busto colosal de *Cristina de Suecia* <sup>13</sup>, todos ellos surgidos de los cincelos de renombrados escultores que trabajaron para la reina sueca, Ercole Ferrata, Giulio Cartari, etc.

De las esculturas de cuerpo entero no quedan originales en San Ildefonso, ya que casi todas fueron llevadas al Museo del Prado. Sin embargo, hasta 1983 permanecía en el Palacio un "torso de marmol mui estropeado sin cabeza, ni brazos del mismo tamaño" (siete cuartas) <sup>14</sup>, que ahora está en El Pardo. Se trata de una magnífica escultura romana del siglo I, muy restaurada, de un Hermes o Germánico, copia de un original griego, al estilo de Fidias.

El Inventario de las esculturas de Felipe V de 1746 no aporta más datos, respecto al de 1754. Sin embargo, en la parte correspondiente a Isabel de Farnesio, es más detallado en cuanto a los relieves sobre todo. Incluso en los prolegómenos del Inventario de 1774, se especifican claramente cuáles son las obras pertenecientes a la Reina:

Las estatuas de mármol, las que constan en el Inventario de la Reina son las siguientes. Clicia restauradora; Venus en pie; Tolomeo Joben; un Fauno con un Cabritillo sobre los hombros; Castor y Polux; Aricnea; Venus de rodillas; Otra Venus en pie vestida; Otro Fauno descansando sobre un tronco; Las ocho Musas. Estas devieron ser nueve, pero la nona se quedó en Roma. Minerva con Morrion, Un Antinoe, medio Busto, otro Busto de Alexandro, un niño de Marmol y vaxo relieve figura deel Salvador. Otro, Olimpia, y otra Venus sentada; todas estas Estatuas son Antiguas, las quales recojio en Roma la Reyna Cristina de Suecia, para Adorno de su Palacio, y habiendo en su fallecimiento dejado por Herederos a sus Criados Maiores, estos las vendieron ael Principe Odescalti y este en su testamento deajo heredero al Principe Herba, el qual recivida la herencia trato de desacerse de los muebles, y compró las Pinturas el referentte deFrancia y el Rey dn. Phe. Quinto y su Esposa por medio de cubierta de negociante las Estatuas, Bustos y Columnas, En doze mill doblones de oro, habiendo costeadado despues de la compra el encaxonarlas a toda costa, para seguridad deel traspaorte de Roma a Alicante y de Alicante ael Real Sitio de San Yldefonmso a expensas deel Rey en los años de mill settecientos veinte y cinco, y veinte y seis; las Restantes Estatuas fueron de el Sr. Rey Dn. Phe. Quinto.

Entre las mesas y arquitas de diferentes mármoles aparecen:

Un niño de mármol blanco de Italia (10027286) descrito con todo detalle:

Un Niño de Marmol de Ytalia, hechado sobre un paño delo mismo, con una Guirnalda de flores en la mano izquierda; el qual está sobre un vasamento obalado parte de verde antiguo, y parte de Diaspero de Florencia, tiene tercia, y catorce dedos de largo.



Cabeza femenina, procedente de la Colección comprada a la Duquesa de Alba.

En la parte posterior del niño sobre el paño en el que reposa es visible la flor de lis grabada para indicar su pertenencia a la Reina. Se atribuye a Duquesnoy.

Una de las obras más llamativas, *La Fe velada*, se describe de la forma siguiente: "Una estatua tambien de marmol blanco, que rept. La fe con un velo que la cubre la cara, y un Caliz en la mano". Twiss, el viajero inglés que pasó por el Palacio en 1773, reparó en ella y da el nombre del autor: "A woman veiled, by Corradini" <sup>15</sup>. Presenta la flor de lis grabada sobre un pliegue del manto en su pierna derecha.

También aparece en esta partida

Un Retrato de Barro que rept. El Rey de Napoles que se hizo siendo Duque de parma y Plasencia; y gran Principe de Toscana: con Armadura, toyson, y Santiespiritus al Cuello, Peana de Madra. Negra, que tiene inclusa la Peana pie, y dedo de alto.

Este pequeño busto (10040650) es muy interesante para estudiar la iconografía de Carlos III antes de ocupar el trono de Nápoles. Es posible que se trate de un boceto para un retrato en mármol o en bronce, similares a los de Foggini o Piamontini, en torno a 1752-1754 <sup>16</sup>.

Más adelante se describen todas las estatuas y columnas, la mayoría de ellas actualmente en el Museo

del Prado, pero otras todavía se conservan *in situ*. De nuevo se vuelve a citar una estatua de la Fe, no sabemos si se trata de la misma o es que hubo dos, pues la descripción difiere ligeramente (fol. 280 v.): “Una Estatua de Marmol blanco, y cuerpo entero moderno, que representa la Fe con caliz en la mano y velo en el rostro”.

A continuación se describen dos obras muy interesantes. Se trata de dos relieves de gran calidad:

Dos medallas de Marmol blanco, obaladas, del Basseurs, que reptan. Jesus y Maria. Tienen a media vara y un dedo de alto; un pie y cinco dedos de ancho” (10055145-4).

Este escultor es mencionado en la *Guía* de Martín Sedeno al describir la obra del panteón de Felipe V en la Colegiata, y más tarde en el estudio de Digard, en relación con los trabajos de los Jardines de San Ildefonso<sup>17</sup>. El nombre de Levasseur aparece por primera vez en un documento fechado el 6 de noviembre de 1744 donde dice que ha presentado a los Monarcas “el retrato en modelo.....de la Sra. Infanta María Teresa” y considerándole satisfactorio, manifestaron su deseo de verle en mármol para la próxima jornada<sup>18</sup>.

La consulta del expediente personal de este escultor aporta datos que se complementan y que nos hacen replantear ciertas atribuciones. Dice ser discípulo de Frémin y que durante doce años ha estado trabajando en Valsaín y San Ildefonso y que

“ultimamente fue mandado para hacer el retrato de la Srma. Ynfanta Delphina de Francia y saviendo aver sido

del gusto de su Mage., suplica rendidamente a V. E. se digne protegerle para las obras del palacio de Madrid”<sup>19</sup>. Su petición está fechada el primero de octubre de 1745, por tanto llegaría a San Ildefonso en torno a 1727. No se le debió atender en los términos que él propone, ya que no aparece en la nómina de escultores que trabajaron en los relieves y estatuas del Palacio Nuevo, y el 22 de agosto de 1754 pide licencia para irse a París, ya que “se contempla ynutil por no tener que azer”. Su solicitud es atendida favorablemente, y se le asignan 30 doblones para los gastos del viaje.

Levasseur hizo en efecto el retrato de la Infanta María Teresa (1726-1746), cuyo matrimonio con el Delfín, hijo de Luis XV, se concertó el 15 de diciembre de 1744. Hasta el 23 de febrero de 1745 no se consumó el matrimonio y “La Delfina” moría en su primer parto, el 22 de junio de 1746. A la luz de estos documentos pensamos que se han venido identificando de forma errónea dos de los bustos femeninos que aparecen en los inventarios a partir de 1746. Se trata del busto de la Infanta Mariana Victoria, que tradicionalmente se decía que era María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, y el de la Infanta María Teresa, “Delfina” de Francia, que se identificaba como Luisa Isabel de Orleans, esposa de Luis I. El de Mariana se cita por primera vez en el Inventario de los bienes pertenecientes a Isabel de Farnesio de 1746 (folio 278 v.), con pedestal de almendrilla de Granada y adornos de bronce dorado, igual al del busto de Luis I. Estos dos



Cabeza de fauno,  
con marco ovalado.



Torso de mármol antiguo, procedente del Palacio de El Pardo.

retratos se harían con motivo de los compromisos matrimoniales de ambos en 1722: Luis I con Luisa Isabel de Orleans, y Mariana (1718-1781) con Luis XV. Una niña de apenas tres años de edad aparece representada como Reina de Francia. A pesar de que la niña viajó a París no llegó a casarse con Luis XV y fue devuelta a España en mayo de 1725. Serían dos de los primeros encargos hechos a René Frémin, que acababa de llegar a San Ildefonso <sup>20</sup>.

El busto de la esposa de Luis I, pensamos que en realidad se trata del de la Infanta María Teresa, realizado por Levasseur según se desprende de los datos de archivo <sup>21</sup>. El inventario de 1774 y el de Carlos III de 1789 se refieren siempre al retrato de María Teresa, "Delfina" de Francia, y si observamos los bustos de la Reina niña, Mariana, y el que se describe como espo-

sa de Luis I, veremos que existen diferencias técnicas, e incluso el mármol es distinto. La comparación entre los relieves seguros de Levasseur y el busto de la Infanta María Teresa nos muestra una técnica muy similar, lo que nos lleva a pensar que son obra del mismo autor. Otro dato que puede confirmar nuestra tesis es el siguiente soneto compuesto por Juan Díaz de Torres

A NUESTRA INFANTA DE España, y Christianísima Reyna de Francia, en su Copia: Excelsa Rosa, que en edad temprana, desde el tierno Dosel de vuestra infancia, / Yá ilustrais, Flor de Lis, à toda Francia, / Sin dexar de ser Rosa Castellana: / Salga tu rosicler por la mañana, / Sin que tengas de Rosa la inconstancia, / Al Sol siguiendo en la perseverancia, / Y recogiendo siglos, que èl debana: / Quien abreviò en el Marmol, Bella Rosa, / El grande Mapa de tu ser florido: / O soñaba vna gloria compendiosa, / O pensaba, alli vn Cielo reducido; / Y hallò, que la destreza primorosa, / Con vn Retrato Coronita ha sido <sup>22</sup>.

La medalla del Salvador (10006486) es otro de los relieves que se reseñan:

Una tambien de Marmol blanco que rept. Un Salvador y dicen ser de mano de Rafael, tiene tres cuartas menos tres dedos de alto; media vara y dos dedos de ancho. Marco liso dorado <sup>23</sup>.

A continuación aparece el relieve de Olimpia (10040081), madre de Alejandro <sup>24</sup> y un bajorrelieve de bronce que representa el Rapto de las Sabinas:

Un Bajo relieve de Bronce dorado, que rept. El robo de las Sabinas: tiene media vara menos un dedo de alto; tres cuartas menos dos dedos de ancho (10042014).

Este relieve reproduce una de las obras que realizó Pietro de Cortona (1596-1669) para el Cardenal Sacchetti entre 1626-1629, junto con el tema de las batallas de Alejandro. Estas obras ejercieron gran influencia sobre los artistas de la época y será Pietro Aquila quien las difunda con sus grabados. Isabel de Farnesio además de poseer este bronce también tenía un dibujo de Nicolás Caputi, fechado en 1724, con el mismo asunto <sup>25</sup>.

Otro de los relieves que nos interesa dar a conocer es un Bajorrelieve de Marmol blanco y Marco de Pardo con faja melada de lo mismo que rept. Un Sto. En la Gloria adornado de Angeles, y una Ynscripcion de letras doradas que dice Charitas Coronatur: tiene tres pies, y quatro dedos de alto; dos pies y medio de ancho (10007709).

En el inventario realizado a la muerte de Isabel de Farnesio se le describe en

una pieza del oficio en un caxon hay una medalla de 5 pies de alto, 5 cuartas de ancho, marco de varios marmoles de colores, y la medalla de mármol blanco. San Francisco de Paula sobre nubes, con angeles, encima hay una cartela con el escudo Charitas.

El inventario de 1774 lo sitúa en la sala número seis del cuarto bajo, mientras que en el de Carlos III se ubica en la sala duodécima y se le identifica con San Francisco Regis:

Un vajo relieve que representa a Sn. Franco. Regis sre. Un Globo de nubes sostenido de dos mancebos: su alto dos pies y su ancho pie y medio, el marco es de marmol: de varios colores.

La testamentaria de Fernando VII lo identifica del mismo modo y lo sitúa en la primera sala. No cabe duda de que el santo en cuestión es San Francisco Regis (1597-1640), jesuita beatificado en 1716, y canonizado



Carlos III antes de ocupar el trono de Nápoles.

por Clemente XI en 1737. Sus predicaciones y enseñanzas tuvieron en el Padre Daubenton<sup>26</sup>, confesor de Felipe V, su más fiel defensor en España, y por eso no es nada extraña la presencia de este relieve dentro de la Colección de Felipe V e Isabel de Farnesio. Es un relieve italiano por el tipo de mármoles utilizado y por las características técnicas y estilísticas. Un relieve muy similar a éste lo encontramos en Siena, en la Capilla del Palacio Sansedoni, realizado por Masimiliano Soldani (1656-1740)<sup>27</sup>.

Otros relieves en mármol que se citan son los que adornaban los pedestales de algunas esculturas, que ya han sido objeto de estudio<sup>28</sup>. El relieve del Perro persiguiendo a un lobo (10027668) hacía pareja con otro del Museo del Prado titulado *Una gama y un venado*<sup>29</sup>.

Isabel de Farnesio también poseyó figuras en bronce como

Dos estatuas de Bronce que reptan la una a Mercurio con el Caduceo en la mano, en accion de hablar a u Niño, sentado a sus pies. Y la Otra a Adonis en accion de hablar con un Cupidillo. Tienen a dos tercias y meda. de alto (10007800-1).

No se vuelven a citar en los inventarios del siglo XVIII, aunque Ponz en 1787 los describe en la sala novena<sup>30</sup>. Son dos magníficos bronce comprados a la Duquesa de Alba, según modelo de Duquesnoy y que aparecen reproducidos en el *Album de dibujos de la colección del Marqués del Carpio*<sup>31</sup>.

Hay otras piezas en este Inventario que, aunque aparecen entre las pinturas, pueden incluirse dentro de la categoría de esculturas. Todas pertenecían a la Reina y son las siguientes:

- 492-493 Dos escaparates de colgar de madera de peral dado de negro, cerrados con Christal, que contiene el uno el Nacimto. De Ntro. Redemptor con la Adoracion de los



Medallas de mármol realizadas por Levasseur.



Medalla de mármol del Salvador, inspirada en una pintura de Rafael.

pastores; el otro la delos Stos. Reyes todo de sculpture en cera, hecho de mano de Cathalina Julianis. Tienen a terciá y seis dedos de alto; y dos y tres de ancho (10027675 y 10014097).

Estos dos escaparates que formaban pareja se encuentran en palacios distintos. El primero sigue en San Ildefonso y el segundo fue llevado a las habitaciones de Felipe II, en el Monasterio de El Escorial, en 1920, tras la reordenación de las mismas. Es curioso señalar cómo se puede llegar a conclusiones erróneas cuando se disgregan las colecciones, a pesar de que los inven-

tarios del momento dan la clave exacta para su interpretación. En el caso del escaparate de *La Adoración de los pastores*, encontramos en su interior una pequeña cartela de papel con el nombre de la autora y la fecha de realización: Caterina de Julianis, 1721, y por tanto no hay duda. *La Adoración de los Reyes* desde 1920 se venía atribuyendo a Fray Eugenio Gutiérrez de Torices, religioso mercedario muerto en Madrid en 1709, quien efectuó este tipo de obras. Sin embargo, el dato documental y la comparación de las obras, exactamente iguales en materia y medidas, no pueden ser más reveladores. Caterina de Julianis (Nápoles 1695-1742) fue una artista de renombrada fama<sup>32</sup>, discípula de Gaetano Giulio Zumbo y contemporánea de Francesco Pieri. En la misma categoría de pinturas aparece el relieve en marfil de la *Degollación de los Inocentes* (10033067), que Isabel de Farnesio heredó de su tía Mariana de Neoburgo, esposa de Carlos II<sup>33</sup> y que en realidad trata el tema del Juicio de Salomón (nº 147). El tercer escaparate mencionado como pintura es el de la *Virgen de Monserrat*, con figuras en cera, y el fondo de la montaña catalana (nº 494), actualmente en el Palacio de Pedralbes.

Incluimos al final del artículo un gráfico donde se puede estudiar en qué inventarios aparecen las esculturas, su valoración y su ubicación actual, ya que sería demasiado extenso ir analizando una por una. Todo lo expuesto es sólo un avance de un estudio más amplio que nos proponemos llevar a cabo en breve.

## NOTAS

<sup>1</sup> F. Boyer, "Les antiques de Chistine de Suède à Rome", *Revue Archéologique*, 1952, pp. 254-267. E. Tormo y Monzó, *Encomio de las Musas de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid,



Rapto de las Sabinas en bronce, perteneciente a la colección de Isabel de Farnesio.



La Anunciación, realizada en 1753 por Dumandré.

1956. X. De Salas, "Compra para España de la colección de antigüedades de Cristina de Suecia", *AEA*, XIV, 1940-1941, pp. 242-246. *Christina, Queen of Sweden*, Exhibition Nationalmuseum, Stockholm, 1966. S. Walker "The sculpture Gallery of Prince Livio Odelscalchi", *Journal of the History of Collections*, 6-2, 1994, pp. 188-219. M.A. Elvira Barba, *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid, 1997. J.M. Luzón, "La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España", *España y Suecia en la época del Barroco*, Madrid, 1998, pp. 897-922.

<sup>2</sup> Para la elaboración de este artículo se han consultado los siguientes inventarios:

**Inventario San Ildefonso 1754:** *Inventario general de pinturas, muebles y alhajas del Rey nuestro señor con que está adornado el Palacio del Real Sitio de San Ildefonso, ejecutado de orden de Su Majestad en el año de 1754, por don Juan Antonio Dávila, su Secretario y del Tribunal de su Contaduría Mayor de Cuentas*, AGP Registros, lib. 7067.

**Inventario de San Ildefonso 1746:** *Inventario general de pinturas, muebles y otras alhajas que el Rey nuestro señor tiene en su Palacio y Real Sitio de San Ildefonso. Inventario de pinturas y alhajas que están a cargo de don Domingo María Sani, aposentador, con que están adornadas las piezas del referido Real Palacio*, AGP San Ildefonso, caj. 15568.

**Inventario de San Ildefonso 1746:** *Inventario general de pinturas, muebles y otras alhajas de la Reina nuestra señora que tiene en su Palacio y Real Sitio de San Ildefonso. Inventario de pinturas y alhajas que están a cargo de don Domingo María Sani, aposentador, con que están adornadas las piezas del referido Real Palacio*, AGP San Ildefonso, caj. 15568.

**Inventario de San Ildefonso 1776-67:** *Copia del Inventario de 1766-67 por fallecimiento de la Reyna Madre doña Ysabel Farnesio (que está en la gloria) con reales ordenes de 5-11 y 12 de Septiembre y 18 de Octubre de 1772*. AHP Histórica, caj. 157-158.

**Inventario de San Ildefonso 1774:** *Inventario general de las pinturas, alajas y muebles que existen en el Real palacio de San Ildefonso, que están al cargo del Aposentador de Palacio jefe de el Oficio de la Furriera, hecho por don Francisco Manuel de Mena, en la jornada del año de 1774*, AGP Registros, lib. 266.

**Inventario Carlos III 1789:** *Ymbentario General y tasación de los muebles pertenecientes al Rl. Oficio de Furriera, de los Reales Palacios de Madrid, retiro, Sitios y Casas de Campo: cuyos muebles quedaron*

por fallecimiento del Señor Rey Don Carlos III que en paz descansa: formado en virtud de orden de 10 de Enero de 1789 y egecutado por los Oficios de la Real casa. AGP Registros, lib. 258.

**Inventario Fernando VII 1854:** *Testamentaria del Señor don Fernando 7º de Borbón. Año de 1834*, AGP Registros, lib. 4807.

<sup>3</sup> AGP San Ildefonso Cº 15542: *Relazon. Delas estatuas de Marmol Blanco queay enlas Reales Fabricas de Guadalajara.*

- Una de Estatua Natural, con ropaje militar y un mundo de uaxo del brazo yzquierdo.

- Otra dedha estatua depie sobre latexta de una sierpe, desnuda leuanto el brazo derecho yun zetto enla mano.

- Otra dedha estatua con ropaje militar, zetto enlamano derecha, y alos Pies una texta de fiera.

-Otra de muger desnuda, rota la cabeza y los brazos, que estan separados.

- Otra demuger desnuda estatua Natural puesta de pies sobre la caueza deuna sierpe que la rodea al cuerpo enlazando el remate de la cola con el brazo derecho.

- Tres de mediana estatua, la una deun Niño sentado sobre una piramide= otra de muger desnuda, cubriendo el pecho Yzquierdo con una toalla mirando azia el= Otra demuger desnuda recostada sobre una pequeña coluna; y todas parezen de Alabastro fino blanco aun que estan empañadas y suzias y algunas con diferentes faltas dequendo seondugeron o dela ynjuria deestos Nazionales y Operarios quelas anderriuido, algunas Vezes. Guadalajara y Marzo nueue demill settezos veinte y dos. Rubricado D. Juan Francisco Benegasi.

<sup>4</sup> B. Cacciotti, "La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'Arte*, nº 86-87, 1994, pp. 153-196 y R. Coppel Aréizaga, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998, pp. 51-54.

<sup>5</sup> M.A. Elvira Barba, *El cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*. Madrid, 1998.

<sup>6</sup> M.J. Herrero Sanz "Antonio Susini y el grupo escultórico del Toro Farnesio", *Reales Sitios*, nº 152, 1997, pp. 58-45.

<sup>7</sup> Sobre estos bronce, consultar las fichas del catálogo de la exposición *El Real Palacio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey*.



Un Santo en la gloria con un magnífico marco de mármoles de colores.



Apolo y Cupido, según modelo de Duquesnoy.

<sup>8</sup> Inventario de Carlos III, T. II, fol. 70 v.; A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milán, 1996, nºs 661-662, pp. 850.

<sup>9</sup> Walker, 1994, p. 199 [cit. n. 1]. Agradezco a la Dra. María Luisa Tárraga la noticia verbal de que el original de este grupo se encontraba hace unos años en el Parque del Retiro, a la entrada de las Oficinas de los Almacenes Municipales. Hemos tratado de localizarlo, pero nuestra labor no ha tenido éxito. Quizá haya sido trasladado a otro lugar.

<sup>10</sup> Cacciotti, 1994, p. 165-166 [cit. n. 4].

<sup>11</sup> S. Martín Sedeño, *Compendio histórico, topográfico y mitológico de los jardines y fuentes del Real Sitio de San Ildefonso, Colegiata y Fábricas, y la de los Reales Sitios de Valsaín y Riquirío*, Madrid, 1825, p. 72: "Dos leones sentados con una mano sobre un escudo para el mismo uso que los anteriores (servían como fuentes)".

<sup>12</sup> Gracias a los dibujos del *Álbum del Marqués del Carpio* publicados por Cacciotti, 1994, pp. 154-155 [cit. n. 4], ha sido posible identificarlos. Obras iguales en Coppel, 1998, pp. 296-299 [cit. n. 4].

<sup>15</sup> Para esta pieza consultar la ficha de catálogo de la exposición citado en nota nº 7.

<sup>14</sup> Inventario de Carlos III, T. II, fol. 414.

<sup>15</sup> R. Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1773*, London, MDCCLXXV (1775), p. 95. A propósito de esta obra véase el artículo de T. Lavelle Cobo, "La estatua de la Fe velada del Palacio de La Granja, obra de Antonio Corradini", *AEA*, 1989, nº 246, pp. 211-216. Ponz vio la estatua en la pieza novena del Palacio sin dar ninguna atribución. Digard y Bottineau la atribuyeron a Frémin con reservas; no conocieron el relato del viajero inglés.

<sup>16</sup> Sobre la iconografía de Carlos III, consultar J. Urrea, "De iconografía borbónica: Retratos de Don Carlos (1751-1758)", en el catálogo de la exposición *Itinerario italiano de un monarca español. Carlos III en Italia. 1731-1759*, Madrid, 1989, pp. 62-68.

<sup>17</sup> Martín Sedeño, 1825, pp. 11-14 [cit. n. 11]. J. Digard, *Les Jardins de la Granja et leurs sculptures décoratives*, París, 1954, pp. 252 y 289, le cita como autor de una Bacante en los Jardines, de finales del siglo XVIII o principios del XIX; y E. Pardo Canalis, "Anotaciones marginales sobre algunos escultores de la Granja", *Ideas Estéticas*, nº 94, 1966, pp. 143-144.

<sup>18</sup> AGP, San Ildefonso, Cº 15562.

<sup>19</sup> AGP, Expedientes personales Cº 548/45.

<sup>20</sup> En la testamentaria de Fernando VII se describe como "Un busto de marmol de Carrara, retrato de una niña Reina de la Casa de Francia", que no es otro que este busto. R. Breñosa y J. M. Castellarnau, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884, p. 110, lo describen como busto de Doña Isabel II cuando era niña.

<sup>21</sup> Agradezco a mi compañera Isabel Gómez, estudiosa infatigable del Real Sitio de San Ildefonso, que me hiciera ciertas observaciones sobre la identificación errónea de los bustos de la esposa de Luis I y el de María Luisa Gabriela de Saboya.

<sup>22</sup> J. Díaz de Torres, *Estado y forma que al presente tiene el real ...sitio, y palacio...de San Ildefonso... compuesto por ...en Madrid: en la Imprenta de Blas de Villanueva...: (1712-1724)*. B. P. III/6537 (6).

<sup>23</sup> Posiblemente este relieve sea el citado en el inventario del marqués del Carpio. Cacciotti, 1994, p. 192: "Un pezzo di marmo bianco con una faccia di un Salvatore antico".

<sup>24</sup> Ver ficha del catálogo citado en nota nº 7.

<sup>25</sup> Sobre Nicolás Caputi véase C. Díaz Gallegos e I. Gómez Muñoz, "Nicolás Caputi, dibujante de Cámara de Felipe V", *Reales Sitios*, nº 123, 1995, pp. 11-12.

<sup>26</sup> E. Tormo, "El retablo del Padre Daubenton, confesor de Felipe V", *BSEE*, 1909, pp. 295-299.

<sup>27</sup> *La scultura: Bozzetti in Terracotta, piccoli marmi e altre sculture del XIV al XX secolo*, Siena, 1989, pp. 258-259.

<sup>28</sup> R. Coppel, "Relieves que decoran los pedestales de las esculturas de la reina Cristina de Suecia", *AEA*, nº 279, 1997, pp. 310-315; I. Gómez Muñoz y M.J. Herrero Sanz, "Puntualizaciones sobre algunas obras de Pierre-Étienne Monnot en San Ildefonso", *Reales Sitios*, nº 157, 1998, pp. 76-78.

<sup>29</sup> Coppel, 1998, p. 164 [cit. n. 4], lo cita en paradero desconocido.

<sup>30</sup> A. Ponz, *Viaje de España*, 1787, T. X, p. 155.

<sup>31</sup> Cacciotti, 1994, pp. 153-196 [cit. n. 4].

<sup>32</sup> Sobre estos escaparates véase el catálogo de la exposición *Navidad en Palacio. Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, nº de cat. 15, p. 44 y nº 18, p. 46.

<sup>33</sup> M. Estella, *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, 2 vols., Madrid, 1984, vol. II, p. 108.

## LOCALIZACIÓN DE LAS ESCULTURAS

Todas las valoraciones expresadas  
en reales de vellón

Situación actual			1734 Felipe V	1746	1766-1767 Test. Isabel Farnesio	1774 Inventario		1787 Antonio Ponz	1789 Inventario de Carlos III		1834 Testamentaria Fernando VII	
Descripción	Nº Inventario	Localización	Aparece	Aparece	Localización	Valoración	Localización	Localización	Valoración	Localización	Valoración	Localización
Toro Farnesio	10010300	PRM	X	X				SI, Pieza 12ª			4.000	PRM
Retrato ecuestre del Delfin	10006624	PRM	X	X				SI, Pieza 12ª				
Apolo con lira	10012583	PRA Jardín Príncipe	X	X		31.500	SI, Pieza 6ª	SI, Pieza 4ª	48.500	PRA		
Dos leones (X)	10025353-4	SI	X	X		3.600	SI, Pieza 12ª		3.000	SI, Pieza 12ª	400	SI, Pieza 9ª
Dos leones con tarjeta	10006567-8	PRM	X	X		400	SI Callejón de Ídolos		2.000	SI, Pieza 7ª		
Niño con guirnalda (♣)	10027286	SI		X	SI, Pieza 6ª	10.000	SI, Pieza 6ª	SI, Pieza 7ª	10.000	SI, Pieza 8ª	6.000	SI, Pieza 1ª
Retrato de Isabel de Farnesio	10009837	PRM		X		7.000	SI, Pieza 12ª	SI, Pieza 12ª	15.000	SI, Pieza 12ª	6.600	SI, Pieza 12ª
Retrato de Luis I	10027386	SI		X		5.000	SI, Pieza 12ª	SI, Pieza 12ª	12.000	SI, Pieza 12ª	5.000	SI, Pieza 12ª
Retrato de la Infanta Mariana	10027328	SI		X		5.000	SI, Pieza 12ª		10.000	SI, Pieza 12ª	3.500	SI, Pieza 12ª
Retrato de la Infanta María Teresa	10027385	SI				4.000	SI, Pieza 12ª	SI, Pieza 12ª	8.000	SI, Pieza 12ª		
Retrato de Felipe V	10009836	PRM				7.000	SI, Pieza 12ª	SI, Pieza 12ª	15.000	SI, Pieza 12ª	8.800	SI, Pieza 12ª
La Fe velada (♣)	10027498	SI		X	SI Galería de Ídolos	26.000	SI, Pieza 9ª	SI, Pieza 9ª	25.000	SI, Pieza 9ª	2.000	SI, Pieza 4ª
Carlos III, rey de Nápoles	10040650	SI		X								
Medallas Cristo y María	10055143-4	P. La Moncloa		X	SI Casa de las alhajas				3.000	SI Galería de Ídolos	1.200	SI, Trascuarto
El Salvador	10006486	PRM		X	SI Galería de Ídolos	3.500	SI, Pieza 8ª	SI, Pieza 8ª	1.500	SI, Pieza 7ª	3.000	SI, Pieza 1ª
Olimpia (♣)	10040081	SI		X	SI Galería de Ídolos	4.000	SI Galería de Ídolos	SI, Trascuarto	1.500	SI, Pieza 7ª	3.000	SI, Pieza 1ª
Rapto de las Sabinas	10042014	SI		X		1.000	SI Pieza del cuarto bajo		2.000	SI Galería de Ídolos	800	SI, Trascuarto planta baja
Un santo en la gloria	10007709	PRM		X	SI Una pieza del oficio	7.000	SI, Pieza 6ª		3.000	SI, Pieza 12ª	6.000	SI, Pieza 1ª
Relieve con trofeos	10025352	SI				1.500	SI, Pieza 12ª		1.500	SI, Pieza 12ª	4.000	SI, Pieza 1ª
La Anunciación	10027669	SI		X	SI Casa de las alhajas				600	SI Galería de Ídolos		
San Sebastián	10027667	SI							1.500	SI Galería de Ídolos	120	SI, Trascuarto planta baja
Relieve batalla (X)	10027182	SI				4.000	SI, Pieza 3ª		800	SI, Pieza 3ª		SI, Pieza 10ª
Tocado de Venus	10027566	SI				4.000	SI, Pieza 3ª		800	SI, Pieza 3ª		
Un sacrificio	10025326	SI							300	SI Galería de Ídolos		
Dánae con amorcillos	10087708	SI					SI, Pieza 8ª		2.000	SI Galería de Ídolos	2.000	SI, Trascuarto planta baja
Pan y Siringa	10025378	SI									2.500	SI, Pieza 3ª
Pero persiguiendo a un lobo	10027666	SI				500	SI, Pieza 9ª		1.200	SI Galería de Ídolos	1.500	SI, Trascuarto planta baja
Mercurio con niño	10007800	PRM		X				SI, Pieza 9ª			1.500	PRM

## Marcas:

X Cruz de San Andrés en las obras pertenecientes a Felipe V  
♣ Flor de lis en las de Isabel de Farnesio

SI= San Ildefonso PRM= Palacio Real de Madrid PRA= Palacio Real de Aranjuez

Todas las valoraciones expresadas en reales de vellón

LOCALIZACIÓN DE LAS ESCULTURAS

Situación actual			1734 Felipe V	1746	1766-1767 Test. Isabel Farnesio	1774 Inventario	1787 Antonio Ponz	1789 Inventario de Carlos III		1834 Testamentaria Fernando VII		
Descripción	Nº Inventario	Localización	Aparece	Aparece	Localización	Valoración	Localización	Localización	Valoración	Localización	Valoración	Localización
Adonis con Cupido	10007801	PRM		X				SI, Pieza 9ª			1.500	PRM
Retrato de Cristina de Suecia (X)	10027284	SI						SI, Trascuarto	8.000	SI, Pieza 7ª	2.000	SI, Pieza 7ª
Marte (X)	10046800	PRA Casa del Labrador							8.000	SI, Pieza 7ª		
Minerva (X)	10046801	PRA Casa del Labrador							2.500	SI, Pieza 7ª		
La Envidia	10047566	PRA Casa del Labrador							6.000	SI, Pieza 1ª		
La Noche (X)	10046928	PRA Casa del Labrador						SI, Pieza 1ª	6.000	SI, Pieza 1ª		
Amazona	10046927	PRA Casa del Labrador							8.000	SI, Pieza 7ª		
El Día (X)	10027283	SI						SI, Pieza 1ª	6.000	SI, Pieza 1ª	4.000	SI, Pieza 12ª
El Fuego o la Noche (X)	10027285	SI							6.000	SI, Pieza 1ª		
Apolo (X)	10040004	SI							2.500	SI, Pieza 7ª		
Diana (X)	10027329	SI									1.000	SI, Pieza 9ª
Homero (X)	10040003	SI						SI, Pieza 11ª				
Caracalla (X)	10026288	SI										
Adriano? (X)	10026289	SI										
Relieve Felipe V	10007274	PRM							2.000	SI Galería de Ídolos	400	SI, Trascuarto planta baja
Efebo - torso	10073246	Palacio de El Pardo				1.200	SI Cuarto bajo		2.500	SI Galería de Ídolos	2.000	SI, Trascuarto planta baja
Cabeza femenina	10060120	SI										
Cabeza de fauno	10175943	PRM										
Tondo de César?	10007276	PRM										
Tondo de Vespasiano	10007275	PRM										
Adoración de los Magos	10014097	El Escorial		X	SI Casa de las alhajas				400	SI	620	SI, Trascuarto planta baja
Adoración de los pastores	10027675	SI		X	SI Casa de las alhajas				400	SI	620	SI, Trascuarto planta baja
Degollación de los inocentes	10033067	El Escorial Casita del Príncipe		X					600	SI	15.600	El Escorial Casita del Príncipe
Virgen de Monserrat	10084134	P. de Pedralbes		X	SI Casa de las alhajas				120	SI	780	SI, Trascuarto planta baja

Marcas:

X Cruz de San Andrés en las obras pertenecientes a Felipe V  
 ♣ Flor de lis en las de Isabel de Farnesio

SI= San Ildefonso PRM= Palacio Real de Madrid PRA= Palacio Real de Aranjuez

# Mobiliario de Felipe V: el Real Sitio de San Ildefonso

Por María Soledad García Fernández  
*Patrimonio Nacional*

Quiso el Rey Felipe V que su Maestro Mayor de Obras Reales, el arquitecto Teodoro Ardemans, trazara una Capilla en el Real Sitio de San Ildefonso, convertida en Colegiata por Bula del Papa Benedicto XIII, expedida en Roma el 20 de diciembre de 1724<sup>1</sup>. El templo debía contar con un coro frente al altar mayor y bajo la tribuna real. Sobre la sacristía se debía construir una pieza nueva donde depositar las reliquias y piedras preciosas, que sirviera también de sala capitular. Para atender al servicio religioso era preciso dotarla de los "Preciosos Ornamentos, vasos sagrados y demas Alhaxas, pertenecientes al culto Divino", entre los que necesariamente figuraban los muebles para el uso litúrgico.

El 29 de agosto de 1727, Juan Antonio Dávila, miembro del Tribunal de la Contaduría Mayor de Cuentas, firmará el conforme del inventario de la *Ynsigne Yglesia Collegial Parroquia Real dela Santissima trinidad* en el Real Sitio de San Ildefonso<sup>2</sup>.

Sin duda, el mueble más relevante es la sillería de coro, descrita por José de Fagoaga y Tomás Muñoz. Refiriéndose al coro, dicen:

Se compone de una bien concluida sillería de nogal construida por los artífices Antonio Zurita y Manuel Serrano en la cantidad de 49500 reales y la ocupan el Ilustrísimo Señor Arzobispo Abad, Canónigos y Racioneros y la última el Gefe del Patrimonio...<sup>3</sup>

Efectivamente sabemos por los documentos contables generados en la administración de San Ildefonso que el maestro tallista madrileño Antonio Zurita está labrando la sillería de coro de la Capilla de Palacio en noviembre de 1724. El 16 de diciembre se le abonan 4.154 reales a cuenta de dicha sillería, el camión de la tribuna, los hacheros y otras cosas que ha hecho con cargo a las obras de Palacio, cuyo importe ascendió a 87.254 reales<sup>4</sup>.

La carpintería será realizada por Manuel Panadero, "maestro Arquitecto de cossas de madera" y carpintero del Real Juego del Mallo<sup>5</sup>, no por el también carpintero Manuel Serrano<sup>6</sup>. En tres memoriales sin fecha, aquel dice haber hecho el alzado de la sillería y el entarimado del coro, ajustado en dos reales y medio el pie superficial, como los "caxones para enzerrar la ropa los Canonigos de dho Rl. Sittio", trabajando a sus órdenes seis oficiales durante seis semanas. Al parecer el primer trabajo había sido a jornal y por cuenta de Antonio Zurita.

La sillería de coro está compuesta por veintisiete sillas de madera de nogal. El sitial del abad, de mayor tamaño, ocupa el eje central y descansa sobre dos ruedas

delanteras, ya que primitivamente se desplazaba para permitir el acceso a través de un pasillo al Patio de la Fuente. En el respaldo, entre estípites, está tallado un castillo con corona real, rematado por un cuerpo muy recortado de jarrones y venera central entre ces afrontadas; en los extremos, dos angelitos sentados sobre amplias volutas sujetan dos escudos acolados con las armas de Castilla y León de Felipe V y las de Isabel de Farnesio, cubiertos por la corona real.

Las sillas restantes repiten la misma estructura y decoración heráldica. En los bastidores del respaldo figuran en alternancia las lises de Parma, de la que pende el collar del Toisón de Oro, bajo arco de medio punto, y el león rampante coronado bajo la medalla de la Orden del Espíritu Santo y una moldura mixtilínea. En la cornisa del mueble se alternan las coronas reales sobre hojarasca y los frontones partidos con angelitos. En las misericordias están labrados unos magníficos mascarones de talla abultada con pendientes de flores y frutas, alas explayadas, velos, acantos, filacterias, todos distintos, que recuerdan los de Enea Vico. Su capacidad imaginativa y fuerte expresividad, que raya en lo grotesco, subrayan el estilo barroco de esta sillería, vinculada al círculo madrileño. La combinación de los distintos planos, en un hábil juego de entrantes y salientes, presenta una ordenación clara, con talla de buena factura.

La sillería baja está formada por dieciocho sillas de nogal con igual estructura, pero de sencilla decoración de rocallas bajo arcos de medio punto. Este cuerpo debió de ser realizado poco después de redactado el inventario de 1727, ya que en éste no se describe.

Dos columnas de mármol blanco veteadas soportan la tribuna

donde se ponen sus Mgdes. para oyr Misa, la qual es de Madera tallada, y dorada, con áornos de festones, y colgantes delo mismo, con barandillas de Yerro dorado, y Remata en las Rs. Armas coronadas de sus Magestades.

Diseñada por Teodoro Ardemans y levantada por su aparejador Juan Román, según José Luis Sancho<sup>7</sup>, fue tallada por Antonio Zurita y dorada por el maestro dorador madrileño Sebastián Fernández, quien percibe una cantidad a cuenta el 16 de diciembre de 1724<sup>8</sup>. Dada la semejanza estilística e iconográfica de dicha

*Sitial del abad, obra del carpintero Manuel Panadero y del tallista Antonio Zurita. Sillería de coro de la Colegiata de San Ildefonso.*



*Mascarón tallado en una misericordia de la sillería de coro de la Colegiata.*



tribuna con la sillería de coro, quizá se podría relacionar esta última con el taller de Teodoro Ardemans en cuanto a su traza. Resulta evidente el paralelismo de ambas obras, si bien por el momento no disponemos de referencias documentales.

El 8 de enero de 1726, el aparejador Juan Fernández tasa la memoria de los adornos que ha ejecutado Antonio Zurita para la iglesia de este Real Sitio, por orden de Andrea Procaccini y Juan Román<sup>9</sup>: el sotabanco de la tribuna real, valorado en 2.000 reales, el “sombbrero del púlpito” en 90 y la sobrecajonera de la Sacristía en 11.400.

Al añadirse el cuerpo de la sacristía y las torres, según diseño de Procaccini, Miguel Echevarría, maestro ensamblador, y Juan Francisco Trevisani, maestro tallis-

ta, reciben el encargo de hacer una cajonera de álamo negro y pino para la nueva sacristía. Presenta ocho cajones, cuatro gavetas en cada lateral, moldados y tallados, en el centro una “alazena” -una puerta con entrepaño rectangular, dos veneras y roseta central- y ocho pilastras estriadas. A principios de marzo de 1729 Juan Fernández certifica la obra; ante el desacuerdo económico con los artífices se nombra a Matías Pérez para que ajuste los precios de la obra de talla y ensamblaje, valorándola en 5.000 reales<sup>10</sup>.

Sobre la cajonera adaptan una parte de la sobrecajonera de nogal labrada por Zurita. Actualmente consta de cuatro bastidores con espejos entre pilastras, los dos laterales acaban en tarja con venera entre jarrones. En el centro se expone un crucifijo y sobre éste se



*Bastidores del respaldo con las armas reales. Colegiata de San Ildefonso.*



*Sobrecajonera de la sacristía tallada por Antonio Zurita. Colegiata de San Ildefonso.*

alza el cuerpo superior con igual estructura y decoración. Un cuadro de la Virgen de la Leche sirve de eje compositivo, rodeado por abundante vegetación naturalista de talla sobredorada. Los dos cuerpos extremos con las armas de Felipe V e Isabel de Farnesio, acoladas y coronadas, se ajustan sobre las “quatro repissas talladas que sirben para Mantener dos tablas que sirben para poner los Calizes...”, bellas ménsulas de Trevisani y Echevarría, que importan 450 reales. También para la sacristía componen dos alacenas de álamo negro “embebidas en la Pared” con sus anaqueles interiores, dos hojas “con dos requadros en ella y tres golpes de talla en Cada oja”, dos veneras afrontadas con roseta central, entre pilastras estriadas con su basa y “cornisa que rebuelve todo el ancho”, que suman

3.400 reales y en cuyos ángulos se aprovechan dos jarrones de la sobrecajonera de Zurita.

Son escasas las noticias que tenemos sobre el mobiliario del Palacio en los primeros tiempos. En febrero de 1725 los escultores Frémin y Thierry comunican al Marqués de Grimaldo que han encontrado cuatro mesas, procedentes al parecer de Asturias, de las que adjuntan las medidas, y otras dos hechas en La Granja con mármol de la cantera de Espejón <sup>11</sup>. Cinco meses después, Andrea Procaccini, siguiendo las instrucciones del Monarca, manda traer a San Ildefonso otras mesas de jaspe <sup>12</sup>. Igualmente está documentada la actividad de Francisco de Solís y León, quien desde el 26 de octubre trabaja en unos bufetes, percibiendo 30 reales diarios. En diciembre está empleado junto a su oficial Juan Fernández



*Cajonera de sacristía ensamblada por Miguel Echevarría y tallada por Juan Francisco Trevisani. Colegiata de San Ildefonso.*

Guzmán en la composición de los charoles para los gabinetes de este Palacio. Por el mismo concepto, jornales y materiales -gomas, resinas, colores y *spritus*- reciben el 18 de junio de 1724 otros pagos <sup>13</sup>.

Sin duda el envío más importante se produce en marzo de 1724. Para alhajar la residencia permanente del primer Borbón de España en su lugar de retiro, el Marqués de Grimaldo ordena el día 4 a Manuel de Marentes la remisión de todas las alhajas y muebles de la herencia del Gran Delfín de Francia. Al día siguiente, el interesado dice tenerlas embaladas en cajones y preparados 22 carromatos para su conducción al Real Sitio de San Ildefonso desde el Palacio del Buen Retiro. Su hijo, José Marentes, trasladará las obras de arte que irán escoltadas <sup>14</sup>.

Diez años después se redactará el primer inventario conocido de los bienes del Rey Felipe V en el Palacio de La Granja <sup>15</sup>. Entre las partidas de la herencia se relacionan siete muebles de ebanistería, de excelente calidad, pero ya algo arcaicos en Francia, entre ellos dos cómodas marqueteadas de maderas de colores que dibujan flores y follajes con pies de venado, conservadas en el Palacio de La Zarzuela (Inv. 10055814 y 10055815) <sup>16</sup>. Los numerosos asientos -sillas, taburetes de tijera, bancos y una poltrona- con ricas tapicerías son de estilo Luis XIV; a juego con estos, cuatro mamparas de seis hojas con cordones y borlas de seda y oro. Entre los muebles de tapicería que estaban en el oficio de la Reina a cargo de Mateo Sánchez, Tapicero Mayor de su Casa, se describen minuciosamente tres camas,

propiedad del Rey Felipe V, que proceden también de la herencia de su padre: dos camas que formaban conjunto con la sillería precedente y una tercera "alo Imperial" de damasco color de oro bordada de imaginaria con plata y seda de diferentes colores, con fleco de plata, forrada en tafetán doble de igual color y estructura de nogal. A juego con el lecho, ocho sillas grandes de respaldo en madera de nogal tallada, dorada y plateada, 24 taburetes y dos catres para descanso con sus cuatro colchones y rollos del mismo damasco, cuatro almohadas con sus fundas de tafetán doble de igual tonalidad, otras dos almohadas para sitial, dieciséis piezas para guarnecer cuatro sillas de respaldo y otras doce más para otros tantos taburetes. Estas obras no se incluyen en el inventario de 1746.

Bajo la dirección de Andrea Procaccini, Aposentador de Palacio, Jefe de la Furrería y Director General de las Obras, los madrileños Miguel de Echevarría (Echeverría o Chavarría), maestro ensamblador, y Juan Francisco Trevisani, maestro tallista, compusieron varias obras a cargo de los caudales asignados para las obras en el Real Sitio, cuya factura presentan el 2 de julio de 1728; en este momento trabajan en las puertas y ventanas de la galería <sup>17</sup>. La certificación expedida por el aparejador Juan Fernández el 7 de marzo de 1729, la cuenta de los interesados y la tasación de Matías Pérez, tallista supernumerario de la Real Casa, aportan una descripción minuciosa <sup>18</sup>.

En primer lugar se mencionan ocho bufetes de nogal, dos pequeños para la "pieza en donde esta la fuente" y



Consola tallada por Juan Francisco Trevisani y ensamblada por Miguel Echevarría (1728).



de 1754 podemos conocer parcialmente, ya que por desgracia no disponemos del de la Reina, cuáles eran los muebles existentes en el Palacio de La Granja. Aparte de los ya mencionados bienes procedentes de la herencia del Gran Delfín de Francia, se inventarían cinco mesas, una de billar similar a la representada por Houasse; tres armarios; siete papeleras y catorce asientos plegables del Oficio de la Furreria. Otra partida describe tres conjuntos de muebles de tapicería a cargo de Mateo Sánchez, mandados hacer expresamente para este Real Sitio: camas de pilares, asientos, mamparas y sillicas para retrete de nogal<sup>20</sup>.

El ajuar debió resultar insuficiente, por lo que en 1755 se redacta una memoria de los muebles necesarios para la servidumbre de los Reyes, Príncipes e Infantas en los Reales Sitios de San Ildefonso, San Lorenzo, El Pardo y Aranjuez, elaborada por Mateo Sánchez<sup>21</sup>. Seis meses más tarde, el 20 de abril de 1756 en Aranjuez, éste presenta la cuenta del mobiliario realizado para cada administración<sup>22</sup>. En San Ildefonso se dejan ciento cuarenta muebles de diversa tipología: camas, catres de tijera para azafatas, esca-beles, mesas *degolladas*, sillicas para retrete, bufetes de pino, camillas para la ropa, un buen número de siales y taburetes de tijera, más dos poltronas para las Infantas, una "silla grande cómoda en forma de catre-*duchesse brisée*, según la terminología francesa-" y un sillón guarnecido en tafetán "labrado de Francia", ambos para la Reina. El lote se completa con seis mesas de escribir y tres mesas de nogal con su herraje para doblar que sirven para comer, dos para los Príncipes y una para la Infanta María Teresa; éstas últimas se traen de Madrid<sup>23</sup>.

Entre los muebles de talla del Palacio de San Ildefonso ocupa un lugar preferente la consola, de la que nos ha llegado una excelente y cuantiosa muestra. A la muerte de Felipe V se contabilizan 61 mesas de mármol de Génova, además de las veintiocho que constan en el Inventario de la Reina<sup>24</sup>. El conjunto más importante y numeroso es el atribuido al escultor genovés Bartolomeo Steccone<sup>25</sup>. Recomendado por Domenico Parodi al arquitecto Filippo Juvarra en junio de 1755, el ensamblador y tallista Bernardo Ruesta dice en un memorial sin fecha haber colaborado con el genovés en el adorno de la talla de las mesas y tarjetas de la cornisa, cuestión que no se recoge en ningún otro documento consultado<sup>26</sup>. Un año después, Sani, Aposentador y Jefe de la Furreria, informa al Ministro Patiño que Steccone dice tener concluidas las consolas, que habían de venir desde Génova al puerto de Alicante. Mas como el envío se dilataba y el tiempo apremiaba, se planteó la posibilidad de hacer el encargo al también escultor Giovanni Baratta o comprarlas ya hechas. No obstante, el asunto se resolvió cuando el 22 de noviembre de 1757 Sani ajustó la obra con Steccone, quien se responsabilizó de su entrega en San Ildefonso. El encargo constaba de treinta mesas talladas y doradas de diferente formato, todas con su piedra de jaspé; veinte tarjetas grandes para el cuarto bajo, otras catorce algo mayores para la planta principal; 28 adornos de talla para añadir a estas últimas; y, finalmente, dos estatuas con sus pedestales dorados. El 7 de diciembre de 1759 se ordena el pago de 159.420 reales de vellón a Giovanni Steccone, hijo del escultor ya fallecido, una vez instaladas todas las obras<sup>27</sup>.

Cuestión más compleja es la identificación de estas consolas. El profesor Junquera ha aportado datos de interés. Considera al arquitecto Filippo Juvarra autor de los diseños de dichas mesas<sup>28</sup> y ha identificado varias de ellas. Al no corresponder en muchos casos los mármoles descritos en los inventarios con los que actualmente cubren las piezas -Granada y Espejón, sobre todo-, es preciso abordar su estudio desde un punto de vista estilístico. En principio se pueden establecer las siguientes agrupaciones: dos con las representaciones alegóricas de Europa y América en el nudo de la chambrana, símbolos de los dominios de la Monarquía española, a juego con otras dos que tienen sendas guirnaldas en lugar de las bellas figuras de bulto redondo, bien porque no se llegaron a tallar los dos continentes restantes, bien porque fueron sustituidos (Inv. 10002041, 10002042, 10065898, 10065899); tres con figuras femeninas en el arranque de los soportes, tres quimeras en la chambrana y faldón con panoplia central (Inv. 10010013, 10010046 y 10025575), serie de la que se conservan fragmentos de una cuarta; ocho con cabezas de león en la parte superior de las patas que presentan dos tipos de motivos: cuatro con una



Reverso de un panel de laca negra.



*Consola tallada por el escultor genovés Bartolomeo Steccone.*

cabeza femenina con turbante y rasgos asiáticos o africanos en la cintura, y en el centro del aspa que forman los travesaños inferiores, un bello amorcillo que sopla una caracola de mar (Inv. 10027280, 10027281, 10081579 y 1002597, las dos últimas sin el amorcillo); y otras cuatro con quimeras en el faldón, en gran parte perdidas, y en la chambrana rostro femenino sobre rica hojarasca y *putti* alado (Inv. 10027318, 10027319, 10055249 y 10055250). El tratamiento de los amorcillos y los animales guarda gran paralelismo con los motivos tallados en el copete de un espejo, también de Steccone de 1738, publicado por Alvar González-Palacios <sup>29</sup>.

Además de estas quince consolas, contamos con otro modelo de pequeño tamaño e igual factura que las anteriores, pero más evolucionadas estilísticamente. Mediante una doble chambrana a diferente altura con venera central, soluciona de forma original el movimiento de su planta (Inv. 10025626, 10025627, 10025886, 10025887 y 10072115). Posiblemente esta serie corresponda a las doce mesas medio ovaladas con mármol melado y pies arqueados de talla sobredorada, que constan en el Inventario del Monarca de 1746. De similar estructura a las primeras se conserva otro par con tablero de mármol blanco, cintura dorada y plateada con mascarón femenino y guirnalda calada en el aspa inferior (Inv. 10013134 y 10026343).

El profesor Junquera ha atribuido también a Juvarra el diseño de una consola de planta rectangular con soportes en estípite, venera en el faldón y ramillete con

hojas de acanto en el nudo de la chambrana (Inv. 10026381), de la que existe otro ejemplar en la colección del Banco Central Hispano <sup>30</sup>. De igual estructura, pero distinta decoración, se conservan otras tres piezas (Inv. 10010302, 10027442 y 10010303). Aunque la talla tiene un marcado carácter barroco, su planta parece obedecer a modelos italianos de cronología anterior.

Entre las mesas de mármol incluidas en el Inventario de 1746 de los bienes de Isabel de Farnesio se describen dos de piedra amarilla de Espejón con porciones en las esquinas y cuatro pies cada una, en figura de estípite dorados y tallados de medio relieve con chambrana de follaje y tres cenefas (Inv. 10027361). Sabemos que existió una segunda, pues su chambrana fue colocada en algún proceso de restauración en una de las pequeñas de Steccone ((Inv. 10025627). El motivo del jarrón con flores se repite en otras dos mesas que se custodian actualmente en el Palacio Real de Madrid, obras de manufactura italiana, quizá genovesa, que se pueden fechar a finales del siglo XVII, principios de la centuria siguiente (Inv. 10007876 y 10007877). Sus dimensiones se aproximan a las dos primeras relacionadas en el inventario, no así su tablero de mármol. Se conserva otra serie de manufactura italiana con mármol con manchas blancas y moradas, de figura en porción, pies tallados y dorados y "campanillas pendientes de una alambre" -los lambrequines que penden del faldón-, en cuyo tablero está grabada la lis de Isabel de

Farnesio (Inv. 10066697 y 10066698). Existe otra pareja que nos sugiere igual procedencia, aunque habría que retrasar la fecha al primer cuarto del siglo (Inv. 10026382 y 10066561).

Mas si el mueble de talla italiano en general, y el genovés en particular, tiene una abundante y bella representación en las colecciones artísticas de San Ildefonso, también se realizan diversas obras según el diseño y bajo la dirección de Domingo María Sani. El 27 de febrero de 1737 el pintor escribe a Sebastián de la Quadra, informándole de la libranza de 30.000 reales de vellón para ejecutar unos marcos y varias mesas para el nuevo cuarto real. En el documento dice haber hecho un modelito de cera y un dibujo con dos ideas, habiendo gozado de la aprobación real la del mascarón. Con destino a los cuartos de los Infantes se hicieron 150 marcos dorados para los cuadros con escenas de la vida de Cristo, obra de Giovanni del Cinque, conservados en el Palacio de Riofrío (Inv. 10066211 al 10066359). El 5 de octubre de 1737 Sani envía a Julián Ojea, Intendente del Real Sitio, la relación de gastos de dichas obras. El documento es de gran relevancia, pues pone de manifiesto que oficiales y jornaleros, madrileños y segovianos en su mayor parte, que se emplean en las obras del Real Sitio, son los mismos que manufacturan los muebles. A Bartolomé Aguilar y Juan Manuel de Torres, maestros ensambladores, se les abonan 7.971 reales y 17 maravedíes por diferentes marcos, mesas de pie de cabra, unos bastidores, jornales y otras cosas; a Nicolás Argüelles, maestro tallista, 5.454 reales por dos mesas

que ha tallado poniendo el material y cinco marcos; a Miguel Arenas -suponemos que se trata de Miguel Aranaez- otras dos mesas por 18 doblones; y a Andrés de la Viuda, también maestro tallista, 2.100 reales por una consola y seis marcos. Próspero de Mórtoles y sus compañeros, maestros doradores, perciben 10.132 reales por las cinco mesas que han dorado y grabado a su costa y por un marco tallado para un retrato del Rey. Al primero se le abonan 3.000 reales a cuenta de los 14.850 que importan los marcos de madera lisos sobredorados, posiblemente los de la vida de Cristo. Juan de la Calle, maestro cantero, conducirá y trabajará a su costa dos piedras de Espejón para consolas, que importarán 800 reales. El total supondrá 11.850 reales más <sup>31</sup>.

Conocido el nombre de los artífices y las cantidades abonadas, surge el problema de su identificación. La única noticia que aporta la documentación es que se trata de mesas con pies de cabra. Sabemos por los inventarios que hubo siete con esta característica, de las que actualmente se conservan tres (Inv.10007609, 10023040 y 10023041). Su tipología -soportes en dobles ces con cabezas de carneros en la unión de éstas, el lambrequín y dos animales quiméricos en la chambrana junto a la talla calada del faldón- se ajusta a estas fechas, pero la duda se plantea en cuanto a su autoría. El Palacio Real de Turín custodia dos consolas, atribuidas por Viale a Benedetto Alfieri, como posible autor del diseño y fechables hacia 1738 <sup>32</sup>, que nos recuerdan las de las Colecciones Reales. Sin embargo, la factura de la talla hace pensar en un trabajo español.



Consola tallada para San Ildefonso, en proceso de restauración.

Consola dorada por  
Próspero de Mórtola.



En todo caso, si se tratara de una obra ejecutada por los maestros de San Ildefonso, el modelo sería claramente italiano, lo cual no resultaría extraño.

A los mismos artífices se pueden atribuir otras dos magníficas mesas (Inv.10094209 y 10072312, ésta en El Pardo). Las cabezas femeninas aladas en la parte superior de sus soportes guardan una gran relación estilística y técnica con las tallas de los capiteles que adornan las pilastras de laca del Dormitorio de los Reyes, obra de los tallistas Nicolás Argüelles, José del Trul y Andrés de la Viuda. Es más, en la voluta de una pilastra (Inv. 10040331) figura la firma del último, lo que apoya la posible atribución. El dorado podría ser obra de Próspero de Mórtola y el ensamblaje de Bartolomé Aguilar y Juan Manuel de Torres. Desde el punto de vista estilístico se pueden relacionar dos piezas más, cuyas patas descansan sobre garras de león y en la cintura llevan un ramillete de flores. La talla se va esponjando, pero su estructura carece de movimiento (Inv. 10026344 y 10072956, ésta en El Pardo).

Los muebles de asiento conservados representan un número reducido y poco variado, contrariamente a la importancia que tienen en otras épocas y de los que existen soberbios ejemplos en las Colecciones Reales. Intuimos que se trata de obras de manufactura española, realizadas quizá por los artistas que trabajan en estos años para la administración segoviana. Sillones y banquetas de talla sobredorada se inspiran en los modelos franceses de la Regencia.

Un aspecto muy importante y consustancial con la historia del Palacio de La Granja es el gusto de la Reina Isabel de Farnesio por los "charoles". Disponemos de varias noticias sobre el envío de lacas y la presencia de charolistas para su conservación o su ejecución. En 1719 el comandante de navío De Lage de Cueilly lleva desde Cádiz un buen cargamento de objetos orientales, junto con muebles barnizados y biombos. Ya hemos mencionado que en los años 1723 y 1724 Francisco de Solís y León y su oficial Juan Fernández Guzmán se encuentran componiendo charoles para los Gabinetes de Palacio. Este último solicitará la plaza de Ayuda de la Furriera para conservar los que se guardan en los Reales Sitios y en Madrid<sup>35</sup>. Posteriormente Juan Paisani se empleará en la misma actividad. En 1733 Andrea Procaccini remite desde Sevilla charoles y espejos, y un año después se buscan biombos en Cádiz por encargo de la Reina y se recomienda a un artesano, enviando dos muestras. El 8 de septiembre de 1734, Próspero de Mórtola se desplaza al Real Sitio con los mejores tallistas y charolistas de la Villa para trabajar en la decoración del Gabinete de los Espejos o Tocador de la Reina, ideada por el pintor romano. Sus paredes estaban revestidas de espejos procedentes de Francia y de lacas rojas, unas antiguas, otras realizadas por los charolistas activos en San Ildefonso, que desgraciadamente desaparecieron en el incendio de 1918. Sólo se conservan siete paneles de laca roja para los entrepaños laterales de las ventanas (Inv. 10042075 a 10042079, 10042081 y

10042082), obra del charolista Antonio Hurtado de 1756. Los temas representados son escenas de caza entremezcladas con motivos animales, pabellones con personajes femeninos y algún detalle de juegos infantiles. Los cazadores llevan una indumentaria dieciochesca a la europea, que recuerda algunas representaciones de biombos holandeses.

La habitación contigua, que sirvió de dormitorio a los Soberanos hasta su traslado al centro de la fachada, conserva la magnífica decoración proyectada por el arquitecto Filippo Juvarra. Sus paredes se cubren con los cuadros de Pannini y Locatelli y las lacas chinas, adaptadas en forma de pilastras y entrepaños mixtilíneos y reaprovechadas en su mayor parte de biombos o fragmentos de los mismos. Será también el charolista Antonio Hurtado quien las ajustará y acoplará. Puesto que estas obras ya han sido objeto de estudio<sup>34</sup>, sólo cabe añadir que se ha localizado un boceto para componer dichos charoles. El dibujo, sin fecha y sin firma, representa once paneles con las medidas, los colores y los temas representados, cuyas anotaciones figuran en italiano. Dichas anotaciones indican que son lacas negras, rojas, verdes o blancas, incluso detallan la técnica, figuras incisas o de medio relieve. Lo más lógico es pensar que se trata de un esquema de las piezas existentes en el Palacio, parte de las cuales utilizará Juvarra para la decoración de esta sala<sup>35</sup>.

Al desmontar las obras para su restauración, hemos podido conocer nuevos datos. En el reverso de seis entrepaños de laca negra están laqueadas unas figuras femeninas en paisaje oriental de igual factura que la que se puede ver (Inv. 10040328). Una pilastra presenta una inscripción en caracteres chinos, muy mutilada, elogiando a una persona importante y a su familia (Inv. 10040333). Las lacas rojas tienen la trasera laqueada en verde con motivos de flores de loto y, al igual que las demás, las indicaciones pertinentes para saber su ubicación. Después del incendio de 1918 las piezas fueron restauradas en el taller madrileño de Algueró e hijo (Inv. 10040335).

Pero además de su utilización como revestimiento arquitectónico interior, decoración que estuvo muy de moda en las Cortes europeas del momento y que se consideraba de buen gusto, en el inventario de la Soberana de 1746 se registra la impresionante cantidad de 453 piezas de laca, en gran parte muebles y objetos de uso cotidiano y pequeño formato. Desgraciadamente sólo conservamos un arca de laca negra (Inv. 10019774) y una bandeja con aves fénix laqueadas en rojo (Inv. 10019773), de factura europea.

La propuesta rocalla de Santiago Bonavía en su proyecto para un tremó, conservado en el Archivo General de Palacio, parece que no tuvo una trascendencia inmediata en el mobiliario cortesano. En los primeros años cuarenta se puede fechar una magnífica consola destinada al Cuarto del Rey, que lleva en su tablero de pino, bajo el mármol, la marca a fuego del dorador de la Real Casa, Próspero Mórtola (Inv. 10026430). Aunque su estructura recuerda los modelos anteriores, su talla resulta más carnosa y movida.

El 8 de abril de 1743 el Marqués de Galiano comunica al Marqués de Villarias que Sani ha pedido 15.000 reales para costear los marcos de las pinturas para las dos piezas nuevas de las habitaciones de los Monarcas y unos pies de tibores que la Reina había mandado ha-

cer; su destino debía ser las dos antecámaras<sup>36</sup>. En el inventario de la Soberana se relacionan 24 peanas, entre las que figuran dos con patas de cabra (Inv. 10026244 y 10026245) y otras con garras de león (Inv. 10027497, 10047674 y 10047675), que se pueden atribuir a los maestros de San Ildefonso.

Esta lenta y sutil evolución del Barroco al Rococó de influencia italiana, que se percibe más en la decoración que en la estructura del mueble, se impondrá durante el reinado de Fernando VI para afianzarse con Carlos III.

## NOTAS

<sup>1</sup> Quiero expresar mi agradecimiento al Muy Ilustre Abad de esta Insigne y Real Colegiata, Don Isidoro Mardomingo; a mi compañera, Isabel Gómez Muñoz, autora del proyecto museológico de reconstrucción histórica del Palacio de La Granja; a Juan Ramón Aparicio, Delegado del Real Sitio de San Ildefonso; al personal del Archivo General de Palacio, Fátima Díaz Martín, Rafael Villarreal, y Carlos Cardona, y a su directora, Margarita González Cristóbal; así como a las documentalistas Mercedes Simal y Mónica Riazas de los Mozos.

<sup>2</sup> Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, Leg. 772 (en adelante AGP).

<sup>3</sup> J. Fagoaga y T. Muñoz: *Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Valsain y Riofrío...*, Segovia, 1845, pp. 67-68.

<sup>4</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 115, exp. 1 y Caja 129, exp. 1 y 2. Posiblemente se trate del mismo maestro que, junto a Bernardo Ruesta y Joseph Tazo, trabajaron a las órdenes del pintor francés Jean Ranc en el Alcázar madrileño. Y. Bottineau: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, p. 488 (nota 35). En cuanto a los hacheros, en 1727 se inventarían siete de pino en la sacristía, uno grande tallado y dorado para el cirio y seis medianos plateados con las armas reales. José Bermejo, maestro dorador segoviano, recibe, el 19 de diciembre de 1724, 1.800 reales a cuenta de los 32.600 que importan el dorado ejecutado en ventanas y puertas del cuarto de los Reyes, hacheros y adornos de la Capilla.

<sup>5</sup> AGP, San Ildefonso, Cajas 13545 y 13546.

<sup>6</sup> En los dos últimos meses de 1724 recibe dos pagos a cuenta de la cajonera de la sacristía. AGP, San Ildefonso, Caja 129, exp. 1 y 2.

<sup>7</sup> J.L. Sancho: *Guía de visita: Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y Riofrío*, Madrid, 1996, p. 64.

<sup>8</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 129, exp. 2. Roque Bertaque percibe 12.000 reales por varios cristales para las puertas del Gabinete y la tribuna del Palacio. AGP, San Ildefonso Caja 5, exp. 2.

<sup>9</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 812, exp.1. El tallista presenta una factura por importe de 17.640 reales, rebajada por Juan Fernández a 14.040. Desde el 20 de diciembre de 1724 hasta el 5 de mayo de 1725 percibirá diversas cantidades a cuenta de la sobrecajonera y otras cosas.

<sup>10</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 815, exp. 1 y 3.

<sup>11</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 13545.

<sup>12</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 5, exp. 4.

<sup>13</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 5, exp. 4 y Caja 4, exp. 1. Los charolistas Fernández Guzmán, Francisco Solís y Francisco García figuran en la *Nómina de los maestros oficiales, peones...* de 28 de octubre de 1724. AGP, San Ildefonso, Caja 129, exp. 1.



Marca a fuego del dorador de la Real Casa, Próspero Mórtola.

<sup>14</sup> T. Lavalle Cobo: "La obra de Andrea Procaccini en España", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 75, 1991-1992, p. 588. AGP, San Ildefonso, Caja 15545, Caja 5, exp. 1 y Caja 4, exp. 1.

<sup>15</sup> AGP, Registros, 7067. *Imventario General de Pinturas Muebles y Alazas del Rey nro. sor. Conque está adornado el Palacio del Real Sitio de san Yldefonso executado De orden de su Magestad enelaño de 1734*. Certificado por Juan Antonio Dávila en Madrid el 15 de junio de 1755. Los muebles heredados del Delfín de Francia figuran en fol. 123vº-127 vº, 130 vº-147 vº.

<sup>16</sup> El profesor Juan José Junquera atribuye estas dos piezas al ebanista francés André Charles Boulle. J.J. Junquera: "Dos muebles de Boulle en España", en *Miscelánea de arte en honor de D. Diego Angulo*, Madrid, 1982, pp. 216-217. Y. Bottineau: 1986, pp. 474 y 517 (nota 517 bis) [cit. n. 4].

<sup>17</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 812, exp. 5.

<sup>18</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 815, exp. 1 y 3. Las cantidades cobradas por los artífices serán de 8.200 reales por los bufetes, 5395 por los marcos y 34.800 por las puertas y ventanas de la galería. En 1729 trabajan en un confesonario para la sacristía, un cancel para el relicario y unos estantes para la sala capitular. El tallista Trevisani realizará en los años treinta diversos dibujos y plantas para la nueva vivienda y en 1758 ocupará el cargo de Ayuda de la Furriera de la Casa de la Reina con un sueldo de veinte reales diarios.

<sup>19</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 812, exp. 5.

<sup>20</sup> AGP, Registros, 7067, Inventario 1734, fol. 150-164.

<sup>21</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 15552. El contenido de dicha memoria, cuyo importe se evaluaba en 61.785 reales para cada Sitio, ha sido publicado por J.J. Junquera Mato: "Mobiliario e los siglos XVIII y XIX". En: *Mobiliario español: estrado y dormitorio, septiembre-noviembre 1990 MEAC*, Madrid, D.L. 1990, pp. 148-149.

<sup>22</sup> AGP, Reinado de Felipe V, Leg. 242. La cuenta asciende a 85.565 reales de vellón, cantidad inferior a la presupuestada, ya que se aprovecha mobiliario existente en el oficio de Madrid.

<sup>23</sup> Dos mesas para comer los soberanos se depositan en Aranjuez y El Pardo, cuya descripción y medidas coinciden con la 10025957, conservada actualmente en San Ildefonso. La previsión era construir cuatro para los Reyes, a 2.000 reales de vellón cada una. El ebanista de la Real Casa de la Reina, Manuel Francisco Fernández,

se encargó de ejecutar dieciocho mesas, entre ellas tres para comer marqueteadas, cuyas dimensiones no coinciden con las que hoy conservamos en las Colecciones Reales. Francisco Barranco, cerrajero de la Real Casa de la Reina, realizará los herrajes para cinco mesas de doblar.

<sup>24</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 15568. Contiene los dos inventarios redactados en 1746.

<sup>25</sup> Sobre Steccone, véase: *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, 1978, pp. 94-104, 160; Y. Bottineau: 1986, pp. 560, 624-625 [cit. n. 4]; J.J. Junquera Mato: "Salón y Corte, una nueva sensibilidad. Del estrado al salón". En: *Domenico Scarlatti en España*, Madrid, 1985, pp. 411-416, 428-432; idem: Madrid, D.L. 1990, pp. 159, 504-505 [cit. n. 21]; A. González-Palacios & E. Baccheschi: *Il mobile in Liguria*, Génova, cop. 1996, pp. 142-165, 359 (notas 17 y 18).

<sup>26</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 15555. Publicado en: *Filippo Juvarra a Madrid*, pp. 98-99.

<sup>27</sup> AGP, San Ildefonso, Cajas 15555 y 15555.

<sup>28</sup> Esta atribución ha sido cuestionada recientemente por A. González-Palacios: 1996, p. 359 (nota 17) [cit. n. 25].

<sup>29</sup> *Ibid*, pp. 165-164.

<sup>30</sup> *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid: Salones Génova, abril-junio 1994*, Madrid, 1994, p. 447.

<sup>31</sup> AGP, San Ildefonso, Cajas 15553, 15555, 15556 y 251.

<sup>32</sup> V. Viale: *Mostra del barroco piemontese: catalogo*, III, Torino, 1965, lám. 61, a y b.

<sup>33</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 15546.

<sup>34</sup> M.S. García Fernández: "Paneles de laca del dormitorio de Felipe V en el Palacio de La Granja de San Ildefonso". En: *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps: actes du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 à Sceaux*, Mémoires du Musée de l'Île-de-France, Château de Sceaux, vol. 2, 1995, pp. 195-207; idem: "Paneles de laca para las habitaciones de Felipe V en La Granja, proyectadas por Juvarra". En: *Filippo Juvarra 1678-1736...*, Madrid, 1994, pp. 277-289.

<sup>35</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 15552.

<sup>36</sup> AGP, San Ildefonso, Caja 15565.

# Las Alhajas del Delfín, ¿un tesoro dinástico?

Por Letizia Arbeteta Mira  
Museo del Ejército

El conjunto de vasos denominado popularmente "Tesoro del Delfín", que se conserva hoy en el Museo del Prado, fue enviado a España tras el fallecimiento de Luis, Gran Delfín de Francia en 1712 - viviendo su padre Luis XIV- como parte de la herencia de su hijo el Duque de Anjou, que fue nuestro primer monarca Borbón, Felipe V.

La historia de estos vasos ricos es accidentada y parece que, una vez en España, nunca gozaron de una comprensión cabal de sus valores artísticos, si bien se pensó, en principio, redecorar la pieza denominada *de las Furias* en el Alcázar de Madrid, con el fin de instalarlos según la moda francesa, proyecto que fue abandonado sin concluirse, quizá debido al deseo de utilizar las Alhajas en la decoración del nuevo Palacio de La Granja de San Ildefonso, o bien a causa del fracaso de las aspiraciones de Felipe V con relación a Francia. Lo cierto es que el gusto fue variando, ya que en Francia también acabaron en el guardamuebles los vasos de Luis XIV, hasta tiempos de Luis XVI.

El hecho es que los vasos se enviaron al Palacio de La Granja de San Ildefonso, lugar donde se citan a la muerte de Felipe V, conservados en la llamada *Casa de Alhajas*, desde 1724 al menos. La circunstancia de encontrarse en La Granja cuando se incendió el Alcázar en 1734 ha permitido que lleguen hasta nosotros. De otra manera hubieran perecido, como las incontables riquezas que el fuego consumió.

Los traslados, robos y saqueos de los que fueron víctimas han mutilado gravemente el conjunto y han mermado su número cerca de una cuarta parte. Aún así, su estudio proporciona datos de sumo interés para la Historia del Arte francés del Gran Siglo, del que tan escaso número de objetos preciosos han sobrevivido.

Para hacernos una idea cabal del conjunto, debe tenerse presente que las piezas enviadas a Madrid formaron parte de una colección mayor, extraordinariamente amplia y rica, quizá superior a la de Luis XIV, gran coleccionista y amante de este tipo de objetos. Para reunirla, el Delfín no tuvo inconveniente para endeudarse, circunstancia que, a su muerte, hizo necesario vender parte de sus bienes. Esta venta, realizada en Marly, constituye la primera dispersión de tan importante conjunto.

En nuestra tesis, aún inédita, hemos comprobado que el Delfín utilizó los mismos proveedores que su padre, los mismos plateros, y que ambos compraron en las mismas almonedas. Además, recibieron regalos de las mismas personas y de ciertos Embajadores. El resulta-

do de todo ello es que la colección del Prado y la del Museo del Louvre están estrechamente relacionadas y no se puede acometer el estudio de una sin realizar al tiempo el de la otra. Como puede verificarse a simple vista, varios vasos de entre lo que queda de la colección de Luis XIV presentan grandes similitudes con los vasos de Madrid. Algunas guarniciones tienen las marcas de un mismo platero y se han podido determinar conjuntos realizados por los mismos lapidarios. Pero todo esto no basta. Es preciso incardinar ambas colecciones en el escenario del coleccionismo europeo, comprobar si en las Cortes europeas existen vasos semejantes, sus procedencias, vías de circulación y talleres.

En cuanto a fechas, no todo el conjunto fue realizado en la misma época, sino que es un muestrario de los distintos estilos artísticos -en lo que respecta a las guarniciones- desde el Renacimiento hasta el Barroco clasicista y, si atendemos a los trabajos en piedra, el arco temporal nos lleva hasta el mundo helenístico, con ejemplos romanos y medievales. Por supuesto, la fecha límite está marcada por la muerte del Delfín en 1712, en un momento de cambio en el que el gusto por las chinerías y rocallas supera las propuestas de Berrain y madura en el estilo rococó.

Su procedencia es diversa, pues, además de los vasos europeos, se encuentran interesantes ejemplares otomanos, indios y chinos, recibidos estos últimos con suma estimación por el Delfín y su padre, en cuyas colecciones contaban con un apartado para porcelanas, materia cuya composición fue desconocida en Europa hasta entrado el siglo XVIII.

Pero hoy, a trescientos años de la llegada de la Dinastía Borbón a España, cabe preguntarse si estas *Alhajas del Delfín* no constituyeron el embrión de un tesoro dinástico, que vincularía para siempre la rama de los Borbones españoles con su tronco francés.

Por supuesto, esta idea no pasa de ser una hipótesis, aunque no deja de ser llamativo el interés personal que demostró Luis XIV en la herencia de su nieto, ya que, prácticamente, impuso el envío de una parte selecta de la colección del padre, entre la que se encontraban piezas -y, siendo consciente de ello, permitió su salida de Francia- que habían sido descargadas del tesoro francés y que se habían entregado al Delfín en ca-

Van Loo, Felipe V,  
Palacio Real de Madrid.



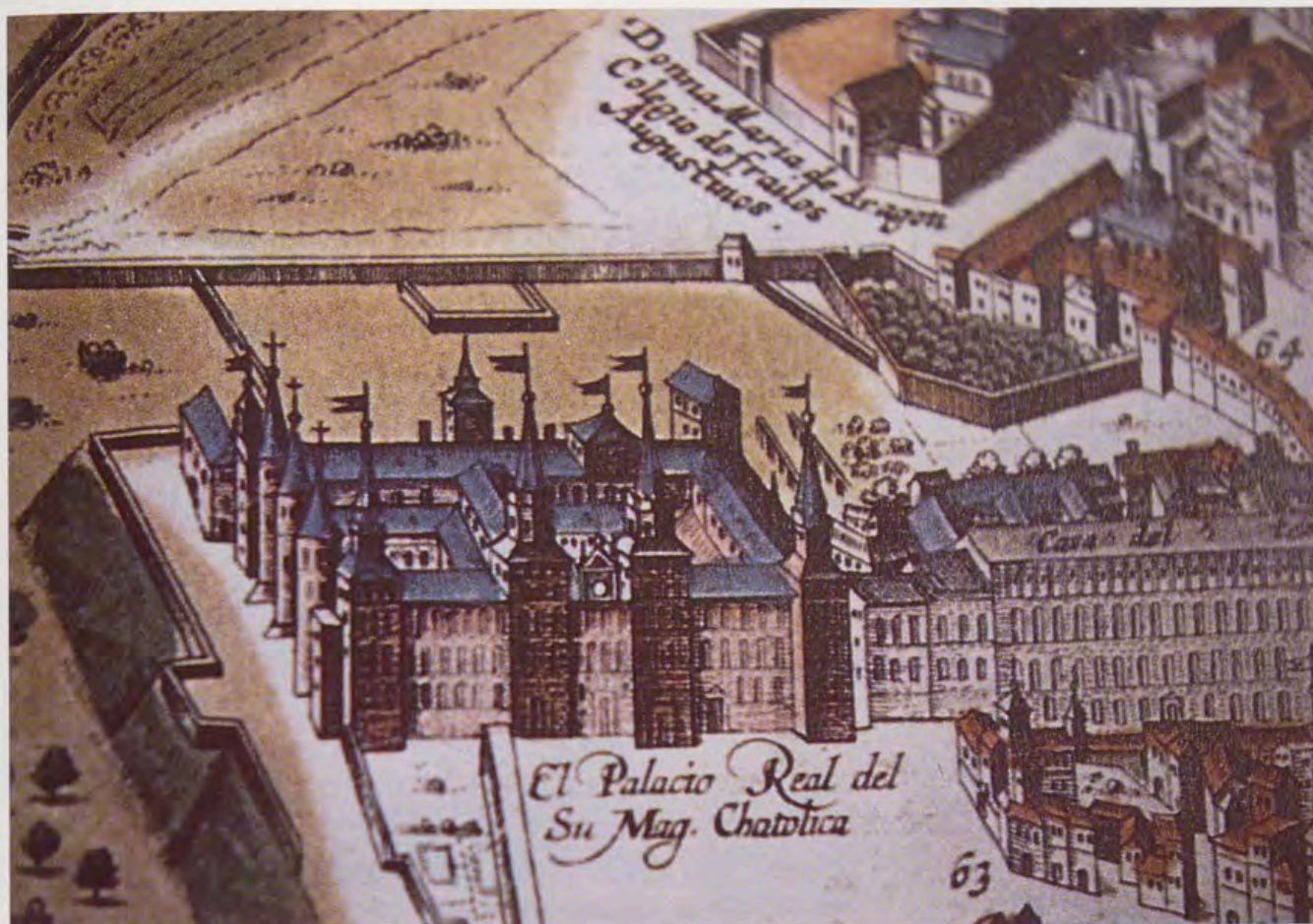
lidad de heredero de la Corona de Francia, no como intercambio entre coleccionistas. Esto, unido al valor programático que tenían los vasos ricos de la colección de Luis XIV en Versalles, nos hace pensar que, como sucedía con la mayor parte del coleccionismo de vasos ricos, los valores de prestigio superaban la mera posesión del objeto. Si, por último, añadimos lo dispuesto por el Rey en las cartas patentes firmadas en 1700 y registradas por el Parlamento de París en 1701, no cabe duda de que Luis XIV acariciaba la idea de reunir, en un día no muy lejano, las dos Coronas de Francia y España. De hecho, garantizaba el derecho

de sucesión de la rama española a la Corona de Francia y la posibilidad de reinar si el Duque de Borgoña, nieto del Rey francés y hermano mayor de Felipe V, no tuviera descendencia. Por supuesto, las potencias europeas no podían consentirlo, por lo que éste y otros motivos desencadenaron la Guerra de Sucesión.

Mientras, en Madrid, las obras para la nueva decoración del Alcázar se planteaban al gusto francés, como espejo de los valores de la nueva Dinastía. Incluso el Palacio de La Granja y la traza de sus jardines imponen, de nueva planta, el discurso estético de los palacios franceses, una vez comprobado que en el Al-



*Rigaud Hyacinthe, Luis XIV, Palacio Real de Madrid.*



Plano de Madrid. Detalle del Alcázar y su entorno. Servicio Geográfico del Ejército.

cázar y en el mediocre edificio del Buen Retiro no se pueden acometer reformas totales. No en vano la construcción del castillo de Meudon y su decoración suponen, en Francia, una renovación del pesado estilo oficial, el barroco clasicista que conocemos como *estilo Luis XIV*. Meudon, propiedad del Delfín, es obra de Jules Hardouin Mansart, cuñado de Robert de Cotte, primer arquitecto del Rey. La decoración interior es creación en parte de Jean Berain, dibujante de cámara del Rey, el decorador Claude III Auran y el ebanista Charles Boulle. El célebre gabinete de *Monseigneur* presenta algunas novedades decorativas que Carlier, dirigido por su maestro Robert de Cotte, intentará reproducir en el Alcázar madrileño<sup>1</sup>, como el modelo de chimenea de embocadura baja con *trumeau* o tremó de espejo encima, al tiempo que parece evocar en la *Pieza de las Furias* el ambiente de los apartamentos del Delfín en Versalles, con *boisseries*, espejos y la propuesta de colocar las Alhajas sobre repisas o ménsulas doradas, basándose en el estilo propiciado por Berain, ya casi rococó, incluyendo el gusto por las chinerías y lacas.

De hecho, algunos frentes de chimenea se encargan a París, enviándose con las Alhajas hacia 1715. Por supuesto, Boulle participó en el amueblamiento del Alcázar, lo que implica que el mismo círculo de decoradores que trabajó para el Delfín asistía también a su hijo, como en una carrera por lograr la homogeneización estética de los Borbones españoles con la Corte francesa. En esa tesitura es fácil comprender el interés que Luis XIV puso por el envío de las Alhajas a su nieto, mayor que el demostrado por los muebles, porcela-

nas, relojes y bronces que también recibió. De hecho, el Rey utilizó largamente su propia colección como propaganda de Estado. Aún llaman la atención al visitante de Versalles las pinturas, espejos y consolas de los llamados *Cabinets des bijoux, des agathes, des coquilles, des raretés*, o la Pequeña Galería, que antaño se llamó Galería de las Alhajas. En el techo pintado por Houasse para el llamado *Salon de l'Abondance*, decorado en 1680, figuran representados entre celajes los vasos de piedras duras de la colección del Rey, como objetos sumamente estimados<sup>2</sup>. En el centro de la composición, una de las piezas, denominada "la nave", se encuadra entre símbolos de la magnificencia real y el progreso de las Bellas Artes. De esta forma, los objetos pintados se complementan con los ejemplares exhibidos en el vecino *Cabinet des curiosités*, y estos se ponen en relación con la realeza, el poder, la prosperidad y la fortuna. A los valores ocultos de las piedras preciosas se une el costo material que las vuelve inaccesibles para el común de las gentes. Son heraldos de la gloria del Rey y la prosperidad de su reino.

Su hijo el Delfín no puede rivalizar con semejante lujo expositivo, pero sus apartamentos en la planta baja del ala derecha del Palacio son también reformados para albergar su colección. En 1689 se termina de redactar un minucioso inventario de los vasos que entonces poseía, y el Gabinete de los Espejos y el Gabinete Dorado, dos estancias suntuosas, se remodelan para recibir la colección, que se termina de instalar en 1690<sup>3</sup>.

Del estudio del inventario de 1689, iniciado por Verlet y Alcouffe y finalizado en nuestra tesis, se desprenden



Vista de los Jardines del Palacio Real de La Granja.

dos deducciones importantes: en contra de lo que se cree, la colección del Delfín no procedía del tesoro francés, sino que, a juzgar por las columnas de gastos que acompañan al inventario, se pagaron al contado la inmensa mayoría de las piezas. Cuando no era así, una anotación marginal aclara su procedencia, generalmente regalos de familiares e íntimos, comenzando por el Rey, en cuya colección aparecen los descargos<sup>4</sup>, que pasan de la Colección de la Corona a la colección del Delfín. La relación continúa con su madre la Reina española María Teresa, que le regaló un bello vaso de amatista con rica montura, expuesto hoy en el Louvre; su esposa la Delfina, de la que figuran nueve regalos, alguno en la parte heredada por Felipe V. De su círculo de íntimos aparecen los nombres de la Duquesa de Foix, el Conde de Tessé, su confidente Mme. Bessola, su Ayuda de Cámara, etc.

Otra característica importante que se debe considerar es la velocidad y volumen con que crecía la colección. Algunas anotaciones marginales del inventario indican que ciertas piezas se trasladaron al castillo de Meudon, ya que sus apartamentos en Versalles estaban repletos. Pese a esto, son muy numerosos los vasos que no aparecen descritos en el inventario de 1689, lo que indica que no estaban aún en posesión del Delfín. Si tenemos en cuenta que sumaba entonces 455 ágatas, 243 cristales, 517 porcelanas, más las 64 regaladas por Siam, 54 bronce, trece relojes, muebles, y alguna cosa más, esto nos dará idea de la riqueza del conjunto final.

Un grupo de expertos, que también asesoraban al Rey, ayudaban al Delfín en la adquisición de los vasos. Entre ellos figuraba el Duque de Aumont, primer Gentil-

hombre de Cámara del Rey, extremo que consta en las *Memorias* del Marqués de Sourches<sup>5</sup>. D'Anet, mencionado asimismo en las cuentas reales por haber vendido un valioso ejemplar a Luis XIV, debía aconsejar al Delfín, al mismo tiempo que le proporcionaba otros vasos, muchos de ellos elegidos a través de artísticos dibujos que los reproducían con exactitud, como los que hemos podido examinar en el archivo del Louvre, procedentes de los papeles de Robert de Cotte.

Consta asimismo que Luis XIV adquirió vasos de piedras duras en Augsburgo y Constantinopla, por mediación de diversos agentes. La existencia de vasos semejantes en la colección del Prado hace pensar que el Delfín se sirvió de los mismos agentes.

Otros ingresos tienen su origen en los regalos de Embajada, especialmente las enviadas por Pra-Narai, rey de Siam, quien mantuvo una gran relación con el Rey Luis XIV y el Delfín como su heredero. Algún descargo ocasional indica que también el monarca siamés era correspondido<sup>6</sup>. De estos presentes de Embajada hemos identificado uno en Madrid, robado en 1918, y otro que aún existe, el vaso de jade número 67 de Angulo<sup>7</sup>. Verlet considera que la colección del Delfín superaba, en número y riqueza, a la de su padre. Esto debía acarrear gastos enormes, y, en efecto, el Delfín fue acumulando grandes deudas. En las *Memorias* de Saint-Simon se describe perfectamente esta situación. Al morir el Delfín, dejaba, por un lado, sus posesiones de Meudon y Chaville, con alhajas y mobiliario por valor de ciento cincuenta mil libras, pero tenía deudas por cerca de trescientas mil. Según Saint-Simon, Luis XIV intervino, pues Felipe V de España no parecía tener

gran interés en la herencia, ya que, como monarca extranjero, no podía heredar posesiones en suelo francés. Se realizó un inventario de todos los bienes muebles, y se hicieron tres lotes: los cristales y los muebles mejores serían para el Rey de España; los diamantes para el Duque de Berry; el resto de las joyas y la gran masa del mobiliario, que comprendía la decoración del castillo de Meudon, debían venderse en almoneda para pagar las deudas. Esta venta se realizó en la localidad de Meudon, y en Marly se reservaron para la venta las alhajas más valiosas en una tumultuosa subasta donde pujaron todas las clases sociales, lo que resultó escandaloso a ojos de la Corte, pero donde, por diversión, la propia familia compró algunos objetos.

Otras Memorias, sin embargo, contradicen la versión de Saint-Simon. Así, las redactadas por Pierre Narbonne, editadas en 1866, proporcionaban otros datos sobre la partición de la herencia. Según éste, la posesión de Meudon fue para el Duque de Borgoña, un millón en plata para Felipe V, otro, diamantes y joyas para el Duque de Berry, y el resto de los bienes se subastaron en Meudon<sup>8</sup>. También tenemos noticias de lo que pasó después. En el *Diario de Dangeau*, en su tomo XIII, constan algunos datos, recogidos por Verlet<sup>9</sup>, que relata cómo el Duque de Borgoña, hermano de Felipe V y nuevo Delfín, se personó en Versalles para tomar posesión de los apartamentos de su padre el 30 de septiembre de 1711, e hizo algunos cambios. Además, retiró, para la parte que le correspondía en la herencia al Rey de España, muebles y numerosas ágatas, cristales y pramas de esmeralda que estaban en el Gabinete de *Monseigneur*, el difunto Delfín, pero "había tanto que sólo tomó lo mejor, porque había demasiado".

Tesoro dinástico o no, Carlos III acabó cediendo los vasos al recién creado Gabinete de Historia Natural, como muestrario mineralógico por la rareza de sus componentes pétreos. Se remitieron en 1776 al Real Gabinete de Historia Natural, y se redactó a tal efecto un nuevo inventario. Allí se custodiaron hasta el saqueo de los franceses que, en su retirada hacia Francia los expoliaron en 1815, empacados de mala manera, sin sus estuches, que quedaron amontonados en Madrid, junto con un par de piezas difícilmente identificables con el conjunto de alhajas, una de las cuales localizamos en el Museo Arqueológico Nacional<sup>10</sup>. Los funcionarios del Gabinete, con riesgo de sus vidas, dieron noticia del itinerario -la ruta de Valladolid- a las partidas del Empeñinado, que cerraron el paso a los franceses quienes, sin embargo, lograron huir<sup>11</sup>. En la refriega fue quizá donde se deterioraron y se perdieron la mayor parte de los vasos que faltaban al hacer el recuento en París, donde se consideraron botín de guerra, a mayor gloria de Napoleón y de su Imperio, con el Louvre como destino final, donde serían unidas a la Colección de la Corona. Sin embargo, el gobierno de la Restauración firmó en 1815 un acuerdo con España que incluía la devolución de los tesoros expoliados, entre los que figuraban las Alhajas del Delfín.

De resultas del despojo, doce vasos se habían perdido, y una gran parte sufría deterioros de consideración. Además, algunos elementos móviles que conformaban las piezas estaban inadecuadamente ensamblados, y así continúan hasta el día de hoy. Un nuevo traslado se realizó a instancia del Director del recién abierto Real Museo del Prado, Don José Madrazo, que reclamó la colec-



Pomo con camafeos, obra probable de Josias Besle, último tercio del siglo XVII, París. Jane Clifford. 1863. AGP. N° Inventario: 10191858.

ción para el Museo, alegando que su calidad artística primaba sobre el valor mineralógico. El asunto saltó a la calle, y fueron numerosos los artículos en los periódicos oponiéndose a esta decisión, expresada en Real Orden de 11 de mayo de 1839, que revocaba el depósito al Gabinete. Desde entonces, las Alhajas se conservan en el Museo. El 20 de septiembre de 1918, se publicó en la prensa la noticia de que el Subdirector del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Don José Garnedo, había puesto en conocimiento del juez de guardia que, al hacer una inspección de las salas del Museo del Prado, faltaban objetos de gran valor histórico y artístico. Así se descubrieron los efectos de robos sucesivos, menudos al comienzo, pero reiterados, y decididos en una segunda fase, que, realizados por un antiguo empleado del Museo, privaron a la colección de once vasos y mutilaron otros treinta y cinco. La azarosa historia de las alhajas continúa con ocasión de la guerra de 1936, pues al año siguiente se enviaron a Suiza, esta vez con sus estuches, para retornar finalizada la contienda, con una nueva pérdida en el vaso n° 79, que Angulo denomina *vaso de la montería*, una bella orza de cristal considerada por Kris obra de Tortorino.

## CONTENIDO DEL "TESORO DEL DELFÍN"

En 1944, Don Diego Angulo Iníguez, por entonces conservador adjunto a la Dirección del Museo del Prado, publicó un estudio denominado *Catálogo de las alhajas del Delfín*. En el prólogo expresaba la necesidad de reunir estudios y documentación gráfica de las series de vasos similares existentes en las principales colecciones europeas, y los estudios publicados sobre ellas, con el fin de efectuar las necesarias comparaciones y encuadrar cada objeto en su familia estilística. El mismo autor reconocía que, a pesar de los esfuerzos realizados, no fue posible reunir los elementos de información necesarios y que por tanto "hubo que resignarse a redactar un catálogo provisional". Pese al denso estudio que precedía a la presentación de los vasos, fueron muy pocos los que pudieron estudiarse pormenorizadamente, si bien el autor propuso, para casi todos, las fechas y lugares de realización, y, en el caso de las guarniciones marcadas, interpretó acertadamente las correspondientes a los *fermiers* o contrastes parisinos. En 1989, fecha de apertura de las salas del Prado que acogen desde entonces la exposición permanente de las Alhajas, se reeditó el catálogo de Angulo a falta de estudios posteriores, acompañándolo de magníficas fotografías, transcripciones de dos de los inventarios españoles y una corta bibliografía. Mientras que en Francia se han sucedido los estudios, más o menos amplios, sobre el tema, en España no parece haberse retomado la investigación de este importante conjunto, excepción hecha de algunos temas concretos.

### "¿EN QUÉ CONSISTE, REALMENTE, EL TESORO DEL DELFÍN?"

Llegar a conocer la extensión y los límites de este conjunto no ha sido tarea fácil. Los objetos desaparecidos hacia 1815 carecían de imagen alguna, por lo que ha resultado muy difícil ubicar su descripción en los inventarios. En principio, se cruzaron los escasos datos hallados en estos inventarios con los perfiles volumétricos de los estuches que los contenían, permitiendo, no solamente la identificación de descripciones y volúmenes de piezas desaparecidas, sino también la reconstrucción de aquellas piezas que se hallan desfiguradas por adiciones indebidas o mutilaciones, lo que proporciona una documentación de la que se carecía hasta el momento.

La catalogación razonada de estos objetos, su estudio individual y por conjuntos, así como el examen de sus principales características, nos ha permitido responder, de una forma sucinta, a la pregunta con la que debería iniciarse cualquier aproximación. El denominado *Tesoro del Delfín* es un conjunto de 169 vasos ricos, distribuidos en 155 lotes recibidos por Felipe V, de los que hoy quedan 118. Por supuesto, Felipe V recibió otros bienes muebles, pero las denominaciones de *tesoro* o *alhajas* quedan restringidas a la colección de vajilla rica. En cuanto a fechas, no todo el conjunto fue realizado en la misma época, sino que es un muestrario de los distintos estilos artísticos -en lo que respecta a las guarniciones- desde el Renacimiento hasta el Barroco clasicista y, si atendemos a los trabajos en piedras, el arco temporal nos lleva al mundo helenístico, y hay ejemplos romanos y medievales, además de renacentistas, manieristas y barrocos. Por supuesto, la fecha límite está marcada por la muerte del Delfín en 1712.

Si se clasifican por su procedencia, además de los vasos europeos (franceses, italianos, y centroeuropeos principalmente), se encuentran interesantes ejemplares otomanos, indios y chinos, recibidos estos últimos con suma estimación por Luis XIV y el Delfín, que contaban con colecciones específicas de porcelanas, materia cuya composición fue desconocida en Europa hasta entrado el siglo XVIII.

La colección comprende, entre lo llegado a España, vasos de cristal de roca y piedras duras de diversos tipos, jades, jaspes, lapislázuli, ópalo, amatista, sanguina, citrino, cuarzo ahumado, cromojadeíta, ágatas de diversos tipos, calcedonias y otras variedades, además de piedras finas y preciosas. Hay obras realizadas por importantes artistas y talleres.

Su importancia en el contexto histórico de las relaciones España-Francia, al que aportan una nueva visión, así como su simbolismo en la implantación de la Dinastía borbónica, cuyo tercer centenario celebramos, son aspectos destacables, máxime si se considera que la colección de Madrid es, en rasgos generales, complementaria de la expuesta en el Louvre. Pero no se debe olvidar que lo que queda de la herencia real sigue constituyendo uno de los primeros conjuntos europeos de vasos ricos, con peso específico en la escena del coleccionismo europeo. Para hacernos una idea de su importancia y, puesto que nos es imposible comentar aquí todos los aspectos de la colección, nos centraremos en las labores de platería que ornamentan sus vasos, proporcionando unos breves apuntes acerca de sus artífices franceses, obras atribuidas y talleres, dejando para otra ocasión el no menos importante tema del labrado de las piedras duras que componen los vasos, que incluye ejemplos de la producción de los más célebres talleres europeos.

## LOS PLATEROS DE LAS ALHAJAS DEL DELFÍN: PLATEROS FRANCESES

Aunque los vasos del conjunto de las Alhajas no son obras de platería en sentido estricto, la mayor parte de ellos tiene, o tuvo, alguna guarnición metálica, siquiera como estructura de la pieza o para ocultar los ensamblajes. En algunos casos, la labor del platero es tan importante que protagoniza la obra, pasando los elementos pétreos a segundo plano, como sucede con el salero de la sirena 1 de Angulo o el cuenco con turquesas nº 69 de Angulo.

Atendiendo a esta peculiaridad, nos centraremos en ofrecer, dentro del panorama de los plateros europeos autores de las piezas que vinieron a España, una breve reseña de los talleres franceses, ya que muy pocas son las piezas marcadas que han llegado hasta nosotros y lo que hoy conocemos presenta marcas parisinas del último cuarto del siglo XVII. Robos y mutilaciones nos han privado de otras marcas que ostentaban las guarniciones desaparecidas, alguna visible en las antiguas fotografías.

### PIEZAS MARCADAS

Entre la piezas marcadas, cabe distinguir las marcas del *fermier* (que puede traducirse por fiel contraste) y la del platero. El proceso de marcaje -no siempre cumplido- de la platería parisina en la época que nos ocupa tenía varias fases. Primeramente, el platero estampaba su marca sobre la pieza iniciada, respondiendo de su auto-



Copa, pareja de la que fue robada en 1918.  
Obra de Jean Royel, finales del siglo XVII, Paris.  
Jane Clifford. 1863.  
AGP. Nº Inventario: 10191886.

ría. La llevaba posteriormente a los *fermiers* o marcadores que habían contratado el control del impuesto que añadían una segunda marca: el punzón de cargo (*poinçon de charge*), que conllevaba la obligación, por parte del platero, de presentar la pieza una vez terminada. El ensayo del metal tenía lugar en la casa comunal (*maison comunnale*), donde se extraía un pedazo de metal al azar para comprobar su ley, estampándose una tercera marca, inexistente entre las piezas de Madrid. Realizada la pieza en el taller del platero, éste volvía con ella a la oficina del marcador, pagaba los derechos y se le estampaba el punzón de descargo, con lo cual la pieza podía ser expuesta y vendida sin contratiempos <sup>12</sup>.

Las marcas de autor visibles en las Alhajas corresponden a varios plateros parisinos, que tienen en común su proximidad al entorno del Rey y su hijo el Delfín. De hecho, hemos apreciado que los encargos solían realizarse para ambos comitentes. Los plateros identificados de manera cierta hasta la fecha son: Josias Besle (1628-1696); Michel Debourg (activo hacia 1682); Pierre Ladoireau (act. 1678- muerto en 1716) y, con alguna reserva, Jean Royel (act. 1683-1710 ?). Tanto Josias Besle como Jean Royel procedían de Abbeville. Eran protestantes y se retractaron de su fe, lo que les permitió continuar con su profesión. Besle trabajó en exclusiva para el Rey pequeñas obras de oro, mientras que Ladoireau es autor de importante mobi-

liario y bronce para el Palacio y jardines de Versalles y, eventualmente, para Marly, propiedad del Delfín. Tuvo asimismo otros encargos de piezas de buen tamaño para Familia Real y alta nobleza.

Quizá sea Josias Besle quien debe destacarse en primer lugar. Era hijo de un platero y relojero protestante de Abbeville, Guillaume Besle, y de Marguerite Garnot. Fue bautizado en 1628. Contrajo matrimonio el 17 de mayo de 1657 con Marie Millot, hija del pintor Charles Millot. Según documentación inventariada tras su muerte, hacia 1679 tenía relaciones con los plateros Loir y Germain, quienes le habían confiado diversas partidas de oro.

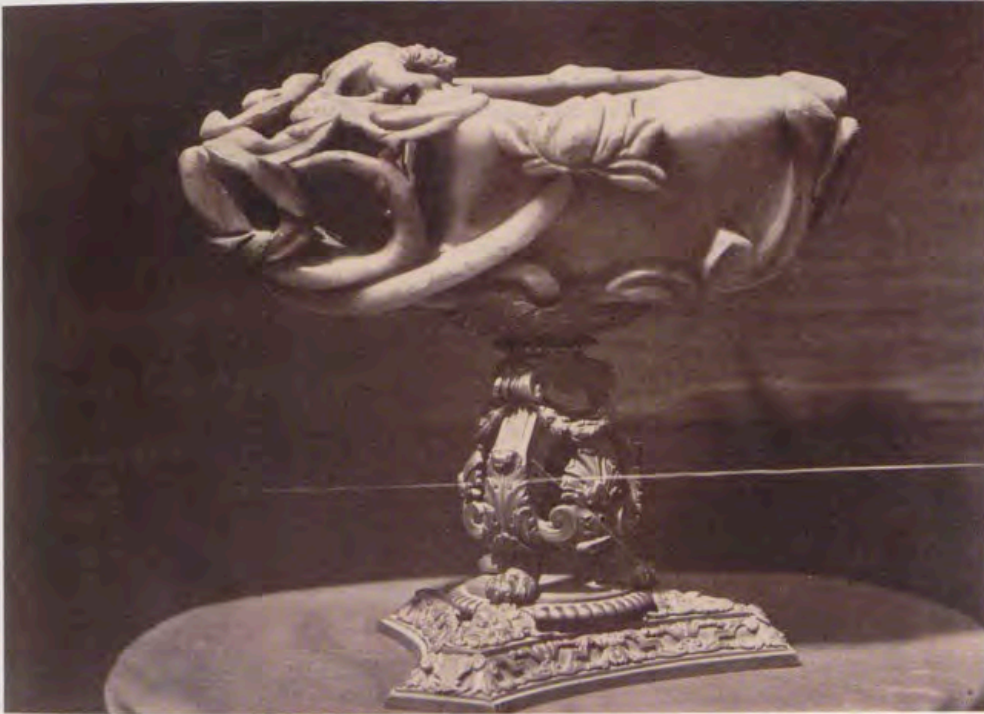
El 30 de enero de 1681, la *Cour des Monnaies* interrogaba al platero a causa de la realización de unos cubiertos de oro. Besle declaró tener 54 años, ser también relojero y trabajar como platero en virtud de un privilegio real expedido cuatro meses antes. El hecho de no usar marca ni llevar los objetos al marcaje -explicaba- se debe a que trabajaba exclusivamente para el Rey, generalmente en oro. En abril del mismo año, la *Cour des Monnaies* admitió que fuera considerado maestro platero, siempre y cuando renunciase a su profesión de relojero. En noviembre, registraba su marca ante el notario: "fleur de lys couronnée, deux grains, une lune entre un J et un B". En el margen del documento figura un estampillado a tinta de una variante similar a la que se emplea en el vaso número 34 de Angulo, hasta la fecha única obra marcada que le es atribuida, puesto que los marcos de los camafeos de la *Apoteosis de Claudio* y el de *Tolomeo II asimilado a Alejandro Magno* carecen de marcas, si bien el pago del segundo de estos trabajos está documentado en 1689. Trabajaba en la plaza del Colegio de las Cuatro Naciones, y murió en 1696, dejando tres hijos mayores de edad y dos menores, viuda y una buena cantidad de objetos realizados en oro, por entonces a la moda, como pendientes botonaduras, tabaqueras, cucharillas, escarbadientes, hebillas de zapatos, etc., además de algunas piezas pequeñas de plata, ágatas y cristales de roca montados. Cuando la viuda intentó vender algunos de estos

objetos, marcados por su marido, fue condenada por la *Cour des Monnaies*, y se le advirtió que debía hacer marcar tales objetos por un platero en activo, con tienda abierta. Posteriormente se le hizo derribar un horno de fundición, lo que parece indicar que, a pesar de todo, seguía con el negocio, quizá produciendo nuevos objetos. Ya en 1991 advertíamos la similitud de ambas obras con el estilo general del vaso número 34, si bien, posteriormente, tuvimos ciertas dudas acerca de la autoría de este platero, a causa de la diferente marca registrada por Nocq, y el hecho de que Verlet, conociendo la marca, ya publicada por Angulo, silenciara su posible atribución, si bien consideraba de su estilo otros vasos de la colección madrileña<sup>15</sup>. Cruz Valdovinos atribuye en 1997 (*Platería europea...*, número 127) el vaso número 34 a Josias Besle, pese a la diferencia de marca, y, posteriormente, Bimbenet-Privat identifica la marca marginal mencionada con la del vaso 34 del Prado, por lo que estas atribuciones pasan a ser definitivas. Los vasos números 35 y 37 de Angulo, ambos con montura de plata sobre la que se asientan sobrepuestos de oro esmaltado y camafeos, presentan una marca con las letras PL, que Cruz Valdovinos creyó identificar en 1997 (*Platería europea...*, número 128) con la de Pierre Loir, si bien Bimbenet-Privat demostró en 1998 que se trataba de una variante correspondiente a Pierre Ladoireau, registrada en 1685<sup>16</sup>. Pierre Ladoireau fue uno de los grandes artífices del siglo XVII francés, con obra de gran calidad, de la que, salvo las piezas madrileñas y unos soportes en bronce, nada queda entre lo que hoy se conoce.

Pariente de Jean Ladoireau, Relojero del Guardarropa del Rey, es mencionado en 1679 como fundidor en tierra y arena que ingresa en el Guardarropa del Rey. El mismo año, la *Cour des Monnaies* investiga sus actividades, pero Elizabeth d'Orleans, Duquesa viuda de Guisa, impide que sea molestado. En 1680 es recibido por la *Cour des Monnaies* como Platero del Guardarropa del Rey, por fallecimiento de Jacques Lemire. Registra una primera marca y en diciembre la cambia por otra nueva, recogida por Nocq: "fleur de lys couro-



Copa con mascarón fantástico,  
Ottavio Miseroni, Praga,  
hacia 1600 (vaso),  
y Michel Debourg, 1684-1689,  
París (pie).  
Jane Clifford. 1863.  
AGP. N° Inventario: 10191882.



Copa con vaso de jade.  
 Michel Debourg,  
 1684-1689. París (guarnición);  
 y Taller chino, tercer cuarto  
 del siglo XVII, vaso de jade.  
 Jane Clifford. 1863.  
 AGP. Nº Inventario: 10191883.

née, L P, une tour et les deux grains". Esta misma marca, "por estar rota y usada", será sustituida en 1684 por la que aparece en los vasos del Prado, consistente en: "un P une L et une tour", que fue estampillada en la placa del Guardarropa del Rey <sup>15</sup>.

Entre 1681 y 1687, Pierre Ladoireau trabaja para el Rey, proporcionando objetos en bronce, latón y plata, entre ellos los vasos para las cascadas del Trianon, ejecutados en 1685, los ocho trofeos del Salón de la Fama en Versalles (1681); mobiliario diverso, veladores con figuras de moras y moritos, águilas y lobos en bulto redondo, bancos y taburetes para la Gran Galería de Versalles (1684-1686), consolas y ornamentos diversos de bronce para la Pequeña Galería del mismo Palacio. Algunas de estas piezas, fundidas posteriormente, se describen con detalle en las notas, lo que permite apreciar la complejidad e importancia de sus trabajos. En 1686 se autoriza a este platero a tener abierto comercio en París "como si hubiera sido recibido maestro en París", siempre que observe las Ordenanzas. En 1688 dimite de su cargo de Guardarropa del Rey, transmitiéndoselo a Claude Frobert de L'Isle; dos años después es Maestro y Gobernador de la Cofradía de Santa Ana y San Marcelo. De 1690 a 1705 constan diversas autorizaciones para realizar diversas piezas para el Duque de Luxemburgo, el Nuncio del Papa, *Madame* y *Monsieur*, incluyendo trabajos de dorado y diversas piezas de fundición en plata, como una lámpara de seis luces para el Embajador de Constantinopla, o en bronce, caso del juego de columnas y pies que sustentan los globos realizados por Coronelli para el palacio del Delphin en Marly, aún existentes, ejecutados en 1705.

Mantiene frecuentes contactos comerciales con la Compañía de China, la India y las Antillas, ayudado por su hijo Louis Ladoireau. En su domicilio tenía instalado un taller de fundición con cuarenta y cinco crisoles. Era dueño de una colección de bronce y una galería de pintura mitológica. En 1705, el platero, domiciliado en la calle Cléry, solicita alojamiento en las Tullerías. En 1704 abjura del protestantismo haciéndose católico, y fallece el 28 de octubre de 1716.

Un grupo de vasos del Prado, entre ellos las dos copas de pie cuadrado números 58 y 59 de Angulo, son muy similares a los realizados por Pierre Ladoireau y al de Josias Besle, con sobrepuestos de oro esmaltado con hojarascas, cintas, camafeos y otros detalles. Estos, al igual que un juego de tres cercos iguales (números 60, 61 y 72 de Angulo, que corresponden a dos salvillas de lapislázuli y a un plato de cristal con águila grabada) llevan una marca con siglas IR, bajo flor de lis coronada, triángulo y cruceta o trébol. Ya en 1973, Daniel Alcouffe, al tratar de la fuente con águila explayada número 72, planteaba cautelosamente la posibilidad de que su autor fuera el platero Jean Royel <sup>16</sup>, si bien no se correspondía el período de la actividad del *fermier* o fiel contraste, que había finalizado en 1691, con la marca del platero, inscrita en 1692.

Posteriormente, Cruz Valdovinos insiste en la atribución de la marca al referido platero, basándose en su pertenencia al Hospital de la Trinidad, lo que implica la posibilidad de enseñar y ejercer el arte de la platería sin haber sido recibido como maestro. En efecto, Jean Royel es uno de los "compagnons" relacionados entre los plateros que enseñan en el Hospital de la Trinidad. Se sabe de este personaje que en 1692 contrae matrimonio con Marguerite-Barbe Cordier, quizá familia de Louis Cordier, grabador y geógrafo. En agosto del mismo año registra su marca, de la que no se indica la divisa en el acta de la *Cour des Monnaies*, y se describe como "fleur de lys couronné, deux grains, les lettres J R". Esto puede ser unido a la mención de Nocq, quien añade que la marca tiene un triángulo, como distintivo de los plateros del Hospital de la Trinidad. Sin embargo, las iniciales no se corresponden, pues en lugar de una J debiera ser una I, según se aprecia claramente en las marcas madrileñas, y faltan elementos descriptivos de la marca, como el trébol o cruceta que separa las letras. Con independencia de que puedan existir variantes, como sucede con Josias Besle o con Pierre Ladoireau, es plausible atribuir esta marca a Loir, de acuerdo con Alcouffe y Cruz Valdovinos, en tanto la cuestión no se

confirma. Además de las piezas madrileñas, llevan la misma marca un par de candeleros de una colección privada, que formaron parte de la exposición *Louis XIV. Faste et décors*, celebrada en París, en 1960, en el Museo de Artes Decorativas<sup>17</sup>.

Finalmente, tenemos dos vasos madrileños marcados por un platero que presenta una marca frustra en uno de ellos y más o menos completa en el otro. El primero es el pie del número 67 de Angulo, parte de un lote compuesto por tres tazas de jade, la mayor montada con pie de plata y la pareja menor sin guarnición, robada ésta en 1918. La taza, de labor china, procede, al igual que las robadas, de un regalo del rey de Siam y se sostiene por un pie de plata dorada, con base triangular de lados cóncavos y esquinas matadas, recorrido por cintas quebradas y hojarascas al estilo Berain, con tres veneras en cada esquina. Sobre esta base se eleva un círculo gallonado y tres mascarones de sátiros. En medio se alza un trípode de cartones acabados en garras de león o perro, con veneras entre los huecos y festones. Otro anillo gallonado y unas ces sujetan la base del vaso, con diseño a la oriental. En el interior de la guarnición se encuentra un juego de marcas, que Angulo no mencionó, advertido al restaurar los vasos. El juego de marcas coincide con el del segundo vaso, número 66 de Angulo, donde el platero ha realizado otro pie, esta vez para un mascarón de jade, obra europea, que no china, obra posiblemente de Ottavio Miseroni, si nos atenemos a los paralelos de Viena, París y otros museos europeos. Aquí, al igual que en el otro ejemplar, la marca de autor, también muy confusa, consiste en la flor de lis con los dos granos de tolerancia, y una D bajo la flor de lis, justo donde debía encontrarse el símbolo personal. En la línea inferior se destacan las iniciales M.B. En el Museo del Louvre existe otro vaso, el OA 6618, que consiste en una copa de jade abarquillada, con diez gallones, sostenida por un pie de plata compuesto por tres patas de perro en consola, con follajes, una venera en el centro de la base, y guirnalda en la parte superior. Asienta sobre pie triangular ondeado, con las esquinas matadas, adornado por moldura de hojas de laurel. A cada uno de los lados, dos mascarones empenachados, con cintas y hojas colgantes. Presenta, completa, idéntica marca: una corona, bajo ella la flor de lis y los granos de tolerancia enmarcando una D; abajo, las iniciales M.B. Se acompaña también por las marcas de cargo y descargo de Étienne Ridereau para pequeñas obras y vajilla montada. Este *fermier* o marcador estuvo activo entre noviembre de 1684 y octubre de 1687, lo que implica que las piezas debieron realizarse por un platero activo en este período.

También es evidente que las monturas de los dos vasos del Prado y el de París están hechas por la misma persona, con diseños propios del Barroco clasicista del reinado de Luis XIV, estilo, podríamos decir oficial, que gozó del favor de la Corte y del Monarca, y del que existen dibujos similares, inspirados en motivos creados por Le Brun, Berain, Masson y otros decoradores cuya influencia se denota en numerosos vasos de las Alhajas.

Cruz Valdovinos propuso en 1997 al platero Marc Debonnaire como posible autor de estos vasos, pero manifestando que efectuaba tal adscripción con reservas, basándose en la eliminación por períodos de actividad e iniciales de los artífices<sup>18</sup>. Bimbenet-Privat ha identifi-

cado posteriormente la marca mencionada, correspondiente a Michel Debourg, quien a 8 de julio de 1682 es citado como un nuevo maestro establecido en la *Cour des Monnaies*. El 10 de julio registra su marca, compuesta por "fleur de lys couronnée, deux grains, sur un D et un M et un B, un point entre lesdits M et B". Como garante se da el nombre del platero Jean Fouquet, y Jean Hubé, platero ordinario del Rey, aparece como testigo.

#### PIEZAS NO MARCADAS

La mayoría de las Alhajas, si exceptuamos las ya mencionadas, carecen de marca. Por tanto, la única metodología que hemos podido aplicar para determinar la autoría de las obras de platería carentes de marcas es el análisis comparativo y la búsqueda de paralelos para, al menos, encuadrar cada pieza en una familia estilística. Puesto que la procedencia de los vasos es muy diversa, nos limitaremos, por razones de espacio, a citar las obras hechas en Francia. El grupo más antiguo de estas obras lo constituye el relacionado con la Escuela de Fontainebleau y su área de influencia, patente hasta entrado el siglo XVII en la Escuela parisina, que también en esta ocasión se halla bien representada hasta finales del mismo siglo.

Las guarniciones de las piezas asociadas al grupo influenciado por la Escuela de Fontainebleau son prácticamente estructurales de la pieza. Presentan en su mayoría escultura de bulto redondo y esmaltes, con mezcla en algunos casos de plata y oro en contraste cromático. Las más antiguas del grupo se ensamblan con piezas de cristal de roca provenientes del que se puede denominar *taller francés de los cristales con gallones helicoidales*<sup>19</sup>. Además de esto, incluimos otras piezas, como la sirena con salero número 1 de Angulo y el vaso número 5, con bucráneos y guirnalda, obras influenciadas por la estética de esta Escuela, de las que no podemos asegurar que sean contemporáneas, pero que sirven de eslabón a la Escuela tardomanierista parisina, liderada, en lo que a la calidad de los trabajos se refiere, por Pierre Delabarre, quien también tiene obra en el Prado.

Siguiendo a Alcouffe, los vasos del taller mencionado tienen cuerpos de cristal de roca, y participan de similares características, tanto en la talla como en la montura: Los cristales son gruesos, con diseños de gallones helicoidales y dardos; las monturas, tanto en oro como plata, siguen modelos derivados de las creaciones de Enea Vico; en todas ellas se aprecian figuras, por lo general infantiles, en bulto redondo y serpientes anudadas, a lo que se añaden caracolas, águilas, delfines y molduras de ovas o gallones, unidas a zonas esmaltadas con lacerías o motivos de frutos. Componen el grupo el jarro 74 de Angulo, pieza hecha en oro, la pareja de jarritos números 75 y 76 y el vaso OA.56 del Louvre, muy parecidos entre sí. A estos se añade el número 77, *jarro con Narciso*, quizá el vaso más temprano, realizado en torno a 1550, una de las piezas más complejas de la colección del Prado, de la que hemos efectuado un extenso estudio, limitándonos a señalar aquí su vinculación con el taller de los Toutain, y la existencia de una fuente iconográfica común con las de algunos modelos de la cerámica de Saint Porchaire, de mediados del siglo XVI<sup>20</sup>.

El jarro número 19 (muy mutilado, pues desaparecieron en 1918 los niños y las sierpes que tenía) es obra

que, por su calidad, puede considerarse como prototipo de un grupo de piezas, pues su diseño está emparentado con el de los dos jarritos de plata, pero está realizado en oro y ejecutado con sumo primor, lo que contrasta con la algo tosca ejecución de los otros dos vasos. Sus esmaltes son de gran calidad, y el del pie, basado en un modelo de Balthazar Sylvius, puede relacionarse con el taller de los Toutain, ya que tiene puntos de contacto con piezas del platero parisino Richard Toutain (activo entre 1559-1579), especialmente el jarro que realizó hacia 1570 para ser ofrecido como regalo por Carlos IX de Francia al Archiduque Fernando II de Austria, obra conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Inv. PL. N.1096). Además de compartir el mismo estilo que la guarnición del pie, se remata con un ramillete polícromo, lo mismo que el resto de los vasos del grupo, y el perrito del asa, en este caso, es similar a la de las vinajeras de la catedral de Siena, parte de un equipo donado por el Papa Alejandro VII Chigi que incluye un acetre con tres serpientes anudadas y niños, diseño emparentado

con los jarros números 75 y 76, que también los tienen. En el mismo equipo se incluye otro jarro, con un águila en la piqueta, cuyo cuerpo y remate son similares a los de esta pareja. También similar, el jarrito número O A6 del Louvre se prolonga en un cuerpo cilíndrico, lo que eleva su volumen. Tiene igual remate que los vasos del Prado y un niño en la piqueta con un delfín. Otros vasos existen en colecciones particulares, como el aguamanil procedente del Ermitage, que formó parte de la colección Mannheimer, con una sirena que lleva una concha por pico y el asa en forma de dos serpientes sujetas por un niño, al estilo de los vasos de Madrid, idea inspirada en el episodio de Hércules en su cuna. Dos jarritos similares de la colección Debruge-Duménil, con un niño en el asa y otro con una cabeza de águila en el pico.

Aunque todas estas piezas carecen de marcas, algunas molduras tienen un diseño semejante al equipo litúrgico de la Orden del Espíritu Santo y un jarro con las armas de Montalembert, en la colección Arconati Visconti.



Salero con sirena,  
obra parisina de la segunda  
mitad del siglo XVI.  
Jane Clifford. 1863.  
AGP. Nº Inventario: 10191863.

Todos estos vasos son datables en el tercer cuarto del siglo XVI, preferiblemente en los años 60, y siguen, como ya se ha mencionado, modelos de los vasos ideados por Enea Vico, publicados en 1545; entre estos encontramos la figura del sátiro que sujeta una concha como pico del jarro; el tritón con dobles brazos serpentiformes que se transforman en asas sinuosas, combinado con molduras de ovas y gallones; las dobles serpientes como asas; gallones torsos en el tercio inferior del cuerpo de varios vasos; joven haciendo sonar una caracola con el cuerpo envuelto por serpientes y un niño recibiendo en un platillo el agua del pico vertedor, etc <sup>21</sup>.

También otros autores de repertorios decorativos, entre ellos Cornelius Floris, divulgaron variantes de estos diseños, especialmente *putti* o atlas que acarrear caracolas, modelos que fueron populares entre los plateros centroeuropeos. En Francia, el mayor exponente del estilo lo encontramos en Jacques Androuet du Cerceau, quien pudo inspirar, según Alcouffe, los diseños del grupo de vasos que estudiamos.

En cuanto a las piezas que consideramos inspiradas por la escuela bellifontana, destacamos el salero portado por una sirena de oro número 1 de Angulo, que ha sido considerada una de las obras más bellas entre las Alhajas. Es apreciable cierta inspiración de Cellini y plantea serias dificultades, tanto en su atribución como en su datación. En principio, el canon de la escultura en oro, bellísimamente mateada y acabada a cincel con exquisito primor, se corresponde con los modelos alargados de mujeres al estilo de Androuet du Cerceau y Delaune, pero la ornamentación del cuerpo recuerda los trabajos del final del siglo XVI en Alemania y Países Bajos, donde también existen modelos femeninos similares, como algunos trabajos de Jacques Bilivelt (1550-1605), artista de origen holandés que trabajó en Florencia. Puesto que el rico enjovelado y algunos aspectos estéticos indican una fecha avanzada, consideramos esta obra posterior a la datación propuesta por Angulo, y la incluimos, en todo caso, en el grupo de vasos influenciados por la escuela de Fontainebleau, ya que existen numerosos dibujos de maestros de esta escuela que documentan, por separado, todos los detalles de su composición <sup>22</sup>. No se puede descartar, finalmente, un reaprovechamiento de la figura y elementos anteriores.

El manierismo francés protagoniza, en el segundo cuarto del siglo XVII, un último movimiento, exagerado como todas las postrimerías y con aspectos que lo sitúan entre una recreación historicista y el mundo de lo caricaturesco. Entre sus frutos encontramos un tipo de vasos muy peculiares, repartidos exclusivamente entre la colección del Louvre y la del Prado, obra de un platero de muy particular estética y técnica, dentro del movimiento europeo conocido como "peapod style" o "cosses de pois", que pudiera traducirse por "vainas de guisantes", caracterizado por la presencia de hojas picudas y agujereadas, que recuerdan las espigas de avena y granos en disminución. Su obra consiste en una serie de vasos cuyas monturas presentan similares características: son de oro esmaltado, con abundancia de hojas picudas y agujereadas en su base, predominio de los colores blancos y paleta cálida, de rojos y tostados. Suelen aparecer diversas figuras de bulto redondo, entre las que destacan los dragones, realizados según un modelo preciso, lo que hizo pensar en un hipotético creador común denominado "Maestro de los Drago-

nes", proponiéndose para el mismo distintos orígenes. Sin embargo, en 1988, se descubrió, grabado en el pie del *aguamanil de la Minerva (Aiguière à la Minerve)* -nº MR.445 del Louvre- la inscripción "P DLABARRE F", lo que despejó las dudas sobre la autoría de estas obras, que han resultado ser parisinas, labradas hacia 1630, todas pertenecientes a las colecciones reales francesas y a las del Delfín. Daniel Alcouffe, en su extenso trabajo dedicado al tema <sup>23</sup>, proporciona datos acerca de Pierre Delabarre, quien, según Nocq <sup>24</sup>, fue platero parisino recibido en 1625, si bien sus hermanos Josias y François no ostentaban tal título, aunque tenían taller en las galerías del Louvre, lo que da idea de la importancia que se les concedía.

Contrajo matrimonio en 1635 con María Raillard, hija de Joseph Raillard, que era comerciante en París y platero privilegiado del Príncipe de Conti. Mantuvo relaciones con numerosos parientes que también eran plateros, como Étienne Doucet, Daniel Thiéry o Guillaume Gouzin. Pudo ser hijo suyo el platero Joseph Delabarre, recibido maestro en 1668, que vivía entre 1689 y 1702 en la misma calle, cerca del Louvre. Estas relaciones suponen una influencia mutua e intercambio de técnicas, conocimientos y oportunidades profesionales, ya que varios de los citados trabajaban en el entorno de la Corte. Debió fallecer antes de 1715.

Entre las Alhajas del Prado pueden considerarse obras de este autor el vaso número 2 de Angulo <sup>25</sup>, que aprovecha una copa anterior de lapislázuli, con niños, dragones y delfines, y el número 3, copa naviforme con un dragón por asa. Los dragones de las asas del primer



Jarro con Narciso mirándose en la fuente. Obra parisina del tercer cuarto del siglo XVI. Jane Clifford. 1863. AGP. Nº Inventario: 10191906.

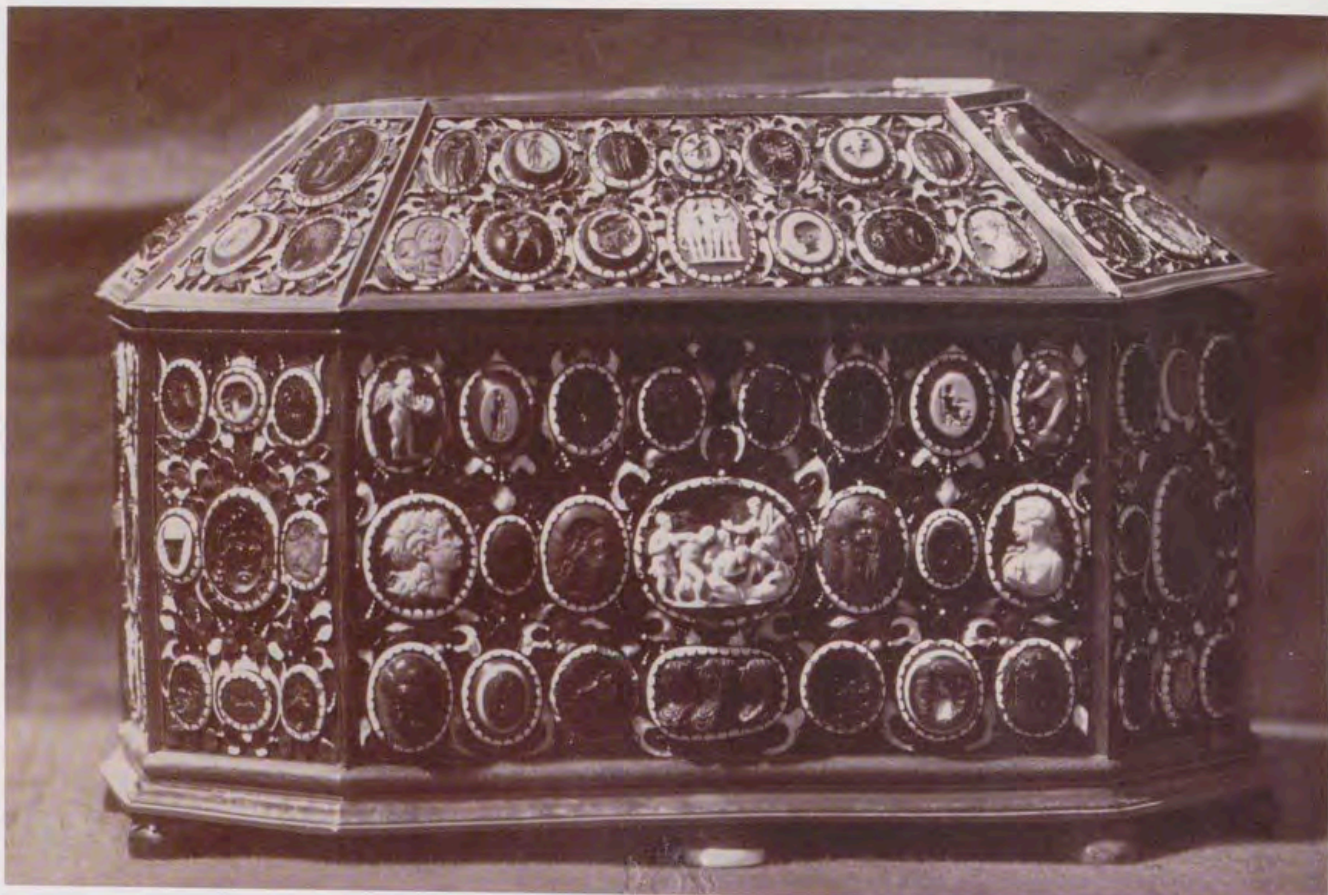


Jarrito con guarnición de oro.  
Obra probable de Richard  
Toutain, mutilada en 1918,  
mediados del siglo XVI, París.  
Jane Clifford. 1863.  
AGP. N° Inventario: 10191899.

vaso, robados en 1918, son visibles en fotografías anteriores de Jane Clifford y Laurent, y parecen idénticos al de la copa número 3, de oro esmaltado a bulto redondo, con fiero aspecto, pintados los detalles de la piel, cabeza y garras con vivaz naturalismo al igual que la cola, enroscada, que desciende hasta la base del cuerpo. Sus ojos son de ópalo y la lengua, acabada en un dardo, se mueve, sujeta en tembladera. El modelo está inspirado en grabados de los años 20 del siglo XVII, de los que Alcouffe destaca el publicado en 1626 por Balthazar Moncornet, tomado de Balthazar Le Mersier.

Con alguna reserva se puede atribuir al mismo autor el vaso con un Cupido cabalgando un dragón, número 19 de Angulo<sup>26</sup>, y la arqueta con camafeos número 32. En el primer caso, el dragón se inspira en modelos de Collaert el Viejo, publicados en 1591, aunque el Cupido es similar a otras figuritas infantiles realizadas por Delabarre, como las que ornán el *aguamanil con un Amor*, del Louvre (OA.10.409), y el vaso de lapislázuli número 2. En cuanto a la arqueta, que perteneció a Mazarino y era uno de sus bienes más preciados, la similitud se encuentra en la labor de hojas caladas y su esmaltado, con una paleta frecuente en las obras de este autor. Otros vasos poseen, a nuestro juicio, algún punto de contacto concreto con las realizaciones conocidas de este platero: la copita de ágata con franjas oscuras número 55, cuyo rueda esmaltado recuerda la base del *aguamanil con un Amor* y la moldura exterior del *aguamanil de la Minerva*. También el mascarón de fauno que tie-

ne el vaso número 6 de Angulo, con asa en forma de bicha, está cercano al del vaso citado, con esmaltes blanco, rojo, toques negros y otros colores más específicos, como el verde hierba opaco y el morado, este último muy empleado en la escuela de París. El número 116, barco de cristal con mascarón esmaltado, presenta similitudes en el diseño del mascaroncito, en la calidad técnica en el tratamiento del esmalte pintado y su alegre colorido, con la montura del nudo del vaso de lapislázuli número 2. Todos estos vasos (incluidos otros del Louvre, como el MR. 120, labrado hacia 1630) fueron realizados en el segundo cuarto del siglo XVII. Con alguna reserva, Alcouffe añade, a las obras elaboradas en el círculo de Pierre Delabarre, un candelero de pared (MR 251) y el llamado "espejo de María de Médicis" (MR. 252), regalado por la República de Venecia a María de Médicis con ocasión de su matrimonio con Enrique IV. Esta obra fue comprada en París y refleja la moda del momento<sup>27</sup>, efectuada, al igual que el candelero, con una técnica que tiene puntos de contacto con el estilo de la labor de oro que recubre la arqueta de camafeos número 32 de Angulo. Aparte de esto, detectamos en la colección del Louvre varios vasos con monturas del mismo estilo, denominado en francés *cosses de pois* (vainas de guisantes), que proceden también de la colección de Mazarino, adquirida en su mayoría por Luis XIV. Quizá la más parecida a las obras ciertas de Delabarre sea la copa n° 390 del catálogo de los bienes de Mazarino, hoy n° MR.155.



Arqueta con camafleos. Perteneció al Cardenal Mazarino, París, hacia 1625.  
Jane Clifford. 1863. AGP. N° Inventario: 10191869.

Las copas MR.113 (384 de Mazarino), la OA.2054 (n° 389) y la MV.979 (n° 377), así como el jarro y bandeja n°. MR 241 y 242 (n° 397), pertenecen al mismo estilo de guarniciones compuestas por hojas de oro calado y esmaltado, a veces con pintas negras sobre fondo blanco. Los vasos números OA. 2053 y MR.225 (números 418 y 380 respectivamente), tienen asas parecidas a las del número 121, y el primero, además, tiene una guarnición similar al pie, que también es parecida a la que tuvo la *tazza* número 13. Aunque tardías, todas estas creaciones participan del espíritu del *stil rustique* de la Escuela de Fontainebleau, si bien interpretado con cierto carácter caricaturesco que ha sido advertido por varios autores.

#### OTROS TALLERES PARISINOS

Debemos mencionar un grupo de obras, datables en el último tercio del siglo XVII, la mayoría desaparecidas tras el robo de 1918, que conocemos a través de sus fotografías, en las que se observan puntos en común que permiten adscribirlas a un sólo taller, que hemos denominado *Taller parisino de las figuras blancas*.

El grupo lo forman una pareja de vasos, los más altos de todas las Alhajas, números 89 y 104 del inventario de 1746, ornados con bustos de Emperadores, y figurillas de bulto redondo que representan las Virtudes y la Fama. Las figuras desnudas son similares a las del vaso número 50 de Angulo, también robadas, pero la decoración de las guarniciones es diferente. Los detalles decorativos siguen el estilo creado por Jean I Bérain, y se aprecian en las fotografías antiguas zonas de esmalte blanco en la parte superior, decoradas con

unos toques de esmalte negro, basados en los esquemas decorativos publicados en 1663 por Giles L'Egaré para ser aplicados sobre superficies de esmalte pintado en un solo tono, blanco, pastel o rosado<sup>28</sup>. Se trata de orlas y composiciones florales, a base de motivos menudos, realizados en negro, como salpicados. Este recurso decorativo está presente también en los vasos números 10, 11, 9 y 7 de Angulo.

El vaso número 115 del inventario de 1746, también robado en 1918, tenía forma globular, sujeto por una mujercita con los brazos alzados. La figura tenante posee cierto parecido con los bustos de los Emperadores de los vasos 89 y 104, especialmente en el esmaltado del blanco de los ojos, lo que dota a estas figuras de un aspecto peculiar. Todo ello falta, lo que nos impide verificar de manera indubitable la semejanza que parecen testimoniar las fotografías.

Una variante del *Taller de las figuras blancas* podría constituir la copa número 13 de Angulo, sostenida por mujer desnuda, en oro y esmaltada de blanco. La técnica decorativa está relacionada con la del niño del vaso número 2, que ya hemos mencionado, de hacia 1630. Pero, mientras que la obra de Delabarre recrea, con cierto carácter irónico, el aspecto de vasos manieristas del siglo XVI, en los que era usual el uso del esmalte blanco para las carnaciones, aquí, la figurilla es la única protagonista, sujetando la taza en un gracioso contraposto, y de la composición emana una armonía ajena a las complejas composiciones de este artífice. Vinculada a los diseños de la Escuela de Fontainebleau, patentes en la disposición y canon de la figura, así como el diseño de la flor que surge a su espalda, habría

que otorgarle una datación más temprana, quizá los años ochenta o noventa del siglo XVI. El nudo de la copa de jaspe número E.118 del Louvre ostenta pétalos semejantes a los que aparecen tras la figura del Prado. También en el Museo del Louvre se conservan algunas cerámicas de la Escuela de Fontainebleau, que parecen, al igual que los jarros de Saint Porchaire, trasposición de modelos de orfebrería. Un candelero, procedente de la Colección Durand<sup>29</sup>, presenta puntos de contacto con la figura de la presente taza y con el vástago de la taza número 5 de Angulo. En ambas es similar la guarnición de la base, reproducida en el modelo de barro cocido y vidriado.

Por último, pudieran ser obra de un mismo platero las muy delicadas guarniciones de oro, fechables en la segunda mitad del siglo XVII, que protegen dos de los vasos más preciados de la colección del Delfín, realizados en el siglo XVI en *prasma de esmeralda* (en realidad cromojadeíta): el pomo con delfines número 56 de Angulo y el jarrito, hoy sin asa, número 57.

El pie del primer vaso es acampanado y corto, y se ha intercalado un vástago de oro cincelado minuciosa-

mente que representa un trípode, con patas en ese, guirnaldas y hojarascas, apoyado en una base gallonada. En el estuche se advierte un hueco inferior, casi cúbico, lo que revela la importancia que tuvo la guarnición del pie, desaparecida hacia 1813, con cuatro delfines, y que compensaba volumétricamente la masa de oro y la labor de piedra. Desde la misma fecha aproximadamente falta también la tapa, que, según el hueco que se aprecia en el estuche, tendría forma cupuliforme, escalonada por molduras, y estaba rematada en una bellota o cogollo de oro. La disposición primitiva del vaso quedó alterada al aumentar su volumen con esta liviana estructura de consolas y guirnaldas al gusto clásico francés en la línea de las decoraciones de Versalles. Los cartones dispuestos a manera de trípode recuerdan los del pie del vaso número 65 de Angulo y el número OA.6618 del Louvre, aunque colocados a la inversa. Ambos modelos tienen su parte central picada de lustre, y se encuentran molduras gallonadas en los dos vasos, así como hojas de cogollos en el ejemplar del Prado, y guirnaldas en el del Louvre. La guarnición del pie, por su parte, podría ofrecer un aspecto similar a los delfines del número 66 de Angulo, obra de Michel Debourg. En el segundo vaso, la labor tiene forma de retícula y se adorna con una cabeza de Medusa muy en la línea de los diseños clasicistas franceses. Todos estos trabajos son productos de la platería parisina de las décadas finales del siglo XVII, dominada por los diseños de Le Brun, Berain y otros grandes decoradores de la Corte de Luis XIV, interpretados, sin duda, por plateros de la misma Corte al servicio del Monarca.

Sirvan estos breves apuntes para dar una idea de la importancia del denominado *Tesoro del Delfín* que, como ya se mencionó arriba, forma, pese a estar mermado, una colección de primer rango en la Historia del Arte, que sobrepasa el ya caduco concepto de *artes menores* o *artes decorativas*, colección que hoy España posee en virtud de la herencia, nunca apreciada en su justo valor, de nuestro primer Monarca Borbón.

## BIBLIOGRAFÍA

- D. Alcouffe, "Le collezioni francesi di gemme del XVI secolo", *Arte Illustrata*, nº 59 (oct. 1974) pp. 264 - 276.
- D. Alcouffe, "Le "maître aux dragons": les créations de l'orfèvre parisien Pierre Delabarre", *Revue de l'Art*, 1988, pp. 47- 56.
- D. Alcouffe, "The collection of Cardinal Mazarin's Gems", *The Burlington Magazine*, t. CXVI (1974).
- D. Angulo Iñiguez, *Catálogo de las alhajas del Delfín*, Madrid, 1944.
- D. Angulo Iñiguez, *Catálogo de las alhajas del Delfín*, edición revisada, Madrid, 1989.
- L. Arbeteta Mira, "Nuevas Noticias sobre las Alhajas del Delfín" I, en: *Boletín del Museo del Prado*, XII, nº 50, Madrid, 1992, pp. 71- 87.
- L. Arbeteta Mira, "Nuevas Noticias sobre las Alhajas del Delfín" II, en: *Boletín del Museo del Prado*, XIII, nº 51, Madrid, 1992, pp. 21- 56.



Copa con Emperadores, las Virtudes y la Fama, robada en 1918, París, último tercio del siglo XVII. "Taller de las Figuras Blancas".  
Jane Clifford. 1863. AGP. Nº Inventario: 10191890.



Copa con tapador.  
La figura de Neptuno fue robada en 1918. Obra de Johann Daniel Mayer, segunda mitad del siglo XVII, Augsburgo. Jane Clifford. 1863. AGP. N° Inventario: 10191880.

- H. Barbet de Jouy; J. Jacquemart, *Les Gemmes et bijoux de la Couronne au Musée du Louvre, expliqués par —, membre de Institut, dessinés et gravés à l'eau-forte d'après les originaux, par —, chevalier de la Légion D'Honneur, membre de l'Académie Impériale de Vienne, chevalier de l'Ordre de François-Joseph. Introduction par M. Alfred Darcel, directeur au Musée de Cluny*, París, 1886.

- M. Bimbenet-Privat, "Une famille d'orfèvres parisiens: les Toutain", *Bibliothèque de l'École de Chartres*, t. 141, 1983, París, pp. 91- 115.

- M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance*, París, 1992.

- Y. Bottineau, "Philip V and the Alcazar de Madrid", *BM*, marzo 1956, pp. 68 -74.

- Y. Bottineau, "La double tradition de l'orfèvrerie française sous Louis XIV et Louis XV", *Art de France*, 1961, pp. 149-158.

- Y. Bottineau, *L'Art de Cour dans L'Espagne de Philippe V, 1700- 1746*, Burdeos, 1962.

- Y. Bottineau, "La distribution de la demeure royale au XVIIIe siècle; le Château de Versailles et le Palais de Madrid", en *GBA*, julio-agosto 1991, pp. 17-26.

- Y. Bottineau, "Les origines versaillaises de la Granja" dans *Revue de la Société des Amis de Versailles*, Nyon, n° 15, 1962.

- T. Crépin- Leblond, y otros, *Une orfèvrerie de terre. Bernard Palissy et la céramique de Saint-Porchaire*. París, 1998. Catálogo de la exposición, septiembre de 1997-febrero de 1998.

- J.M. Cruz Valdovinos, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997. Catálogo de la exposición.

- R. Distelberger, "Beobachtungen zu den Steinschneidewerstätten der Miseroni in Mailand und Prag", *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen*, 74, Viena, 1978, pp. 79-152.

- W. Fleischauer, "Zur Kunst der Edelstein und Kristallschneider des Barock in Augsburg", en *Pantheon* t. XXXV, 1977, pp. 17-2.

- C. Frégnac, y otros, *Les grands orfèvres de Louis XIII à Charles X*, París, 1965.

- P. Fuhring, y M. Bimbenet-Privat, "Les modèles" en *L'Orfèvrerie Parisienne de la Renaissance. Trésors dispersés*, París, 1995.

- J.F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism (1540-1620)*, Londres, 1976.

- C. Hernmarck, *The art of the european Silversmith, 1430-1830*, 2 vols., Londres-Nueva York, 1977.

- P. Lemoine, *Versailles et Trianon*, París, 1992.

- H. Nocq, *Le poinçon de Paris*, répertoire des maîtres orfèvres de la juridiction de Paris depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, 5 vols., París, 1926-1951.

- *Oeuvres de Bijouterie & Joaillerie des XVIIe et XVIIIe siècles*, París, s. a.
- A. Omodeo, *Grafica per orafi. Modelli del cinque e seicento*. Mostra di incisioni da collezioni italiane, Florencia, abril-mayo 1975. Catálogo de la exposición.
- B. Pons, "Le décor de l'appartement du Grand Dauphin au château neuf de Meudon (1709)" en *Gazette des Beaux arts*, VI periodo, tomo CXVII, febrero 1991, pp. 59-76.
- J. Spike, *The Illustrated Bartsch, vol. 30. Italian Masters of the sixteenth century. Enea Vico*, Nueva York, 1985.
- P. Verlet, "Les gemmes du Dauphin", *Art de France*, E. III, 1965, pp. 156-155.
- V.V.A.A., *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Mannerisme*, París, 1995.
- V.V.A.A., *L'École de Fontainebleau*, París, octubre 1972-enero 1973. Catálogo de la exposición.
- V.V.A.A., *Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravures et dessins. XIVe exposition de la Collection Edmond de Rothschild*, París, junio-septiembre 1987.
- V.V.A.A., *Du Duc D'Anjou a Philippe V, le premier Bourbon d'Espagne*, Sceaux, 1993, cat. Catálogo de la exposición.
- V.V.A.A., *Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravures et dessins. XIVe exposition de la Collection Edmond de Rothschild*, París, 1987. Catálogo de la exposición.
- V.V.A.A., *Phra Narai Roi de Siam et Louis XIV. Musée de L'Orangerie, 1986*, París, 1988. Catálogo de la exposición.

## NOTAS

<sup>1</sup> Y. Bottineau, estudioso de la influencia del mundo artístico francés en el ámbito español, toca este tema en una obra de obligada referencia: *El Arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Aunque breves, nos proporciona noticias acerca de la parte de vasos que heredó Felipe V de su padre. A comienzos de 1724 se los menciona depositados en el Palacio de La Granja, conservados en sus estuches, dentro de tres cajones (p. 474).

<sup>2</sup> Ver P. Verlet, *Versailles*, París, 1965; P. Lemoine, *Versailles et Trianon*, París, 1992.

<sup>3</sup> Véase P. Verlet, "Les gemmes du Dauphin", en *Art de France*, III, 1965, pp. 156-156, para todo lo relativo a la colección del Delfín en Versailles y Meudon.

<sup>4</sup> P. Verlet, 1965, p. 145, nota 8: ns. 202, 203, 227 y 255 del inventario de 1689, que corresponden a los números 71, 72 y 81 de la colección de Luis XIV [cit. n. 5].

<sup>5</sup> P. Verlet, *Ibid.*, p. 145.

<sup>6</sup> Véase el catálogo de la exposición: *Phra Narai Roi de Siam et Louis XIV. Musée de L'Orangerie 13 juin-13 juillet 1986*, París, 1988.

<sup>7</sup> Para mayor comodidad del lector, citaremos los números del catálogo de Angulo, donde se puede verificar fácilmente la referencia en su reedición de 1989, en vez de los números originales de la secuencia en España, que corresponderían al inventario de 1746.

<sup>8</sup> P. Verlet, 1965, nota 19, p. 147 [cit. n. 5].

<sup>9</sup> P. Verlet, *Ibid.*, p. 159, nota 6.

<sup>10</sup> Ver L. Arbeteta Mira, "Nuevas Noticias sobre las Alhajas del Delfín" II, en *Boletín del Museo del Prado*, XIII, n.º 31, Madrid, 1992, pp. 22-25.

<sup>11</sup> Archivo Histórico del Museo de Ciencias Naturales. "Museo". Caja grande n.º 16, cap. 13. Diversos oficios, cartas y borradores acerca del tema y la entrega de 1859.

<sup>12</sup> Agradecemos, para la realización de la nómina de plateros de las Alhajas, las notas generosamente proporcionadas por M. Bimbenet-Privat, en su mayor parte inéditas, que incluyen algunos extremos de la vida de los plateros mencionados no recogidos en otras fuentes, como Guiffrey y Nocq. Dicha investigadora, en una visita al Museo del Prado, identificó las marcas que comentamos más adelante.

<sup>13</sup> P. Verlet, 1965, p. 145 [cit. n. 5].

<sup>14</sup> La investigadora visitó el Prado y comprobó en nuestra presencia la coincidencia de las marcas de los vasos con las variantes que portaba. Los datos biográficos que extractamos de este platero, al igual que los anteriores, fueron gentilmente cedidos por la misma, como se explica en la nota n.º 12.

<sup>15</sup> Comunicación de Michelle Bimbenet-Privat.

<sup>16</sup> D. Alcouffe, "Gemmes anciennes...", p. 45.

<sup>17</sup> J.M. Cruz Valdovinos, *La platería europea en España...*, 1997, n.º 129, p. 374.

<sup>18</sup> Cruz Valdovinos, J.M., 1997, n.º 126, pp. 365-366 [cit. n. 17].

<sup>19</sup> Véase, para lo relacionado con este taller, D. Alcouffe, "Le collezioni francesi di gemme del XVI secolo", *Arte Illustrata*, n.º 59, oct. 1974, pp. 264-276.

<sup>20</sup> Ver T. Crépin-Leblond, y otros, *Une orfèvrerie de terre. Bernard Palissy et la céramique de Saint-Porchaire*. París, 1998. Catálogo de la exposición, septiembre de 1997-febrero de 1998.

<sup>21</sup> Véase el repertorio iconográfico de este artista en: J. Spike, *The Illustrated Bartsch, vol. 30. Italian Masters of the sixteenth century. Enea Vico*, Nueva York, 1985, especialmente las ils. 423, 424, 425, 427, 429, 450, 452, 455.

<sup>22</sup> Para más información véase el estudio que sobre esta pieza publicamos en el Catálogo de la Exposición que el Patrimonio Nacional celebra en La Granja de San Ildefonso sobre el Reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio.

<sup>23</sup> D. Alcouffe, "Le "maître aux dragons": les créations de l'orfèvre parisien Pierre Delabarre", *Revue de l'Art*, 1988, pp. 47-56.

<sup>24</sup> H. Nocq, *Le poinçon de Paris, répertoire des maîtres orfèvres de la juridiction de Paris depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, París, 1926-1951.

<sup>25</sup> L. Arbeteta Mira, "El Tesoro del Delfín", Catálogo de la Exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, 2000, pp. 462-475.

<sup>26</sup> Véase el estudio que, con relación a este vaso, realizamos en el Catálogo descrito en la nota anterior.

<sup>27</sup> Angulo también advierte la semejanza y así lo anota en su catálogo, a la vista de la obra de Barbet. (Angulo, ed. 1989, p. 69).

<sup>28</sup> *Oeuvres de bijouterie et joaillerie...*, s. a., lám. 8-9.

<sup>29</sup> Ver el comentario, arriba citado, de Bertrand Jestaz, en *L'École de Fontainebleau*, 1972, n.º Cat. 621, pp. 441, 442.

# “La Statua è un prodigio dell’arte”: Isabel de Farnesio y la Colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso

Por Mónica Riaza de los Mozos  
y Mercedes Simal López

Debido a la Guerra de Sucesión, los primeros años del reinado de Felipe V estuvieron caracterizados por la falta de compras de obras de arte. Sin embargo, la llegada de Isabel de Farnesio a la Corte y la estabilidad social y política provocaron un fuerte resurgimiento de la actividad artística. La presencia de obras extranjeras y artífices franceses e italianos, junto al buen asesoramiento de algunos de estos últimos, incrementaron notablemente las Colecciones de pintura y escultura de los Soberanos<sup>1</sup>.

Respecto a la de escultura, tenemos que subrayar cómo, frente a la que formaron, con cierta desidia, los Austrias a lo largo del siglo XVII<sup>2</sup>, los nuevos Monarcas demostraron un gran interés por esta disciplina artística, especialmente la Reina, y realizaron nuevas e importantes adquisiciones para decorar su residencia favorita, el Real Palacio de La Granja de San Ildefonso, destacando la compra de las esculturas que pertenecieron a la Reina Cristina de Suecia y al Marqués del Carpio.

La trayectoria de la Colección de la Duquesa de Alba es bastante sencilla<sup>3</sup>. Su padre, el VII Marqués del Carpio y Heliche (1629-1687), adquirió, durante su estancia en Roma como Embajador (1675-1685), distintas esculturas antiguas, y a partir de 1679 comenzó a enviarlas a España para disfrutar de ellas una vez concluidas sus tareas como Virrey de Nápoles, aunque falleció en esta ciudad en 1687. Un año después de su muerte, su hija Catalina contrajo matrimonio con Don Francisco Álvarez de Toledo y Silva, VIII Duque de Alba. Las esculturas adquiridas por el Marqués del Carpio se mantuvieron en manos de la Casa de Alba hasta que el 15 de marzo de 1728 Doña Catalina vendió la Colección al Rey Felipe V por 3.600 doblones<sup>4</sup>. Cuatro años antes, los Monarcas lograron adquirir la Colección de esculturas que había pertenecido a Cristina de Suecia, concluyendo así el recorrido de estas piezas por distintos propietarios. A pesar de que la historia es conocida, haremos un breve repaso. Desde el momento en que la Reina sueca estableció su residencia en Roma con carácter definitivo en 1667, comenzó a adquirir, con el asesoramiento y la ayuda del anti-

cuario Giovanni Pietro Bellori, obras de gran importancia para la decoración del palacio Riario. Conocemos con gran exactitud las piezas que poseyó<sup>5</sup>, y gracias a los dibujos de Camillo Arucci<sup>6</sup> sabemos cómo era la Sala de las Musas, una de las más importantes de su residencia. Tras el fallecimiento de la Reina el 19 de diciembre de 1689, la Colección pasa a manos de su gran amigo el Cardenal Dezio Azzolini<sup>7</sup>, que fallece dos meses después. Hereda sus bienes su sobrino Pompeo Azzolini, que a su vez los vende en 1692 a Livio Odescalchi por 125.000 escudos romanos. El nuevo propietario alquiló el palacio Chigi para instalar la Colección, recomponiendo incluso la estancia de las Musas tal y como estaba en el palacio Riario. Tras su muerte, en 1713, sus posesiones pasan a su sobrino Baldasare d’Erba, Duque de Bracciano, quien pocos años más tarde puso en venta por separado los cuadros y tapices, la biblioteca y las esculturas. La compra de estas últimas, además de un elevado precio, presentaba la dificultad para su adquisición de que no podían salir de Roma sin una licencia papal, algo que nadie creía posible conseguir. Pero el deseo de Felipe V e Isabel de Farnesio por conseguir la Colección, unido a la habilidad de los intermediarios elegidos, hizo posible la adquisición de las esculturas para la decoración del Palacio de La Granja de San Ildefonso.

Las diligencias<sup>8</sup> fueron llevadas a cabo desde Madrid por Procaccini<sup>9</sup> y el Marqués de Grimaldo, y en Roma por Camillo Rusconi<sup>10</sup>, escultor y amigo de Andrea Procaccini, el Cardenal Acquaviva, Embajador de España en la ciudad y conocido de Isabel de Farnesio<sup>11</sup>, y Pietro Bianchi<sup>12</sup>. El primer testimonio relativo al deseo de los Reyes de adquirir esculturas en Roma lo tenemos en una carta en la que Procaccini da instrucciones al Cardenal Acquaviva sobre la compra de ciertas estatuas antiguas<sup>13</sup>. El 7 de enero de 1724, el Marqués de Grimaldo informaba al Cardenal de que el

M.J. Meléndez, Retrato de Isabel de Farnesio.  
Biblioteca Nacional, Madrid.





G. Cartari,  
Busto de Cristina de Suecia.  
Palacio Real de La Granja  
de San Ildefonso.

Rey se hallaba puntualmente informado del estado en que estaba el ajuste y la compra de las estatuas que Andrea Procaccini pretendía adquirir en Roma, y encargaba a su Excelencia que procurase

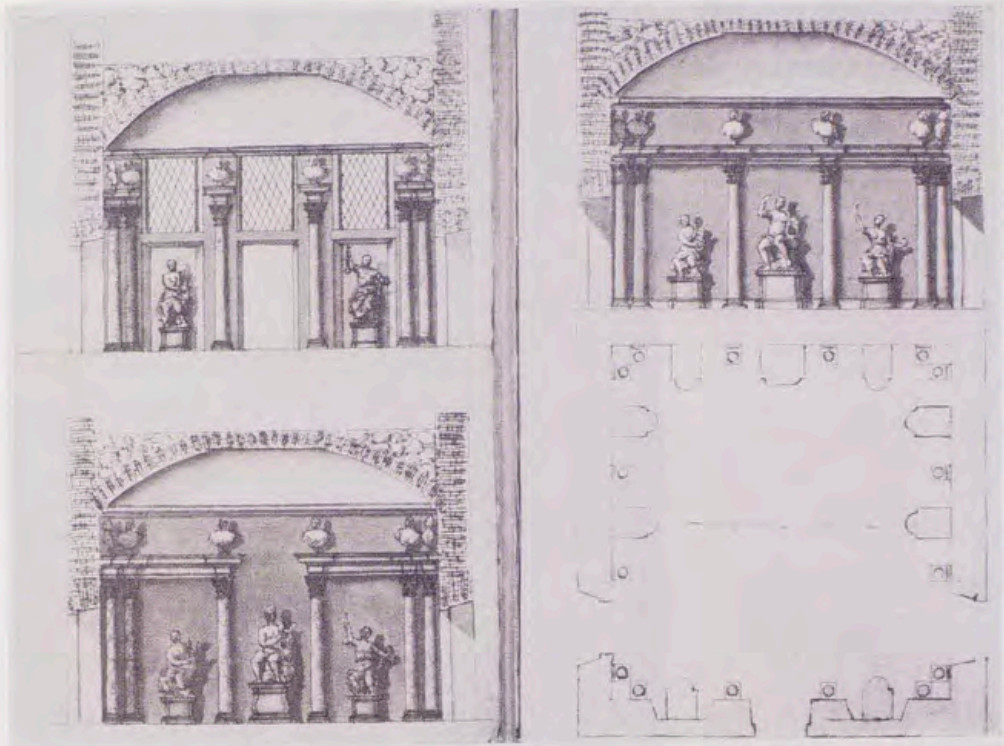
con toda viveza, no solamente comprarlas desde luego, ajustandolas, con algunas ventajas, al precio pedido [50.000 escudos], y quando estas no pueda conseguir, dando toda la misma cantidad pedida; sino tambien, disponerlas en buena forma para su conduccion a España, y embiarlas con toda la mayor brevedad posible, pidiendo V. Em<sup>a</sup> al Papa, la licencia que fuere estilo, para poderlas sacar de Roma <sup>14</sup>.

De este modo, quedaban reflejados los dos principales problemas que preocupaban a la Corte: por un lado, el elevado precio que podía llegar a alcanzar la Colección, lo que hizo que, para tratar de evitar un excesivo aumento del mismo, se mantuviera en el anonimato la identidad del comprador hasta que no finalizara la operación, y la dificultad que existía para poder sacar las estatuas de la ciudad. A pesar de los contratiempos que fueron surgiendo, las directrices dadas por los Reyes a Procaccini eran muy claras con respecto al precio, al viaje de las obras y a la manera de solventar la licencia del Papa <sup>15</sup>. Para tratar de agilizar los trámites y tener una po-

sición de fuerza con la que negociar con el Duque de Bracciano, quien pedía inicialmente 65.000 escudos, frente a los 50.000 ofrecidos por los Monarcas españoles, el 13 de enero de 1724 se envió una letra de 8.000 doblones a nombre de Acquaviva <sup>16</sup>. Sin embargo, la inquietud de los Soberanos no hizo sino aumentar en los meses sucesivos, ya que el Duque de Bracciano presentó "una dureza insensible acerca de los precios, habiendo declarado su pretension por 65.000 excudos"; en este momento el Cardenal Acquaviva se vio en la necesidad de advertir a la Corte que las esculturas y las columnas formaban un conjunto incomparable en el mundo, ya que

es tanto como un hombre puede pedir, porque union semejante ni la ay en el mundo, ni se pueden encontrar, si no se hallan bajo de la tierra, porque siendo cosas antiguas es imposible poderlas hacer, pero quando se ponen en comercio es preciso darles un precio razonable, como lo era la estima que tengo remitida, hecha por buenos escultores, que aquí se hallan, y haviendole hecho ofrecer hasta 50 [mil] escudos, no ha querido convenir, ni yo he querido ofrecer mas, porque conozco, que sino es el Rey, que las compra, y que con su soberana authoridad consiga del Papa la extraccion de ellas, es imposible, que otro las compre <sup>17</sup>.

Plano de la Sala de las Musas en el Palacio Riario. Museo Nacional de Estocolmo, 1045/1960.



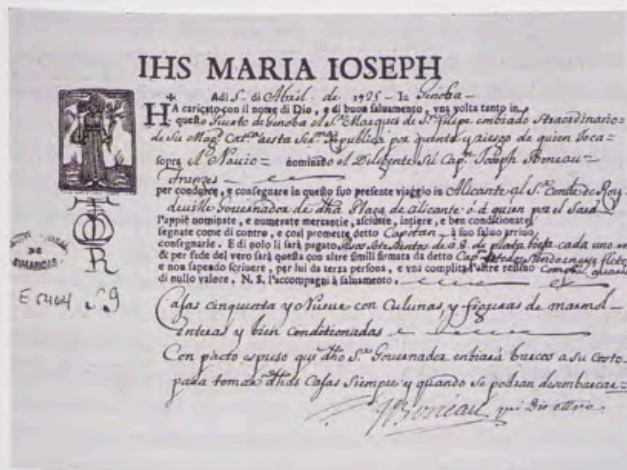
Las advertencias hechas por Acquaviva dejaron a los Reyes “con sentimiento por lo que se les dilata el gusto de tener estas estatuas y colunas”<sup>18</sup>, y fueron tenidas en cuenta, ya que el Embajador recibió poco tiempo después una carta en la que se pedía que tratase de conseguir hacerse con la Colección con la mayor ventaja posible en el precio, o bien llegar hasta la elevada cantidad de 63.000 escudos romanos con la condición de aplazar el pago en un año<sup>19</sup>. Las negociaciones fueron duras, pero las buenas noticias pronto llegaron a Madrid:

queda ajustado el contrato de las estatuas y columnas por el precio de 50 [mil] ex<sup>ta</sup> y lo que solo dificulta la parte es el tiempo de un año que se ha pedido para pagar el entero del dinero, y assi si esto se puede facilitar, adelantando los plazos sera muy conveniente, y demas solicitud al despacho del negocio<sup>20</sup>.

El 11 de septiembre, Camillo Rusconi firmaba junto a Baldassare Odescalchi las condiciones de venta de las esculturas y columnas<sup>21</sup>, y el día 16 del mismo mes, el Cardenal Acquaviva escribía al Marqués de Grimaldo:

Las estatuas y columnas, que V.E. sabe, ya son del Rey... personalmente passé a tomar posesion de ellas, y asseguro a V.ex<sup>a</sup> que ha sido con mi mayor consuelo, pues he buuelto a verlas, que ya de mucho tiempo no lo havia visto, y las he hallado verdaderamente alajas del rey, y singulares q. Solo nuestros Amos las pueden tener. Ellas estan tam bien conservadas que parece hayan salido oy del pincel aunq. cuentan tantos siglos que sin duda han estado en el Mundo, y asseguro a v.ex<sup>a</sup> que no deja de ser desconsuelo a muchos de este Pais apasionado delas antiguedades el verlas salir de Roma, bramando de quien nos ha concedido la extracion<sup>22</sup>.

Días antes de hacer pública la compra de la Colección, Acquaviva consiguió entrevistarse personalmente con el Papa, ante la desconfianza de sus allegados, y solicitó la dispensa de los derechos de salida para la Colección, lo que Su Santidad no tardó en otorgar, escribiendo de su propia mano la gracia *Fiat ut petitur*<sup>23</sup>. Una vez obtenidos todos los permisos pertinentes, comenzó el proceso de envío hacia La Granja, que consistió en mandar las piezas a Génova, desde donde serían trasladadas a Alicante<sup>24</sup>. El embalaje y salida desde Roma fue supervisado por el Embajador español, y posteriormente, tras su muerte, por Félix Cornejo<sup>25</sup>. Las dificultades surgieron con el traslado de las primeras columnas, pues la poca profundidad del Tíber impedía movilizar los “pequeños bastimentos” elegidos para transportarlas, por lo que hubo que esperar a que aumentara el caudal del río<sup>26</sup>. Solventados los inconvenientes de última hora, comenzó el envío de piezas rumbo a Génova. Las primeras que se trasladaron fueron las columnas, a continuación los bustos y pedestales, y finalmente las estatuas, viajando todas ellas bien encajonadas<sup>27</sup>. En la ciudad del norte, el Marqués de San Felipe tuvo que hacer frente a los problemas con los fletes, principalmente, por la elección de los navíos. El primer cargamento fue trasladado a Alicante en un barco francés dirigido por el capitán Abeille. Sin embargo, Felipe V, al conocer la llegada del mismo, ordenó que los demás cajones de bustos, pedestales y esta-



Póliza de cargo de las estatuas. Génova, 5 de abril de 1725. Archivo General de Simancas, Estado, caja 5.464.

Cuaderno de Ajello,  
Grupo de San Ildefonso.  
Museo del Prado, Madrid.



tuas que se hallaban aún en Génova, no se dirigiesen a través de "Barcas Franzesas por ningun caso"<sup>28</sup>. Desde que el Monarca español dio la orden hasta que el Marqués tuvo conocimiento de ella, en Génova ya se había preparado otro nuevo barco al mando de otro capitán francés, llamado Joseph Boneau, e incluso, llegó a conformarse una póliza de cargo<sup>29</sup> que posteriormente tuvo que ser rescindida. Por último, las piezas fueron descargadas de la embarcación francesa, y en las sucesivas navegaciones se emplearon únicamente barcos ingleses<sup>30</sup>. El 23 de octubre de 1725, se comunicaba a la Corte el envío de las últimas 19 estatuas desde Génova. Cuando las piezas llegaron a tierra española, fueron conducidas por Gabriel López<sup>31</sup> en "galeras con bueyes"<sup>32</sup> hasta el Palacio de La Granja, donde Andrea Procaccini tomó cuenta de ellas<sup>33</sup>. Allí se mantuvieron hasta que en 1788 Carlos IV ordenó que algunas de las esculturas fueran trasladadas a Aranjuez. En 1829, las

que aún quedaban en el Real Sitio fueron llevadas al Museo del Prado -dejando previamente en La Granja un vaciado de cada una de ellas-, donde se conservan en la actualidad, y constituyen el núcleo principal de los fondos de escultura del Museo.

Tras la muerte de Felipe V, la Reina viuda se trasladó de forma permanente al Palacio de La Granja acompañada por su hijo Don Luis y su asesor, el Marqués de Scotti, y durante su estancia en el Real Sitio se dedicó a reparar los deterioros que se habían producido, concluir las obras inacabadas y erigir un sepulcro para su difunto marido<sup>34</sup>. Otra de sus principales actividades fue el cuidado de la Colección de esculturas, que si bien fue adquirida por los Reyes de forma conjunta, la verdadera interesada e impulsora de la compra fue la Reina<sup>35</sup>.

Contrariamente a lo que había sucedido en España durante el siglo XVII, Isabel de Farnesio llevó a cabo

Cuaderno de Ajello, Diadúmeno.  
Museo del Prado, Madrid.

387 - *Protoma de Lisabel II*  
*Mitológico?*

(48)



*En la VI de las de la "Deducción para una imagen simulacro de Cleopatra  
e varie statue de Cesar" - (Ajello) - Antonino*

una decidida actividad como coleccionista y mecenas en el campo de las artes, continuando así con la tradición de su familia, que acaparaba en sus distintos palacios romanos y pamesanos <sup>56</sup> una riquísima Colección de esculturas comparable a la del Vaticano. Dotada de una sólida formación -hablaba con fluidez italiano, francés y alemán- y asesorada por buenos profesionales como Procaccini o el Marqués de Scotti, su interés por la escultura y las antigüedades iba más allá de la formación de una rica colección. Prueba de ello son la veintena de libros que sobre este tema poseía en su biblioteca, donde se daban cita los principales textos sobre arqueología del momento, con obras del Conde de Caylus, Montfaucon, François Perrier o Pietro Bellori entre otros. Estas obras, junto a distintos diccionarios de mitología, pintura y arquitectura, catálogos de medallas, láminas y descripciones de monumentos y antigüedades egipcias, etruscas,

griegas y romanas, y de las recientemente descubiertas pinturas de Herculano -suministrados con toda seguridad por su hijo, Carlos VII de Nápoles y su esposa, María Amalia de Sajonia <sup>57</sup>- ponen de manifiesto la inquietud de la Reina por el conocimiento de la escultura antigua. Además de estas obras, también figuraban en el inventario de su librería varios tomos de *Cartas secretas de Christina reyna de Suecia en frances* <sup>58</sup>, que demuestran un gran interés de Isabel de Farnesio por la personalidad de la antigua dueña de su Colección.

Dentro de estas inquietudes, la Reina tomó la decisión de elaborar una obra, acompañada de imágenes, en la que se describieran las principales esculturas adquiridas por los Monarcas. La persona elegida para realizar este trabajo fue el abate Don Eutiquio Ajello e Liscari <sup>59</sup>. De origen italiano, llegó a España en 1743 en la comitiva de la princesa Yacci, casada con el Embajador de

Nápoles en Madrid. Durante su estancia en España, trabajó en la Biblioteca y Galería de La Granja de San Ildefonso hasta 1752<sup>40</sup>. El encargo de la Reina no llegó a ser impreso, y hasta ahora sólo se sabía que Ajello había escrito un manuscrito de 224 páginas que en la actualidad se encuentra desaparecido<sup>41</sup>. Conocemos su contenido por un resumen que en 1861 hizo, de una forma un tanto desordenada, Vicens<sup>42</sup>.

Según este autor, el manuscrito estaba encabezado por una dedicatoria -destinada a Isabel de Farnesio- firmada por el "abate Ajello". El cuaderno, escrito en italiano, se estructuraba en 25 diatribas o disertaciones, a las cuales acompañaban 44 dibujos. En cada uno de los capítulos se agrupaban varias estatuas -de diversa época y calidad- de una misma divinidad, que se explicaban a través de distintas consideraciones mitológicas, ritos, tradiciones y fábulas. Las hojas estaban llenas de notas al pie con indicaciones, y la ligereza de las descripciones de las estatuas era tal, según Vicens, que rebajaban el mérito de esta obra.

Este manuscrito desaparecido hay que relacionarlo con el llamado *Cuaderno de Ajello* que se conserva en el Museo del Prado. Se trata de un conjunto de cincuenta y nueve hojas sueltas con dibujos a lápiz, destinadas a servir de modelo para la realización de una serie de grabados que debían ilustrar el catálogo descriptivo de la Colección de esculturas reunidas por Felipe V e Isabel de Farnesio en La Granja. Son de enorme interés porque muestran los añadidos que tuvieron las esculturas a su paso por las Colecciones de Cristina de Suecia y Livio Odescalchi, que posteriormente fueron eliminados por Salvatierra cuando en 1829 las estatuas ingresaron en el Museo del Prado. No se sabe cuándo se realizaron, quién fue el autor, aunque algunos estudiosos apuntan a Juan Bernabé Palomino<sup>43</sup>, ni por qué motivo se abandonó el proyecto.

En relación con la *Descripción* de Ajello, recientemente hemos encontrado en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores un manuscrito en italiano titulado *Saggio del Primo Tomo, Il quale contiene la Descrizione di tutte le Divinità, ed Eroi che adornano la Celebre real Galleria di San Ildefonso*<sup>44</sup>.

Lleno de localismos, cultismos y latinismos que hacen compleja su lectura, puede datarse con precisión en la segunda mitad del siglo XVIII gracias a la filigrana que poseen sus hojas<sup>45</sup>. Encuadrado en becerrillo, tiene sus tapas adornadas con hierros. El papel de la guarda, de gran belleza, por sus motivos decorativos -flores doradas sobre fondo malva- y por la firma que lleva<sup>46</sup>, puede fecharse en el último cuarto del siglo XVII, de origen centroeuropeo.

Las cuarenta y ocho páginas centrales contienen el texto escrito en regular letra romana del siglo XVIII, inscrita en rectángulos y pautado a lápiz, y carece de notas. La obra no presenta espacios destinados a ilustraciones, debido a que fue realizada para ser leída mientras se contemplaban las estatuas, por lo que no era necesario ningún apoyo visual al texto.

Si bien a lo largo del manuscrito no se menciona la identidad del autor, por el contenido, idéntico en algunos pasajes al del *Cuaderno de Ajello*, se puede identificar al italiano como el artífice de este texto. El contenido de la obra también se estructura en diatribas o disertaciones -25- a lo largo de las cuales se describen 65 estatuas que decoraban la Galería del Palacio. Co-

mienza con una introducción en la que alaba la calidad de las esculturas -frente a otros museos que tan sólo poseían copias- y enumera las piezas que se van a describir: ídolos egipcios, estatuas griegas, bustos, urnas sepulcrales, un ara de sacrificios y distintas medallas. A continuación, el autor explica:

L'impegno ch'ho avuto d'adempiere gl'eccelsi vostri comandi, e la giustizia, che meritava il Museo stesso, mi obligarono sù le prime a fare una descrizione ampia, e degna d'una delle più grandi, e valorose Regine, ch'abbia mai veduto la terra. Ma come che quella [obligata già in due Volumi] puol rendersi noiosa agl'affari più interessanti di V.R.M., giudicai ben fatto presentarci di nuovo un picciolo Saggio, onde possa in breve, e sotto un tiro di vista, restar sodisfatto l'eruditissimo vostro, conoscente genio.

Llama la atención la denominación de la Galería como Museo, que responde a las inquietudes y formación de Isabel de Farnesio que ya hemos mencionado anteriormente. De este modo, la Reina concibió su Galería -por su formación y la influencia de la actividad museística que estaba realizando su hijo Carlos VII de Nápoles en sus distintos palacios- como un museo a la italiana, al que podía acceder cierto público<sup>47</sup>, y que estaba dotado de un catálogo de sus fondos.

Tras esta presentación, el autor cita a distintos eruditos en cuyas obras ha apoyado su conocimiento<sup>48</sup> y declara su intención de describir las estatuas *per via della Scrittura, e della Storia*, sin acudir a fábulas. Finalmente, explica que su trabajo está dividido en disertaciones o diatribas, a lo largo de las cuales se centra en tres aspectos: la Mitología, la verdadera historia de las obras "sepultada por las alegorías de los poetas", y los símbolos y monogramas que lleva cada una de las esculturas.

Al igual que el "Cuaderno de Ajello", la primera diatriba trata *Sopra quattordici Idoli d'Egitto* (Estatuas I-XIV). La segunda versa *Sopra alcune Statue di Giove*, una de ellas colosal (Estatuas XV-XVI). La tercera diatriba trata *Sopra una statua singolare coricata nell'acqua, che rapresenta nel tempo stesso Nettuno, e un Fiume* (Estatua XVII). La número cuatro trata *Sopra un Ara di Bacco, due Statue, de altri Monumenti singolari* (Estatuas XVIII-XX). Para describir el ara de Baco, Ajello recoge el testimonio de Montfaucon cuando vio la estatua en la Galería de la Reina Cristina de Suecia en Roma. La diatriba número cinco trata *Sopra tre celebri Fauni, alcune Medaglie, e Bassi-rilievi particolari* (Estatuas XXI-XXIII). La primera de las estatuas descritas se trata del Fauno del Cabrito, que se califica como *un prodigio del arte* y se cree *di Periclimene, o del famoso Prasitele, e veramente lo stile parla a favore di quest'ultimo*. La diatriba número seis versa *Sopra quattro Statue di Venere antiche ed una Moderna* (Estatuas XXIV-XXVIII). La séptima trata *Sopra le Muse* (Estatuas XXIX-XXXVI). Para describirlas, Ajello recurre a las obras de Alessandro Maffei, Vitruvio y Pausanias, y las pone en relación con *Cefisodoro figlio del celebre Prassitele*. La diatriba número ocho trata *Sopra un Trepìe d'Apollo ed una Sibilla dell'intero singolare* (Estatuas XXXVII-XXXVIII). La diatriba número nueve versa *Sopra una Statua di Cerere antichissima* (Estatua XXXIX). La décima, *Sopra tre Ercoli antichi* (Estatua XL-XLII). La diatriba once trata *Sopra una Statua di Pallade* (Estatua XLIII). La duodécima trata *Sopra alcune Statue d'Apollo* (Estatuas



Saggio del Primo Tomo Il quale contiene la Descrizione di tutte le Divinità, de Eroi che adornano la Celebre Real Galleria di San Ildefonso. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid. Manuscrito 23.

XLIV-XLVI). La última, según sospechaba Ajello, era una obra de Massimiliano Soldani Benzi, un noble florentino que hizo algunos retratos en mármol para la Reina Cristina en Roma. La trece *Sopra due antichi Termini* (Estatuas XLVII y XLVIII). La diatriba catorce *Sopra una Statua antica di Pomona* (Estatua XLIX). La quince *Sopra una Statua della Fortuna antica, e bella* (Estatua L). La dieciséis *Sopra una Statua antica di Diana Dittinna* (Estatua LI). Bajo el título *Sopra due Giovani sconosciuti sin ora dagl' Antiquari* (Estatuas LII y LIII), la diatriba diecisiete alude al Grupo de San Ildefonso, calificada como

...un opera così eccellente, che fá onore alla venerabile Antichità; il liscio che portano, i movimenti, la muscolosità, il contorno, la proporzione, e lo stile unito al gusto dell'arte, e della natura, spirano un non sò che di rispetto al Greco lavoro.

La dieciocho versa *Sopra due belle Statue di Paride* (Estatuas LIV-LV). La diecinueve *Sopra una Statua bellissima d'Aracne Colofonia* (Estatua LVI). La diatriba veinte trata *Sopra una Vestale antichissima* (Estatua LVII). La veintiuno habla *Sopra una Statua egregia di Ganimede* (Estatua LVIII). La veintidós versa *Sopra due Statue antiche di Flora* (Estatuas LIX y LX). La veintitrés *Sopra un antica Statua di Narcisso* (Estatua LXI). La veinticuatro *Sopra una Statua rara d'Endimione* (Estatua LXII). Finalmente, la veinticinco trata *Sopra una Statua di Clizia unica e singolare* (Estatua LXIII), calificada como "...un prodigio dell'arte, la vivezza, de i movimenti suoi, fanno ancorche muti un elogio ben degno al suo Artifice...".

A pesar de que la obra está bien estructurada, las descripciones que Ajello hizo de las distintas esculturas en la mayoría de los casos resultan un tanto banales, ya que se limitan a tratar de relacionar las divinidades orientales con personajes de la Biblia o con héroes o divinidades grecolatinas. En varias ocasiones, contiene graves errores al calificar como piezas únicas algunas que no lo eran -como el Narciso- o describir inscripciones inexistentes, como ocurre en el Fauno del Cabrito<sup>49</sup>. Por ello, el valor de este texto reside en que es el único documento localizado hasta ahora sobre el interés de Isabel de Farnesio por dar a conocer su Colección de esculturas.

Para concluir, Ajello anticipa que

el compendio del Tomo secondo, pieno di quella Critica, e di quella erudizione ch'è necessaria per servire una Regina iba a tratar delle Statue di Cleopatra, di Giulio Cesare, d'Augusto, di Livia, di Costantino, e simili, Si parlerà dell'Urne Sepolcrali, del loro rito, e delle loro descrizzioni. Si metteranno in chiaro i Templi, le Battaglie, i Sacrifici, ed altre cose bellissime, che vi sono sopra Bassi-rilievi; e finalmente sceglieremo dal gran numero de Busti gl'originali, quali sono quei di Bruto liberatore di Roma d'Alessandro, d'Olimpia sua Madre, di Catone Uticense, di Giulio Africano, di Tolomeo, d'Agrippina, di Vitellio, di Commodo, di Faustina, di Plotina, di Mammea, e simili che possono dirsi senza esuberanza di termini *un Prodigio dell'Arte*.

## NOTAS

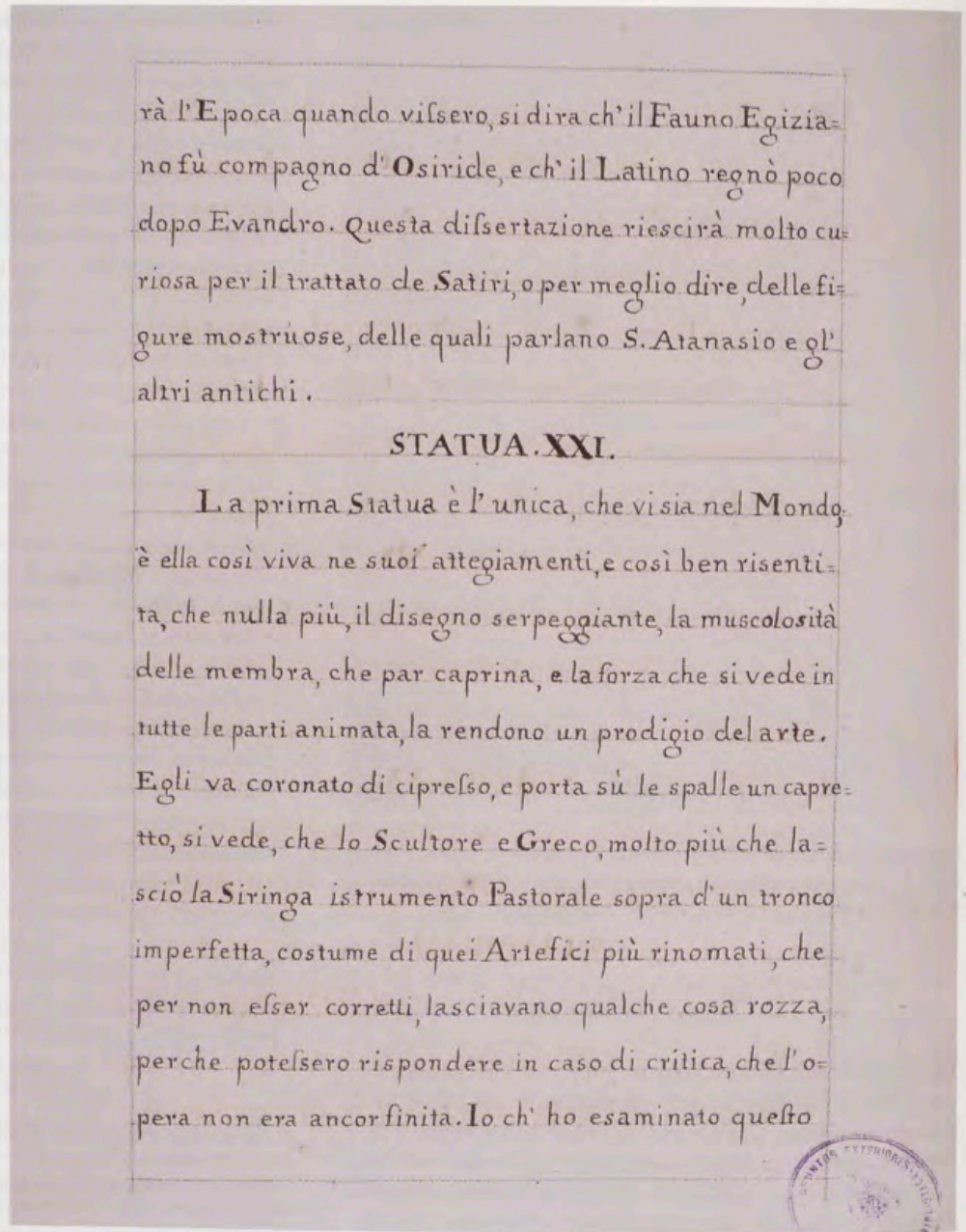
<sup>1</sup> Sobre este tema, véase: P. Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*. Barcelona, 1884; Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986; A.E. Pérez Sánchez, "El coleccionismo Real", *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1987.

<sup>2</sup> J.J. Martín González, *El escultor en Palacio*. Madrid, 1991; Morán Turina, "Las estatuas del alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias", *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid, 1994, pp. 248-265.

<sup>3</sup> Sobre el contenido de la Colección y sus vicisitudes, véase: J.M. Pita Andrade, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, nº 99, 1952, pp. 223-256. E. Harris, "El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1957, pp. 156-159. A.E. Pérez Sánchez, "Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, nº 150-151, 1960, pp. 295-294. F. Haskell, *Patronos y pintores*. Madrid, 1984, pp. 164 y 196. J.M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *El coleccionismo en España*. Madrid, 1985, pp. 297-298. R. López Torrijos, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche", *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, pp. 27-56. B. Cacciotti, "La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'arte*, nº 86-87, 1994, pp. 153-196. M. Carrasco y M.A. Elvira Barba, "El Marqués del Carpio, político y coleccionista del Siglo de Oro", *Historia* 16, nº 227, 1995, pp. 59-46. En la Society of Antiquaries de Londres se conserva un álbum de dibujos (Manuscrito 879) realizado en Italia a fines del siglo XVII en el que aparecen representadas 104 esculturas, relieves y fuentes propiedad del Marqués del Carpio.

<sup>4</sup> El 15 de marzo de 1728, Joseph Patiño escribe a Eugenio Pareja *Haviendo mandado el Rey comprar diferentes alajas de porfido y barías estatuas que bendia la Duquesa de Alba q se han ajustado en tres mil y seis cientos doblones de asenta r de vellon cada uno...* (Archivo General de Palacio, San Ildefonso, caja 9, exp. 1). Según el Inventario de los bienes

Saggio del Primo Tomo.  
Diatriba V, Estatua XXI  
(Fauno del Cabrito).  
Ministerio de Asuntos Exteriores,  
Madrid. Manuscrito 23



rà l'Epoca quando vissero, si dira ch' il Fauno Egiziano fu compagno d' Osiride, e ch' il Latino regnò poco dopo Evandro. Questa dissertazione riescirà molto curiosa per il trattato de Satiri, o per meglio dire, delle figure mostruose, delle quali parlano S. Atanasio e gl' altri antichi.

### STATUA. XXI.

La prima Statua è l' unica, che vi sia nel Mondo, è ella così viva ne suoi atteggiamenti, e così ben risentita, che nulla più, il disegno serpeggiante, la muscolosità delle membra, che par caprina, e la forza che si vede in tutte le parti animata, la rendono un prodigio del arte. Egli va coronato di cipresso, e porta su le spalle un capretto, si vede, che lo Scultore e Greco, molto più che lasciò la Siringa istrumento Pastorale sopra d' un tronco imperfetta, costume di quei Artefici più rinomati, che per non esser corretti, lasciavano qualche cosa rozza, perche potessero rispondere in caso di critica, che l' opera non era ancor finita. Io ch' ho esaminato questo

del Rey redactado en 1755 (AGP, Registros 7.067), el número de piezas rondaba las 175, entre esculturas, bajorrelieves, la basa de una fuente y distintas columnas. Desde agosto de 1729 a julio de 1751, Gaspar Petri estuvo trabajando en la restauración de las estatuas, aunque no se le terminó de pagar su trabajo hasta años más tarde. AGP, SI, caja 219; caja 10, exp. 2; caja 12, exp. 1.

<sup>5</sup> Para conocer el contenido de la Colección de Cristina de Suecia, véase F. Boyer, "Les antiqués de Christine de Suède Rome", *Revue Archéologique*, 1952, pp. 254-267; E. Borsellino, "Cristina di Svezia collezionista", *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 54, 1994, pp. 4-52; G. Mora y B. Cacciotti, "Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII", *Hispania*, n° 192, 1996, p. 66; M.A. Elvira Barba, *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*. Madrid, 1997; J.M. Luzón Nogué, "La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España", *España y Suecia en la época del barroco*. Madrid, 1998, pp. 897-922. M.A. Elvira Barba, *El cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*. Madrid, 1999; J.M. Luzón Nogué, "Isabel de Farnesio y la Galería de esculturas de San Ildefonso", *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Madrid, 2000.

<sup>6</sup> *Disegni di varie idee della Regina de Svezia nel Palazzo Riario alla Lungara*. Museo de Estocolmo, n° inv. 1045/1960. M. Von Platen (Coord.), *Queen Christina of Sweden, documents and studies*. Estocolmo, 1966.

<sup>7</sup> Sobre los distintos propietarios de la Colección, véase T. Montanari, "La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Az-

zolini, gli Ottoboni e gli Odescalchi", *Storia dell'Arte*, 1997, n° 90, pp. 250-300.

<sup>8</sup> El gran número de cartas, documentos y papeles generados a propósito de la compra, embalaje y traída de la Colección de Cristina de Suecia se encuentran en el Archivo General de Palacio (AGP), Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (MAE), Archivo de la Corona de Aragón y Archivo General de Simancas (AGS).

<sup>9</sup> Sobre la venida de Procaccini a España, véase: J. Rius Serra, "La ida de Procaccini a España", *Archivo Español de Arte*, 1955, n° 52, pp. 2-6; además, se conserva diversa documentación en el AGS, Estado, leg. 4.780-4.782, y en el AGP, Expediente Personal, caja 852/49. Fue nombrado Pintor de Cámara en 1720, Director General de Obras de San Ildefonso en 1724, y Aposentador del Real Sitio en 1729, gracias a la buena gestión que demostró en el asesoramiento y adquisición de obras de arte para los Monarcas. A este respecto, véase: T. Lavalle Cobo, "La obra de Andrea Procaccini en España", *Academia*, 1991, pp. 381-398.

<sup>10</sup> AGP, Expediente Personal, caja 956/27. Por su trabajo en la compra y embalaje de las estatuas se le pagaron en agosto de 1725 cien *dob* de ayuda de costa y 30 a su oficial. MAE, SS, leg. 287, fol. 390.

<sup>11</sup> Durante los preparativos de las bodas de Felipe V e Isabel de Farnesio, el Cardenal Acquaviva fue el encargado de trasladarse a Parma para pedir la mano de la futura Reina. T. Lavalle Cobo, "Isabel de Farnesio, la pasión por el arte", *La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, p. 218.

una freccia alla destra, con abito corto, tal quale fù de-  
scritta da Callimaco.

DIATRIBA XVII.

Sopra due Giovani sconosciuti

sin ora dagl'Antiquarij

STATUA. LII. e LIII.

Il Gruppo di queste due Statue originali, è un opera così eccellente, che fa onore alla venerabile Antichità; il liscio che portano, i movimenti, la muscolosità, il contorno, la proporzione, e lo stile unito al gusto dell'arte, e della natura, spirano un non sò che di rispetto al Greco lavoro. M. Ferrier vedendole in Roma l'anno = 1634. negli Orti Ludovisj pensò che fossero due Decj, sacrificati per la Patria. Monsig. Filippo Torre, Vescovo d'Adria, ne diede il suo parere, e disse ch' erano due Genj Romani; Il P. Bernardo di Montfaucon v'è dubbio a pensare, che fossero due Lari, o Dei Penati, e finalmente l'ingegnoso eruditissimo Beger Antiquario del Rè di Prussia, confuso nelle proprie idee, non sapendo che si stabilire, confessa di non conoscerle, e

Saggio del Primo Tomo.  
Diatriba XVII, Estatua LII y LIII  
(Grupo de San Ildefonso).  
Ministerio de Asuntos Exteriores,  
Madrid. Manuscrito 23.

<sup>12</sup> Según una carta de Félix Cornejo fechada el 12 de octubre de 1726, este escultor participó en la compra de estatuas, y en su avia, y embalaje, y fue quien facilitó y dispuso... que pasase a essa Corte dn Andres Procaccini. AGS, Estado, leg. 5.853.

<sup>13</sup> MAE, SS, leg. 286. Octubre de 1725. Esta primera carta ha sido amplia y correctamente analizada por José María Luzón en su texto sobre "Isabel de Farnesio y la Galería de Estatua de San Ildefonso", publicado en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Madrid, 2000, pp. 205-219.

<sup>14</sup> MAE, Santa Sede, SS, leg. 286.

<sup>15</sup> *Ibid.* Carta de 1 de enero de 1724 al Cardenal Acquaviva. *Le doi lettere faoritemi de V<sup>o</sup> Em<sup>mo</sup> son stare guadire ascai dalle Maestà riconoscendo la pontualità et il modo che la concluso l'affare delle statue...*

<sup>16</sup> MAE, SS, leg. 174, doc. 5.

<sup>17</sup> AGS, Estado, leg. 4.816. Carta del Cardenal Acquaviva al Marqués de Grimaldo, 24 de junio de 1724. La carta se encuentra duplicada en la documentación del MAE, SS, leg. 286, fols. 320-322.

<sup>18</sup> MAE, SS, leg. 286, fols. 983-984.

<sup>19</sup> AGS, Estado, leg. 4.816 y MAE, SS, leg. 286, fols. 518-519.

<sup>20</sup> MAE, SS, leg. 286, fols. 566-569, y AGS, Estado, leg. 4.817. Carta del Cardenal Acquaviva al Marqués de Grimaldo, 9 de septiembre de

1724. En este mismo legajo se encuentran varios listados donde se refleja el número de esculturas y columnas que integraban la Colección, las medidas de algunos de sus pedestales, su tasación y su ubicación en el palacio Chigi, donde aún se encontraban.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, fols. 602-604.

<sup>23</sup> El 9 de septiembre de 1724, Acquaviva escribía al Marqués de Grimaldo: "... en esta semana habiendo Yo tenido Audiencia del Papa, suplique a su Sant<sup>dad</sup> por la permission dela extracion de estas piezas antiguas, exemptandolas asimismo de qualquier dercho de aduana, que no es poco en tales alajas, y en la forma como Yo me lo havia imaginado encontre en su Beat<sup>dad</sup> tal galanteria en esta concession, y tan gran gusto de complacer a los Reyes, que de su propia mano escrivio la gracia sobre el mismo memorial con las palabras Fiat ut petitur de forma que ya no tengo necesidad de pedir otra gracia para la total execucion...". AGS, Estado, leg. 4.817. Se conserva la carta enviada por el Cardenal Acquaviva en nombre de Felipe V al Papa antes de la celebración de la entrevista: "Havendo la Maestà del Re Catt<sup>mo</sup> Filippo Quinto comprato tutte le statue antiche e colonne del Duca di Bracciano pornare el suo nuovo Real Palazzo di Sant Ildefonso. Il Card<sup>ale</sup> Acquaviva in nome della Mta. sua posto a piedi della Sta. Vra. Humilm<sup>te</sup> la supplica volergli concedere la permissione di estrarle la via del Mare dal Porto che gli sara piu commodo non ostante le proibizioni de sommi Pontefici in contrario circa le sudette estrazioni e che Beatiss<sup>mo</sup>: Pre sionile estrazioni sogliono essere gravate di rigorosi dritti di Dogane trattandosi in questa cosa appar-

tenente ad un sourano supplica a sta Vra. volerle dichiarare efere da qualunque dritto di Dogana e ricofnozione de ministri subalterni il tutto". MAE, SS, leg. 286, fol. 955.

<sup>24</sup> Xavier de Salas recoge en su artículo (X. de Salas, "Compra para España de la Colección de Antigüedades de la colección de Cristina de Suecia", *Archivo Español de Arte*, 1940-1941, pp. 242-246.) la documentación que sobre este aspecto se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón.

<sup>25</sup> La muerte del Cardenal fue comunicada a la Corte española por su sobrino, el Duque de Atri, en una carta fechada el 9 de enero de 1725: "...paso a poner en Noticia de Ve. la Muerte del Card' Acquaviva mi Tío, que Dios haya, el qual falleció anoche alas onze de gota retrocedida con quatro dias de calentura...". (AGS, Estado, leg. 4.851). Por mandato del Rey el 13 de enero de 1725 se comunicaba al sobrino de Acquaviva que "... S.M. estima a V.E. el cuydado y celo, con q continuava en q se encajonen, y vayan abiando a Genova las estatuas, en la forma, y como la estava encargando al Card' previniendo a V.E. q quando salga de essa corte p<sup>a</sup> restituirse a esta, fenezida su licencia y prorrogaz<sup>ion</sup> de un mes, q despues le ha concedido S.Mag<sup>d</sup> deje V.E. esse encargo al cuydado de D<sup>o</sup> Felix Cornejo para q continúe en la disposicion del embalaje de estas estatuas y de su remision a Genova". AGS, Estado, leg. 4.851.

<sup>26</sup> MAE, SS, leg. 286, fols. 676-678. Carta del Cardenal Acquaviva al Marqués de Grimaldo, 18 de noviembre de 1724.

<sup>27</sup> Gracias a las memorias de pago que fueron realizadas por el Cardenal Acquaviva, conocemos los datos concretos del movimiento de las piezas durante el último cuatrimestre de 1724. Respecto al embalaje, el carpintero fue Juan Gigli; el cerrajero, Francisco Charabeli; Nicolas Meo transportó 140 cajones; y Agustín Mantica otros 55. (AGS, Estado, leg. 4.851). Los acuerdos realizados con los patronos Franco Luis Romano y Agostino di Savona Mantica, para transportar parte del cargamento desde Roma, se encuentran en el AGS, Estado,

leg. 5.464. La salida de toda la Colección hacia Génova se produjo entre noviembre de 1724 y junio de 1725. Entre la documentación hallada hemos encontrado cinco relaciones de las cajas que fueron enviadas: la primera, con fecha del 2 de marzo de 1725, que abarca de la caja 76 a la 109 (AGS, Estado, leg. 4.851); otra del 5 de marzo, que comprende las cajas 111 a 115 (AGS, Estado, leg. 4.825); del 16 de marzo, que reúne las cinco cajas anteriormente citadas, así como las siguientes, hasta llegar a la n<sup>o</sup> 154 (AGS, Estado, leg. 4.851). De esta misma lista existe una copia fechada el 17 del mismo mes (AGS, Estado, leg. 4.825); del 5 de abril, incluye las cajas 155 a la 154 (AGS, Estado, leg. 4.851); por último, el 13 de abril se realizó el inventario de las cajas 155 a la 172 (AGS, Estado, leg. 4.851) que contenían las esculturas más relevantes de la Colección. Todas estas relaciones fueron publicadas en 1876 en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, sin citar su procedencia.

<sup>28</sup> Carta del Marqués de Grimaldo a Félix Cornejo, 24 de marzo de 1725. MAE, SS, leg. 175, doc. 75.

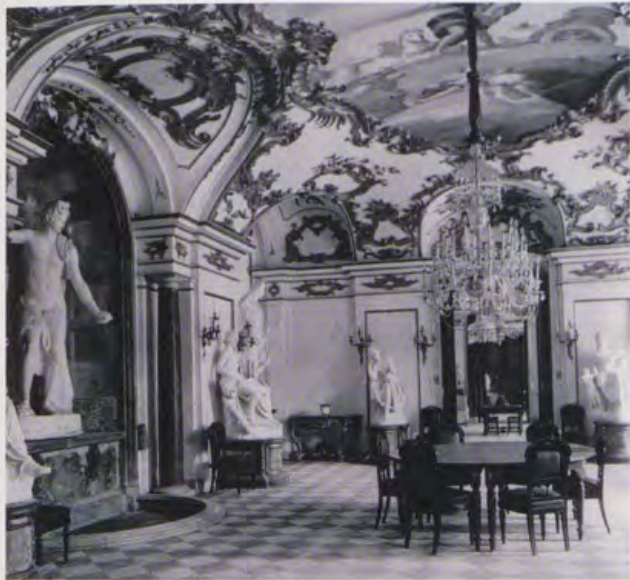
<sup>29</sup> La póliza fue realizada el 5 de abril de 1725, y especificaba el cargamento de 59 cajas con columnas y figuras de mármol "enteras y bien conditionadas" (AGS, Estado, leg. 5.464).

<sup>30</sup> La imposibilidad de emplear embarcaciones francesas dificultó y retrasó en gran medida el envío de la Colección, puesto que fue complicado hallar navíos de gran tonelaje que pudieran transportar cajas de tan enormes dimensiones. El Gobernador de Alicante, el Conde de Roy Deville, comunicaba el 1 de junio de 1725 la llegada al puerto de la ciudad española del barco inglés capitaneado por "Gorge Gombes, con el cargo de sesenta y nueve caxones de colunas y estatuas de marmol" pagándole por su flete "mil trescientos noventa y seis pesos" (AGP, SI, caja 13.547).

<sup>31</sup> El 11 de marzo de 1725, el Gobernador de Alicante remitía una carta al Marqués de Grimaldo a favor de Gabriel López como persona más capaz para el transporte de la mercancía: "...le preferire en



Vaciado de Clitia, antes de su restauración, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia.



Sala de la Fuente. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Anterior a 1931. Archivo General de Palacio, nº 10182362.

todo y por todo a los demas con quienes estava concluido el trato de dicha conduccion...". AGP, SI, caja 15.547.

<sup>32</sup> AGP, SI, caja 15.547.

<sup>33</sup> Todos los documentos referentes al traslado de las estatuas y columnas desde Alicante a La Granja de San Ildefonso, los pagos realizados a las distintas personas que participaron en el proceso, así como la constancia de las entregas de cajas a Andrea Procaccini, se conservan en el AGP, SI, cajas 6, 7, 15.546 y 15.547.

<sup>34</sup> T. Lavalle Cobo, "Isabel de Farnesio, la pasión por el arte", *La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, p. 226.

<sup>35</sup> Una buena prueba de ello es la carta fechada el 1 de enero de 1724, al comienzo de las diligencias llevadas a cabo para la compra de las esculturas de Isabel de Farnesio, en donde Procaccini asegura que "...la Maestà della Regina nostra Dig<sup>a</sup> mi face chiamare e mi ordino che scrivessi di non a V. Em<sup>za</sup> e dicessi che faoritri di far subito lacordo delle statue, e avilave il costo il costa o lacorde delle medeme, ma che nel medemo tempo precipialle a farle in callare non perder tempo, ... mià ordenato ancora che voglioie altre quaranta statue non di tanta singularità, e potrebero e nove a proposito, le altre che tiene il Sig<sup>o</sup> Duca Odescalchi o Bracciano, che representan le Muse et altre che ne ne sononel medemo apartamento..." (MAE, SS, leg. 286). Además, en el inventario de los bienes de la Reina realizado en 1766, cuando se alude a la colección de la Reina Cristina, se afirma que "...el Rey D<sup>o</sup> Phelipe Quinto y D<sup>a</sup> Isabel Farnesio, su amantissima consorte, por el medio decubierta de Negociante, compraron las estatuas, Bustos, y columnas, a mitad del dinero, en doze mil Doblones de oro, aviendose costteado desp<sup>a</sup> della compra el encajonarlas atoda costta para la seguridad, el transporte desde Roma a Alicante, y de Alicante a este sitio a expensas del Rey en los años de 1725 y 1726 respecto delo qual considerandose haver hecho el Rey la mayor parte del gasto fueron agregadas a favor dela R<sup>na</sup>". Archivo del Ministerio de Justicia, Casa Real, caja 51, expediente 4040.

<sup>36</sup> Cuando Isabel de Farnesio heredó las Colecciones familiares de escultura, las donó a su hijo Carlos VII, Rey de Nápoles. T. Lavalle Cobo, "Isabel de Farnesio, la pasión por el arte", *La mujer en el arte español*. Madrid, CSIC, 1997, p. 217.

<sup>37</sup> Formada en la Corte de Dresde, de la que salieron hacia Roma dos de los más importantes anticuarios de la época, Winckelmann y Albani, y en la que ya en 1710 existía una colección de escultura presentada de un modo autónomo en cuatro pabellones a modo de museo. M<sup>o</sup>. Bolaños, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997, p. 110.

<sup>38</sup> *Inventario de la librería de la Reina del Real Palacio de La Granja de San Ildefonso*. 1766. Archivo del Ministerio de Justicia, Casa Real, caja 51, expediente 4039.

<sup>39</sup> "La Sacra Real Cattolica Maestà di Elisabetta Farnese Regina Vedova delle Spagne, revvolgendo nella mente le magnanime idee della Serenissima Casa donde trae l'origine, ha risoluto di far fare un'esatta e coppiosa descrizione della magnifica Real Galleria di Santo Ildefonso, che é appunto il luogo, dove ella presentemente soggiorna. Questa Galleria o Museo Antiquario è composto del Museo della Regina Cristina di Svezia il quale fu già comprato del Re Filippo V, del Museo del Duca d'Alba, di parte del Museo Farnese, che era a Parma, e di altri antichi monumenti raccolti dalle diverse Provincie della Spagna: e contiene Statue, Bustii, Urne, bassirilievi, Inscrizioni; de ogni Altra maniera di preziosi avanzi dell'antichità erudita. Ha data la commissione di fare così bell'opera al Padre D. Eutichio Aielli e Liscari, Monaco Basiliano di Sicilia, coll'occasione che si trovava alla Corte di Madrid, avendovi accompagnata la Signora Principessa d'Acì, che si accasa col Signore Ambasciatore di Napoli a quella Corte. Avendo saputo la Regina l'abilità di questo Valentuomo, lo chiamò subito appresso di se, e gli diede l'incumbeza di far questa descrizione col pescrivergliene Ella stessa una molto bella idea, la quale é già stata del dotto Antiquario eseguita per la metà, ella va felicemente contiando col fare nuove scoporte per l'illustrazione dell'antica Historia; e col Correggere molti abbagli de errori presi d'altri". *Novelle Letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCLI*, t. XII, Florencia, 1751, en Cacciotti, 1994, p. 185, nota 190 [cit. n. 5].

<sup>40</sup> Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXII: *Epistolario Español*. Madrid, 1952, p. 209.

<sup>41</sup> Hübner (*Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín, 1962) trabajó con él cuando aún se conservaba en el Archivo de la Secretaría de Estado. Cuando en 1871 se creó una Comisión para la fusión de los museos de pintura cuyo objetivo era llevar al Museo del Prado las obras más importantes que se encontraban en la Trinidad, esta Comisión solicitó el depósito del mencionado manuscrito en el Museo Nacional de Pintura y Escultura (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1871, tomo I, nº 1, p. 9). El expediente de entrega, que se conserva en el Archivo del Museo del Prado (Archivo del Museo del Prado. Leg. 11205, caja 916, exp. 9) lleva fecha de abril de 1871. Cuando Barrón publicó su *Catálogo de Escultura* (E. Barrón, *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de Escultura*. Madrid, 1908), consultó el manuscrito en el Archivo del Museo del Prado, utilizándolo para los comentarios y descripciones de las estatuas. Sin embargo, cuando en 1925 Ricard (R. Ricard, *Marbres antiques du Musée du Prado*. París, 1925) publica su estudio sobre los mármoles del Museo, lamenta no haber podido verlo.

<sup>42</sup> B. Vicens y Gil de Tejada, "Rápido examen de una descripción manuscrita de la Galería de Escultura del Real Palacio de San Ildefonso", *La Razón*, 1861, nº 2, pp. 394-400.

<sup>43</sup> M.A. Elvira Barba, *El Cuaderno de Ajello*. Madrid, 1998, p. 12.

<sup>44</sup> MAE, Manuscritos, nº 25. Se trata de un manuscrito (1 h + 44 pp + 5 h) sin foliar, ya inventariado en 1974 por Don Miguel Santiago Rodríguez (M. Santiago Rodríguez, *Los manuscritos del Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores*, Madrid, 1974, p. 241), que hasta ahora había pasado desapercibido a las investigaciones.

<sup>45</sup> La filigrana, del tipo Lirio de Estrasburgo, corresponde a un papel verjurado hecho a mano en Holanda en la segunda mitad del siglo XVIII.

<sup>46</sup> *Augsburg Bey Iohan Michael Munck nº 41*. Agradecemos a Pilar Benito, Conservadora del Patrimonio Nacional, la ayuda que nos ha prestado a este respecto.

<sup>47</sup> "Vari Milordi Inglesi, molti degl'Ambasciatori, de uomini Illustri, che d'Italia, Francia, e Germania vengono di continuo in questo Real Sogiorno, tirati dalla fama, e dall'Augusto Nome di V.R.M. ambiziosi solo di conoscervi". MAE, Manuscritos, nº 25.

<sup>48</sup> Destacan Bernardo de Montfaucon, Alessandro Maffei, Fourmont, Banier, Pezron, Marsham, Vossius y Beger, el anticuario del Rey de Prusia entre otros, además de Vitruvio, Cayo Flamínio, Plutarco, Virgilio, Pausanias, Plinio el Joven o San Agustín.

<sup>49</sup> E. Barrón, 1908, p. 14 [cit. n. 41].

# Notas y Documentos

## INVENTARIOS DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

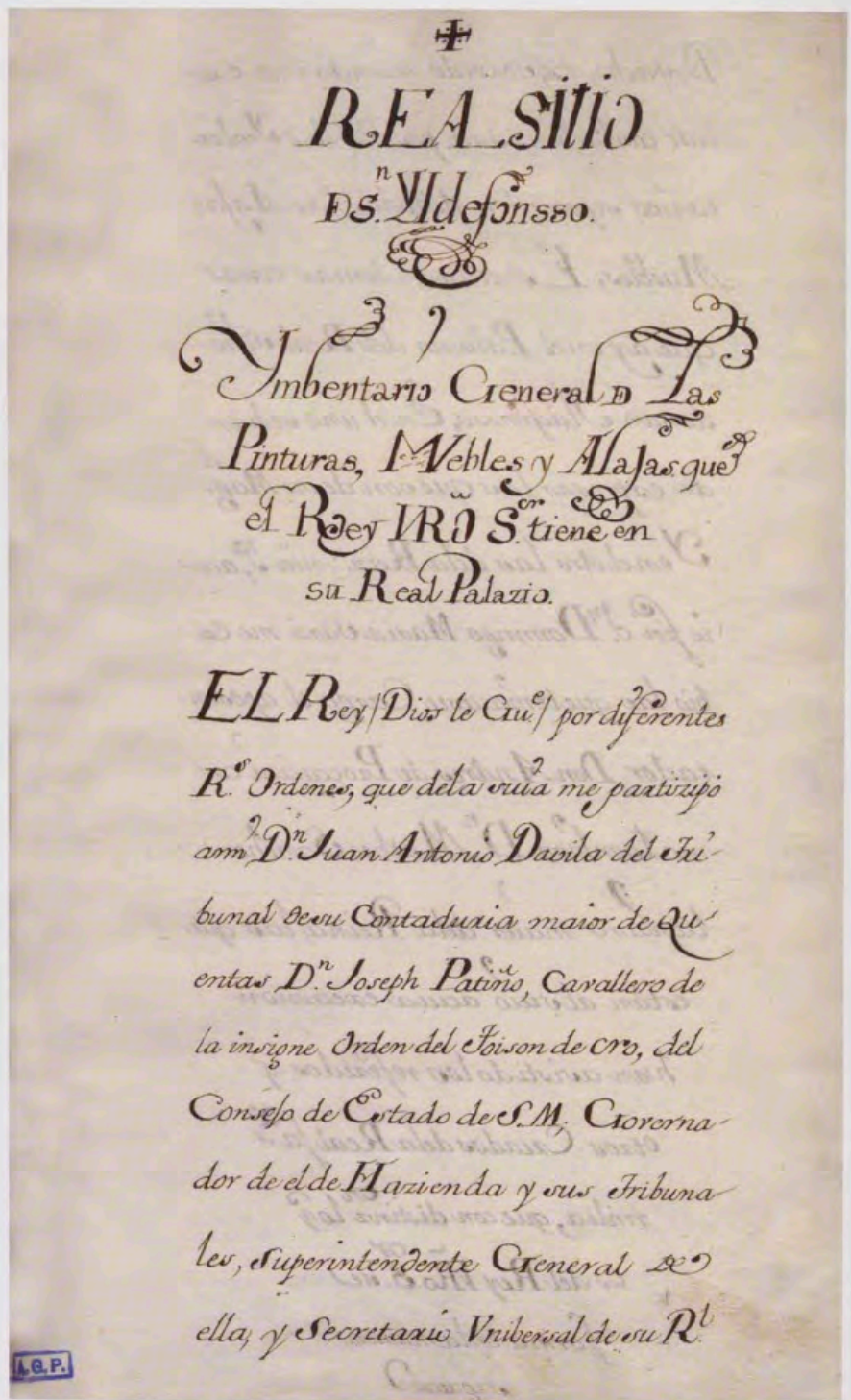
Dentro de los fondos que se custodian en el Archivo General de Palacio, una de las series más interesantes e importantes para los estudiosos del arte son los "Inventarios Reales", cuyas Series vamos a encontrar dispersas en las diferentes Secciones del Archivo.

La costumbre de realizar inventarios de bienes viene marcada por la necesidad de saber lo que se posee y de localizar en un momento determinado cada objeto o posesión, de ahí que los inventarios conservados sean de muy diferente índole. Habitualmente se elaboraban a la muerte de alguno de los poseedores de bienes o cuando cambiaba el encargado de custodiarlos, y de forma no usual después de algún acontecimiento extraordinario.

Para la elaboración de estos siempre había que partir de una Real Orden comunicada. En el inicio de las descripciones se acompañaba, con cierta regularidad, el exordio o justificación del encargo y se terminaba, después de los asientos, con la certificación firmada por el autor o encargado de las colecciones.

Nos ocuparemos de los Inventarios del Real Sitio de San Ildefonso realizados en el siglo XVIII: El primero está fechado en 1734 (Registros nº 7.067). Se trata de un manuscrito en papel verjurado, sin foliar, encuadernado en piel marrón, con adornos dorados en lomo y en portada, de 30 x 25 cm. Por el exordio sabemos que el Rey mandó hacer dos inventarios, uno con sus bienes y otro con los de la Reina. Entre la documentación existente en el Archivo encontramos una minuta de 1745 por la que el Marqués de Galiano le comunica al Marqués de Villarias la posesión de los dos inventarios que le van a servir para elaborar unos nuevos (San Ildefonso. Caja 13.569).

El Inventario de 1734 comienza con el título: "Inventario General de Pinturas Muebles y Alaxas del Rey nuestro señor con que está adornado el Palacio del Real Sitio de san Yldefonso executado de orden de su Magestad en el año de 1734 por don Juan Antonio Dávila su secretario y del Tribunal de su Contaduría mayor de quentas". Después de una tabla del contenido por géneros se pasa a los asientos de las pinturas inventariadas en 1727. En él hallamos una relación minuciosa con la descripción de las obras, el autor de las mismas, el número de éstas, los marcos y la constatación de si son originales. No se acompaña en ningún caso ni la valoración ni un número de orden. La relación termina con un resumen numérico.



*Inventario General de las pinturas, muebles y alajas del Real Sitio de San Ildefonso. Año 1734. AGP, Registros, 7.067.*

A partir de la página 159 comienzan a asentarse las partidas del Rey procedentes de la herencia de su padre, el Delfín de Francia: Alhajas guarnecidas con piedras preciosas, relojes, alhajas sin piedras, mesas, tocadores, retratos de bronce, arañas, cornucopias, sillas, etc. Todo ello minuciosamente descrito y acompañado en el margen izquierdo de un número de orden, que debe corresponder al Inventario General de la herencia del Delfín.

El Inventario se termina con la certificación expedida en Madrid "junio quince de mill setecientos y treinta y zínco años" Juan Anttonio Dávila (firmado y rubricado).

La importancia de este Inventario es obvia, ya que, aunque había noticias de su existencia, es la primera vez que se da a conocer, y sirve de pauta para la elaboración de los inventarios de 1746 y posteriores.

# Notas y Documentos

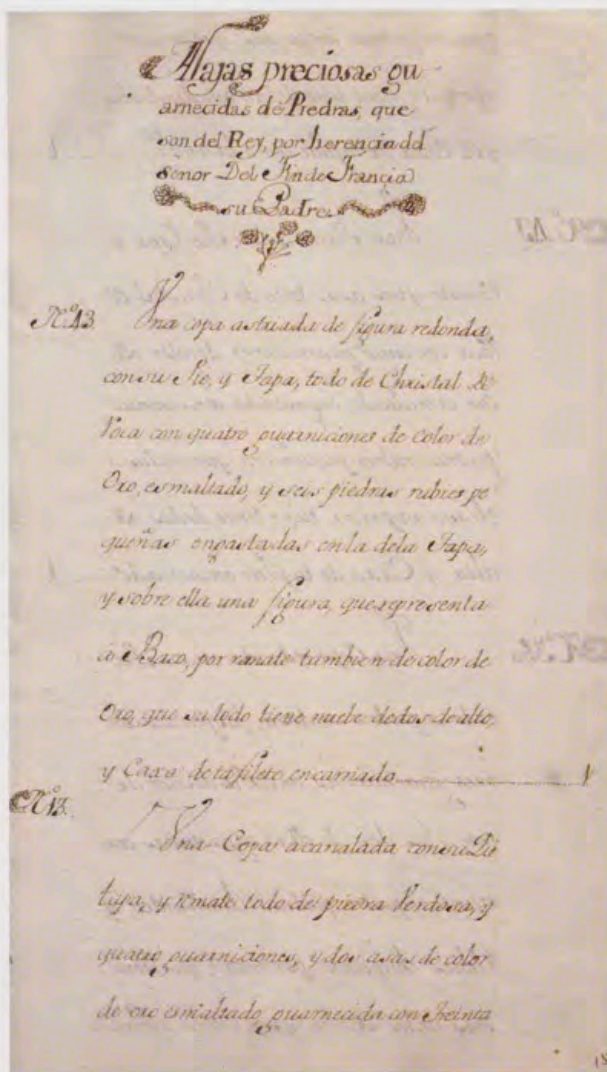
En 1746 el Rey ordena, como ya se ha dicho, al Marqués de Galiano, la elaboración de unos nuevos inventarios, en los que debe hacerse constar "si son originales o copias y los Autores siempre que se conozcan... en cada vna de las mismas pinturas se ha de pintar vn numero visible..." (San Ildefonso. Caja 16 Exp. 2). Con estas pautas se redactarán estos.

Son dos manuscritos en papel verjurado sin encuadernar (San Ildefonso. Caja 13.568 ). El de los bienes de Felipe V lleva en cada objeto una Cruz de San Andrés en tinta roja y un número de orden no correlativo, consta de 182 folios numerados, con la certificación al final firmada por Domingo Maria Sani y el Marqués de Galiano, y la fecha: "...Real Sitio de San Ildefonso a cinco de Febrero de mill setecientos quarenta y seis". Es casi una copia al dictado del Inventario de 1734, con alguna pequeña modificación, no en lo esencial, sino en la descripción.

El de Isabel de Farnesio tiene las mismas características que el anterior, salvo que las Cruces de San Andrés se sustituyen por Flores de Lis. Como no tenemos la referencia del de 1734 no podemos decir si es copia del mismo. Lo que sí se hace constar es que son bienes comprados a cargo del "bolsillo de la Reyna nuestra señora". Sólo van numerados, correlativamente, los asientos de pinturas, el resto no lleva ninguna anotación.

A la muerte de la Reina Madre, el Rey vuelve a ordenar la redacción de inventarios para la testamentaria, Real Orden de 30 de agosto de 1766. De este Inventario nos ha llegado una copia de 1772 (Carlos III, Caja 33). Consta de dos partes, escritas en papel verjurado y letra humanística, sin foliar. En la primera van asentados todos los muebles, alhajas y otros efectos del Palacio de San Ildefonso. Se van a abandonar las fórmulas utilizadas hasta ahora de asentar los objetos por el género a que pertenecen, y se comienza a utilizar la descripción por el contenido de cada habitación. En el exordio constan los objetos que faltan porque se los había traído Su Majestad la Reina a Madrid a la casa de la calle de Barquillo. La segunda pieza del Inventario corresponde a los objetos de china o porcelana, vinos, tapicería, escultura etc., que se habían quedado guardados en cajones y en diversas casas del Real Sitio. Las dos partes del Inventario contienen la tasación de cada uno de los objetos.

En 1774, a la muerte de Domingo Maria Sani, se hace uno de los más minuciosos inventarios de San Ildefonso. Para ello se recopilan los anteriores, incluyendo las incidencias de las obras que faltaban del primer gran Inventario de 1746. Se trata de un manuscrito encuadernado en pergamino de 316 folios numerados, más 30 sin foliar. (Registros nº 266).



Asiento de las alhajas propias del Rey por herencia de su padre, el Delfín. AGP, Registros, 7.067.

El escribano ha utilizado una fórmula mixta entre la de enumerar asientos por géneros o el de hacerlo por ubicaciones. Aquí los asientos van numerados y ordenados por su género, pero acompañados en la descripción por la pieza o salas donde estaban colocados, todos con las valoraciones correspondientes.

Entre el fol. 148 y 149 se inserta copia de la Real Orden de Su Majestad de 2 de septiembre de 1776 por la que se ordena que "alhajas y vasos de cristal de roca, de agata y de otras piedras raras... tocaron a S.M... a la herencia del Delfín", así como los tableros de la Conquista de Méjico se entreguen Don Pedro Franco Dávila, Director del "Gabinete de Historia Natural" para que se guarden allí. Dicha Real Orden y la anotación que se puso al margen en la primera de estas piezas es posterior al Inventario.

Los folios sin numerar corresponden al listado de las reliquias entregadas por Su Majestad a la Real Colegiata y como colofón se inserta la descripción de los Jardines del Real Sitio.

El último de los inventarios del siglo XVIII está fe-

chado en 1793 (San Ildefonso. Caja 13.669). Se realizó por orden de Su Majestad al Marqués de Santa Cruz, Mayordomo Mayor, quien lo encargó al nuevo Conserje Don Ventura María Sani. Consta de 94 folios numerados, cosidos, sin encuadernar y escritos en papel verjurado. En él se describen los objetos por las piezas de Palacio, haciendo constar el número que les correspondía del inventario antiguo, y en el margen derecho las valoraciones en reales de vellón. Finaliza con la subcripción del Conserje, quien se hace cargo de los bienes y la fecha del mismo.

Margarita González Cristóbal  
Directora del Archivo General de Palacio

## NOTAS

<sup>1</sup> D. Angulo Iñiguez, *Catálogo de las Alhajas del Delfín*, ed. revisada, 1989, p. 6. El texto del Inventario de 1734 le es desconocido en esa fecha.

# Notas y Documentos

## ALGUNAS NOTAS SOBRE LA ERMITA DE SAN ILDEFONSO

La Granja de San Ildefonso, con su ermita, pabellón de caza y otras pequeñas construcciones que habían pertenecido a Enrique IV y que fueron cedidas por los Reyes Católicos a los monjes jerónimos de El Parral, retornaron a la Corona en 1720, al adquirirlas Felipe V para lugar de retiro. La ermita, construida con una sola nave rematada en ábside orientado hacia el Este, era seguramente románica, anterior al reinado de Enrique IV, y debía formar parte de un enclave eremítico, a juzgar por la existencia en zonas próximas de otras ermitas con tipología similar: Nuestra Señora de Robledo, Santa Cecilia, San Bartolomé, como apunta Pompeyo Martín en sus investigaciones.

La ermita, pese a que se encontraba casi en ruinas, fue solicitada en 1742 por la Hermandad de jardineros para establecer en ella una cofradía, a lo que Felipe V accedió una vez aprobadas las Constituciones de la Hermandad.

Ya en posesión de la ermita y de todas sus pertenencias, la Hermandad de San Ildefonso decidió su reedificación. A principios de 1743 estaban iniciadas las obras y en noviembre el carpintero Francisco Santiago había terminado la armadura de la bóveda. Las obras continuaron al año siguiente y se concluyeron en 1745, abriéndose al culto en el verano de ese mismo año.

La nueva ermita, como la primitiva, tiene una nave, pero su cabecera es plana y orientada en sentido opuesto; en ella se aloja la Capilla Mayor, dedicada a San Ildefonso, y las dos capillas laterales, que se abren en el centro de la nave, se dedican a San Agustín y a San José, coincidiendo estos tres santos con las festividades que celebra la Hermandad. A los pies de la nave se alza una tribuna que apoya en dos pies derechos y se cierra mediante balaustrada de madera. Flanqueando la nave se disponen las dependencias correspondientes a la Sacristía y al Cuarto de Comuniones. Este último consta de tres salas; y en la del fondo, dos grandes piedras de granito forman un hogar.

Exteriormente, dada la simplicidad de la construcción, destaca tan sólo la espadaña de ladrillo visto, con una bella campana que data de 1766 y que se tocaba desde una garita forrada con pizarra a la que se accedía por una escalerilla desde la tribuna. Estos elementos ya no se conservan. La fachada estaba pintada imitando sillares, que en los ángulos de la nave y en torno a la puerta principal simulaban ser almoha-



dillados. Corona la puerta principal, desde 1826, un escudo real de plomo y estaño policromado que en su origen colgaba de la parte inferior de la ventana y en la actualidad aparece sobre ella. La nueva ermita tradicionalmente se ha atribuido a Santiago Bonavía, como parece desprenderse de una carta de este arquitecto, en la que remite unos dibujos del proyecto -seguramente de Sempronio Subissati-, pero incluye otros que él mismo ha hecho, procurando conformarse "al estilo de la tierra, y a la capacidad de quien deve ejecutarlo" <sup>1</sup>.

En la compra hecha a la Comunidad Jerónima se incluía no sólo la ermita sino también los

bienes ornamentales y demás enseres. Entre ellos parece ser que lo más valioso eran las pinturas, especialmente una tabla que representaba *La imposición de la casulla a San Ildefonso* (Invº Nº 10041787) y que presidía el Altar Mayor. Se trata de una obra realizada hacia el último tercio del siglo XVI por algún artista local. A juzgar por las marcas dejadas en la tabla, pudo tener un marco profusamente decorado con roleos y motivos vegetales clavados en la parte superior, o bien formó parte de algún retablo que no se ha conservado; la escena pictórica remataba primitivamente en forma trilobulada. Está centrada por la figura de San Ildefonso arrodillado en primer término, mientras la Virgen, sentada y ayudada por un ángel, le impone la casulla. En segundo término aparecen santas con palmas y antorchas y un ángel sosteniendo la mitra. Destacaba también entre las pinturas adquiridas por los frailes jerónimos el cuadro que representa *La Estigmatización de San Francisco* (Invº Nº 10043971), obra anónima del siglo XVII que ha sido restaurada por el Patrimonio Nacional para la reapertura de la ermita.

En el año 1748 la Hermandad encargó a Juan Pérez la talla de un Sagrario nuevo para la Capilla Mayor, pero, deseando dar más relevancia a este espacio, se decidió hacer un retablo nuevo en el que se conservara la pintura primitiva de la ermita. Para ello se encomendó el diseño del retablo citado al tallista Tomás Gómez, residente en la Villa de Pedraza, valorándose su trabajo en sesenta reales de vellón, que le fueron pagados con fecha 24 de junio de 1757 por su sobrino Santiago Díaz, miembro de la Hermandad.



# Notas y Documentos

La licencia para la ejecución del retablo fue concedida a la Hermandad por el Licenciado Don Juan Martín Goyeneche, Canónigo Doctoral de la Colegiata de la Santísima Trinidad, Provisor y Vicario General de esta Real Abadía, el 12 de agosto de 1757.

En la citada licencia se decía así:

Para que puedan mandar hacer, y hagan un retablo de madera tallado o como mejor les conbenga, a el cuadro de dicho San Yldefonso, titular de la zittada Rl. Hermandad, ajustandole, con el Maestro, o Maestros que fueren de la facultad así de los residentes en este sitio, como los de fuera deel, Remattandole en el mas abil, y que mas conbeniencia hiciere mirando sienpre a la maior uttilidad, y menor coste...

Una vez obtenida la licencia para su ejecución, el retablo fue realizado por Félix Humaran <sup>2</sup>, maestro tallista residente en este Real Sitio,

pese a los lazos familiares que unían al diseñador y a Santiago Díaz, Hermano Comisario encargado de todo lo concerniente al retablo del santo. El precio del trabajo se ajustó en 2.400 reales de vellón, que se pagaría en dos partes iguales. Poco antes de la instalación del retablo se abrió una ventana en el Altar Mayor y se soló de baldosas.

En enero de 1758 Antonio de la Vega recibe 1.500 reales por el trabajo y materiales empleados en dorar el retablo y además una gratificación de 75 reales para el maestro y sus oficiales. Unos meses después, en septiembre, el tallista recibe "los 1.200 reales que aún se le debían más 40 reales por las gradillas del altar, 15 por unas grapas de hierro para sujetar el retablo y 40 a los oficiales para refrescos; el dorador recibe 1.000 reales con lo que queda totalmente satisfecho de la cantidad ajustada para el dorado".

El retablo fue costeado en buena medida con donaciones particulares: la Reina dio 720 reales; el Infante Don Luís entregó 360 reales; Francisco Sasso dio 40; 144 se recibieron de una limosna anónima y otras pequeñas cantidades se recaudaron "de guante".

Pero el retablo tal y como lo conocemos en la actualidad no se completó hasta unos años más tarde, cuando se decide renovar la mesa de altar. De este modo el 23 de agosto de 1767 "Fray Juan de San Pascual, padre espiritual de la Hermandad, Andrés de Lucas y Juan Ortiz, Hermanos Comisionarios nombrados para la construcción de una mesa de altar nueva para la Capilla Mayor y tallar y dorar unos espejos", reciben 825 reales para pagar a Don Francisco Salceda, que había realizado la mesa por 550 reales vellón, correspondiendo el resto a los espejos.

Es muy probable que se deban también a Francisco Salceda las mesas de altar que actualmente visten las capillas laterales de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de este Real Sitio, dadas las similitudes estilísticas que existen entre ellas.

Las reformas en la Capilla se completaron con un zócalo de azulejos en los costados del Altar Mayor que no se han conservado, ya que posteriormente se hizo otro marmorizado que se extendía a lo largo de la nave. En 1756, seguramente debido a la oscuridad de la nave, se había llevado a cabo también el rompimiento de la bóveda para hacer buhardillas con ventanas, que en la reconstrucción llevada a cabo recientemente por el Patrimonio Nacional han quedado cegadas.

En el año 1765 la Capilla de San Agustín estaba arruinada y hubo que consolidarla íntegramente; se blanquearon también la Iglesia y la Sacristía y se achicó la tribuna, dejándola en las dimensiones que presenta en la actualidad. La Capilla contaba tan sólo con el cuadro del santo (Invº Nº 10043922), adquirido en Segovia en 1754; y la mesa de altar que se había quitado de la Capilla Mayor <sup>3</sup>, pero parece que una vez rematadas las obras de consolidación, la Hermandad decidió mejorarla, encargando un retablo, unas gradillas y una tarima para la mesa de altar. Este retablo estaba terminado en 1769 y, aunque desmontado y a la espera de su restauración, aún se conserva en los almacenes de Palacio, junto con las dos mesas de altar de las Capillas laterales.

El 17 de enero de 1768, Antonio de la Vega recibe el importe por el dorado de la mesa de altar y, al propio tiempo, se le paga "por retocar el cuadro del santo y tapar unas aberturas que tenía, quedó obligado dicho Mtro. tapar dchas. aberturas de balde en el casso que se vuelvan a Abrir en Adelante y Assí mismo Aber Pintado



# Notas y Documentos



dos tablones que se pusieron, a los lados del Altar de Ntro. Santo". Se le pagan también 40 reales por las repisas para el altar de San Agustín, a las que "ha dado de color".

Durante el siglo XIX se realizan en la ermita las obras de mantenimiento necesarias, retejar, blanquear, etc., aunque la conservación de las obras de arte no es muy buena. En 1822 se nombra un comisario para que "proponga al pintor de cámara que se encuentra en aquel momento en el Real Sitio limpiar y aún retocar el cuadro" del Altar Mayor. Cuatro años después se compra "azul de Prusia, espíritu de vino y Verde inglés" para pintar el retablo.

En el siglo pasado se hacen también algunas adquisiciones de bienes muebles: en 1819 se compra el altar portátil y al año siguiente se termina una escultura de San Ildefonso (Inv<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10060065), tallada y policromada, que se había iniciado años atrás, pero que por falta de fondos no se concluyó hasta que los Infantes dieron 400 reales, que se emplearon en "colores, dorado, báculo y en satisfacer al Pintor y dorador". Esta escultura se colocó en el altar dedicado a San José.

En 1821 se arreglan los estandartes de Gala y de párvulos y en 1826 se encarga una nueva estampa para el estandarte morado (Inv<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10043981). También se adquiere, en 1829, un tabernáculo (Inv<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10043963), realizado por Cayetano Pascual, en el que se aprovechó

la puerta del Sagrario de Juan Pérez, que es la que presenta el retablo en estos momentos.

La última adquisición de interés se produce en 1882 cuando la Hermandad costea a partes iguales con la Infanta María Isabel Francisca los 2.000 reales del Armonium que actualmente se custodia en la Iglesia de los Dolores.

A lo largo de la primera mitad de este siglo la ermita mantuvo el culto, aunque su estado de conservación fue empeorando paulatinamente. Por esta razón, en 1957 los cuadros y demás bienes muebles que allí se albergaban se trasladaron al Palacio, sin embargo los retablos permanecieron allí hasta el hundimiento de la bóveda en los años setenta.

El Patrimonio Nacional ha reconstruido el templo y restaurado parte de sus obras de arte para su reapertura en 1994. El interés que siempre ha despertado este espacio hace que el proceso de restauración de sus bienes muebles siga su curso dentro de las líneas de actuación de los Servicios del Patrimonio Nacional<sup>4</sup>.

Isabel Gómez

## NOTAS

<sup>1</sup> Carta de S. Bonavía a M. Herrero con fecha de 1 de enero de 1745. AGP, caja n<sup>o</sup> 15561.



Publicada por D. Rodríguez Ruiz, Catálogo de la Exposición *El Real Sitio de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*, pág. 54.

<sup>2</sup> Félix Humaran trabajó también para la decoración de la iglesia de la Purísima Concepción del lugar de Trescasas. Véase M. Moreno Alcaide: "La iglesia de la Purísima Concepción del lugar de Trescasas, territorio de la Prelatura *nullius* de San Ildefonso", *Reales Sitios*, n<sup>o</sup> 75, 1985, pp. 65-72.

<sup>3</sup> Hay una libranza de fecha 8 de enero de 1745 para pagar "una pexeta al que traxo el ara de Valsaín". No sabemos si con este término se alude a una mesa de altar o a la piedra consagrada; de tratarse de una mesa de altar, bien podría ser ésta. Hay constancia también de que se trajo de la iglesia de Valsaín una pila bautismal.

<sup>4</sup> Los datos de este estudio se han extraído del Archivo de la Hermandad de San Ildefonso, custodiado en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

## BIBLIOGRAFÍA

- P. Martín: *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989, pp. 20-21.
- "El Real Sitio de San Ildefonso. Sus orígenes", *Revista cultural de Segovia*, Abril 2000.
- R. Iranzo Fernández: "El Palacio de la Granja. Tradición e innovación en las residencias reales españolas de los Austrias a los Borbones", en *Punto y línea*, núms. 7-8, Valladolid, 1989, pp. 17-52.
- J.L. Sancho Gaspar: *La arquitectura de los Sitios Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, pp. 519-521.



# Crónica Cultural



## REORDENACIÓN Y APERTURA AL PÚBLICO DE LA REAL ARMERÍA

Sus Majestades los Reyes inauguraron el Museo de la Real Armería.

Con esta reapertura se recupera para la Armería de la Corona española la imagen histórica y de esplendor de tiempos pasados, pero con los criterios museológicos actuales. Para ello se ha cuidado la ambientación del siglo XIX. Las paredes, cuya superficie es de 640 metros cuadrados, se han pintado de *rojo inglés*, y se han instalado nuevos sistemas de aire acondicionado, calefacción y equipos de control medioambiental.

La Exposición de Armas y Armaduras parte de los antecedentes medievales de la Colección, con piezas del siglo XIII, de las Coronas de Castilla y Aragón del siglo XV, Reyes Católicos, Maximiliano I de Austria y Felipe el Hermoso.

La Armería del Emperador Carlos V, inspirador de la Colección Real, está situada enfrente de la de su hijo el Rey Felipe II. En pleno Renacimiento ambos Reyes son exponentes máximos de una época de esplendor y entusiasmo por los valores clásicos. La custodia y salvaguarda de las Colecciones Reales de Armas y Tapices encomendada en el testamento de Felipe II ha permitido que ambas lleguen a nuestros días como ejemplo único de patrimonio histórico y cultural.

El nuevo montaje introduce vitrinas, expositores y peanas que realzan las piezas expuestas. También se ha diseñado un tipo de cartela explicativa, que permite varios niveles de lectura, generales y específicos. Además de los datos catalográficos normales, hay reproducciones de las principales obras en las que aparecen las piezas, por ejemplo, los cuadros de Tiziano del Museo del Prado o los dibujos de los armeros para el diseño de las piezas.

Cada vitrina tiene sus lámparas intencionadamente dirigidas tras un riguroso estudio de las

posibilidades expositivas de cada pieza: garniciones, armaduras, celadas, arneses, testeras, rodela, montantes, etc., que integran la Colección Real pueden apreciarse con todo detalle y esplendor.

El proyecto museológico ha sido trazado por Álvaro Soler, Conservador de la Real Armería. El arquitecto diseñador del montaje es el arquitecto Ginés Sánchez Hevia. El total de superficie dedicada a exposición es de 640 metros cuadrados.

Esta primera fase de las obras ha afectado a la planta principal. Se recoge lo mejor de la Colección española, que son las armas personales y de familia de Carlos V y de Felipe II. Son también las obras maestras del Renacimiento, procedentes de los talleres de los Negroli (Milán) y de los Colman (Augsburgo).

La segunda fase permitirá abrir en el año 2001 dos nuevas salas en la planta inferior: dedicada a las armas de la época de Felipe II, y armas personales de Felipe III y Felipe IV.

# Crónica Cultural



## CICLO DE CONFERENCIAS

### ARMAS Y ARMADURAS EN LA REAL ARMERÍA

Con este motivo, se ha celebrado el Ciclo de conferencias *Armas y Armaduras en la Real Armería*, en las Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid.

La primera intervención, "Dos grandes colecciones dinásticas: Madrid y Viena", estuvo a cargo de Christian Beaufort-Spontin, Director de la Armería del Kunsthistorisches Museum, de Viena.

José Andrés Godoy, Conservador del Museo de Historia y Arte de Ginebra, disertó sobre "Armas y armaduras de Carlos V".

Por último, Álvaro Soler del Campo, Conservador de la Real Armería, y Ginés Sánchez Hevia, arquitecto diseñador del montaje, hablaron de "La nueva instalación de la Real Armería de Madrid".

## EL REAL SITIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO: RETRATO Y ESCENA DEL REY

Su Alteza Real el Príncipe de Asturias inauguró la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, que permanecerá abierta al público en el Palacio Real de La Granja hasta el mes de septiembre.

Con esta Exposición, de la que es Comisario Delfín Rodríguez Ruiz, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, se pretende re-

construir el proceso histórico y artístico que permitió a los Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio levantar uno de los Sitios Reales más importantes y significativos de la cultura española y europea. Su objeto es presentar el Palacio como escenario del Rey y mostrar cómo arquitectura, decoración y jardinería proyectan la personalidad del Rey y la de su esposa Isabel de Farnesio. El Montaje se debe a Pedro Moleón, Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Además de analizar los usos, funciones y significados del Palacio y los Jardines, concebidos originariamente para un uso íntimo y privado, y transformados después en un lugar cortesano, se reconstruyen los programas iconográficos con que fueron dotados.

También se estudia la actividad que, como coleccionistas de obras de arte, e incluso como artistas aficionados, desarrollaron Isabel de Farnesio y Felipe V.

En esta Exposición se pretende ofrecer al visitante el retrato de los Monarcas en todos los ámbitos de las artes -arquitectura, escultura, pintura y orfebrería- desarrollados durante la primera mitad del siglo XVIII. Se ha planteado en seis apartados temáticos: Casa y Retrato del Rey, la representación del Monarca, Reyes y Príncipes arquitectos, el Palacio de la melancolía, usos y símbolos del Palacio y la magnificencia de lo privado: las Colecciones Reales.

Junto a los importantes fondos del Patrimonio Nacional, como la Serie de *Alejandro*, que se encontraba repartida en otros Reales Sitios,

han realizado préstamos distintas instituciones nacionales, como la Biblioteca Nacional, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y extranjeras, como el Palacio de Versalles, el Museo de l'Île de France y la Academia Nacional de San Lucas.

Asimismo, ha contado con la aportación esencial del Museo del Prado, que ha facilitado numerosas pinturas, esculturas de la Colección de Cristina de Suecia y del Tesoro del Delfín.

## RESTAURACIÓN DEL PALACIO Y DEL JARDÍN DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

El Palacio Real de La Granja necesitaba una intervención profunda, que afectase al edificio, contenido, Jardines y Fuentes. Prácticamente desde las obras que se realizaron tras el incendio de 1918 no se habían efectuado trabajos significativos en este Real Sitio.

La recuperación histórica y museográfica de La Granja comenzó en 1996, con el inicio del proyecto de recuperación de la Galería de la planta baja (antigua Galería de Estatuas), para volver a la idea original de zona de tránsito al jardín.

En 1998, el proyecto de intervención se desarrolló de un modo más ambicioso con el fin de recuperar el Palacio Real tal como lo concibió Felipe V e Isabel de Farnesio, Reina culta y enormemente interesada por el arte.

Para ello se partió de un profundo trabajo de investigación y documentación no sólo en el Archivo General de Palacio, sino también en los de otras instituciones.

El desarrollo de este proyecto ha tenido un enfoque multidisciplinar. En el interior del Palacio se han restaurado las pinturas de veinte bóvedas (10 en la planta alta, que es la parte no afectada por el incendio, y 10 en la planta baja).

Se ha intervenido en las embocaduras de las puertas y ventanas; y en los *arrimaderos*; y se ha recuperado el sentido de las paredes pintadas en los salones.

Asimismo, se han renovado totalmente las instalaciones de iluminación de frescos y cuadros siguiendo los criterios museísticos más modernos. También se ha repuesto el solado de mármol, de acuerdo con el proyecto original, en la planta baja.

La devolución del sentido histórico a la decoración del Palacio Real de La Granja ha permitido reunir buena parte de las Colecciones de pintura y mobiliario originales de este Palacio que se encontraban dispersos en distintos Palacios del Patrimonio Nacional.

# Crónica Cultural



En cuanto a la restauración de bienes muebles, se ha actuado en pintura de caballete (25 cuadros de gran formato, y 179 de menor tamaño); mobiliario (213 objetos, entre los que destacan 58 consolas). Hay que mencionar también la recuperación del *Cuarto de la Cama de Repuesto de la Reina*, una discreta habitación para el reposo después del almuerzo; la restauración de la *Sala de Lacas*; el *Dormitorio de los Reyes* y la escalera principal.

Todas las arañas han sido sometidas a una limpieza a fondo, con sustitución de soportes gastados y cableado según las normas eléctricas vigentes.

En la planta baja se ha actuado en salas contiguas a la llamada *de la Fuente*, continuando el trabajo ya realizado en la *Galería de Estatuas*. La restauración de Fuentes comprende la obra civil de impermeabilización de los vasos, al objeto de mejorar su rendimiento; la hidráulica interna; y la parte escultórica de las mismas.

A medida que avanza la limpieza de las estatuas resalta su valor artístico, sin la grisura que en muchos casos las hacía pasar desapercibidas. El proyecto de restauración de las Fuentes, que cuenta con la ayuda de los fondos FEDER de la Comunidad Europea, es plurianual.

## APERTURA DE NUEVOS ESPACIOS AL PÚBLICO

Forma parte del propósito del Patrimonio Nacional ofrecer al público el acceso a todos aquellos espacios de valor histórico y cultural que por sus dimensiones, características e interés general puedan recibir visitas de manera regular.

### REAPERTURA A LA VISITA PÚBLICA DE LA CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL ESCORIAL

La Casita del Príncipe de El Escorial, cerrada al público en 1992, ha reabierto sus puertas para ser contemplada por el público, tras una campaña de restauración en la planta baja.

En el interior destaca la reposición de la tela de seda de las paredes del Vestíbulo, y la restauración de los frescos de las bóvedas.

En el Comedor se han efectuado labores de restauración en el mobiliario y en dos cuadros de Lucas Jordán. Se ha realizado también una limpieza de las lámparas.

### INAUGURACIÓN DEL JARDÍN DE ISABEL II EN ARANJUEZ

El Duque de San Carlos, Presidente del Patrimonio Nacional, presentó los trabajos de restauración integral del Jardín de Isabel II, del Real Si-

tio y Villa de Aranjuez. La recuperación del Jardín de Isabel II se ha basado en los proyectos originales que se conservan en el Palacio Real de Madrid y en el Instituto Geográfico Nacional.

Además de recuperar el trazado original del Jardín, se ha reinstalado la verja alrededor de la estatua de la Reina Niña Isabel II. Este conjunto se completa con la recuperación de los valiosos bancos y jarrones ornamentales al gusto del siglo XVIII, que configura este Jardín como un verdadero y único salón palaciego al aire libre.

Las intervenciones han consistido en completar las filas de plátanos, realizar los vértices de los cuadros principales con árboles de Júpiter, y plantar cerezos en la glorieta central y en los ejes principales. También se han bordeado los cuadros y la rotonda de la estatua con setos de mirto, y se ha protegido el respaldo de los bancos con setos de durillo. Las especies seleccionadas y plantadas proporcionan vistosos cambios estacionales.

El Jardín de Isabel II del Real Sitio y Villa de Aranjuez ha sido restaurado con todo el esplendor de su diseño original. Se ha recuperado así un espacio de más de 8.700 metros cuadrados de superficie, que contiene 128 árboles, más de 1.700 rosales, 1.650 metros lineales de setos de mirto y más de 5.000 unidades de tapizantes nuevas.

# Crónica Cultural

## EXPOSICIONES EN EUROPA

Durante estos meses el Patrimonio Nacional, como es habitual, ha prestado numerosas piezas a distintas exposiciones nacionales e internacionales, pero algunas de ellas, por la importancia de la colaboración, deben ser destacadas. En primer lugar merece resaltarse, dentro del proyecto *Carolus*, que conmemora el V Centenario del Emperador Carlos V, el préstamo de la serie de los tapices *La Conquista de Túnez*, que se exhibió en la Kunst und Ausstellungshalle de Bonn y en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Por su parte, en Bélgica tienen lugar dos exposiciones con piezas que proceden exclusivamente del Patrimonio Nacional: *La Edad de oro bruselese. Tapicerías de la Corona de España*, en la Catedral de Bruselas, que muestra dieciocho paños de devoción, y permanecerá abierta hasta septiembre; y la que se celebra en el Centro Cultural de Malinas, en la que se exhibe la serie de *Los Honores* completa. Estos tapices, obra cumbre del siglo XVI, fueron tejidos con motivo de la coronación de Carlos V en Aquisgrán.

## PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

En el Palacio Real de Madrid se reunió el Jurado para fallar el IX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, creado mediante Convenio de Cooperación Cultural firmado entre el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, bajo el Patrocinio de Su Majestad la Reina.



El Premio Reina Sofía fue otorgado por mayoría a Pere Gimferrer.

Este galardón tiene por objeto premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España.

El pasado año fue premiado el poeta Mario Benedetti. Con este motivo, el Patrimonio Nacional, en colaboración con la Universidad de Salamanca, organizó unas Jornadas de Estudio en Salamanca dedicadas a este escritor. En ellas intervinieron, entre otros, el Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca, Ignacio Berdugo Gómez de la Torre; la Directora de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, María Luisa López-Vidriero y el propio Mario Benedetti.

## CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

El Cuarteto Melos, acompañado de la soprano María José Montiel, ofreció un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con los Stradivarius de la Colección palatina, dentro del XVI Ciclo de Música de Cámara, celebrado bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes. Interpretaron *Las siete últimas palabras de Nuestro Señor en la Cruz* de Joseph Haydn. Dentro de este mismo Ciclo, y también en el Salón de Columnas, actuó el Cuarteto de Budapest, y el prestigioso guitarrista español Pepe Romero, con un programa dedicado íntegramente a Boccherini.

## CICLO DE MÚSICA ESPAÑOLA LOS SIGLOS DE ORO

Dentro del V Ciclo de Música Española *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja de Madrid, se celebraron cuatro nuevos conciertos en conmemoración del V Centenario del nacimiento de Carlos V.

El grupo *Ensemble Elyma*, dirigido por Gabriel Garrido, actuó en el Palacio Real de El Pardo. En su intervención, interpretaron obras de Salvatore di Cataldo, Giandomenico Martoreta, Eliseo Ghibellini, Pietro Vinci y Giovane Da Nola.

*La Capella Reial de Catalunya* y *Hespèrion XXI* intervinieron, dentro de este mismo Ciclo, en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo El Escorial, con la interpretación del *Officium Defunctorum*, de Cristóbal de Morales.



# Crónica Cultural



La siguiente actuación correspondió al *Cuarteto Mosaïques*, que dedicó su programa a la interpretación de los Quintetos de Luigi Boccherini, en el Palacio Real de El Pardo.

Por último, *The Sixteen* dedicó el programa de su concierto, celebrado en el Monasterio de la Encarnación, a Josquin Desprez y a Cristóbal de Morales.

## CICLO MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

La decimotercera edición del Ciclo *Música y Teatro en los Reales Sitios* ha contado este año con las intervenciones, en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, de *La Schola Gregoriana de Murcia*, y de María Esther Guzmán, que ofreció un concierto titulado *El Maestro Rodrigo en la guitarra*.

En la Capilla del Palacio Real de El Pardo intervinieron asimismo el *Grupo de Música Barroca "La Folia"*, dirigido por Pedro Bonet, con un concierto titulado *Música para instrumentos bajos en la época de Carlos V*, en el que se incluyeron obras de Antonio de Cabezón, Luys de Narváez, Luis Venegas de Henestrosa, Diego Ortiz, etc. Por otra parte, la *Joven Orques-*

*ta de Estudiantes de la Comunidad de Madrid* interpretó *Música de Cámara de los siglos XVIII y XX*.

El Ciclo prosiguió en la Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, con la actuación del *Grupo de Música Barroca "La Folia"*, que basó su programa en la música en tiempos de Felipe V, con obras de Alessandro Scarlatti, Henry Purcell, Friedrich Haendel y Sebastián Durón, entre otros.

Por su parte, la *Unidad de Música de la Guardia Real*, dirigida por el Coronel Músico Francisco Grau Vegara, ofreció un concierto en el Patio de la Herradura del Palacio Real de La Granja, que incluyó oberturas de *Caballería ligera*, de Suppé; de *Guillermo Tell*, de Rossini; y de *Astorga*, de F. Grau; así como pasodobles de *La Calesera*, y *Los Nardos*, de Alonso; una Selección de *La del manojo de rosas*, de Sorozábal; y una fantasía de *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde.

## MÚSICA EN LOS REALES SITIOS

El Patrimonio Nacional ha organizado, en colaboración con los Ayuntamientos de San Mar-

tin de la Vega, Leganés, Torrejón de Ardoz, Alcorcón y Aranjuez, el Ciclo *Música en los Reales Sitios*, en los Jardines del Palacio Real de El Pardo.

Intervinieron la *Banda Sinfónica Municipal de San Martín de la Vega*, la *Banda de la Escuela Municipal de Música "Pablo Casals"*, de Leganés, y la *Banda Municipal de Música de Torrejón de Ardoz*.

El Ciclo continúa durante el mes de julio y finalizará en el mes de septiembre.

## CICLO PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el XII Ciclo *Primavera Musical en Palacio*, a cargo de la *Unidad de Música de la Guardia Real*, frente a la fachada Este del Palacio Real de Madrid.

La Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por el Coronel Músico Grau Vegara, dedicó su primer concierto al género lírico español, con pasodobles muy conocidos: "Camino de rosas", de J. Franco, o "Como las propias rosas", de V. Ruiz, entre otras obras. El segundo concierto se dedicó a la música en la

# Crónica Cultural



fiesta madrileña, con Selección de *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde; "Fantasía", de *La Revoltosa*, de R. Chapí; el pasodoble "Damas de Castilla", de F. Grau; y una "Selección"

de *Las Leandras*, de F. Alonso, entre otras. El tercero estuvo dedicado a las habaneras en Madrid, con la actuación de la Orquesta y Coros de las "Salinas de Torre vieja", el Orfeón



"Maestro Vallejos" y el Coro del Conservatorio "Maestro Casanova". El Ciclo se clausuró con un concierto de música española, en el Jardín del Príncipe del Palacio Real de Aranjuez.

## OTROS CONCIERTOS

El grupo *Main Street Singers*, dirigido por Mark Andrew Shaul, interpretó música sacra, de cámara, madrigales y espirituales negros, además de obras de inspiración propia, en la Capilla del Palacio Real de El Pardo.

## CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL

El Jurado calificador del X Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil, reunido en el Palacio Real de Madrid, otorgó el primer premio a M<sup>a</sup> Luisa Cerrato, del Colegio Santa María de los Rosales; el segundo, a Carlos Vaz, de este mismo Centro; y el tercero, a Elena Gutiérrez Martínez, del Colegio San José del Parque. Angélica María García Álvarez, del Colegio Santa María de los Rosales, recibió el Premio al Profesor.

Este Concurso está dirigido a los alumnos de sexto, séptimo y octavo de EGB, o equivalente de la ESO, y a él pueden concurrir todos los Colegios de Madrid capital y Reales Sitios de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, El Escorial y San Ildefonso.

Son temas del Concurso los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio Nacional, abiertos al público, en los Reales Sitios de Madrid, El Pardo, Aranjuez, El Escorial y Segovia.

Begoña Mardones  
Julia López de la Torre



Próximo número  
monográfico dedicado  
a Carlos V

Location of the sculptures of the Royal Palace of La Granja de San Ildefonso according to the Royal Inventories.

By María Jesús Herrero Sanz.  
*Patrimonio Nacional.*

This article sets out to locate the sculptures still part of the Patrimonio Nacional collections that adorned the Palace of San Ildefonso during the 18<sup>th</sup> century. Almost all of them were acquired for that purpose by Philip V and Isabella Farnese and others were fashioned after the death of Philip V (1746) according to the aesthetic standards which Queen Isabella attempted to apply in the palace. An examination of the Royal Inventories of the time has enabled an exhaustive review to be conducted of some items that had hitherto been overlooked. By way of a summary, the article includes a chart showing the works which are still part of the Royal Collections, as most of the original sculptures that originally adorned San Ildefonso were moved to the Real Museo de Pintura y Escultura del Prado in 1832.

Philip V's furniture: the Royal Estate of San Ildefonso.

By María Soledad García Fernández.  
*Patrimonio Nacional.*

Taking as a starting point a study of the furniture kept at the collegiate church, a noteworthy example of which is the choir stalls crafted by the woodcarver Antonio Zurita, this article analyses the shipments from Madrid and Genoa and identifies different pieces by the master craftsmen—mostly from Madrid—who worked on the Palacio de La Granja under the supervision of Procaccini or Sani. The architect Juvarrá's design for the monarchs' bedchamber, Queen Isabella Farnese's penchant for oriental and European lacquerwork and Santiago Bonavía's rocaille design mark the end of the reign of the first Bourbon monarch in Spain.

The Dauphin's Treasure—  
a dynastic treasure?

By Letizia Arbeteta.  
*Museo del Ejército.*

This study, which is part of an unpublished thesis, provides information on the content of the collection of precious vessels owned by the Dauphin, Louis IV's son, that surpassed that of his father in several aspects. The king issued orders for part of this collection be sent to Spain following the death of the Dauphin, who was the father of the first Spanish Bourbon monarch, Philip V. This set, of which only a few items remain, is housed in the Prado and commonly known as the "Dauphin's

Treasure". It may have been conceived as a symbol of the new dynasty.

The paper goes on to analyse the role of the French silversmiths in fashioning the ornate edging of some of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century vessels which survive to this day. They worked for the court environment and crafted works of great importance in art history. Such is the case of Pierre Ladoireau, who made some of the silver furnishings, now lost, of the state rooms and the adornments of the famous gardens.

"La Statua è un prodigio dell'arte:  
Isabella Farnese and the Collection  
of Christina of Sweden at La Granja  
de San Ildefonso.

By Mónica Rianza and Mercedes Simal.

The sculptures at the Museo del Prado mainly consist of items from the collections of Queen Christina of Sweden and the Duchess of Alba, which were acquired by Philip V and Isabella Farnese in 1724 and 1728 respectively. Both purchases were made with the aim of decorating the so-called "Statue Gallery" of the Royal Estate of San Ildefonso. Following the death of Philip V, the queen, who was well grounded in sculpture and antiques owing to her family's tradition of collecting and to the different books she owned on this subject in her library, encouraged the compilation of a book with illustrations describing the main sculptures acquired by the monarchs. In this connection, mention should be made of the *Saggio del Primo Tomo, il quale contiene la Descrizione di tutte le Divinità, de Eroi che adornano la Celebre real Galleria di San Ildefonso*, a manuscript that constitutes the first volume of the summary of the lost work by Ajello, which the queen must have used as a catalogue of the collection.

"The Palace of the Royal Estate  
of La Granja de San Ildefonso.  
A space for architectural theory?"

By Delfín Rodríguez Ruiz.  
*Universidad Complutense de Madrid.*

The complex building and growth process of the palace of La Granja, where there is a conjunction of architectural languages and typological solutions of very different origin together with an apparent lack of compositional and functional order that has contributed to the building, has commonly been considered an architecture that lacks a project or logical discourse.

This essay aims to draw attention to the fact that the lack of planning allows us to infer a theoretical construction of the building, while showing that hazardous and precise discussions tend to spark theoretic discussion of such significant and eloquent architectural concepts and languages.



arte  
tradición  
cultura  
costumbres  
pasión

Castilla-La Mancha

NO SABES LO QUE TE ESTÁS PERDIENDO

Castilla-La Mancha  
Turismo



Junta de Comunidades de  
Castilla-La Mancha

[www.jccm.es](http://www.jccm.es)

Sólo una compañía que se anticipa al futuro puede ser la primera que de acceso real a las comunicaciones del próximo siglo. Sólo entendiendo que cada persona tiene una necesidad de comunicación diferente se puede desarrollar una compañía que ofrezca los últimos productos, servicios y sistemas de comunicación.

**COMUNICAR ES ASOMARSE AL MUNDO.**

*Telefonica*

Hubo un tiempo en que las campanas  
rompían el cielo recordándole a los  
**arcángeles**  
su obligación  
**de cantar.**



Programa Repsol YPF para la recuperación de la Música de Latinoamérica.  
Música Barroca del Perú, Ecuador, Argentina, Bolivia y El Caribe Siglos XVI al XVIII.

Quizá hubiera pasado otro siglo sin conocer uno de los grandes tesoros de la humanidad. Quizá si no hubiera sido por Repsol YPF todavía permanecería oculto un patrimonio cultural hasta ahora desconocido. Repsol YPF se siente orgulloso de recuperar del silencio la inmensa riqueza musical latinoamericana en una colección de 15 cd's.

**REPSOL**  
**YPF**



Proyecto auspiciado por la Unesco.

[www.repsol-ypf.com](http://www.repsol-ypf.com)

