

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVIII N.º 150 (4.º TRIMESTRE 2001) 5,41 € - 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

DOS DIBUJOS INÉDITOS DE
LOS APOSENTOS REALES
DE SAN LORENZO DE 1755

EL RETIRO DE FELIPE V:
IMAGEN Y SENTIDO DEL PALACIO DE
LA GRANJA EN 1724



REPRESENTAR AL REY. LAS FIESTAS DEL DUQUE DE ALBA EN PARÍS: 1703-1711



LANCIA

Un Toque de Clase Italiana



Lancia Lybra SW

Lancia Lybra, líneas elegantes y un interior cuidado hasta el más mínimo detalle.

Para quienes ven en su automóvil no tanto una demostración de poder como una demostración de buen gusto.

Que los italianos tienen una sensibilidad y un gusto estético especial es algo que no se le escapa a nadie. Basta echar una mirada a nuestro alrededor para ver como el estilo italiano se impone en todo el mundo. Sus diseñadores marcan las tendencias a seguir por el resto de creadores. Este particular gusto por la belleza se extiende incluso a los automóviles. Automóviles como Lancia, la marca italiana donde cada automóvil es un producto para auténticos entendidos, para personas capaces de reconocer su ingenio y su belleza. En los automóviles de Lancia tecnología y diseño se conjugan en un equilibrio absolutamente armónico.

Como el Lancia Lybra, líneas elegantes y un interior cuidado hasta el más mínimo detalle y donde el gusto por lo artesanal destaca en los tapizados exclusivos o en el cromado de las salidas de aire. Un automóvil que con un precio más que competitivo, desde 22.620,00 € (3.763.651 ptas.), ofrece un alto equipamiento y una amplia gama de motorizaciones gasolina y diesel JTD Common Rail que, sin duda, satisfará al conductor más exigente. Un automóvil especialmente indicado para personas con una marcada individualidad, para quienes ven en su automóvil no tanto una demostración de poder como una demostración de buen gusto.



Llame ahora al 902 313 902 y pruébelo.



PATRIMONIO NACIONAL

Reales Sitios

AÑO XXXVIII N° 150

4º TRIMESTRE 2001

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

El Duque de San Carlos

GERENTE

Miguel Ángel Recio Crespo

VOCALES

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro,
 Carlos Cardenera Soler,
 Luis Alberto de Cuenca y Prado,
 Juan Fageda Aubert,
 Dolores de la Fuente Vázquez,
 María del Carmen Iglesias Cano,
 Pablo Olivera Massó,
 Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,
 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 69

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.patrimonionacional.es

2 Representar al Rey. Las fiestas del Duque de Alba en París: 1703-1711

Por Béatrice Torriane.

Bibliothèque nationale de France.

Primer Embajador efectivo de Felipe V en la Corte de Luis XIV, Antonio Martín Álvarez de Toledo, 9º Duque de Alba, dejó en el recuerdo de muchos europeos la imagen de un diplomático fidelísimo y espléndido. Arruinado en plena Guerra de Sucesión por representar dignamente al primer Borbón de España ante una aristocracia difícil de conquistar, y ante el pueblo de París, donde muere en 1711, sus fiestas fueron famosas y consideradas como las más brillantes de su tiempo. El presente artículo recoge la "cara y cruz" de aquellos eventos barrocos y efímeros.

16 Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo en 1755

Por Carmen García-Frias Checa.

Patrimonio Nacional.

El hallazgo de estos dibujos del matemático jesuita Jan Wendlingen en la Library of Congress de Washington nos permite reconstruir las transformaciones arquitectónicas y decorativas del Palacio de San Lorenzo en una de las etapas menos conocidas del Monasterio, la de la primera mitad del siglo XVIII.

26 Aranjuez: Antigua residencia fortificada de los maestros santiaguistas

Por J. Santiago Palacios Ontalva.

Universidad Autónoma de Madrid.

El antiguo palacio maestral de Aranjuez, edificado entre 1597 y 1409, constituyó la residencia de descanso preferida de los maestros santiaguistas e incluso de algún Monarca desde la Edad Media. Pero además de villa de recreo, este edificio, que permaneció en pie hasta el primer cuarto del siglo XVIII, presentó algunos elementos arquitectónicos que conferían al conjunto el carácter castral que nos gustaría resaltar en el presente trabajo.

37 El retiro de Felipe V: imagen y sentido del Palacio de La Granja en 1724

Por José Luis Sancho.

Patrimonio Nacional.

La Granja de San Ildefonso fue creada por Felipe V para retirarse tras abdicar la Corona, lo que efectuó en enero de 1724. En una serie de tapices tejida para decorarlo en aquel mismo año, *Cacerías*, aparece la primera imagen del flamante Palacio. Los temas de esos paños suscitan consideraciones sobre la personalidad del Rey y el contexto de su retiro según los escritos inéditos del confesor de la Reina, el Obispo Guerra.

51 Sobre el retablo de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla de los Ángeles y el Obispo Palafox. En torno al Patronato Real y las virtudes del Monarca

Por Ricardo Fernández Gracia.

Universidad de Navarra.

Entre las múltiples obras patrocinadas o promovidas por Don Juan de Palafox y Mendoza, Obispo de Puebla, y más tarde de Osma, destaca el conjunto del retablo mayor de la Catedral novohispana de Puebla, en el que seleccionó un proyecto, unos artistas y un programa iconográfico. En una traza encargada a Martínez Montañés, reformada en aquellas tierras para incorporar por primera vez en Nueva España la columna salomónica, se incluyeron pinturas y esculturas cuidadosamente elegidas para estar en consonancia con la advocación de la Capilla, llamada de los Reyes, por representar el patronato regio de los Monarcas españoles en ese tipo de templos. Los santos elegidos, todos ellos de sangre real, vienen a ser ejemplos concretos o espejos de virtudes para el Rey, en consonancia con otros escritos del polifacético Obispo-Virrey.

65 Notas y Documentos

75 Crónica Cultural

80 Resumen en inglés

Representar al Rey.

Las fiestas del Duque de Alba en París: 1703-1711

Por Béatrice Torrione
Bibliothèque nationale de France

Un Real Decreto de 8 de marzo de 1703 nombraba a Antonio Martín Álvarez de Toledo, 9º Duque de Alba, Embajador de Felipe V en la Corte de su abuelo y aliado Luis XIV, con todas las prerrogativas de representación requeridas para un empleo que había de servir a la unión de ambas coronas y a sus recíprocos intereses¹. El 2 de septiembre de ese mismo año, hacia las siete de la tarde -testimonia el Secretario de Felipe V, Juan de Buena Fox y Oliva-², salía el Duque en carroza de su pa-

lacio madrileño camino de Francia para servir su embajada. El día 7, "con gran lucimiento y séquito", marchaba su esposa, Doña Isabel Zacarías Ponce de León y Alencastre³, con su hijo Nicolás José, Condestable de Navarra⁴, y parte de su *Familia* (criados, secretarios y lacayos); doce Damas de Honor y una Camarera Mayor componían el servicio personal de la Duquesa. Al gobierno de sus Estados (casas, rentas y mayorazgos) quedaban Don Antonio de Castro y Don Manuel Álvarez de



N. de Fer (1706), Plan de Madrid dedicado al Duque de Alba. Ubicación de su palacio, Biblioteca Nacional, Madrid.



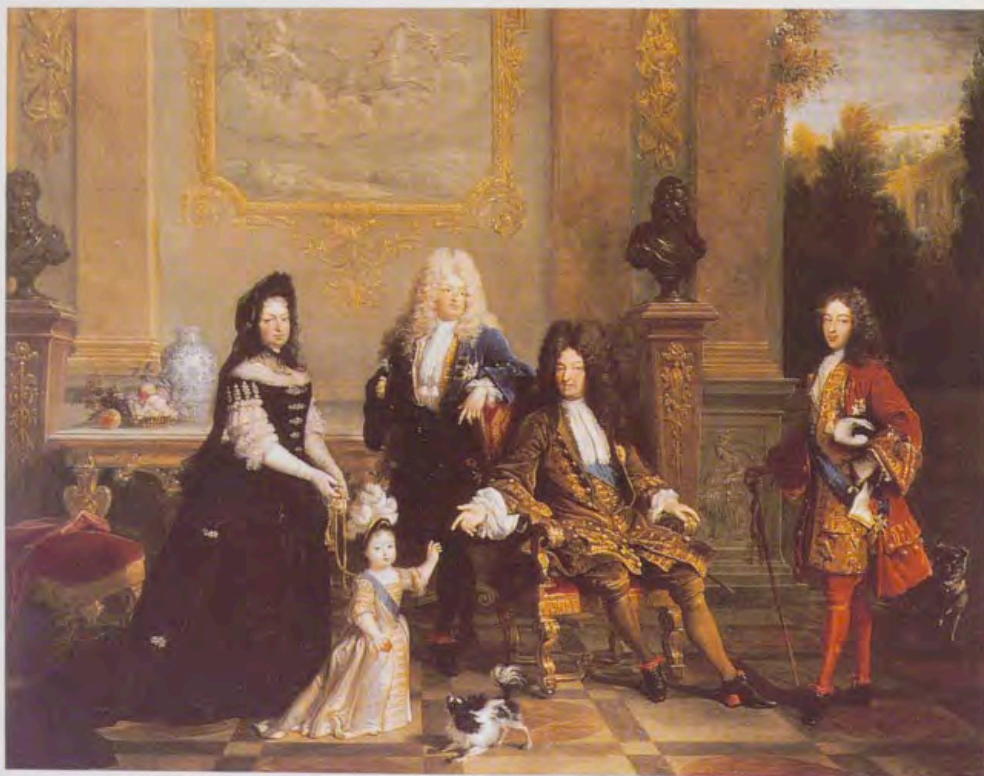
Grands Appartements de Versailles, maqueta de la "Escalera de los Embajadores" (destruida en 1752).
Musée national du Château, Versailles. Fotografía: RMN. Mercator.

Toledo, su hermano bastardo y muy querido. Reunida durante el trayecto, toda esta comitiva llegó a París el 12 de noviembre y se instaló en un palacio del siglo XVII que ocupaba un terreno considerable, alquilado a la viuda de Denis Talon, famoso presidente parlamentario; su fachada principal daba a la *Rue de Grenelle* y se prolongaba haciendo esquina con la *Rue du Bac*⁵.

Dos precedentes nombramientos fallidos, el del Almirante de Castilla (Juan Tomás Enríquez de Cabrera) y el del Marqués de Leganés (Diego Felipe de Guzmán, Toledo y Sandóval), acusado el primero, y sospechoso el segundo, de traición a la causa borbónica, hacían del Duque de Alba el primer Embajador efectivo y ordinario de Felipe V en la Corte de Francia. Venía a sustituir en el cargo al Marqués de Castell dos Rius (el catalán Manuel de Oms y de Santa Pau, de Senmanat y de Lanuza), que llevaba la Embajada de España desde 1698. Había reconocido a Felipe de Anjou en Versailles nuevo "rey de las Españas" el 16 de noviembre de 1700 y, por recomendación de Luis XIV⁶, se vio recompensado en 1702 con el virreinato del Perú. Perteneciente a una de las familias castellanas más prestigiosas y añejas, Grande de España de primera clase, Gran Canciller y Condestable de Navarra, Gentilhombre de Cámara de Felipe V, el Duque de Alba presentaba todas las garantías de fidelidad requeridas por un diplomático en la delicada situación política que vivían ambas coronas, enfrentadas contra la potente coalición europea. Su nombramiento podría calificarse, pues, de elección coyuntural. Antonio Martín conoció a Felipe V en Bayona, donde el joven Rey fue recibido por una delegación de nobles españoles el 15 de enero de 1701, encargándose de organizar su entrada solemne en

Pamplona y Guadalajara⁷, durante el recorrido hasta Madrid, y dedicándole una obrera alegórica y encomiástica, destinada a ser representada a su llegada al Alcázar⁸. Por otro lado, Luis XIV apreciaba al Duque de Alba: el 22 de julio de 1702 le había nombrado *Chevalier de l'Ordre*⁹, y ese mismo año Comisario Real encargado de reunir las pruebas de extracción de nobleza del Duque de Uceda (Juan Francisco de Pacheco y Aragón), que se preparaba para recibir el mismo nombramiento junto con el de Embajador de Felipe V en Roma¹⁰.

Desde el punto de vista político, el papel desempeñado por Antonio Martín Álvarez de Toledo durante los ocho años que duró su embajada en París no fue particularmente relevante. Considerado como un modelo de Embajador fiel, solícito y hábil, su embajada sirvió ante todo para representar con honor y prestancia a Felipe V en Versailles, facilitando asimismo las relaciones a ambos lados de los Pirineos, pero su influencia sobre el "Cristianísimo" a la hora de tomar decisiones relativas a la seguridad de ambas monarquías parece simbólica frente a la que ejerció su homólogo francés, Michel-Jean Amelot, sobre el joven Borbón de España, implicado activamente en su Consejo, encargado de malear un nuevo gobierno y una nueva forma de gobernar en torno a aquel adolescente inexperimentado. A pesar de su rango, de su prestigiosa función de *Ambassadeur de Famille* y de su nombramiento en 1709 como Ministro Plenipotenciario de Felipe V, en las fallidas negociaciones de paz de La Haya en junio de aquel mismo año, el Duque de Alba no llegó a ejercer plenamente el poder de "negociador" que completaba, merced a una acción política efectiva, la paleta de las funciones di-



N. de Largillière (atribuido, 1709), Luis XIV and his hers: el Delfin, el Duque de Borgoña y su hijo, el pequeño Duque de Bretaña con su aya, la mariscal de La Motte. Wallace Collection, Londres.

plomáticas. Pero si representar al Rey en dicho ámbito constituía el objetivo de toda embajada, exhibir su magnificencia y grandeza en la Corte extranjera era misión obligada de la persona del Embajador, e implicaba que el Duque de Alba y su esposa participaran en el juego social del prestigioso entorno de Luis XIV y de una diplomacia ostentosamente decorativa. Acuciado por una constante necesidad de fondos, el Embajador español no dudaría en echar mano de sus propios recursos económicos y en endeudarse si era preciso, con la esperanza, a menudo frustrada, de percibir su sueldo y las sumas destinadas a gastos extraordinarios, que la Tesorería Real, empeñada en la difícil coyuntura de la guerra, libraba con parsimonia.

Aun desprovisto de los caudales necesarios para hacer frente a sus obligaciones sociales y al lujo que exigía la etiqueta y la representación de la Corona, los festines que los Duques de Alba organizaron de 1705 a 1711 han quedado recogidos en testimonios coetáneos (*diarios y memorias*), prensa oficial (*Gazette de France* y *Gaceta de Madrid*) u oficiosa (*Mercure Galant*), *relaciones festivas...*¹¹, entre los más prestigiosos y brillantes de la ciudad de París, reuniendo a miles de invitados, deslumbrados siempre ante la liberalidad y fasto desplegados por el representante del joven nieto de Luis XIV. La faceta mundana indisoluble de las obligaciones representativas de una Embajada, era pieza esencial en la escenografía del poder. Un buen diplomático debía representar brillantemente a un gran Soberano y cada fiesta dejaba la impronta de aquel cometido.

Ni en Francia ni en España hemos hallado documentos iconográficos que nos restituyan una imagen física del Duque de Alba, contrariamente a su pariente Fernando de Silva Álvarez de Toledo, 12º Duque y Embajador de Fernando VI en la Corte de Luis XV, de quien existen dos magníficos grabados en la *Bibliothèque Nationale de France*. El *Mercure Galant* elogia a la pareja de Embajadores a su llegada a París con los versos de un gen-

tilhombre, “Monsieur de Montfort”, comparando el porte de la Duquesa de Alba, “encanto de España”, con el de Venus y Flora...¹² Para el Marqués de Louville, Jefe de la Casa francesa de Felipe V, que conoció al Duque en 1701, era éste caballero de triste figura, serio y miope, perdidamente enamorado de una dama de la Corte, hermana del Duque de Osuna “tan fea como él”¹³. Como Madame de Maintenon, Saint-Simon pinta a la Duquesa desgraciada pero muy alegre, y al Duque “hombre de ingenio y saber, un tanto excéntrico empeño”. Considerando la afilada lengua de Louville, especializada en desollar a la nobleza española, probablemente la verdad se encuentre más bien en el retrato saintsimoniano¹⁴, siempre cimentado con cal y arena. Otra pincelada la aporta el Duque de Borgoña en carta a su hermano Felipe V: “Sin tener la fachada, era hombre de honor y talento”¹⁵. Y el propio Luis XIV le consideraba “un hombre al que yo creo de una fidelidad a toda prueba”¹⁶.

En 1696, la llegada a la Corte de Francia de la Duquesa de Borgoña, María Adelaida de Saboya, hermana de la Reina de España, había espoleado el ánimo festivo de Luis XIV, frenado por Madame de Maintenon, la “secreta reina de Francia”¹⁷. Dispuesto siempre a satisfacer los caprichos de su adolescente nieta, las fiestas reales, los *appartements* y los espectáculos teatrales revivieron durante unos años parte del antiguo esplendor de Versalles y Fontainebleau. A dos leguas al norte del castillo de Versalles, entre éste y el valle del Sena, se encontraba Marly, *Palais du Soleil*, refugio íntimo de Luis XIV y su más extraordinario capricho arquitectónico¹⁸; allí, libre de la pesada etiqueta versallesa, gustaba rodearse de unos pocos privilegiados,

J.B. Santerre (1709), María Adelaida de Saboya, Duquesa de Borgoña. Musée national du Château, Versailles. Fotografía: RMN. G. Blot / C. Jean.



“los Marly”, como se denominaba a los que el Rey elegía en el último momento (nunca improvisadamente) para acompañarle durante sus estancias, arma utilizada para distinguir o mortificar. Los Duques de Alba gozaban de la estima de la Familia Real y de la Corte en general, y el Rey sexagenario les testimoniaba a partes iguales un especial afecto:

Desde que ocupó el cargo de Introdutor de Embajadores [escribe el baron de Breteuil] la duquesa de Alba es la primera dama extranjera que ha venido a la Corte con un rango igual en honores al de nuestras Duquesas..., y esto se debe a que el Rey ha otorgado a los Grandes de España desde que su nieto es Soberano suyo el mismo rango y honores que disfrutaban los Duques y Pares de Francia en nuestra Corte¹⁹.

La pareja seguía a Luis XIV durante sus estancias en Fontainebleau y en febrero de 1705 les invitó a pasar las fiestas de Carnaval en Marly, para que conocieran el Sitio:

Sus Excelencias fueron sensibles a este honor y llegaron el lunes de Carnestolendas. Su Majestad les reservó una acogida que resultaría difícil describir con detalle y que sus Excelencias nunca hubieran podido pretender ni esperar. Toda la Familia Real, empezando por *Monseigneur* [el Delfín, padre de Felipe V], mostró la misma actitud.

A excepción de los varones de su propia familia, Luis XIV sólo admitía damas a su mesa cuando comía en aquel palacio o públicamente en Versalles²⁰. En Marly, las comidas se servían tradicionalmente en los aposentos de *Monseigneur*, en dos grandes mesas ovales con capacidad para 18 cubiertos: una encabezada por el Soberano; la otra, por su hijo. Las princesas y damas con título se sentaban junto a Luis XIV (la Duquesa de Alba ocupó este lugar reservado a la más alta nobleza) o junto al Delfín, y las demás (Madame de Maintenon entre ellas) se colocaban indiferenciadamente. En tal ocasión, rompiendo con la costumbre, el Rey ordenó aviar una mesa para el Duque de Alba, y encargó al mariscal de Boufflers que le hiciera los ho-

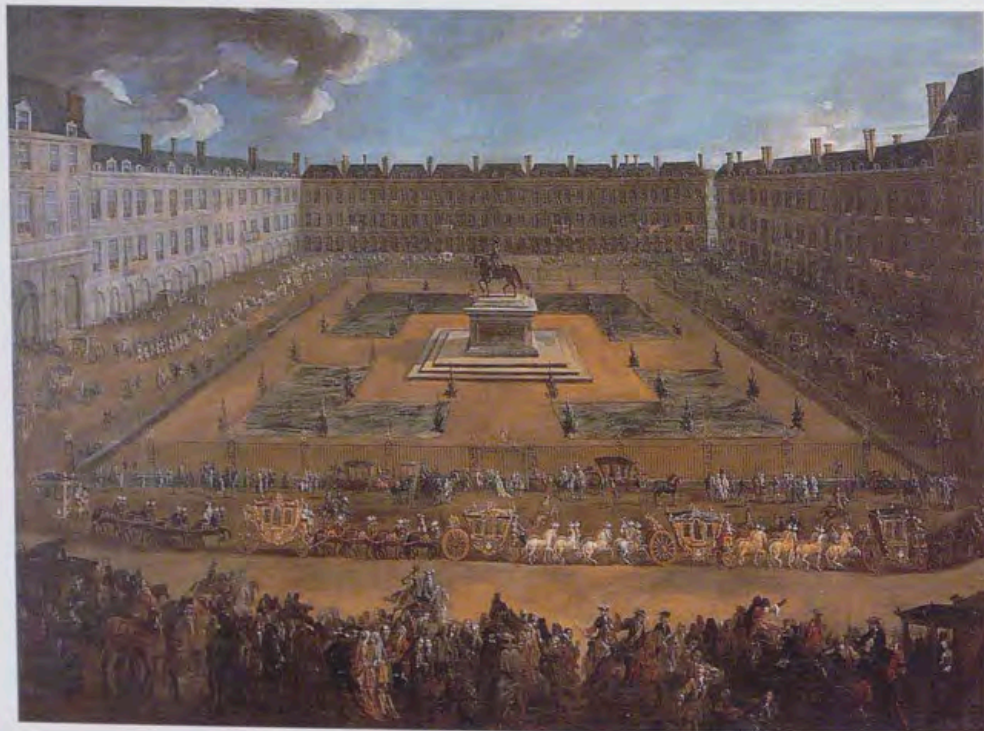
nores y le rodeara de un grupo de señores. Al tiempo de acostarse el Rey,

se entregó al Señor Duque de Alba la palmatoria [distinción especialísima]. Su Majestad le habló con esos modales nobles y amenos que le son tan peculiares y a la vez tan naturales. Este Príncipe [Alba] tubo también el honor de hablarle a veces en español, con toda la señorial delicadeza de su lengua²¹.

Por su parte, y gozando del privilegio de una familiaridad excepcional hasta entonces, Doña Isabel frecuentó regularmente la Corte y el cuarto de Madame de Maintenon, donde veía a menudo a la Duquesa de Borgoña y a Luis XIV, a quien divertía su vivacidad, reprochándole su larga ausencia cuando una “fluxión” la retenía algún tiempo alejada de Versalles:

La Señora Duquesa de Alba... se expresa muy bien, mitad en francés, mitad en español, y las dos lenguas no le bastan para todo lo que ella quisiera decir²².

Junto a su marido participó en las fiestas, bailes y banquetes versalleses, dados por el Rey o por el Delfín en ocasiones especiales como la fiesta de Epifanía (*Fête des Rois*), o con motivo del nacimiento o boda de un *Prince du Sang*, momentos en que los usos de la Corte de España estaban simbólicamente representados en la de Francia. Tal fue el caso del nacimiento del Duque de Bretaña el 25 de junio de 1704, primogénito de los Duques de Borgoña y sobrino de Felipe (fallecido el 13 de abril de 1705). En celebración de este feliz suceso, que reforzaba “la perpetuación de la sangre del Soberano [Luis XIV]...”, retirando a los Españoles el temor de poderse ver un día privados de un Rey [Felipe V] que es objeto de su ternura y respeto²³, se disparó un hermoso fuego de artificio en Versalles el 8 de julio, y el Cardenal D’Estrées organizó el 4 de agosto una fiesta en su palacio abacial de Saint-Germain-des-Près, presidida por los Duques de Borgoña y de Berry; la mesa de 18 cubiertos que ocupaban las señoras seleccionadas y conducidas por ellos al convite contaba con la presencia de la Embajadora de España²⁴.



Anónimo (1709),
Entrada solemne en París
del Embajador de Venecia:
el cortejo cruzando la Plaza Real.
Musée Carnavalet, Paris.
PMVP / Lifermann.

Sobre el representante de Felipe V pesaba tanto la responsabilidad de conservar la confianza y el aprecio del Rey-abuelo-aliado como la consideración de una aristocracia difícil de conquistar. Fue en gran parte gracias a las fiestas y recepciones que organizó frecuentemente, respondiendo a las más variadas ocasiones y haciendo honor al fastuoso temperamento español, como Antonio Martín Álvarez de Toledo consiguió deslumbrar a la alta Corte de Francia. Congregaba cada una entre 300 y 500 invitados del más alto rango. Algunos ejemplos relevantes los tenemos en la visita *en cérémonie* de un diplomático extranjero: el Embajador veneciano Lorenzo Tiepolo en diciembre de 1704, o en la acogida de una "persona de calidad", como la Camarera Mayor de la Reina de España, Anne-Marie de la Trémoille, Princesa de los Ursinos: acusada de ejercer su prepotencia con excesivo celo, Luis XIV la reclamó a su presencia en marzo de 1704, y llegada a París el 4 de enero de 1705 fue generosamente acogida y agasajada en el palacio del Embajador (a quien ella no perdonaba, sin embargo, la amistad que le unía al Cardenal D' Estrées, su enemigo jurado). Fiesta relevante y esperada era el *Día de Años*, efeméride del nacimiento de Felipe V. Pero las victorias militares (como la de Almansa en abril de 1707, la toma de Lérida en noviembre, y en 1710 las victorias determinantes del Duque de Vendôme contra los Aliados: Brihuega y Villaviciosa a cuatro días de intervalo) y los partos de la Reina constituían la más alegre ocasión de representar al Soberano.

Si la frecuencia y magnificencia de las fiestas diplomáticas dependían de múltiples circunstancias, el factor determinante eran los recursos económicos de que disponían los Embajadores. De un simple convite a unos festejos que, según los usos de España, duraban tres días y exigían hacer uso de los recursos locales, permitiendo yuxtaponer y exhibir la especificidad y calidad inherentes al modo de vida de dos países, el fasto exigía consecuentes sumas de dinero, tanto más cuanto que las mentalidades asimilaban el esplendor de una fiesta al poder del Monarca en ella representado, una auténtica hemorragia económica que todo Embajador debía controlar si no quería empeñar su fortuna personal. Por Real Decreto de Felipe V, dado en Buen Retiro el 24 de mayo de 1705, el Duque de Alba disponía de un sueldo anual, "puntual y efectivo" en teoría, de 36.000 escudos de plata doble antigua que debía percibir el día mismo en que saliera de la Corte de Madrid: 12.000 situados por la Real Hacienda "en las rentas de lanas, puertos de Portugal, y millones de Madrid" (como se hacía con el Marqués de Castell dos Rius) y los 4.000 restantes "en la renta general del tabaco del Reino"²⁵. Durante el reinado del primer Borbón de España, los diplomáticos españoles, y más aún los destinados a la Corte de Francia, consideraron sus sueldos insuficientes para cumplir debidamente con las obligaciones de representación, componiéndose estos de la "ayuda de costa" destinada a sufragar gastos de viaje (para el suyo a Francia, Felipe V concedió al Duque una de sus, entonces, poco envidiables carrozas y 12.000 doblones²⁶), así como de gajes regulares y ocasionales provenientes de los fondos reales pero siempre sometidos a los avatares de la guerra, sumas que hasta el reinado de Fernando VI no se fijaron con precisión. Al igual que Castell dos Rius, arruinado al servicio de la causa diplomática (luego resarcido



N. Langlois & J. Mariette (1708), Nacimiento del Príncipe de Asturias.
En medallón: Victoria de Almansa, toma de Lérida y fiestas en París y Madrid. BnF, Estampes, París.

con las riquezas acumuladas como Virrey del Perú), Alba, que soportó el período más duro del conflicto sucesorio, las percibiría de forma esporádica, incluidas las primeras entregas, capitales para asentarse materialmente en el país de destino.

Para esbozar mínimamente la huella social que dejaron las fiestas de Antonio Martín Álvarez de Toledo en París, y su aparato simbólico y estético, nos detendremos en la celebrada por el nacimiento de Luis Felipe, Príncipe de Asturias (futuro y breve Luis I), primogénito de Felipe V y María Luisa Gabriela, un heredero del trono que los españoles esperaban desde hacía más de medio siglo, venido al mundo en la mañana del 25 de agosto de 1707. En una detallada carta al Marqués de Mejorada, Consejero de Estado, para información de Felipe V, el Duque explica cómo logró dar a Luis XIV y a la Familia Real la primicia de aquella buena nueva el 1° de septiembre, fecha en que se recibió por un correo extraordinario y se hizo pública en París en menos de una hora ("siendo certísimo que la mejor explicación no podrá llegar a exponer el gusto universal que se ha vertido por toda la Villa"), así como el eufórico revuelo que vivió la Corte de Versalles. La misiva no se envió a Madrid hasta pasadas las fiestas, que comenzaron el domingo 4 de septiembre (en que se cantó un *Te Deum* solemne en Versalles) y finalizaron el martes día 6, disculpándose así Don Antonio Martín:

L'HEUREUSE NAISSANCE DV PRINCE DES ASTVRIES FILS DE PHILIPPE V ROI D'ESPAGNE ET DE MARIE LOUISE GABRIEL DE SAVOIE

Ce La Ceremonie de L'endossement faite par M^r l'Archevesq^e de Trebisonde auant des Chapeux d'Or et de l'Evane le 25 d'Avril 1707 en presence des Ambassadeurs et de Plusieurs G^{rs} Princes d'Espagne



A. Trouvain (1708), Luis Felipe recibe el "agua de socorro" bautismal. BnF, Estampes, Paris.

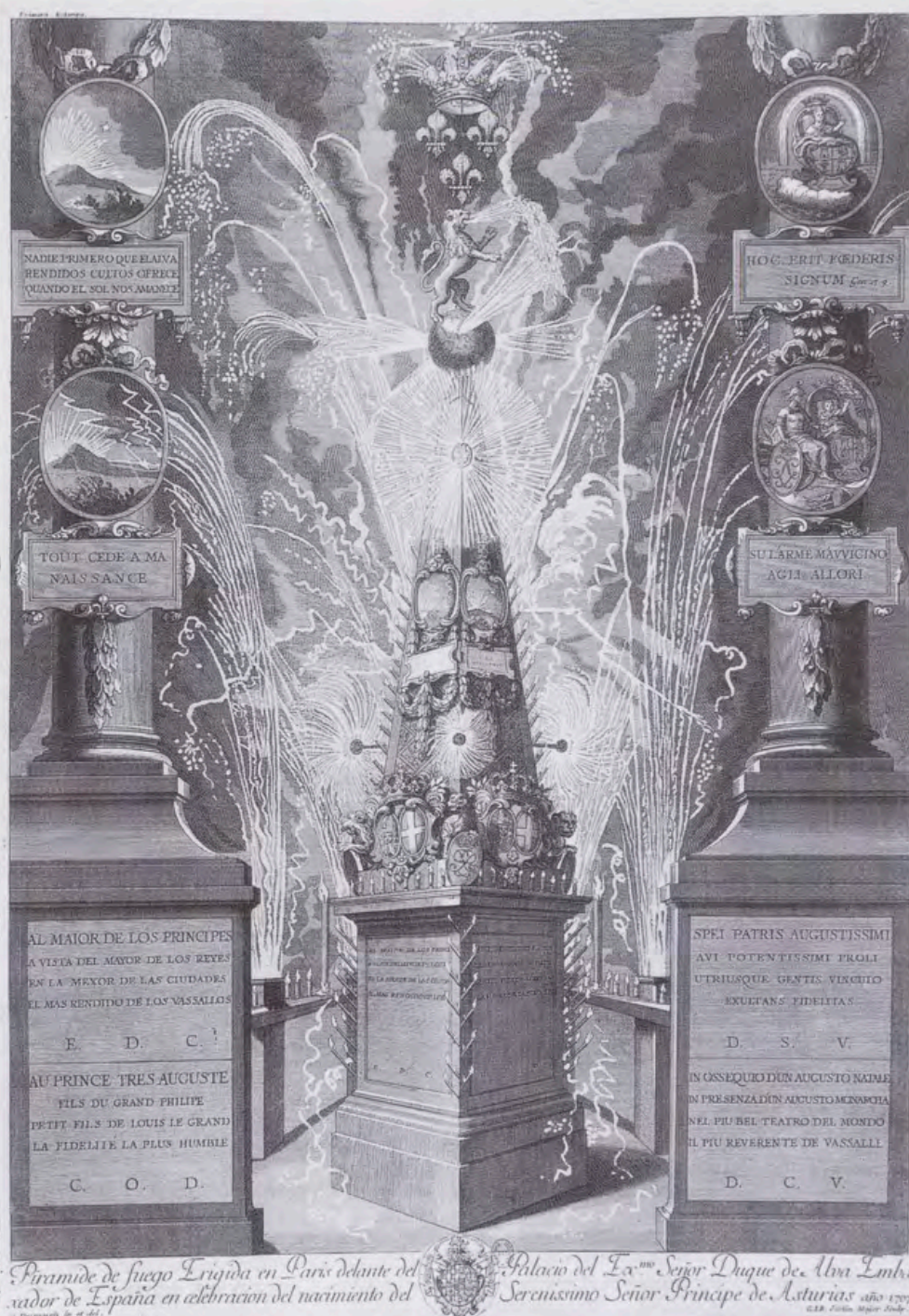
nuestro Amo tiene la culpa de sufrir à un embajador que ha gastado ocho dias en repetidas conferencias con Reposteros, Cocineros, Coeteros, Musicos, y danzantes, regiendose à las siete de la mañana²⁷.

El *Mercure Galant*, fuente de información indispensable para el estudio de los gustos y costumbres de la aristocracia (donde los Duques de Alba aparecen citados a menudo), consagra cincuenta páginas²⁸ a una prolija descripción de aquellos regocijos y a sus anfitriones: plana inusitada, incluso cuando trata de sucesos relativos a la Corte de Francia: "las distintas partidas de esta gran fiesta podrían ocupar un volumen entero", precisa el cronista. Dicho testimonio,

junto con dos grandes estampas conmemorativas que el Duque encargó a uno de los más prestigiosos grabadores del tiempo, Gérard Jean Baptiste Scotin (París 1671-1716), especializado en ornamentos y paisajes según Rigaud, Boucher, Watteau, Lancret... constituyen un precioso documento literario e iconográfico de las fiestas de la diplomacia española en Francia. Dos Almanagues Reales de 1708, grabados en los famosos talleres de Nicolas Langlois y Jean Mariette, las reproducen asimismo en miniatura con ligeras variantes.

Los festejos se organizaron en torno a las tradicionales arquitecturas fingidas que configuran aún el Barroco

G.J.B. Scotin (1707),
Obelisco pirotécnico levantado
junto al Palacio del Duque
de Alba. BnF, Estampes, París.



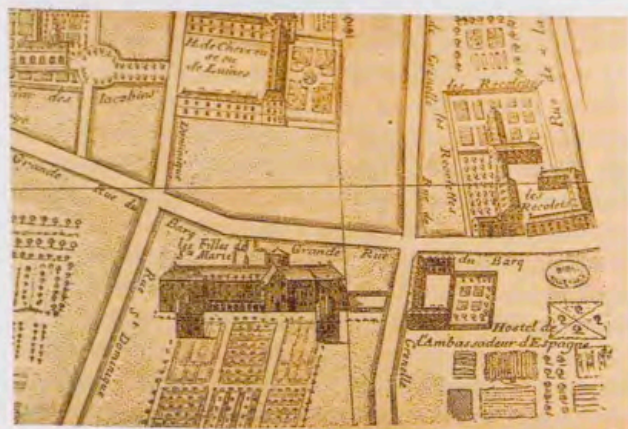
de principios del Setecientos, destinadas aquí a exaltar la gloria del Príncipe heredero y de su augusta familia mediante la debida decoración apoteósica. El palacio del Embajador de España, “grande, hermoso y ricamente amueblado”, fue sometido a una *mise en scène* que lo magnificaba para recibir invitados de prestigio en el marco más suntuoso. Al ir llegando, descubrían estos desde sus carrozas un obelisco pirotécnico (reproducido en el grabado de Scotin) próximo a la esquina del edificio, en el cruce mismo de la *Rue de Grenelle* y la *Rue du Bac*, también ofrecido a la admiración de los burgueses y pueblo de París, que acudieron en tropel a contemplarlo (Madame de Maintenon testimonia a menudo en su correspondencia que los Duques eran apreciados no sólo por la Corte sino por la ciudad toda). Siendo capital el mantenimiento del orden en estas circunstancias, tanto en las calles circundantes como en el interior de las casas, a fin de impedir toda “confu-

sión”, el Marqués de Argenson, Jefe de la Policía de París y amigo del anfitrión, envió durante los tres días conmemorativos a los vistosos *Gardes de la Maréchaussée*, guardia municipal montada, con sus casacas azules galoneadas de oro y pluma blanca en el sombrero, y a varias patrullas de gendarmes a pie y a caballo. Como el espacio de que disponía el Duque frente a la fachada delantera del palacio, *Rue de Grenelle*, era limitado, lo decoró ventajosa y profusamente, y tapizó el suelo de la calle con ricas alfombras turcas para que, al apearse, los invitados que lo desearan pudieran detenerse a contemplar el monumento-panegírico, dirigiéndose a pie hasta la entrada. La guardia montada bordeaba el paso alfombrado para mantenerlo despejado y los Guardias suizos se dispusieron dentro del edificio, en la escalera principal y puertas de las estancias, encargados de franquear el paso a las señoras, con sus amplios atuendos. Mangueros y aguatochos apostados

en las calles prevenían todo riesgo de incendio. Luminarias, ruido, música, máscaras y juegos, ingredientes esenciales del festejo barroco, no faltaron en éste con excepcional profusión. Las fachadas, el tejado, la puerta de entrada y el patio grande del palacete se iluminaron con una doble hilera de hachones de cera blanca, los jardines con teas, mientras que miles de lamparillas y fanales dibujaban los parterres. La ornamentación alegórica de la pirámide de fuego, alumbrada del mismo modo, se componía de pinturas y relieves, escudos acolados, la figura de bulto de un león rampante que pisaba el orbe terrestre (símbolo del mantenimiento del dominio español en las cuatro partes del mundo, contra los esfuerzos bélicos de los Aliados), y en su vértice las flores de lis y la corona remataban el conjunto. Sobre las cuatro caras del pedestal se leía una inscripción en español, francés, italiano y latín, alusiva a la gloria de Felipe V y Luis XIV:

Al mayor de los Principes, / a vista del mayor de los Reyes, / En la mayor de las Ciudades, / El mas rendido de los Vasallos.

Por encima, decoraban las esquinas unos leones corpóreos con escudos entre las zarpas y en ellos los nombres cifrados de Felipe y María Luisa Gabriela. Flanqueando el obelisco, a mediana altura, cuatro tarjas con emblemas y otras tantas cartelas con mote o lema: un sol naciente y el terceto “Nadie primero que El Alva, / Rendidos cultos ofrece, / Quando el Sol nos amanece”; una noche oscura con rayos y relámpagos disipándose por Oriente ante los primeros destellos del sol: *Tout cède à ma Naissance*; el diluvio universal y sobre un nimbo de nubes el recién nacido en su cuna enmarcada por el arcoiris: *Hoc erit fœderis signum* (*Génesis*, IX, 17); un laurel cargado de trofeos de armas sobre los que descansa la cuna del Infante mecido por Palas, cuya lanza le ayuda a alcanzar con su manita las ramas del laurel: *Su l'armi mavvicino à gli allori*. Mentor del programa iconográfico fue el limeño D. Lorenzo de Llamosas, inspirado y ocasional panegirista en castellano de Luis XIV y Felipe V. Todo el aparato efímero de aquella *turris fortissima* estaba salpicado de ruedecillas y girándulas, cohetería y bombas de fuego dispuestas a incendiarse en su momento. Frente a la entrada del palacio se había construido un gran palco, ancho y profundo, recubierto de vistosas colgaduras y alfombrado, donde trompetas, timbales, oboes y violines sonaron indistintamente durante los tres días del festejo.



P. Bullet & J.F. Blondel, Plan de Paris (1710): Palacete de la Embajada de España. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Fotografía: B. Torrione.

Pero el momento más esperado de los regocijos era el banquete, que debía resultar una obra maestra de belleza y sociabilidad, efímera configuración plástica del poder del Monarca, comprometía estrechamente la responsabilidad de su representante. El refinamiento y presentación de los manjares, la vajilla, la decoración simbólica de la mesa, enmarcados por una vasta domesticidad, requerían estar a la altura del acontecimiento celebrado y reflejar el esplendor de la Embajada española (trampantojo diplomático que aumentaba en cada ocasión el endeudamiento personal del Embajador). Los Alba disponían de una vasta servidumbre y cada criado desempeñaba en estas ocasiones un cometido único y bien definido. Tres categorías eran esenciales para el buen desarrollo del ágape: la del *maitre d'hôtel* o maestresala, que orquestaba el servicio de mesa, el *chef* de cocina, Jean-Baptiste Godde, y el *chef d'office*, Jean-Pierre du Mouthier, expertísimo repostero (luego al servicio del Duque de Osuna²⁹). El domingo 4 de septiembre los Duques de Alba ofrecieron una cena a la numerosa asamblea compuesta de Grandes de Francia y de España, Ministros extranjeros y autoridades municipales; repartida en varias mesas y estancias, comenzó entre 9 y 10 de la noche, y “fue de los más fastuosos [convites] que se han visto en París”, digno en verdad del legendario Vatel. En el salón de aparato (grabado de Scotin), presidido por los retratos de Felipe V y María Luisa Gabriela bajo dosel, estaba instalada la mesa principal en forma de herradura, tan de moda, que permitía circular separadamente a dos categorías de lacayos y distinguir los servicios, ejecutándose el de los manjares en el hueco de la herradura³⁰. Cuatro *Maistres d'Hostel* controlaban en esta zona de las mesas la llegada y “alzado” de los platos, que ejecutaban más de cien criados repartidos por las diversas salas. Los de librea, encargados únicamente de servir los vinos, operaban alrededor de ellas. El Duque de Alba asociaba en París el estilo de vida francés y español, y debía satisfacer a invitados pertenecientes a ambas naciones. En el ceremonial de mesa “a la francesa”, la principal característica era que los numerosos y variados platos que integraban cada *service* (cuatro o cinco por banquete, según que los dos primeros, potagerías y “principios”, se presentaran juntos o separados) los disponían al mismo tiempo sobre la mesa tantos sirvientes como fueran necesarios, según un plan establecido de antemano por el maestresala, debiendo colmar la vista y el paladar, y satisfacer a la vez el confort de los comensales. Dicha técnica permitía que cada cual se sirviera por sí mismo y probara cuanto tenía a su alcance, evitando así desplazar los platos³¹. Durante los tres días que duró el agasajo, la mesa principal, ocupada por la Grandeza, se compuso de cuarenta señoras y cincuenta cubiertos, cada servicio de doscientos platos y un total de setecientos. Los caballeros prefirieron comer de pie, acompañándolas, en vez de ocupar la mesa que les estaba destinada. Se degustaron refinados potajes servidos en soperas de plata dorada, volatería, asados -las viandas más consumidas eran el buey, la ternera y el cordero (el lechazo se consideraba insípido), el lechoncillo y el jamón³², entremeses salados (*entre-mets* de verduras y ensaladas), entremeses dulces y repostaría, acompañados con vinos de Champaña y Borgoña, particularmente estimados por la Casa de Alba: intro-

G.J.B. Scotin (1707), Cena en el Salón de Aparato de la Embajada de España, y mesa principal decorada. BnF, Estampes, Paris.



Combite que dio tres noches seguidas en París el ex.^{mo} Señor Duque de Alva en celebracion del nacimiento del Seren.^{mo} Señor Principe de Asturias año 1707.

ducidos en España por Felipe V, se impusieron a los vinos nacionales al crearse la *Cava Francesa*, y se servían en bailes, comedias, conciertos y comidas de gala³⁵. Dada su mala calidad, sobre todo en París, el agua era unánimemente despreciada. Pero “nada pareció más extraordinario y sorprendente que el postre, que los Españoles llaman *Ramillete*”, dulces y frutas apiñados a modo de colineta (equivalente de la *pièce montée* francesa). El adorno de la mesa se compuso de figuras alegóricas: dos de ellas, colocadas frente por frente en los laterales, sobre soportes de plata, representaban “al Rey de España a caballo, con todos los atributos de sus hazañas, en especial la victoria de Almansa, aplastando a sus pies la Discordia y la Herejía” y

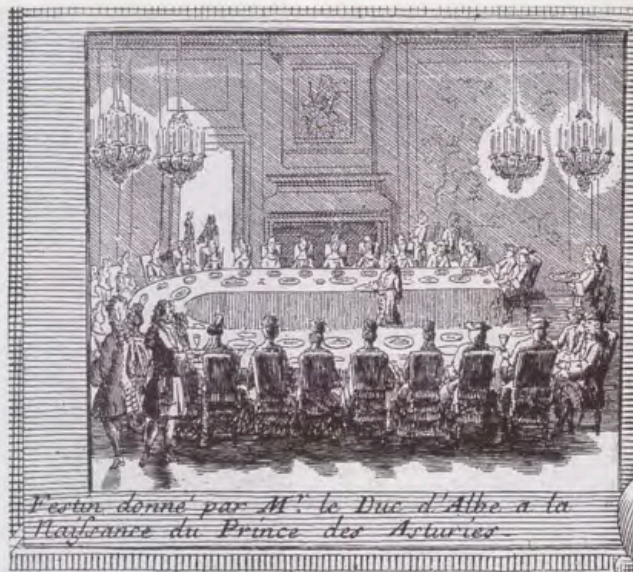
a la Reina en su Trono, sosteniendo en brazos al Príncipe de Asturias y mostrándole a las cuatro partes del Mundo, y a las distintas Naciones dependientes de la Monarquía

de España. La Justicia presenta al Infante su balanza en una mano y en la otra su espada. Estas dos figuras se elevaban 15 ó 16 pulgadas sobre una terraza de Chocolate exornada con diferentes atributos dorados y adecuados al tema. Su materia estaba hecha de una pasta rarísima con que se elaboran las peladillas, por lo que parecían talladas en auténtico mármol blanco.

A las doce de la noche cohetes y serpentinatas estallaron en torno al palacio anunciando el comienzo de un largo fuego de artificio que inundó de color las calles vecinas; veinte tambores repicaban alrededor de aquel ingenio vallado, sumados al ruido marcial de los timbales, trompetas y oboes. Placer perfecto según el diarista. Fuera se distribuyeron patés, jamones, asados y vino a discreción para músicos y gendarmes. Lo sobrante se repartió entre “el pueblo menudo”. Acabada la cena empezaron los juegos de azar, furia



Fuego de artificio en torno al obelisco vallado
(detalle del grabado de Trouvain). BnF, París.



Banquete de los Duques de Alba
(detalle del grabado de Trouvain), BnF, París.

del momento, donde se apostaba por todo lo alto. En casa del Embajador de España se jugaba a los naipes, en particular a la "baceta". A estas diversiones, sobre las que velaron sin descanso los Duques, siguió el baile de máscaras en el salón de aparato y en siete salas contiguas, recubiertas de alfombras persas para evitar resbalones, decoradas con numerosas cornucopias, espejos y tremós que acentuaban la reverberación de las luces y la ilusión óptica del espacio. El joven Príncipe D'Espinoy y la Marquesa de Bay, hija del Marqués que capitaneaba el ejército de Felipe V en las fronteras peninsulares, abrieron la danza. Para celebrar el nacimiento del Príncipe de Asturias se habían desplazado a París "gran número de Españoles ilustres, de diversos Estados del Rey de España", entre otros muchos el Duque de San Pedro, el Marqués de La Florida, el Conde de San Esteban de Gormaz (primogénito del Duque de Escalona, Virrey de Nápoles) y el Marqués de Monteleón, que asistieron a la cena y luego al baile vestidos "a la española", con trajes "ricamente bordados" y hechos expresamente para esta ceremonia. Los gentileshombres del Duque de Alba se encargaban de guiar "a las máscaras mas distinguidas" y sobre todo a las damas "por pasajes que les hacían evitar lo embarazoso del gentío". Tanto estos como los oficiales de la Casa de Alba llevaban un lujoso atuendo "conforme al uso establecido entre Españoles para los llamados *días de función*". La librea del Duque de Alba, "incontestablemente una de las más hermosas y lucidas que pueden verse", había sido enteramente renovada para la ocasión. Durante la larga velada, entre una y siete de la madrugada, los invitados disfrutaron con el españolísimo *refresco*, componente esencial de las fiestas diplomáticas de los Alba, el cual, servido generosamente, exigía el máximo esmero y gasto. Treinta sirvientes iban y venían con un interminable ballet de salvas y "corbellas", llenando varias mesas de una coloreada arquitectura de frutas, confituras, compotas, sorbetes y "garrapiña"; grandes cubos refrescadores de plata o de porcelana fina, ricamente guarnecidos, enfriaban en nieve los lí-

cores. Estas piezas de vajilla eran a menudo moneda de cambio; las de plata podían trocarse por dinero líquido: el Duque de Alba había vendido ya algunas por un valor de 10.000 escudos en el transcurso del año 1706³⁴, para reembolsar a sus acreedores, y el propio Luis XIV entregaría al Palacio de la Moneda su vajilla de oro en 1709, año particularmente penoso, para sufragar el esfuerzo de la guerra de Sucesión.

La fiesta, tan magnífica como onerosa, continuó con el mismo brillo y despliegue de medios durante los dos días siguientes, y concluyó el martes 6 de septiembre a las ocho de la mañana. Fue celebrada por todos los periódicos a ambos lados de los Pirineos, y el *Mercure Galant* concluía así su suculento y minucioso relato:

Bien puede decirse que en una Casa Real no hubiera habido más miramientos, atenciones y respeto... Es asombroso que el Señor Duque de Alba haya podido resistir tres días y tres noches a todas las fatigas que se ha impuesto; S.E. la Señora Duquesa no ha tenido menor trajín. Uno y otro se encontraban por doquier dando las órdenes precisas, de modo que todo ha discurrido para gloria y satisfacción suya.

Hasta el oído siempre atento de Luis XIV llegaron los ecos más favorables:

El Duque de Lauzun, y el Mariscal de Boufflers, que son amigos particulares del Duque de Alba..., dieron cuenta al Rey de toda la grandeza y magnificencia de que habían sido testigos... El Rey hizo un elogio de la Casa de Alba, y especialmente del duque, que reúne en su persona toda la gloria y virtudes de sus ilustres Antepasados.

Pero todo aquel *gaudeamus* tuvo su reverso de medalla. Por una carta privada de la Duquesa de Borgoña sabemos que los gastos de la conmemoración ascendieron a 20.000 escudos³⁵, suma astronómica teniendo en cuenta la rudeza de los tiempos y el estado económico del Embajador. En su *Portrait de la Cour d'Espagne*, Saint-Simon, esbozando el retrato del Duque, subrayaba con acierto una magnificencia y una liberalidad en el personaje a la altura de la cual no estaba su fortuna³⁶, juicio acertado, como lo prueba el examen de su testamentaria que hemos podido realizar a tra-

F. Trouvain (1700),
Noble bailando con traje
"a la española".
Colección particular.



vés de los documentos de archivo conservados en el Histórico Nacional de Toledo³⁷. Sin embargo, los invitados del Embajador de España, que (como dijera luego el fastuoso Marqués de La Ensenada) reconocían la grandeza del Amo por la librea del Criado, no podían sino alabar las constantes manos llenas del Duque, quien, dicho sea de paso, nunca reclamó en vida un sólo maravedí a su Rey. Cuando se vio precisado a vender parte de la plata que poseía, Jean Orry, responsable del comercio y de las arcas de Felipe V, le propuso adelantarle cierta suma que más tarde podría reclamar a la Real Hacienda; Alba le respondió con su habitual campechanía que "mal se veía pidiendo al Rey su Amo, en semejantes tiempos, un dinero que él mismo le daría con gusto si lo tuviera; que además su Se-

ñora esposa aún tenía pedrerías y cuando se le acabaran vivirían de chocolate, del cual les quedaba provisión para dos años"³⁸. Afabilidad y humor, que nunca le abandonaban a pesar de su precaria salud, eran rasgos certeros del carácter de Antonio Martín (apreciables en su correspondencia), y sin duda el mayor factor de seducción mundana y diplomática de nuestro personaje.

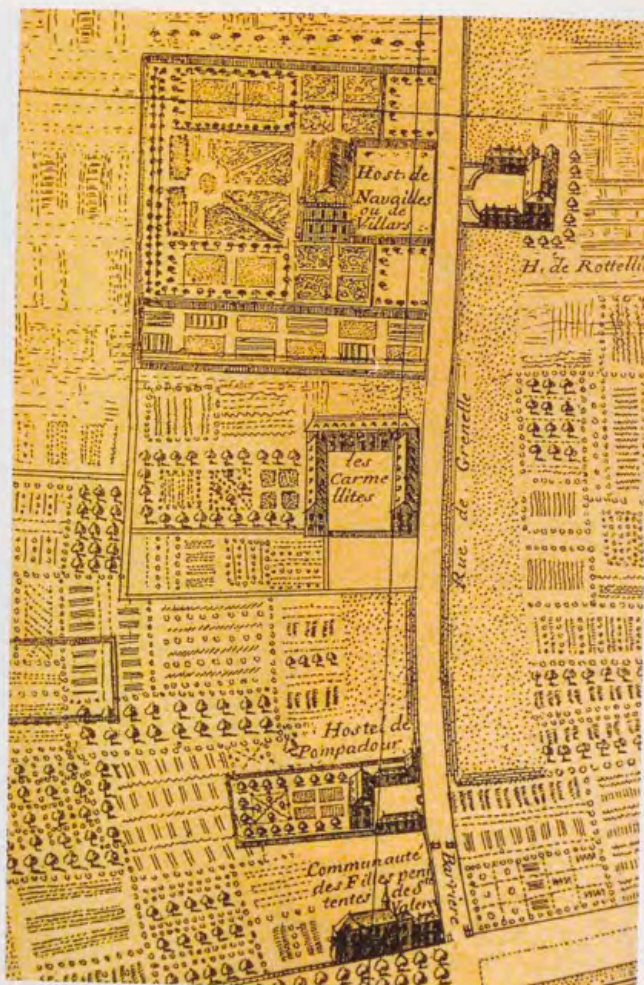
Madame de Maintenon, en carta a la Princesa de los Ursinos, criticaba la esplendidez del Embajador: "yo lamento mucho tales gastos, en el extremo en que nos encontramos respecto al dinero"³⁹ (aunque reconocerá más tarde que si los Duques gastaban sin cuenta en ceremoniales, también sabían privarse cuando era necesario). Francotiradora, la Princesa, que mostró a

menudo una actitud sutilmente hostil hacia el Duque, le responde con firmeza:

En breve, se enviará al Señor Duque de Alba una suma de 40 ó 45.000 francos como pequeña compensación de los gastos que ha hecho, con tanto brillo y magnificencia pero contra la orden expresa del Rey su Amo; S.M. le recomendó no realizar sino los que fueran indispensablemente necesarios por el nacimiento del Príncipe de Asturias, siguiendo en ello el ejemplo del Rey su Abuelo, que procedió de esta suerte con sus embajadores cuando nació el Sr. duque de Bretaña. Yo no sé, Señora, si el Rey ha acostumbrado a sus ministros a pagarles prodigalidades cuando se realizan contra sus órdenes. El dinero falta tan a menudo para las tropas que no me parece prudente tirarlo por la ventana. No creo que penséis de otro modo; se lo diré al Sr. duque de Alba como tengo el honor de decíroslo a Vos ⁴⁰.

Desde luego menos gasto hizo el Embajador de Francia, Amelot, "señalandose con aver mandado poner en la Plaza de su Casa fuentes copiosas de vino que corrieron los dichos tres días [25, 26 y 27 de agosto]" ⁴¹. Según el Marqués de Dangeau, Ministro de Hacienda de Luis XIV, Felipe V le hizo librar más tarde 20.000 escudos de gratificación a su Embajador ⁴².

Los años que siguieron fueron dolorosos para los Duques de Alba. El 28 de agosto de 1709, fecha terrible en la Guerra de Sucesión, de fríos y hambruna, perdieron a su único hijo y heredero del mayorazgo, Nicolás José, de diecinueve años, en condiciones bastante dramáticas. Las reliquias y procedimientos mágico-religiosos a que acudió la Duquesa de Alba para salvar por todos los medios divinos y humanos a aquel hijo idolatrado, y su supuesto embarazo en los meses que siguieron, "fruto de las plegarias" como afirmaba ella ⁴³, no dejaron de sorprender a la Corte, contribuyendo a prestar al matrimonio ciertas rarezas familiares de que habla Sain-Simon en sus *Memorias*. A la muerte del Delfín, el 14 de abril de 1711, por quien el Duque de Alba sentía un sincero afecto, siguió de cerca la suya propia. Antonio Martín Álvarez de Toledo falleció en su palacio de París la noche del 27 al 28 de mayo de 1711, a la edad de cuarenta y dos años. El 3 de junio su cadáver fue llevado al vecino convento de las Carmelitas y el 6 se celebraron las exequias, permaneciendo allí en depósito hasta que sus herederos decidieran trasladarlo a España para ser sepultado junto a sus ancestros. Hasta el final de su vida, el Duque hizo honor a su fama de diplomático leal, aplicado y espléndido. Sólo pocos días antes de morir, en una emocionada carta a José Grimaldo, suplicaba por su amistosa mediación al Rey Felipe que le perdonara "los defectos que pudiere haver cometido en su Real Servicio" ⁴⁴, que velara por una compañera que tanto le había secundado en sus trabajos y por sus fieles Secretarios de Embajada. Luis XIV, movido por la estima que sentía hacia el representante de su nieto, le escribió por mano de Torcy para que socorriera a la Duquesa en los agobios financieros en que la sumía la temprana muerte de su esposo. Felipe V aceptó reembolsar a los acreedores que durante un año asediaron a Doña Isabel, abandonada por la servidumbre (Francisco de Toledo y Silva, Marqués del Carpio, tío de Antonio Martín y heredero del mayorazgo de la Casa de Alba, la recuperó rápidamente) y encerrada durante meses en una casita contigua al convento de Val-de-Grâce, donde reposaba el cuerpo de su hijo, sin otra compañía que la de su fiel cuñado, Manuel de Toledo.



P. Bullet & J.F. Blondel, Plan de Paris (1710):
Les Carmelites de la Rue de Grenelle, convento donde estuvo depositado el cadáver de Antonio Martín, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Fotografía: B. Torrione.

A finales de 1712, una página definitiva del Gran Versalles se cerraba con el regreso a España de Isabel Ponce de León, a quien Luis XIV regaló 1.000 escudos en pedrerías y financió el viaje por mar de sus pertenencias, confiándole personalmente parte de las joyas del Delfín para ponerlas en manos de su heredero, el Rey de España. Felipe V le otorgó una renta vitalicia de 2.000 doblones anuales y la Duquesa se casó en 1716 con el abate de Castiglione (François de Gonzague), que había frecuentado oscuramente los salones de Versalles y de manera asidua la casa de los Alba en París: el Rey le concedió la Grandeza y título Duque de Solferino antes de su matrimonio. Más inclemente, el destino había hecho vivir al Duque, abandonado a su suerte en Francia, los años negros del conflicto sucesorio y el fardo de su costosa embajada, no permitiéndole siquiera disfrutar de los privilegios que sin duda hubiera obtenido al volver a su patria. Pero Antonio Martín dejó un recuerdo amable y duradero en la memoria de muchos europeos, aliando hábilmente, en el seno de la dura diplomacia dieciochesca, vida política y vida social. Madame de Maintenon escribía en su epistolario un justo epitafio para la historia del 9º Duque de Alba al servicio de los Borbones: "Nunca extranjero fue tan estimado en una Corte, como éste".

NOTAS

- ¹ AHN (Madrid), Estado, leg. 1294. Nacido en Sevilla en 1699, Antonio Martín Álvarez de Toledo, Beaumont, Enríquez de Ribera y Fernández Manrique, ostentaba nueve títulos de Grandeza, detrás del Duque de Medinaceli, con doce, y seguido del Duque de Arcos, con seis. (Sirve de base a este artículo nuestra tesis de licenciatura: *Un Grand d'Espagne à la cour de Louis XIV. L'ambassade du Duc d'Albe, Antoine-Martin Alvarez de Tolède: 1703-1711*, Université de La Sorbonne, Paris, 2000. Reconstitución biográfica de su embajada a partir de documentos inéditos, conservados en diversos archivos españoles y franceses. Traducimos las citas para agilizar la lectura del texto).
- ² ADA (Archivo de los Duques de Alba, Palacio de Liria), C/256-25.
- ³ Grande de España de primera clase, hija de Manuel Ponce de León, 6° Duque de Arcos, y de María Guadalupe Alencastre y Cárdenas, Duquesa de Avero y de Maqueda.
- ⁴ Los Duques tuvieron tres hijos: Nicolás José, Fernando y Luis Antonio, los dos últimos muertos tempranamente.
- ⁵ Denominado más tarde *Hôtel Gallifet*, albergó de 1795 a 1821 el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Departamento de Relaciones Exteriores durante el Directorio y actualmente es sede de la Embajada de Italia.
- ⁶ "Creo que debéis hacer algo considerable por el Embajador que ha tenido la dicha de solicitaros y saludaros el primero en calidad de súbdito". Luis XIV, *Memoires. Suivi de Réflexion sur le métier de Roi. Instruction au Duc d'Anjou (1700). Projet de harangue*, J. Longnon ed., Paris, Tallandier, 1978, p. 285.
- ⁷ ADA, C/ 76-17, "Cartas familiares de los Duques de Alba, 1700-1701" (informan las fechadas en 10 y 15 febr. 1701).
- ⁸ *Theatro alegorico donde la Lealtad representa el gran Trofeo, que la invencible España logra con la deseada venida de N. Catolico Monarca D. Philippe V...* No lleva fecha pero es anterior a nov. de 1701, mes en que fallece el 8° duque de Alba, padre de Antonio Martín, pues este último aún ostenta en la dedicatoria el título de Duque de Huéscar. Autor: D. Tomás Geniz. Personajes: *Aflición, Esperanza, Lealtad, Celo, Placer, la Tierra y Apolo-Felipe V*, venido con su exultante juventud y su fuerza a poner "fin à tanto desconsuelo". BPR, III/6494-6.
- ⁹ La carta de nombramiento figura en el catálogo de documentos expuestos en el Palacio de Liria con el n° 225.
- ¹⁰ AHN (Toledo), Nobleza, Fondo Frías, leg. 956.
- ¹¹ Sobre éstas, véase Margarita Torrión ed., *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, CEDMA, 2000.
- ¹² *MG*, n° 518, dic. 1705, el elogio de ambos en pp. 202-207.
- ¹³ Louville (Charles-Auguste d'Allonville, marqués de), *Mémoires secrets sur l'établissement de la Maison de Bourbon en Espagne*, Conde S. Du Roure ed., Paris 1818, t. II, pp. 95-95, carta de Louville (20 ag. 1705) al Marqués de Torcy, Ministro de Asuntos Exteriores de Luis XIV.
- ¹⁴ Saint-Simon (Louis de Rouvroy, duque de), *Mémoires*, Y. Coirault ed., Gallimard, Pléiade, NRF, 1985-1988, t. II, pp. 401-402.
- ¹⁵ A. Baudrillart, L. Lecestre ed., *Lettres du duc de Bourgogne au roi Philippe V et à la reine: 1701-1712*, Paris, H. Laurens, 1912-1916, t. II, p. 94.
- ¹⁶ A. Baudrillart, *Philippe V et la Cour de France*, Paris, Firmin-Didot, 1890, t. I, p. 24.
- ¹⁷ P. Verlet, *Le château de Versailles*, Paris, Fayard, 1985, p. 277.
- ¹⁸ J.M. Hofman, P.Ph. Vögele, *À la recherche des châteaux disparus de l'Île de France. Demeures royales, princières et privées*, Gênevè, Vögele, 2001. Sobre Marly: pp. 46-56.
- ¹⁹ Baron de Breteuil, *Mémoires*, BA (Bibliothèque de l'Arsenal, París), ms. 5862, t. IV, fol. 161: "Réception de la duchesse d'Albe, ambassadrice de Sa Majesté Catholique en qualité de grande d'Espagne à Versailles, le 21 décembre 1705".
- ²⁰ B. Saule, "Tables royales à Versailles", en *Versailles et les tables royales en Europe, XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles* (cat. de la expo., Musée National de Versailles et de Trianon), Paris, RMN, 1995, pp. 44-68.
- ²¹ *MG*, n°352, feb. 1705, sobre la estancia en Marly, pp. 377-382.
- ²² *Lettres inédites de Madame de Maintenon*, Paris, Bossange, 1826, t. I, p. 241, carta XCI a la Princesa de los Ursinos (Saint-Cyr, 15 abr. 1708).
- ²³ *Description du Feu de Joye tiré à Versailles, le mardy 8 juillet 1704 pour la Rejouissance de la Naissance de Monseigneur le Duc de Bretagne. Par Monsieur Lenoble, à Paris, chez Claude Cellier, 1704*. BA, Ra⁴-398.
- ²⁴ *Relation de la Feste donnée au Palais Abbatial de Saint Germain des Prez, le quatrième jour d'Aoust 1704 par Mr. le Cardinal D'Estrées...*, Par C.F.M., à Paris, chez Jacques Josse, 1704. BA, Ra⁴-400.
- ²⁵ ADA, C/144-182.
- ²⁶ AAE, CP, Esp. (Paris: Archives des Affaires Etrangères, Correspondence Politique, Espagne), vol. 145, fol. 97. Carta de Castell dos Rius (mayo de 1704) a Torcy. Según A. Morel Fatio y H. Leonardon fueron sólo 8.000, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France, depuis le traité de Westphalie jusqu'à la Révolution Française*, Paris, Baillièere, 1894-1899, t. XIIbis, pp. 410-412.
- ²⁷ B. Torrión, *Un Grand d'Espagne...*, 2000, pp. 202-204 [cit. n. 1], Anejo n° 1, fechada en 8 de sep. de 1707. AHN (Madrid), Estado, leg. 2480, doc. n° 2.
- ²⁸ *MG*, n° 559, sep. 1707, pp. 252-302. A partir de aquí, las citas descriptivas sin nota provienen de estas páginas.
- ²⁹ Chevalier, *Relation des Fetes que son Excellence Monseigneur le Duc d'Osone a données au sujet de la Naissance du Prince de Castille, le lundi 9 Octobre 1713. Et le jour de Naissance de Sa Majesté Catholique Philippe V Roi d'Espagne &c., le 21 Décembre 1713*, à Utrecht, BnF (Bibliothèque nationale de France, Paris), Oc-689.
- ³⁰ A. Gruber, "Le cérémonial de table dans les Cours européennes", en *Versailles et les tables royales en Europe*, 1995, p. 149 [cit. n. 20].
- ³¹ "Le service à la française", en *Dossier de presse de l'exposition: Versailles et les tables royales en Europe, XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles*, Paris, Direction des Musées de France & Château de Versailles, p. 10.
- ³² M.F. Noël-Waldteufel, "Manger à la Cour: alimentation et gastronomie aux XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècles", en *Versailles et les tables royales en Europe*, 1995, p. 170 [cit. n. 20].
- ³³ C. Simón Palmer, *La cocina de Palacio: 1561-1931*, Madrid, Castalia, 1997, p. 68, n. 56.
- ³⁴ *Lettres inédites de Madame de Maintenon*, 1826, t. I, pp. 41-42, carta XV (Saint-Cyr, 26 nov. 1706) [cit. n. 22].
- ³⁵ A. Gagnière ed., *Marie-Adélaïde de Savoie. Lettres et correspondance*, Paris, Ollendorff, 1897, p. 265 (Versalles, 5 sep. 1707: a su abuela, Jeanne-Baptiste de Nemours, en la Corte de Turín).
- ³⁶ Saint-Simon, "Portrait de la Cour d'Espagne comme elle est en 1701 et au commencement de 1702", en sus *Mémoires*, A. de Boislisle ed., Paris 1879-1930, t. VIII, pp. 544-545.
- ³⁷ B. Torrión, *Un Grand d'Espagne*, 2000, pp. 185-195 y 252-245 [cit. n. 1], Anejos n° 5 y 6. AHN (Toledo), Nobleza, Fondo Osuna, leg. 129, n° 6a.
- ³⁸ *Lettres inédites de Madame de Maintenon*, 1826, t. I, pp. 41-42, letra XV (Saint-Cyr, 26 sep. 1706) [cit. n. 22].
- ³⁹ *Ibidem*, t. I, p. 175, carta LXVI (Fontainebleau, 26 sep. 1707).
- ⁴⁰ *Ibidem*, t. IV, p. 104, carta CVII (Madrid, 7 nov. 1707).
- ⁴¹ M. Torrión ed., *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid: 1700-1756*, París, CRIC & Ophrys, 1998, p. 64.
- ⁴² Dangeau (Philippe de Courcillon, marqués de), *Journal de la Cour de Louis XIV*, Paris, Soulié, Feuillet y Conches ed., 1854-1860, t. XII, p. 18 (Versalles, 25 nov. 1707).
- ⁴³ *Lettres inédites de Madame de Maintenon*, 1826, t. II, p. 29, carta CLXXIX (Saint-Cyr, 25 en. 1710) [cit. n. 22].
- ⁴⁴ B. Torrión, *Un Grand d'Espagne*, 2000, pp. 224-226 [cit. n. 1], Anejo n° 3. AGS, Estado, leg. 4508.

Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo de 1755

Por Carmen García-Frías Checa
Patrimonio Nacional

La Sección Hispánica de la Library of Congress de Washington posee dos dibujos inéditos de dos habitaciones contiguas del "Quarto del Rey" en San Lorenzo de El Escorial, que fueron realizados por Jan Wendlingen en 1755 como explicación del funcionamiento de las meridianas solares que instaló en ellas, y cuyos títulos versan de esta forma: "Perfil de la meridiana tirada en el Gabinete del Rey N.S. en Su Real Palacio del Sitio del Escorial por el Pe. Juan Wendlingen de la Compañía de Jesús, su Geographo Mayor en el Consejo de Yndias. Año 1755" y "Perfil de la Meridiana tirada en la Sala de Corte del Rey N.S. en su Rl. Palacio del Escorial por ..."¹.

La importancia del hallazgo de estos dibujos no sólo radica en su aspecto científico, sino también en el artístico, ya que nos permite reconstruir de manera algo más precisa los cambios arquitectónicos y decorativos iniciados en el Palacio de San Lorenzo por la nueva dinastía borbónica a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. Aunque la historiografía viene insistiendo en el poco interés de Felipe V y Fernando VI hacia el Monasterio de El Escorial, por su predilección bien patente por otros Sitios Reales -el primero, una vez construido, por el Palacio de La Granja de San Ildefonso, y el segundo, por el de Aranjuez-, la realidad fue bien distinta. El respeto y apoyo de la comunidad jerónima hacia Felipe V durante la guerra de Sucesión a la Corona española son prueba evidente de sus buenas relaciones. Al decir del jerónimo cronista del siglo XVIII, Fray Juan Núñez, "fueron muchos los privilegios que le confirmó y añadió otros de nuevo con mano franca y liberal. Muchos los socorros con que le ayudó en sus ahogos de incendios"². Sus visitas al Monasterio fueron bastante habituales, y si exceptuamos los años complicados de la guerra (hasta 1714) y el lustro sevillano de 1728-1755, éstas se realizaban siempre, y siguiendo en esto la costumbre de los Austrias, entre octubre y noviembre³. Lo mismo ocurrió con Fernando VI, cuya presencia constante en San Lorenzo durante las jornadas de otoño la conocemos por la *Gazeta de Madrid* y los documentos del Archivo de la Laurentina⁴. Durante sus estancias en el Monasterio, ambos Reyes ocupa-

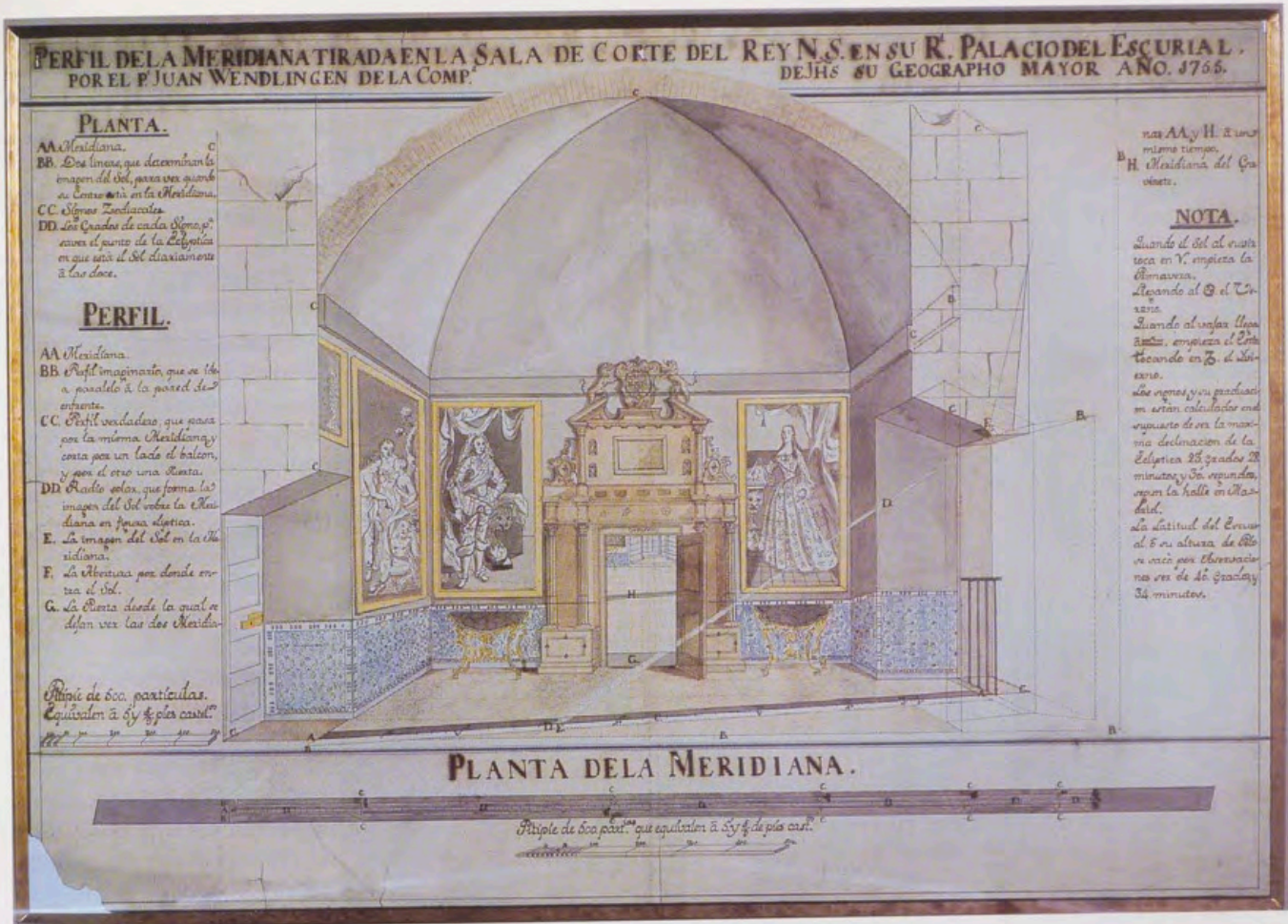
rán, como así lo habían venido haciendo los Austrias, el antiguo palacio de Felipe II, conocido en las fuentes del siglo XVIII como "Mango de la parrilla"⁵.

Aunque la zona del Palacio no ha tenido un tratamiento excesivamente amplio en las descripciones de los siglos XVI y XVII con respecto al resto del edificio, éstas son lo suficientemente reveladoras como para conocer la organización de sus habitaciones e incluso la decoración, de una forma más o menos precisa, de las piezas que conformaban el "Quarto del Rey", que desde época de Felipe II se situó en la parte sur y oriental del "Mango"⁶. Pero para los reinados de nuestros dos primeros Reyes borbónicos, las fuentes para el Monasterio -la "Quinta Parte de la Historia de la Orden Jerónima" de Fray Juan Núñez (1676-1777), las cartas del jerónimo Norberto Caimo (1755) y la serie de documentos sobre intervenciones en el "Quarto de Sus Magestades"- no son tan meticulosas, y habrá que esperar a la minuciosa *Descripción* de Fray Andrés Ximénez de 1764 para poder contar con un valioso testimonio de las Colecciones artísticas existentes en ese momento, así como de las novedades decorativas recién incorporadas al edificio, algunas de las cuales quedan visualmente corroboradas en las imágenes de estos dos dibujos.

WENDLINGEN Y LAS MERIDIANAS DE SAN LORENZO

El padre jesuita Jan Wendlingen (1715-1790)⁷ fue un importante matemático de la Corte de Fernando VI, y sus interesantes investigaciones en el campo de esta ciencia, como *Elementos de la Aritmética y Geometría a práctica* (1755), le valieron el puesto de Geógrafo Mayor del Real Consejo de Indias y el encargo de las meridianas solares de los Palacios de San Lorenzo (1755) y del Buen Retiro (1756), para las que escribió un sumario titulado *Explicación y uso de la Meridiana*⁸.

La documentación del Archivo de la Biblioteca de El Escorial nos aporta datos interesantes sobre el desarrollo de su construcción, entre mayo y octubre de 1755⁹. El encargo de "hacer dos meridianas en el quarto de S.M., la una en la pieza de la Corte y la otra en el Gavinete" a Wendlingen queda perfectamente recogido en la carta



Jan Wendlingen, "Perfil de la Meridiana tirada en la Sala de Corte del Rey N.S. en su Rl. Palacio del Escorial". Library of Congress, Washington. Ade II-Unidentified-Nº 5.



Vista de la actual "Quadra de Mediodía". Palacio de San Lorenzo de El Escorial. Fotografía: José Baztán.



*Juan Carreño de Miranda,
Retrato de Carlos II armado.
Museo Nacional del Prado,
Nº 7101 (Depósito Casa de
El Greco de Toledo).*

de 25 de abril, del Duque de Alba al Prior Fray Francisco Fontidueña, lo que indica que ambas se proyectaron desde un primer momento al unísono, a pesar de la inmediatez de su ubicación¹⁰. Sus visitas comienzan a partir del 22 del mes siguiente, disponiendo para ello de alojamiento en unas de las habitaciones de los caballeros, concretamente en el “Quarto del Sr. Dn. Joseph”. Las meridianas debieron estar ya prácticamente finalizadas en octubre de ese año, según se deduce de la carta del Duque al Prior en la que le comunica una nueva visita del matemático el 5 de ese mes para “reconocer nuevamente las meridianas que ha hecho para el Rey”. El padre jerónimo Norberto Caimo, en su visita a El Escorial, precisamente durante el mes de agosto de ese año de 1755, resalta el interés científico de estas

meridianas, que fueron “veramente costrutte con reale grandezza, essendosi fatto uso do i piú preziosi metalli per additare le linee e i segni del Zodiaco”, y lo que es todavía más importante, se refiere de forma directa a la existencia de una traza para estos relojes solares, cuando dice que Wendlingen le ha hecho un “grazioso dono d’una copia del vago disegno mandado al Re”¹¹. Esto significa que además del dibujo original realizado como proyecto al Rey, el autor hizo una réplica para Caimo. Tanto uno como otro podrían ser los que hoy conserva la Library of Congress. En ellos queda perfectamente definida con un croquis la traza de las meridianas, en las que se indica el momento en que el sol pasa por el meridiano local a las doce del mediodía, mediante la proyección de un punto de luz

en la propia meridiana, que penetra a través de un pequeño agujero situado sobre el balcón de cada una de las salas. Para ayudar a comprender su funcionamiento, el autor ha añadido, en las columnas laterales, un texto explicativo de cada uno de los puntos señalados en las coordenadas de las mismas¹².

LA IMAGEN ARQUITECTÓNICA DEL "MANGO DE LA PARRILLA" EN 1755

Durante esta primera mitad del siglo XVIII, no son muchas las transformaciones arquitectónicas y decorativas efectuadas en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Pero las jornadas de los Reyes trajeron consigo una serie de pequeñas reformas en toda la zona del Palacio, con idea de acomodar sus habitaciones a las necesidades de cada uno y de ir imponiendo poco a poco los nuevos gustos estéticos.

En el expediente de "Cuentas relativas a la obra ejecutada en el dormitorio de SS.MM. en el Real Palacio de San Lorenzo" de enero de 1759, se mencionan una serie de intervenciones efectuadas durante el año anterior, que consistieron en el "rompimiento de la pared maestra y dos divisiones de cristales y talla en el dormitorio de sus Magestades, bajo la dirección de Don Juan Francisco Trevisani"¹³. La carta de 18 de agosto de 1758 del prior Fray Pedro de Reynoso al Marqués de la Quadra nos permite reconocer que la sala intervenida era la Galería Alta de Oriente, ya que para el desarrollo de las obras hubo que trasladar dos cuadros -*La Liberación de San Pedro de la cárcel* y *Jacob y el rebaño de Labán* de Ribera¹⁴-, que formaban parte de la decoración pictórica de la citada Galería desde época de Carlos II¹⁵, bajo cuyo reinado se denominaba "Antecámara del Rey", al estar contigua a la "Quadra de Mediodía", que servía de alcoba real. Con Felipe V, la organización del "Quarto del Rey" se invierte y el Dormitorio pasa a estar en uno de los espacios compartimentados de la dicha Galería, y la "Quadra de Mediodía" pasa a ser "Antecámara" o "Pieza de Corte". La referencia a "dos divisiones de cristales y talla" nos hace pensar en una primera distribución de la Galería en tres espacios, tal como lo dibujó Giovanni Battista Novello en su "Planta general del Monasterio de San Lorenzo el Real" de h. 1740, hoy en la Biblioteca Marciana de Venecia¹⁶. La ordenación de la Galería quedaría dispuesta con el Dormitorio Real en el centro; el Gabinete del Rey, en su lado sur; y el "quarto inmediato al dormitorio de SS.MM., que sirve de tocador de la Reina", según se desprende de la citada carta del Prior, en su lado norte.

Fernando VI, en el mismo año de su proclamación como Rey de 1746, ordenó cambiar de nuevo las habitaciones privadas de la citada Galería oriental, según se desprende de la carta del Prior Fray Blas de Arganda al Marqués de Villarias de 6 de diciembre¹⁷. En ella queda perfectamente reflejado el proyecto de dividir "todo el salon en cinco piezas, destinando la de enmedio para Dormitorio de S. Magd.". La nueva compartimentación de la Galería debió de estar terminada poco después de julio del año siguiente, ya que Fray Juan de Thomelosa, obrero mayor del Monasterio, pide en esa fecha diez reales "para ultimar toda la obra mandada construir por el real orden de S.M. en su mismo quarto en dicho Real Palacio"¹⁸. Las tres piezas situadas desde el centro hacia el mediodía se destinaron al Rey,

siendo la de la esquina el "Gabinete del Rey", tal como podemos verlo trazado en el dibujo de Wendlingen; mientras que las otras dos formaron parte de los aposentos de la Reina, cuyo "Quarto" se extendía por la parte septentrional del Palacio, al igual que el del Rey lo hacía hacia el Sur.

En los años siguientes, se asiste a una de las intervenciones más exhaustivas del momento, la renovación de las carpinterías del Palacio de acuerdo al nuevo gusto dieciochesco. A lo largo de 1748, Nicolás Bázquez, "dorador a mate en la Villa de Madrid", pinta "de color perla" las puertas y ventanas de las habitaciones reales y dora sus molduras y herrajes. En este mismo año se realizan las cuatro ventanas de la "Quadra de mediodía" o "Pieza de Corte", "a la francesa, moldados los tableros a dos aces, y por él un az" y se pintan de "color de perla" como "las contiguas a ellas de la aviación de sus Mags."¹⁹. Entre 1751 y 1752, se colocan "segundas puertas vidrieras" en todas las ventanas de los "Quartos de SS.MM.", empezando desde el "Gabinete del Rey" y acabando en "la Pieza donde S. Mags. comen"²⁰. Durante el verano de 1752, Cipriano Antonio Ron emprende otra nueva campaña de pintado y dorado de puertas y ventanas de las habitaciones reales, "buscando en todo la uniformidad"²¹. En 1754, le toca el turno a las ventanas del "Quarto de la Reyna", que se hacen "como las que ay en el Gabinete del quarto del Rey"²².

A la fecha de realización de los dibujos en 1755, las únicas remodelaciones importantes llevadas a cabo hasta ese momento fueron la completa tabicación de la Galería en cinco espacios, como así lo refleja el dedicado al "Gabinete del Rey", y el cambio de carpinterías con un nuevo pintado en color "perla" o "porcelana" y con un enmarcamiento de cuarterones a base de molduras doradas, tal como se puede ver en todas las puertas y ventanas representadas, a excepción de la extraordinaria puerta alemana de maderas finas de época de fundación. Las salas continúan con los zócalos de azulejos talaveranos, tal como aparecen dibujados y coloreados con una especial atención, y las paredes siguen encaladas de blanco y recibiendo las pinturas ya existentes desde época de Carlos II, aunque con otra ordenación en la Galería Alta de Oriente por la diferente distribución del espacio. El nuevo sistema decorativo de influencia francesa, basado en el revestimiento de las paredes por zócalos de madera pintada, tallada y dorada, y por tapices fijados con molduras doradas, hará su aparición en las piezas de los cuartos reales de San Lorenzo en los últimos años del reinado de Fernando VI²³. El primer testimonio encontrado hasta ahora es de noviembre de 1758, cuando el sobrestante real Pedro Gordillo anuncia al Prior Fontidueña la próxima llegada del arquitecto de la Real Casa, Jaime Marquet, "con dos Directores de la fábrica de tapices, un tallista y sus correspondientes oficiales" para poner "en el Palacio los tapices y tallas que de orden de S.M. estan dispuestas a este efecto"²⁴. Este dato nos indicaría que las decoraciones de tapices se iniciarían por el "Quarto de la Reina" a finales de la década de los 50²⁵, para continuar de forma íntegra en todo el resto del Palacio durante el reinado de Carlos III, tal como se traduce del importante encargo de tapices realizado en la década de los 60 y 70 para el Palacio de San Lorenzo.

RECONSTRUCCIÓN DECORATIVA DE LA
"PIEZA DE CORTE" Y DEL "GAVINETE DEL REY"

Estos dibujos vendrían a ser la única imagen gráfica que nos ofrece con todo detalle la decoración de estas dos piezas del "Quarto del Rey" de San Lorenzo en la época de los dos primeros Borbones, permitiéndonos descubrir algunas de las pinturas todavía no identificadas y su exacta disposición en la sala.

Gracias a la *Descripción* de Ximénez (1764), sabemos que la decoración pictórica de los aposentos reales casi no varió desde los últimos años del reinado de Carlos II²⁶. El último Austria había continuado en la misma línea de enriquecimiento de las Colecciones pictóricas del Monasterio que sus antecesores, muy especialmente su padre, Felipe IV²⁷. A la muerte de éste, la Reina Gobernadora, Mariana de Austria, termina de redecorar el Capítulo Vicarial y en la zona del Palacio, la "Quadra del Mediodía", cuya nueva decoración queda reflejada en la *Descripción* de Santos de 1667²⁸. Aunque el importante incendio de 1671 no afectó afortunadamente a la zona del Palacio²⁹, fue durante los años de reconstrucción del edificio, concretamente entre 1675-1677, cuando se envió un número considerable de pinturas para "adornar los Quartos Reales de Palacio"³⁰. Y es ahora cuando se termina de redecorar la Galería de Mediodía, "ahora Quarto del Rey", y de hacerlo por primera vez la Galería Alta Oriental y el Dormitorio de Felipe II, fundamentalmente con obras de Ribera y Giordano, muchas de ellas regalos de nobles cortesanos, como el Príncipe de Astillano, Don Rodrigo de Silva y Mendoza, el almirante de Castilla, Don Juan Enríquez de Cabrera, el Marqués de Astorga, Don Pedro Pérez Osorio³¹, y en cuya disposición se debió ocupar personalmente su pintor de cámara y ayuda de furriera, Juan Carreño de Miranda³², haciéndose eco de ello el Padre Santos en su edición de 1681.

La "Quadra de Mediodía" o "Pieza de Corte" había conservado su decoración original de época de Felipe II, a base de láminas naturalistas de la flora y fauna de las Indias, perspectivas de paisajes y estampas de Juan de Herrera con las trazas del Monasterio, hasta que en 1667 la Reina Gobernadora decide cambiar su adorno con catorce nuevas pinturas, la mayor parte de ellas descritas con toda atención³³. En los dos testeros, flanqueando las dos puertas de marquetería alemanas, se situaron cuatro imágenes regias de cuerpo entero. En el testero occidental, las de Felipe IV y Mariana de Austria, de Diego Velázquez³⁴, y en el oriental, las de sus hijos Carlos II niño y de *La Emperatriz su hermana*, Margarita de Austria, cuyo autor y descripción nos son obviados, aunque posiblemente fueran de Juan Bautista Martínez del Mazo³⁵. En la pared frente a las ventanas, se situaron cinco cuadros: sobre la chimenea *Susana y los viejos* del Guercino (Prado N. 201); a los lados, la *Degollación de los inocentes*³⁶ y *Cristo servido por los ángeles en el desierto* (PN 10014805), ambos de Giordano; y a los lados, *Paulo III y su sobrino*, de Palma el Joven, y la *Alocución del Marqués del Vasto* de Tiziano (Prado N. 417). Y en la pared de las ventanas, otros cinco: en el centro *Cristo y la Magdalena en casa de Simón el fariseo* de Tintoretto (PN 10014712), a los lados, *El profeta Balaam* (PN 10014804) y *Noé embriagado* (10014806) de Giorda-

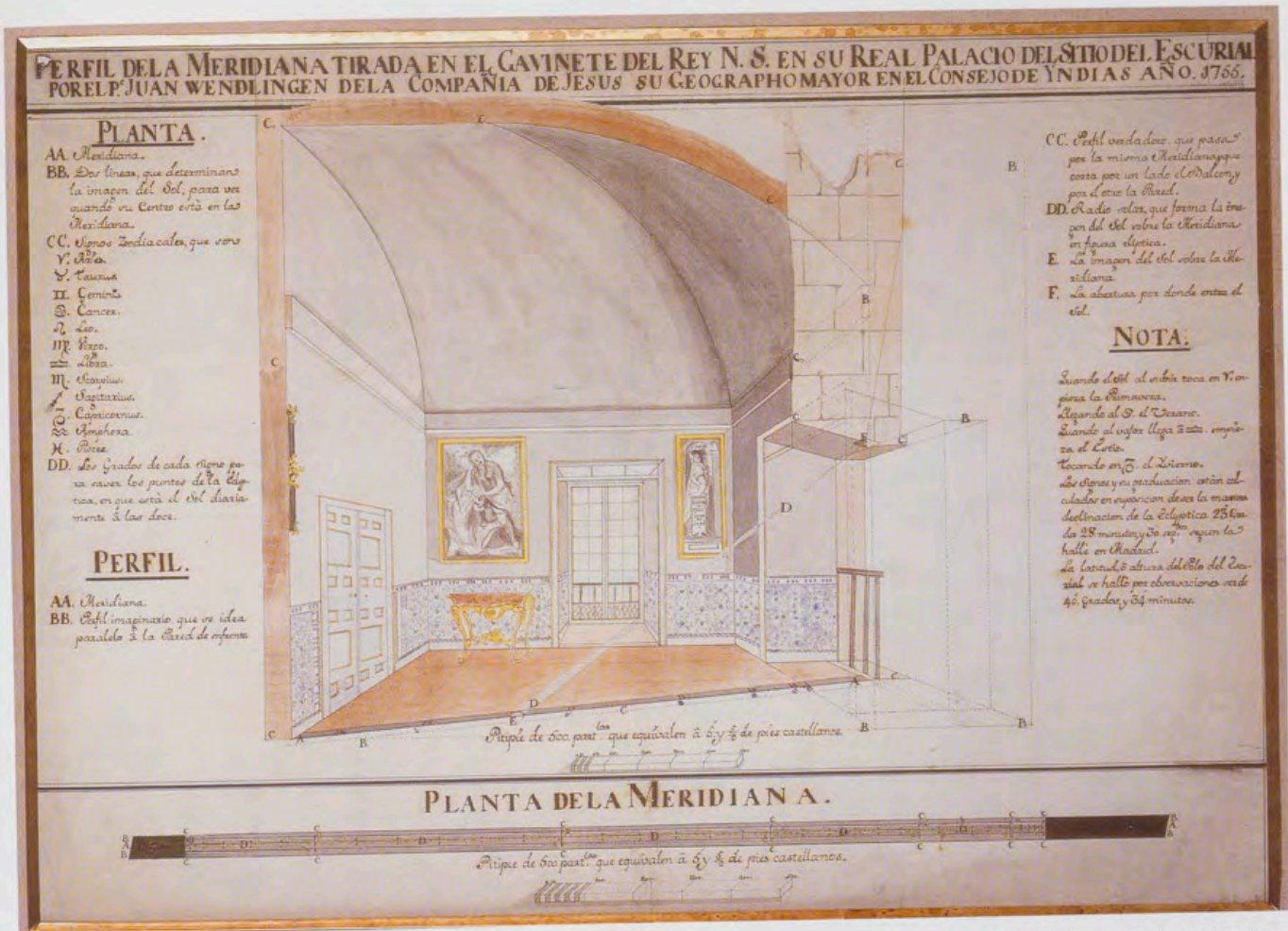
no³⁷; y en los extremos, "otros dos quadros menores", sin autor.

A partir de 1681, Santos refleja los cambios producidos tras los envíos de cuadros de los años 1675-1677, así como su nueva distribución en la sala. Aunque no son muchas las sustituciones, éstas serán fundamentales, ya que permanecerán sin variaciones en las descripciones de Santos de 1698, y de Ximénez de 1764, así como en el Inventario de Carlos II de 1700³⁸. Los retratos del testero oriental fueron reemplazados por las imágenes oficiales del dicho Rey, ya adulto, y su primera mujer, María Luisa de Orleans, seguramente en los años inmediatos a sus esponsales acaecidos en 1679³⁹. La pareja de retratos se menciona por primera vez en el Inventario de Carlos II de 1700⁴⁰, y el pintor Felipe de Silva, encargado de la tasación de las pinturas del "Quarto de Su Magestad", atribuye el retrato de Carlos II a Carreño, pero no así el de María Luisa de Orleans, que lo considera obra de "Un Pinttor Moderno", tasándolo además en "quinientos", justo a la mitad que el del Rey.

Gracias al dibujo correspondiente de la Library of Congress de Washington, podemos reconocer con seguridad esta pareja de retratos, donde aparecen, ingenua y graciosamente, de cuerpo entero, de acuerdo al prototipo oficial, junto a unas consolas de mármol sostenidas por leones de bronce y cortinajes solemnes de fondo, que nos remiten inmediatamente al recurrente Salón de los Espejos, que ya había sido utilizado por el Rey para sus retratos adolescentes de pareja con la Reina Gobernadora.

El retrato de *Carlos II armado* puede ser identificado con el firmado y fechado en 1681 por Juan Carreño de Miranda, que, procedente de las Colecciones Reales, pasó al Prado en el siglo XIX, y que está depositado en el Museo de El Greco de Toledo desde 1910⁴¹. El ejemplar existente en el Monasterio aparece por última vez mencionado en las fuentes del edificio en la *Razón de los quadros del Monasterio de El Escorial que se han inventariado en el Combenito del Rosario* para ser trasladados a la Academia de San Fernando de 1815⁴². Después no se devolvió al Monasterio y quizá pudo haber quedado depositado en algún otro lugar, hasta su incorporación al Prado bien avanzado el XIX. El retrato es repetición más o menos fiel del primero de una serie que Carreño pintó hacia 1679 para ser enviado a Francia, según el testimonio de Palomino, "cuando se trató el primer casamiento de Su Majestad con la Serenísima Reina Doña María Luisa de Orleans"⁴³ y por el que en 1681 cobró 3.344 reales⁴⁴.

La imagen de la Reina en el dibujo de Wendlingen no parece corresponder con la de su primera mujer, sino con la de la segunda, Mariana de Neoburgo, representándola de forma prácticamente similar a como lo hace en un retrato de extraordinaria belleza que conserva el Monasterio de El Escorial (PN 10034432): de cuerpo entero, en traje de corte de rica seda rameada, con anchísimos puños de encaje y un riquísimo lazo de pedrería en el escote, y el pelo en crenchas que caen sobre el pecho y sobre los hombros, sujetas las de delante por unos pequeños broches plateados. Incluso en el dibujo, aparece con el mismo detalle de sujetar con la diestra una flor dispuesta sobre un cuenco repleto de flores, del que surge otra dispuesta



Jan Wendlingen, "Perfil de la meridiana tirada en el Gavinete del Rey N.S. en Su Real Palacio del Sitio del Escorial". Library of Congress de Washington. Ade II-Unidentified-Nº 4.



Vista de la actual "Galería alta de Oriente". Palacio de San Lorenzo de El Escorial. Fotografía: José Baztán.



Luca Giordano,
Noé embriagado.
Sacristía del Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial.
Patrimonio Nacional.

en vertical. Además, la derivación evidente de los modelos de Carreño, la pose de la retratada y el tamaño del cuadro pueden permitir su posible emparejamiento con el *Carlos II armado* de Toledo, al igual que también lo hizo seguramente en primera instancia el retrato de *María Luisa de Orleans*, que hubo de estar en la sala en vida de la Reina (†1689)⁴⁵, para ser posteriormente sustituido de forma lógica por el de la segunda consorte. Aunque el estado de conservación del retrato de *Doña Mariana*, hoy en pleno proceso de restauración, no deja apreciar todavía la calidad del retrato en todo su esplendor, sí pueden distinguirse una serie de elementos muy significativos que permiten encuadrarlo dentro del modo de retratar de Claudio Coello, como son el modelado terso de las carnaciones, armonizado a la perfección con la pincelada suelta de las guedejas del cabello, el magnífico tratamiento de los encajes y de las telas suntuosas, así como la propia expresividad de su rostro, directo pero a la vez majestuoso. Si lo comparamos con otros retratos femeninos del autor, como el de *María Luisa de Orleans*, en colección particular madrileña⁴⁶, o el de *Nicolasa Manrique*, del Instituto Valencia de Don Juan, que presenta además la peculiaridad de sujetar una flor con la misma delicadeza⁴⁷, podemos observar los mismos rasgos estilísticos. Este retrato podría ser

el prototipo oficial hasta ahora no identificado, perteneciente a una serie de ejemplares que Coello como pintor de cámara desde 1685, hubo de realizar a Doña Mariana, según nos cuenta Palomino, apenas llegada a Madrid en 1689⁴⁸, y que serviría de modelo a otros retratistas del momento, como a Jan van Kessel II o a otros artistas anónimos⁴⁹.

En la pared frente a las ventanas, desaparecen de la "Quadra" la *Alocución del marqués del Vasto*, de Tiziano, y *Paulo III*, de Palma el Joven, con la intención de reunir en una misma banda los cuatro cuadros de Giordano ya existentes, emparejados de acuerdo a un formato diferente, en búsqueda de un mayor equilibrio. Partiendo del testero oriental, el primero es *Noé embriagado* (3 x 2,5 varas), seguido de *Cristo servido por los ángeles* (3 x 4 varas), y al otro lado de la chimenea, y empezando por el testero occidental, les corresponden *Balaam* (3 x 2,5 varas) y *la Degollación de los inocentes* (5 x 4 varas); en medio de los cuatro, y sobre la chimenea, un *San Gerónimo, enfermo y extenuado, que se ayuda de unas cuerdas para levantarse*, de Ribera (PN 10014619), que sustituye a *Susana y los viejos* del Guercino, que pasa a la pared de enfrente. Y sobre las dos puertas, dos originales de *Basan*, *Historias de Abrahan y del Dilubio*. En la pared de las ventanas, el *Cristo y*

la Magdalena de Tintoretto pasa al Capítulo Vicarial, para dejar hueco a la citada Susana y a otras dos nuevas pinturas del Guercino en la Sala, *Lot y sus hijas* (PN 10014629) y la *Caída de San Pablo*⁵⁰, las tres de las mismas dimensiones.

Además de los retratos, la única pintura que se representa en el dibujo de Wendlingen es la de *Noé embriagado* de Giordano, mientras que el Bassano de la sobrepuerta apenas puede distinguirse. Bajo los dos retratos reales, se sitúan dos de las cuatro "mesas de mármol de gran pulimento, sobre hermosos pies de talla dorada", que describe Ximénez en los cuatro ángulos de la sala⁵¹, de estilo absolutamente rococó.

La Galería Alta de Oriente había mantenido durante todo el reinado de Felipe IV su primitivo adorno de lienzos de historias del Antiguo y Nuevo Testamento, cuadros al temple de paisajes hechos en Flandes y mapas de la colección de Ortelius. A partir de 1681⁵², la Galería se viste de "numerosas pinturas originales por toda su longitud", de Ribera, Giordano y "de otros autores excelentes, que en todos son veintitres, de gran valor y precio", según nos informa el Padre Santos, aunque tan sólo cita en detalle nueve, incluidas las dos de los testers, consideradas obras de Guido Reni -*Cristo con la cruz auestas* (PN 10014594) y el *Niño Dios en el templo*-, "que había mandado poner la Reyna Gobernadora con preciosos marcos"⁵³. Los otros siete mencionados son de Ribera: el *Nacimiento de Nuestro Salvador*, *Jacob guardando el rebaño de Laban*; *San Pedro en las cadenas*, *aparecido el Ángel que le sacó de la prisión*; *San Felipe Apóstol*, *San Francisco*, *San Antonio de Padua* y *San José*. Para conocer la identidad del resto de las pinturas será necesario acudir al Inventario de Carlos II (1700) o a la *Descripción* de Ximénez (1764), quien nos da la exacta ubicación de las mismas, tras la compartimentación de los cinco espacios⁵⁴.

La imagen del "Gabinete del Rey" correspondiente a la primera pieza desde el ángulo sur presenta el mismo ornato que describe Ximénez. Los únicos cuadros que se identifican en el dibujo de Wendlingen son los que se sitúan a los lados de la primera ventana de Oriente, la *Magdalena penitente* de Giordano (PN 10014561), y al otro lado, el *Profeta Isaías*, que lo atribuye a Cortona, aunque en realidad es de Moretto da Brescia (PN 10014719). Además estaban en el Gabinete la pareja de supuestos Reni ya mencionados, *Cristo con la cruz auestas* (PN 10014594), concretamente en el testero de mediodía, y *Jesús ante los doctores*, en el del norte. Ambos llevaban unos marcos similares, que aparecen perfectamente descritos en el Inventario de 1700 -"de evano y sobrepuesto de tallado dorado con ocho tarjetas a los lados y en los medios"- . El correspondiente al del lado norte puede vislumbrarse a la izquierda del dibujo. Sobre la puerta de entrada, se situaba un *San Simón con una sierra en la mano* de Ribera (Prado, N. 1091); y a un lado, *San Onofre de rodillas, en un desierto de prodigiosa imitación*, que, aunque lo considera de Giordano, es seguro el de Ribera (PN 10014692); y



Moretto da Brescia, Profeta Isaías.
 Capítulo Prioral del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
 Patrimonio Nacional.



Atribuido a Claudio Coello, Retrato de Mariana de Neoburgo. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional. (En proceso de restauración).

al otro, *Jael y Sisara* de Giordano (10014800). Ximénez también comenta el adorno de esta estancia con "otras dos mesas de la misma materia y forma que las antecedentes", una de las cuales aparece en el dibujo bajo la *Magdalena penitente*.

En los años siguientes, las imágenes de estas dos habitaciones se van a ver trastocadas con motivo de la nueva decoración de tapices en toda la zona del Palacio (a excepción de los aposentos privados de Felipe II), que en 1764 llegaba hasta la pieza nororiental de la Galería. En 1775, Ponz nos informa del desmontaje completo de la Sala Principal de Palacio ("Quadra de Mediodía"), "quedando hoy adornada con los nuevos tapices", y de una buena parte de la Galería Alta Oriental, quedando todavía en ella algunas pinturas, "pero es regular suceda lo mismo con ellas", como así ocurrió al poco tiempo. El mismo Ponz, el autor de la "Relación anónima" (1776), Fray Juan Núñez (1777) o Conca (1795) nos informan del traslado masivo de cuadros y del destino de algunas de estas maravillosas pinturas, que fueron a decorar principalmente zonas del Convento -Claustro Principal Alto y Sacristía del Coro-, "para que logren todos de su agradable vista y sirvan a los facultativos de imitación y estudio", y del Palacio, como los cuatro retratos regios a la Galería de la Infanta, mientras que otros partieron al Palacio Real de Madrid³⁵.

NOTAS

¹ Library of Congress de Washington, Ade II-Unidentified-Núms. 4 y 5.

² Fr. J. Núñez, *Quinta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo (1676-1777)*, Lib. II, cap. XXXIX, pub. en J. Campos, Madrid, 1999, p. 446. Los dos incendios importantes acontecidos en este período fueron el de 1752 y el de 1744, en *Ibidem*, pp. 420-421 y pp. 442-444.

³ Los documentos de las jornadas de Felipe V en el Monasterio de San Lorenzo, en AGP, Sec. administrativa, Leg. 783.

⁴ *Gazeta de Madrid* y ABSLE, años 1746-1757, ya que, tras la muerte de Doña Bárbara de Braganza en 1758, Fernando VI ya nunca más regresó al Monasterio.

⁵ J.L. Sancho y C. García-Frías, "Dirección de la decoración interior y tapices para el Palacio del Real Sitio de San Lorenzo", en Cat. Exp. *Francisco Sabatini (1721-1797)*, Madrid, 1995, pp. 272-275, Carlos III continuó en el Mango de la parrilla, mientras que su hijo Carlos IV habitaría en la crujía exterior de la banda oriental y la interior de la norte de la planta primera del Palacio, que había utilizado ya como Príncipe.

⁶ J.A. Almela, "Descripción de la Octava Maravilla del mundo", pub. por G. de Andrés, en D.H.S.L.E., T. VI, Madrid, 1962, pp. 78-79; Fr. J. de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (1605), Madrid, 1988, pp. 269-272; "Una descripción escorialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa" (H. 1650), pub. por F. Bouza, *Reales Sitios*, 143, 2000, p. 66; Fr. F. de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo*, Madrid, 1657, fols. 81v.-85v., 1667, fols. 100r.-102r.; 1681, fols. 82r.-85v., y 1698, 97r.-98v.

⁷ AGP, Exp. personal, C^a 1527-5. Wendlingen ingresó en la Compañía de Jesús de su ciudad natal de Praga en 1754. En la Corte española fue nombrado preceptor de los Infantes y, tras la expulsión de los jesuitas en 1767, permaneció algún tiempo en España en su mismo cargo, para después regresar a su patria.

⁸ En el Palacio de Aranjuez existe otra meridiana, pero se desconoce su autor, aunque posiblemente sea del mismo momento. Las meridianas se utilizaban para poner en hora los relojes de cuerda.

⁹ ABSLE, Leg. abril-octubre de 1755.

¹⁰ La primera lleva una placa con el nombre del inventor, del ejecutor -Stefan Baumgartner- y el año de ejecución, y la "F" que la corona corresponde a la inicial de Fernando VI; y la segunda, la corona real.

¹¹ N. Caïmo, "Lettere de un Vago Italiano ad un suo amico", Pitturburgo (Milano?), 1764-1767, Carta de 22 de agosto de 1755.

¹² J. del Buey Pérez, "Las meridianas de los palacios reales", *Reales Sitios*, 1995, N. 126, pp. 54-58; y M.M. Valdés, "Meridianas en los palacios reales", *Analema*, Sept.-Dic. 1995, N. 15, pp. 6-11, echaban en falta, de la documentación existente, los cálculos matemáticos y el diseño de las mismas.

¹³ AGP, Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 5. Las obras se llevaron a feliz término y fueron tasadas por Santiago Bonavía en enero de 1759.

¹⁴ *Ibidem*. El Prior quiere mejorar la decoración de estas habitaciones y solicita dos pinturas apaisadas de la calidad de las existentes, para "los flancos sobre las dos puertas".

¹⁵ Santos, 1681, fol. 82 r. y 1698, fol. 97 r.

¹⁶ J.L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, pp. 445 y 460.

¹⁷ AGP, Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 6.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ABSLE, 12 de noviembre de 1751, 18 de julio de 1752 y 15 de agosto de 1752.

²¹ ABSLE, 19 de septiembre de 1752.

²² ABSLE, 25 de abril de 1754.

²³ Caimo, C^o 22 de agosto de 1755, da cuenta de forma generalizada de los cambios que se están produciendo [cit. n. 11].

²⁴ ABSLE, 14 de noviembre de 1758. Los paños mencionados seguramente correspondan a la serie de cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, que realizó Antonio González Ruiz, entre 1757-1758, para las habitaciones de Doña Bárbara de Braganza en el Palacio de San Lorenzo. Sobre este tema, ver J. Held, "Die Gennebilder der Madrider", Berlín, 1971, pp. 146-150. Los temas representados eran escenas de estilo Teniers, cuyo carácter naturalista tuvo un gran éxito entre los pintores-cartonistas hasta los años 70, tal como indican C. Herrero, "La Real Fábrica de Tapices y Francisco de Goya", Cat. Exp. *Tapices y cartones de Goya*, Madrid, 1996, pp. 28-35, y J.L. Sancho, "En busca de los espacios perdidos: los tapices de Goya para el Palacio de El Pardo", *Ibidem*, 1996, pp. 41-62.

²⁵ En AGP, Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 6, existe una "Razón de la obra que parece se deve executar en la Antecámara del Quarto de la Reina del Palacio de El Escorial", en la que se cuestionan al Duque de Solferino los detalles de la decoración: "... calidades de el friso que se debe hazer en dicha antecámara con la altura del zocalo que debe llebar sus medias cañas y las de las uniones de los tapizes".

²⁶ M. Morán y F. Checa, "Las colecciones pictóricas del Escorial y el gusto barroco", *Goya*, 1984, p. 260, consideran que "la continuidad y enriquecimiento progresivo de El Escorial se corta bruscamente con el advenimiento de Felipe V", quizá porque este Rey considerara que sus Colecciones estaban ya perfectamente representadas.

²⁷ J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 210-240; B. Bassegoda, "El Escorial como museo o galería de pinturas", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 155-165; y C. García-Frías, "Velázquez y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", *Reales Sitios*, 141, 1999, pp. 29-38.

²⁸ Fr. F. de los Santos, "Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", Madrid, 1667, fols. 100 v.-101 r.

²⁹ Fr. F. de los Santos, "Quarta Parte de la Orden de San Gerónimo", Lib. II, 1680, p. 229.

³⁰ Este adorno se hizo con vistas a la primera venida de Carlos II al Monasterio, efectuada el 19 de septiembre de 1676. Ver Santos, 1680, pp. 257 y 261-265; G. de Andrés, "Relación historial del incendio ... de El Escorial (1671-1677) por el P. Juan de Toledo", *Hispania Sacra*, 1976, pp. 201-202.

³¹ Santos, 1680, p. 261.

³² Andrés, 1976, p. 217; Santos, 1680, p. 257.

³³ Santos, 1667, fols. 100 v.-101 r.

³⁴ El de *Felipe IV* es el retrato armado, con un león a sus pies, y el de *Doña Mariana* es el que la representa vestida con traje negro y plata de Velázquez, hoy en el Museo del Prado (N. 1219 y 1191). A.E. Pérez Sánchez, en Cat. Exp. *Velázquez*, 1995, pp. 408-418, recoge toda la fortuna historiográfica.

³⁵ C. García-Frías, "La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio de El Escorial", en *La pintura y el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 2001, pp. 395-419. Como pintor de cámara entre 1660 y 1667, parece lo más probable que Mazo fuera el autor de estos dos retratos y quien dispuso los cuatro retratos por parejas en los dos testeros. El de *Carlos II* debía ser parecido al *Carlos II de muy corta edad* del Kunshistorisches de Viena, atribuido a Carreño, y el de *Doña Margarita* podría ser el retrato en pie y enlutada de Mazo, del Prado (N. 888).

³⁶ Tras la invasión napoleónica, la *Degollación* no aparece en las listas de devolución de cuadros al Monasterio, pero podría identificarse con la versión existente en el Prado -N. 722-, de parecidas dimensiones a su compañero *-Cristo servido por los ángeles-*, y que recuerda compositivamente a otras réplicas del tema, como la de la Alte Pinakothek de Múnich y la de la colección del Duque de Almazán. Ver O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Nápoles, 2000, A55 y A498.

³⁷ La aparición de *Balaam y Noé* en una fecha tan temprana como 1667 permite confirmar la hipótesis de Ferrari y Scavizzi, A184 y A186, de que ambas obras fueron pintadas en Italia hacia 1666-1667. Ver también, A.E. Pérez Sánchez, en Cat. Exp. *Luca Giordano (1634-1705)*, Nápoles, 2001, p. 192, N. 56.

³⁸ Santos, 1681, fol. 82 v.; 1698, fol. 97 v. y Ximénez, pp. 174-175; *Testamentaria del Rey Carlos II. 1700-1703*, pub. por G. Fernández Baytón, Madrid, 1985, pp. 95-95.

³⁹ Es curioso que las descripciones de Santos, siempre tan precisas, 1681, fol. 82 v. y 1698, 97 v. sólo se refieran a que "... ay quatro Retratos de personas Reales".

⁴⁰ *Inventario de Carlos II*, p. 95, ambos con el N. 18.

⁴¹ R. Marzolf, *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Michigan, 1961, pp. 81-82 y 161-162; A. E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda*, 1985, pp. 74-75.

⁴² AGP, Caja 222/2, 24 de mayo de 1815, N. 82.

⁴³ A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (1714), T. III, Madrid, 1988, p. 408.

⁴⁴ A. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, 1986, pp. 48-49 y 252-253, N. 54; *Ibidem*, "Juan Carreño de Miranda", p. 74.

⁴⁵ El retrato de *Doña María Luisa de Orleans* seguramente era de Carreño de Miranda y del prototipo del conservado hoy en el Monasterio de Guadalupe. Para este cuadro, ver Marzolf, 1961, p. 164 y Pérez Sánchez, 1985, p. 79.

⁴⁶ A.E. Pérez Sánchez, "En torno a Claudio Coello", *AEA*, 250, 1990, pp. 159-142.

⁴⁷ Pérez Sánchez, 1986, p. 302, N. 156; y E.J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, p. 216, N.P. 88.

⁴⁸ Palomino (1714), 1988, p. 459.

⁴⁹ Una miniatura de busto, atribuida a van Kessel II, de la galería Caylus, y un retrato de medio cuerpo, atribuido a Coello, en colección privada, presentan a la Reina con el mismo atuendo.

⁵⁰ Los dos primeros pasaron en 1664 a la Colección de Felipe IV, a través de la del príncipe Niccolò Ludovisi, pero se desconoce el paradero de la *Caida de San Pablo*, y si realmente era un original del Guercino, ya que el Inventario de 1700, p. 95, N. 26, lo considera obra de Luca de Olanda.

⁵¹ Ximénez, p. 175.

⁵² Santos, 1681, fol. 82 r. y 1698, fol. 97 r.

⁵³ Según Santos, 1680, p. 261: los dos *Reni* habían sido ofrecidos a Mariana de Austria en 1675 por el Nuncio, que se sospecha que pueda ser Galeazzo Marescotti, que había cesado en 1674. El *Cristo con la cruz a cuestas* es del Guercino y el *Niño Dios en el templo* aparece en el Inventario de 1700, p. 96, N. 41, como obra de Ribera, pero hasta el momento no ha podido ser localizado.

⁵⁴ Inventario de Carlos II, pp. 95-96; y Ximénez, pp. 176-177.

⁵⁵ Ximénez, pp. 178-179; A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1775, C^o V, párr. 31 y 59; Fr. Juan Núñez, 1999, pp. 487-489 [cit. n. 2]; "Verdadero orden de las pinturas ...", 1776, en D.H.S.L.E., T. V, p. 245; A. Conca, *Descrizione odepórica delle Spagna*, Parma, 1795, T. II, p. 157.

Aranjuez:

Antigua residencia fortificada de los maestros santiaguistas

Por J. Santiago Palacios Ontalva
Universidad Autónoma de Madrid

INTRODUCCIÓN

La importancia de Aranjuez dentro de los extensos señoríos santiaguistas, así como la relevancia que pudiera haber tenido su pequeña fortaleza, fueron indefectiblemente unidas a la elección de este extraordinario lugar del valle del Tajo para ejercer de segunda residencia de los maestros de la Orden, que habitaban gran parte del año en la vecina villa de Ocaña.

Lejos de la posición de vanguardia que otros enclaves castrales santiaguistas ocuparon durante los siglos centrales de la Edad Media, dedicación militar que marcó la fisonomía arquitectónica de aquellos edificios, el lugar de Aranjuez se configuró como una residencia fortificada o una casa fuerte en la que predominan los elementos propios de la construcción civil. Con todo, y a pesar de la total ausencia de documento arqueológico alguno, consideramos de gran importancia el estudio de este atípico ejemplar castellológico, en el que la funcionalidad propiamente defensiva aparece subordinada a los aspectos residenciales. Pero además, conviene resaltar la continuidad histórica en la ocupación de un privilegiado lugar, habitado con seguridad desde los primeros años del siglo XIII, en el que la abundante caza, la fértil constitución de sus suelos y la presencia del cauce fluvial, proporcionaban fundamentos suficientes para comprender tal elección y establecimiento. La inclinación mostrada por los maestros santiaguistas, después por los monarcas Trastámaras y más tarde por los Austrias, a pasar largas temporadas de descanso o caza en Aranjuez, se encargó de convertir un primitivo molino en un pequeño palacio, y definitivamente en el Sitio Real que se configura a partir del siglo XVI. Nuestra intención al elaborar el presente estudio, lejos de adentrarnos en el ulterior proceso constructivo del palacio austriaco y después borbónico, es tratar de recomponer la imagen de la residencia maestra medieval, con especial atención a los rasgos castrales que poseyó.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA

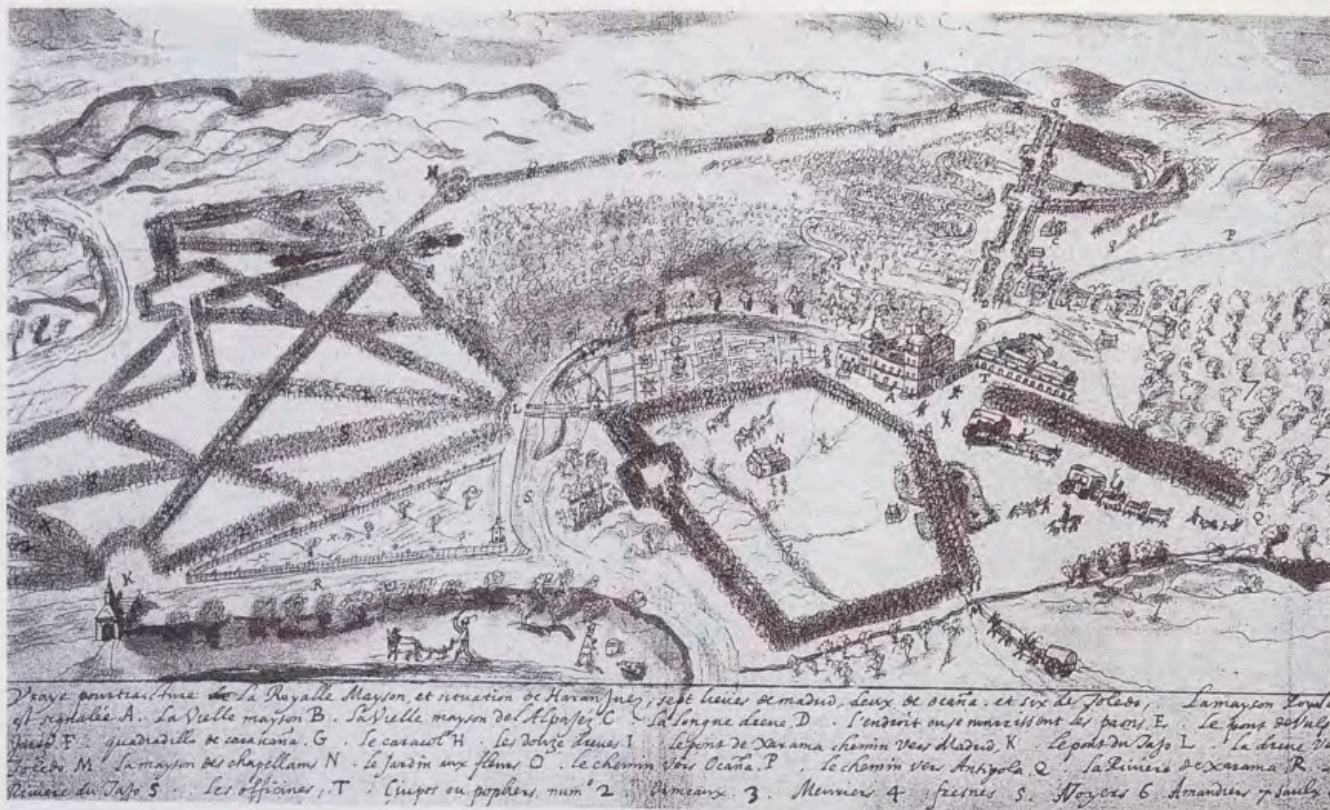
Quizá la primera referencia documentada acerca de Aranjuez sea la que recoge un acuerdo fechado ha-

cia 1195-1202, relativo al arbitraje por parte de Don Gonzalo Rodríguez, maestro de Santiago, entre el cabildo de Uclés, el abad Martín y los compañeros de éste sobre la explotación de una azuda en el lugar¹, aunque el heredamiento de Aranjuez no pasó a poder de la Orden hasta 1221, año en que la azuda que allí había sobre el Tajo fue comprada por la Orden a Domingo Juan y otros familiares suyos, por valor de 20 maravedís².

A pesar de ello, contamos con ciertos elementos que nos permiten datar el poblamiento de la zona en fechas anteriores a estos momentos de finales del siglo XII y principios del XIII, ya que son abundantes los restos arqueológicos que así lo manifiestan³, y no menos destacables ciertas menciones a su antigüedad⁴, entre las que sobresalen las recogidas por Álvarez de Quindós, quien buceó más en profundidad en los orígenes de Aranjuez⁵.

Sin embargo, pocos son los restos del antiguo poblamiento del lugar, ya que en la temprana fecha de 1468 la zona está despoblada⁶, y años después, en 1508, sólo permanecen como testigo de aquella ocupación los restos de la iglesia de Santa María de la Estrella, convertida entonces en ermita⁷.

La fama de los cazaderos que rodeaban al Aranjuez medieval era ya conocida desde los años de Alfonso VI hasta el tiempo de los trastámaras Juan II y Enrique IV⁸, y por su parte no era menos relevante la riqueza agrícola y forestal que la ribera mostraba en el entorno de la confluencia del Tajo y el Jarama. Es posible que precisamente a causa de la generosidad de esta tierra, cuando el heredamiento se integró en los señoríos santiaguistas no formara parte de ninguna encomienda ni se estableciera allí comendador alguno, pasando a formar parte de la Mesa Maestra⁹. De este modo, se configuraba como un lugar dedicado por los maestros a servir de residencia estival¹⁰ donde se edificó la torre y el palacio que tratamos, arquitecturas probablemente impregnadas de elementos castrales como corresponde a la arquitectura señorial del momento, así como llenas de influencias mudéjares¹¹.



Jean L'Hermite, Vista de Aranjuez, Les Passetemps, Biblioteca Real Albert 1er, Bruselas.
Sign. 19 R 17,20 (c) LP. Gante y La Haya 1890. Manuscript II-1028.

García Mercadal por su lado ha recogido no pocas de estas menciones contenidas en libros de viajes, como aquella relatada en 1501 durante el periplo de Felipe el Hermoso por España, en el que después de comer en Toledo, el Archiduque fue a dormir a

una casa de diversión llamada Aranjuez, situada en la ribera, perteneciente al adelantado de Murcia, donde estuvo cinco noches, tirando a los conejos en una legua y dos alrededor; y porque la casa era pequeña, hizo plantar tiendas y pabellones para su alojamiento...¹⁹.

O la noticia de 1573, perteneciente al viaje de Lamberto Wyts, que informa del comienzo de las obras del nuevo palacio por orden de Felipe II²⁰.

No falta tampoco la aparición de Aranjuez en el monumental viaje de A. Ponz, quien nos dice del lugar:

Se conoce que antiguamente todo estuvo cultivado y lleno de casas, pues apenas se hace excavación sin que se encuentren los fundamentos y vestigios de obras antiguas desde los romanos, [aunque] De la población antigua ni aun señales han quedado, toda ella se demolió, se allanó el terreno, que era muy desigual; se trazaron nuevas plazas y calles anchas...²¹.

Ni, por supuesto, Madoz pasa por alto la rica historia y arquitectura de la población creada en torno al primitivo palacio maestral²². Pero ante todo es un autor del siglo XIX el que presenta los datos más precisos acerca del antiguo palacio, nos referimos a Álvarez de Quindós, cuyo texto siguió después Llaguno²³.

La Casa Maestral aparece detallada con cierta abundancia de pormenores gracias a que Quindós tuvo acceso a la descripción de la misma que hizo en 1669 Francisco Ruiz Osorio, contador de Aranjuez, papeles en los que se nos informa que era un edificio de

arquitectura antigua, con cuatro fachadas, tenía un espacioso patio adornado de columnas de piedra blanca que sostenían los corredores y galerías de los quartos altos; sobre las columnas, en unas tarjetas de la misma piedra, estaban puestas las insignias de la Orden de Santiago (...) que alternaban con las armas de Figueroa, propias del Maestre.

El palacio contaba con dos entradas a Este y Oeste, y con un puente de madera y ramaje, que luego se hizo de piedra para dar paso por encima del canal de las hacedas a la isla donde estaba la huerta y jardín, es decir al actual Jardín de la Isla, ocupado desde temprano por huertos y sotos. Y hacia el Oeste, el conjunto se completaba con un estanque para recoger aguas del río y con la presencia cercana de un cenador para pescar desde él en el mismo estanque²⁴.

En el interior del patio estuvo colocada la célebre estatua del Emperador Carlos V con el Furor encadenado a los pies, obra de Leon Leoni, hasta que Felipe IV ordenó su traslado a los jardines del Retiro. Pero a la postre, Álvarez de Quindós nos remite al texto de la visita del año 1494 para conocer más datos sobre la casa maestral, y no nos ofrece referencia alguna acerca de posibles estructuras defensivas que guarnecieran la desaparecida casona.

Sin embargo, sí que conocemos los rasgos generales de la forma y el lugar que ocupaba la vieja residencia maestral con respecto al nuevo palacio comenzado por mandato de Felipe II, ya que el texto al que venimos aludiendo especifica que:

Quando se hizo el palacio nuevo ó quarto real se dexó una calle en medio que le dividia de este, y por unos pasadizos altos se dió comunicación de uno a otro²⁵.

Conviene abordar en este punto un análisis detallado del texto de diferentes visitas en las que aparece des-

crito el heredamiento de Aranjuez, puesto que de los libros redactados en los años 1468²⁶, 1478²⁷, 1480²⁸, 1509²⁹ y 1515³⁰, se pueden espigar algunas referencias explícitas a las defensas que formaban parte de la casa-palacio, además de otros datos no menos interesantes para reconstruir el acontecer histórico del enclave.

En 1468, primero de los textos conservados, además de consignar que el heredamiento estaba en manos de la mujer de Gonzalo Chacón, que pertenecía a la mesa maestra y que por ello no contribuía con lanzas a la hueste santiaguista, se refiere a que

Esta Heranxues como vuestra señoría sabe es un palacio ribera de Tajo de muy grande porte para verano, que siempre tovieron los maestros vuestros antecesores a donde se yban a deputar desde Ocaña (...) y esta junta con esta casa una guerta grande y unas aceñas muy buenas, e un batán...³¹.

El texto de 1478 por su parte se nos presenta como el más detallado relato de todo lo concerniente al enclave de Aranjuez. En cuanto a la descripción del complejo edificado, cuyo estado general de conservación se evidencia aceptable -aunque se ordenen ciertas reparaciones- esta visita se refiere, no sólo al palacio maestra, sino al resto de dependencias de servicio relacionadas con él: horno de pan, establo, etc. No se pasa por alto, lógicamente, el recorrido por las estancias más nobles del edificio, una vez que los visitantes accedieron a

el patín de las dichas casas, alderredor todo de corredores armados sobre sus pilares, asy en lo alto como en lo baxo, que son de piedra e yeso muy resios e buenos³²,

unos espacios de habitación cuya reconstrucción resulta complicada y entre cuyas paredes abundan salas, apartamentos, cámaras, etc., muchas de ellas abiertas

hacia los corredores y en otros casos iluminadas mediante ventanas.

Pero nos interesa resaltar del conjunto dos estructuras defensivas en las que los visitantes de la Orden reparan, nos referimos a la torre y a un foso con su barrera que rodeaba la casa. En cuanto a la específica mención a una torre, posiblemente ubicada hacia la parte del río, parece una estructura completamente operativa, bien conservada e integrada en el edificio en este año:

E en esta cámara está una escalera de yeso e madera, la qual escalera sube a la cámara de entresuelo de la torre. E la dicha cámara de entresuelo está buena e tiene sus puertas buenas e una ventana con sus puertas e rexa de hierro que sale al río; e en el dicho entresuelo ay una escalera de madera que se dise tranpa. E la cámara de la dicha torre está buena e tiene una puerta con sus puertas que sale a la guyrnalda e corredor de la dicha torre. En la cámara de la dicha torre están dos ventanas que salen a la dicha guyrnalda e corredor a las quales ventanas fallescen sendas puertas, e todo el dicho corredor e guyrnalda quando la visytación pasada estaua todo caydo. Agora está muy bien adereçado con sus varandas, e bien solado de ladrillo, qu'el dicho comendador fiso³³.

La torre se muestra en este texto como un elemento relativamente dispuesto para su autodefensa, con una guyrnalda de madera a modo de cadahalso, aunque con un patente sentido residencial en cada uno de sus suelos.

El segundo de los elementos citados en la visita de 1478 hace alusión a una cava y una barrera que, a modo de cinturón defensivo, protegía el lugar de Aranjuez: *Está derredor de la dicha casa una cava con una barrera que fiso el dicho maestre* [Don Rodrigo Manri-



Miguel Ange Houasse, Vista del Palacio de Aranjuez desde la orilla derecha del Tajo, Palacio de La Moncloa, Patrimonio Nacional.



Miguel Ange Houasse, Presa de Aranjuez con bañistas. Vista desde el noreste del Palacio de Aranjuez, Palacio de La Moncloa, Patrimonio Nacional.

que] en los tiempos de las guerras que tuvo allí gran en-
guarnición³⁴, recinto construido en los turbulentos
tiempos de Enrique IV y que probó su eficacia ante el
cerco al que fue sometido el lugar por Gonzalo de Vi-
llafuerte, comendador de Oreja³⁵.

Aunque no es nuestro objetivo acometer la descripción
de los ámbitos residenciales del palacio maestral, el
documento de los visitantes de 1480 supone también
una larga inspección de sus dependencias y un recor-
rido, en ocasiones confuso, por la arquitectura inter-
rior del edificio, el cual parece organizarse, como ha-
bíamos ya expuesto, en torno a un patio central³⁶. En
esta disposición general del palacio sigue destacando
un elemento esencial de su estructura, hablamos de la
torre que parece conformar un eje de referencia para
el edificio en sí y para el recorrido de la propia visita,
puesto que varias salas de la planta baja y alta se abren
hacia los *suelos* de la torre, y a ella se vuelve con fre-
cuencia. Este elemento arquitectónico aparece descri-
to entonces como:

una torre alta con sus corredores alderredor muy bien
adereçada, que ha fecho el comendador, solados los co-
rredores de ladrillo rascado e con sus varandas nuevas. Y
en la misma torre ay otro suelo muy bien adereçado. En
esta misma torre otra cámara muy bien reparada y otro
entresuelo más baxo, y otro entresuelo que es el suelo de
la torre, todo bien adereçado con sus puertas nuevas que
lo ha fecho de nuevo el dicho comendador Gonçalo Cha-
cón³⁷.

Torre en definitiva, elevada tres alturas más la azotea,
integrada en el complejo palaciego, y que contaba ade-
más con una suerte de cadahalso orientado al menos
hacia el exterior del conjunto³⁸, obra completa que fue
reparada por el comendador Gonzalo Chacón antes de
la visita de 1478³⁹.

Pero es innegable que por encima de los componentes
castrales de las construcciones de Aranjuez, en estas
descripciones destacan con claridad los de carácter re-

sidencial y civil. Así, entre sus dependencias predomi-
nan cocinas, salas con chimenea, un *alholí para tener
pan*, con sus *troxes labrados de yeso*⁴⁰, cámaras y re-
tretes, algunos de ellos ricamente adornados con cor-
dones de oro, pintura en techos y paredes, yeserías, te-
las, etc.⁴¹. Y junto a todos estos elementos, esta visita de
1480, al igual que las demás, hacen repetidas alusio-
nes a las huertas, sotos, molinos, aceñas, etc., que con-
formaban el antropizado paisaje de los inmediatos tér-
minos de Aranjuez⁴².

Por último, en cuanto al detallado aunque complejo
texto de 1515, se vuelve en él a conocidas descrip-
ciones del patio -*un patio grande empedrado, e sus
quatro corredores doblados altos e baxos sobre sus pi-
lares de yeso*⁴³- de salas, cocinas y corredores, de los
jardines, huertos y sotos llenos de árboles que rodean
el palacio, etc., acentuándose la imagen de la casa de
la Orden como lugar de recreo⁴⁴. Y a pesar de este
interés, no falta el repaso a la torre de la casa, "una
torre en la qual ay dos pieças de cámaras, una sobre
otra y ençima de todo esto una açotea; todo byen
reparado"⁴⁵.

El resultado del caudal de datos documentales que
acabamos de exponer supone, junto a la iconografía
que a continuación trataremos, la única fuente de in-
formación acerca de la pequeña casa y torre de Aran-
juez a falta de excavaciones arqueológicas en su solar.
Un edificio palaciego erigido a principios del siglo XV
dentro de la tradición mudéjar con numerosos rasgos
que evidencian el sentido de recreo que poseía la
construcción, pero también con un innegable carácter
castral. Nos inclinamos, por tanto, a entender el edifi-
cio como una casa fuerte en origen, que acabó trans-
formada en un palacio de esparcimiento a causa de la
predilección mostrada por los maestros hacia su em-
plazamiento. El edificio contó con la perenne presen-
cia de una torre rodeada de su cadahalso y de otros po-
sibles elementos de la arquitectura militar, rasgos que

nos permiten relacionar la residencia maestra de Aranjuez con otras casas de encomienda castellanas y extremeñas en las que no suele faltar del esquema constructivo la torre, un patio porticado, así como dependencias de servicio y habitación distribuidas en dos plantas ⁴⁶.

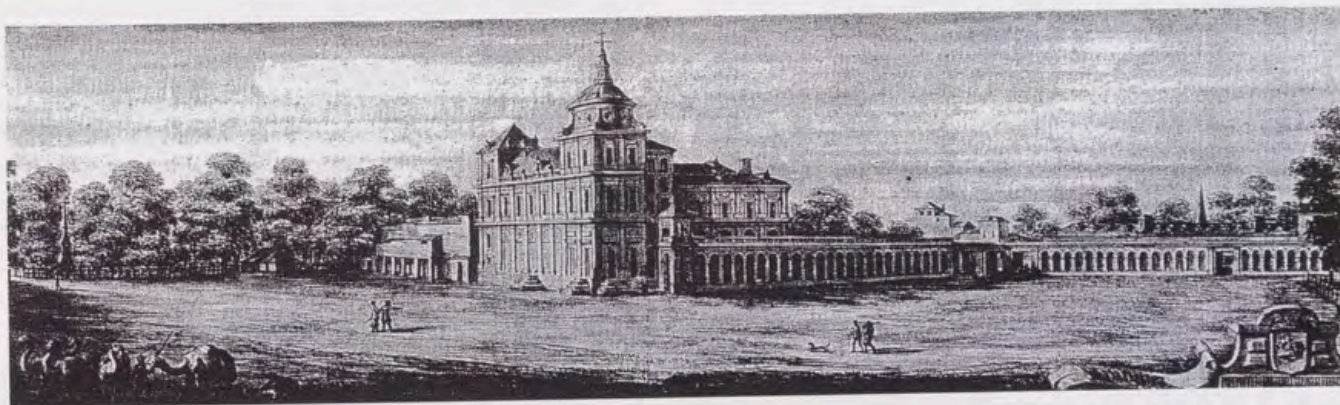
EL PALACIO MAESTRAL EN EL SIGLO XVI

Una vez expuesto lo que sabemos de la casa fuerte original levantada en Aranjuez, y esbozados los antecedentes históricos generales, así como las circunstancias que preceden la construcción de un palacio de nueva planta al lado de la antigua casa fortificada santiaguista, veamos de forma un poco más precisa cuál fue la articulación del primero de los edificios con respecto a las nuevas estructuras palaciegas comenzadas a mediados del siglo XVI.

Pese a la existencia de un primer proyecto desde 1557, los trabajos del cuarto nuevo se iniciaron en 1561 marcados por el propósito inicial de Felipe II de conservar en pie el viejo edificio unido al nuevo ⁴⁷, una constante emanada de las disposiciones del Rey entre 1540 y 1559 ⁴⁸. En 1558, sin embargo, se proponía abierta-

del enclave fechadas entre los siglos XVII y XVIII. Pero hemos de subrayar una realidad no menos cierta, y es que ya desde el siglo XVI, y pese a las alternativas de reparación de la vieja casona medieval ⁴⁹, los primeros responsables de las obras del cuarto nuevo tenían la intención de mantener esta doble estructura sólo durante el tiempo estrictamente necesario para hacer habitables las nuevas dependencias, después de lo cual harían desaparecer el antiguo palacio. A tales propósitos responde el desinterés por reflejar la casa santiaguista en los planos de las obras del palacio moderno, y sobre todo se manifiestan en los sucesivos proyectos para la finalización del edificio planteados desde Juan Bautista de Toledo, todos ellos en busca de diferentes soluciones para una estructura cuadrangular de grandes proporciones, que a la postre iba a ocupar en planta el espacio de la antigua residencia maestra.

A pesar de estos planes, la convivencia de las dos arquitecturas fue prolongada, y de tal cohabitación dan fe numerosos testimonios gráficos del Sitio antes de la ampliación borbónica del siglo XVIII, imágenes que coinciden en representar un edificio bajo al norte de la parte construida del nuevo Palacio, que parece sepa-



Vista del Palacio de Aranjuez sacada del Viaje por España de Cosme de Medicis, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Med. Palat. 123¹, f. 58 bis, Ministero per i Beni e la Attività Culturali, Firenze.

mente el derribo de todo lo viejo ⁴⁹, aunque todavía en 1585 ⁵⁰ sabemos que la casa santiaguista se conserva como residencia auxiliar de *Caballeros de la Corte y Gefes de Palacio*, tal como atestigua Quindós que ocurrió hasta el incendio de ésta en 1660 ⁵¹.

Aunque no pretendemos profundizar en el desarrollo de las obras del palacio moderno de Aranjuez, sí que debemos tener presentes muchos aspectos relacionados con su edificación, así como dibujos y planos de proyecto o del estado de las obras, así como cualquier documento gráfico del Real Sitio ⁵² que nos pueda acercar con mayor precisión al verdadero objeto de nuestro interés, el antiguo palacio maestra, su fisonomía y ubicación precisas.

La residencia de los maestros de Santiago, que construyera Don Lorenzo Suárez de Figueroa entre 1387 y 1409 ⁵³, ocupaba un espacio inmediato al río, al Norte del que sería el palacio nuevo, uniéndose a éste por medio de dos galerías a la altura del piso principal ⁵⁴. Esta disposición de ambos edificios, según la cual convivieron y permanecieron unidos, es la que se muestra de manera evidente en numerosas representaciones

rado de éste mediante un estrecho callejón, y que presumiblemente estaba levantado en ladrillo con trazas de tratarse de una obra antigua.

De estas representaciones, quizá las más significativas sean una Vista del Palacio de Aranjuez contenida en el *Viaje de Cosme de Médicis* ⁵⁶, y una pintura de Miguel Ángel Houasse ⁵⁷, ambas en aparente sintonía en la figuración de un cuerpo de edificio separado del palacio, aunque muy cercano a él, con una suerte de galería sobre pilares de obra y un acceso en su fachada occidental, que pudiera coincidir con las descripciones conocidas de la residencia maestra.

Algo anterior es la ilustrativa vista aérea de Aranjuez realizada por Jean L'Hermite a finales del siglo XVI en la que, señalado con la letra B, se puede leer en la leyenda que acompaña al dibujo: *La vielle mayson*. Tal indicación corresponde a una estructura casi adosada al palacio y en la misma posición que antes describíamos, aunque en esta imagen, bien porque se trate de un dibujo menos preciso, o porque no se hubiera construido todavía, la fachada occidental carece del colgadizo sobre pilares que identificábamos antes.



Anónimo del siglo XVII, Aranjuez a vista de pájaro hacia 1630, Museo Nacional del Prado, N° 7090, Madrid.

Fecha en torno a 1650 es otra pintura del Real Sitio de Aranjuez⁵⁸ que nos proporciona una nueva vista de la antigua casa fuerte santiagouista, todavía carente del citado cuerpo adelantado sobre pilares de su lado oeste, pero igualmente esclarecedora en dos cuestiones: acerca de la relación entre este edificio y el nuevo, separados por una estrecha calle; así como al respecto de su arquitectura, puesto que se observa una fachada de ladrillo en la que se abre un acceso central y escasos vanos, y que en comparación al conjunto de reciente construcción muestra una fisonomía de marcado acento medieval.

Junto a la citada documentación gráfica, hemos de considerar asimismo otro grupo de grabados del palacio de Aranjuez de los primeros años del siglo XVIII, que conforman una serie con claras semejanzas, y que representan de nuevo la fachada del palacio maestro en línea con la del edificio moderno⁵⁹. Con mayor o menor nitidez, se aprecia una más que manifiesta sintonía entre todos, al presentarnos la fachada de la casona santiagouista con el reconocible colgadizo sobre pilares levantado en la segunda mitad del siglo XVII, aunque de nuevo nada podamos intuir del resto de aquella vieja edificación -su prolongación interior, o la existencia de la citada torre-, salvo los volúmenes y tejados orientados al Oeste. Lo que en definitiva parece reflejar este grupo de grabados conforma la imagen última que conservamos del palacio maestro antes de que la ampliación borbónica de Aranjuez provocara su demolición.

El desarrollo de las obras dieciochescas emprendidas en el palacio ribereño servirá, por último, para reconstruir los años finales de la antigua residencia maestro, principalmente mediante la documentación planimétrica que generaron, planos como los del proyecto para la finalización del conjunto, fechados en 1728, que se conservan en el Servicio Geográfico del Ejército (SGE)⁶⁰. Pues bien, a tenor de lo representado, lo que se hace visible es la huella o el negativo del to-

avía erguido palacio maestro, único impedimento para la finalización del proyecto de un nuevo edificio de planta simétrica cuyas partes construidas hasta la fecha señalada aparecen diferenciadas con claridad. La presencia de la antigua casa santiagouista podría vislumbrarse, por tanto, en línea con la fachada oeste de conjunto, y ocupando parte de la escalera principal, del patio y de las crujías septentrional y occidental del palacio nuevo, correspondientes con zonas que señalan los planos como de inminente construcción. La materialización de las nuevas obras supuso, en definitiva, la desaparición del palacio viejo, producida casi con seguridad una década antes de lo establecido por Quindós -1739⁶¹-, dado el ritmo constructivo y sobre todo la fecha del proyecto aludido arriba.

CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que llegamos después del estudio monográfico del antiguo palacio y torre que los maestros santiagouistas tenían en Aranjuez han de ser ante todo prudentes, puesto que hemos accedido a noticias fragmentadas y heterogéneas sobre un edificio ya desaparecido, del que por otro lado carecemos del necesario material arqueológico que pudiera proporcionar mayor concreción a nuestro trabajo⁶².

Sin embargo, teniendo en cuenta los datos gráficos y documentales expuestos, podemos proponer que este palacio medieval constituía un edificio encuadrable dentro de las imprecisas corrientes mudéjares, tanto por su concepción del entorno próximo, como por el empleo de esquemas arquitectónicos, materiales y técnicas propias del eclecticismo hispanomusulmán. Edificado en cantería y ladrillo, su estructura giraba en torno a un patio central, alrededor del que sus cuatro crujías se organizaban en dos niveles superpuestos, un corredor inferior sobre columnas de piedra y una galería encima a la que se abrían las estancias de la planta superior. Creemos probable además que en su estructura, junto a la torre defensiva con la que contaba, se pudieran apre-

ciar otros recursos propios de la arquitectura militar medieval -troneras, cadahalsos, matacanes, etc.- elementos recurrentes en los edificios civiles coevos.

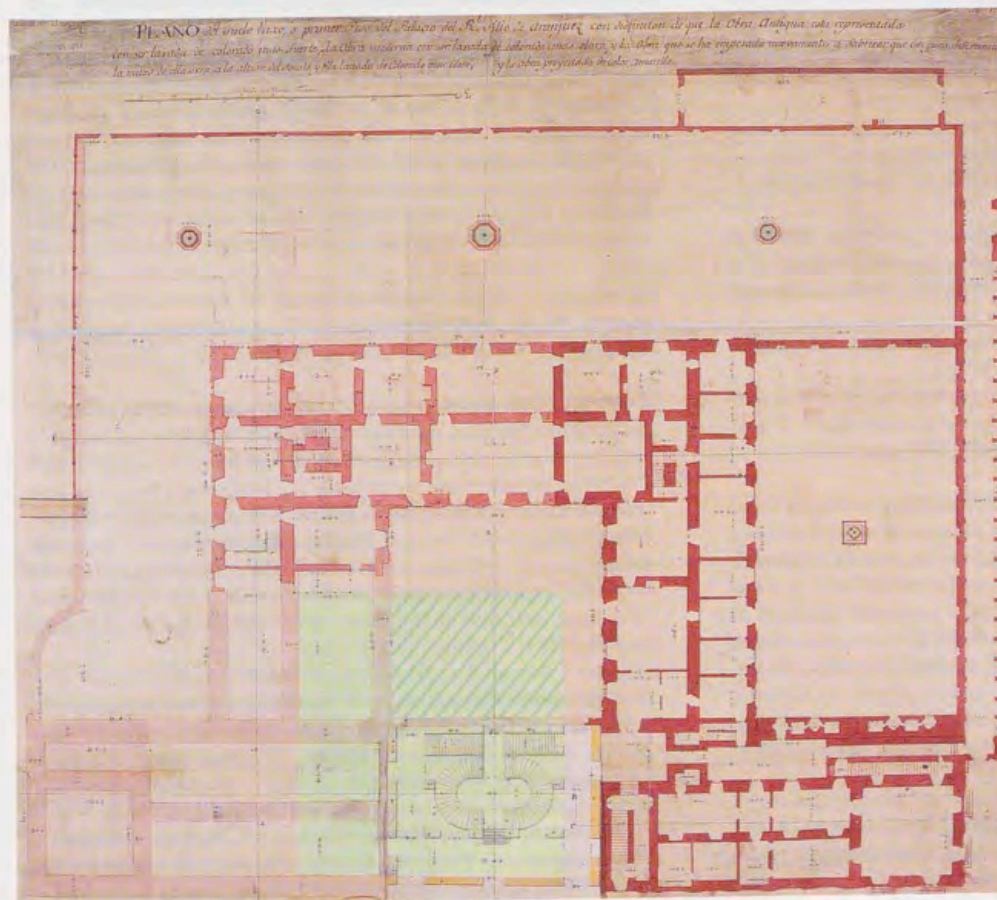
Profundizando algo más en el sentido mismo de su construcción, es patente, desde los primeros documentos que se refieren a Aranjuez, que este lugar estaba dotado por la naturaleza con abundantes riquezas forestales, agrícolas, cinegéticas y paisajísticas, y que el establecimiento de la Orden de Santiago allí llevó sin duda aparejada una intensificación del aprovechamiento agropecuario e hidráulico de la vega. Sin embargo, el verdadero impulso para el Sitio vino de la mano del maestro Lorenzo Suárez de Figueroa, que decidió convertir Aranjuez en lugar de recreo estival de los maestros de la Orden, edificando el Palacio y su torre entre 1387 y 1409⁶⁵.

Aranjuez, de este modo, cómodamente instalada en el seno de los señoríos santiaguistas y prácticamente ajena a los avatares bélicos del momento, pasó de ser un pequeño enclave en proceso de debilitamiento poblacional, a mostrarse como privilegiado lugar de esparcimiento creado por la Orden para sus máximos dirigentes. Desde un principio se integró en la Mesa Maestral y nunca formó parte de encomienda alguna, pasando sólo por las manos de algunos tenentes, hecho que pone de manifiesto una vez más el interés por mantener sujeta la posesión del enclave lo más cerca posible de la cabeza de la Orden.

A pesar de esa estabilidad, durante los últimos años del reinado de Enrique IV parece que el maestro Rodrigo Manrique se vio obligado a reforzar su perímetro ante los ataques del comendador de Oreja. Pero sobre todo la acentuada presencia de la Familia Real en Aranjuez, al menos desde finales del siglo XV, marcó

profundamente el destino del lugar, iniciándose entonces un proceso de patrimonialización del heredamiento santiaguista que culminó durante el reinado de Felipe II. Aranjuez pasaba de este modo al Patrimonio Real y a partir de la segunda mitad del siglo XVI comenzaban las obras del nuevo Palacio, construcción que se dilató en el tiempo hasta el siglo XVIII, cuando fueron demolidos los últimos restos de la medieval torre y casa fuerte que construyeran los freires santiaguistas.

Aunque las primeras disposiciones para las obras del Palacio actual se encaminaban hacia el mantenimiento del antiguo edificio, habilitado por cierto como residencia complementaria del nuevo, y unido a éste a través de dos pasadizos volados, tras esta postura la realidad que intuimos es que los proyectos iniciales aspiraban a la más pronta destrucción de la vieja casona, del mismo modo que con anterioridad habían sido destruidas otras dependencias anejas para llevar a cabo la erección de la parte filipina del enclave ribereño. Sólo la aparición de algunos problemas, entre los que destacaban los de origen económico y de financiación de las obras, frenó aquellos planteamientos, y proporcionó a nuestro edificio casi dos siglos más de existencia plena de avatares al lado del palacio que iniciara Felipe II. De aquel viejo palacio, así como de los elementos arquitectónicos defensivos que formaron parte de él -torre, foso, barrera, etc.-, y que en gran medida propiciaron la elaboración de este breve trabajo, poco más podemos vislumbrar. Su desaparición, que fue paralela al levantamiento del actual edificio, borró todas las huellas de una presencia que únicamente sería posible recuperar si se acometieran los deseables estudios arqueológicos en las zonas convenientes.



- Espacio hipotético que ocupaba el antiguo palacio maestral de Aranjuez.
- Área potencialmente arqueológica dentro del patio del palacio actual.

Propuesta esquemática de ubicación de la antigua residencia maestral respecto a la planta del palacio actual de Aranjuez señalada sobre la Planta principal del Palacio Real de Aranjuez en 1728 (Étienne Marchand, Centro Geográfico del Ejército).



Pieter vanden Berge, Vista de Aranjuez, ER 2481, lámina 31, Biblioteca Nacional, Madrid.

NOTAS

* Este trabajo forma parte del Proyecto *Órdenes militares y estructuras de poder* (Ref. PB96-0505-C02-02), dirigido por Don Carlos de Ayala Martínez y financiado por la Secretaría de Estado de Universidades, Investigación y Desarrollo.

A título personal, nuestras investigaciones acerca de la *Arquitectura Militar de la Orden de Santiago en la ribera del Tajo* cuentan con el apoyo de una beca de Formación de Personal Investigador, concedida y sufragada por la Comunidad de Madrid.

Quisiera hacer constar igualmente mi agradecimiento a Don José Luis Sancho por su generosa ayuda en el tratamiento e interpretación del abundante material gráfico relativo al Sitio de Aranjuez.

¹ Pub. M. Rivera Garretas, *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174-1310). Formación de un señorío de la Orden de Santiago*, Madrid-Barcelona, 1985, doc. n.º 48, pp. 264-265.

² Pub. R. Menéndez Pidal, *Documentos lingüísticos de España*, 2 vols., Madrid, 1966, doc. n.º 512, pp. 420-421.

³ H. Larrén Izquierdo, *El castillo de Oreja y su encomienda: arqueología e historia de su asentamiento*, Toledo, 1984, pp. 36 y ss.

⁴ *Se conoce que antiguamente todo estuvo cultivado y lleno de casas, pues apenas se hace excavación sin que se encuentren los fundamentos y vestigios de obras antiguas desde los romanos. En todas estas vegas y en las de Colmenar se encuentran también medallas; y en el mismo sitio de Aranjuez, delante del Palacio hacia donde están los cuarteles de Guardías se han hallado pedazos de inscripción romana* (A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1988, I, tomo I, carta V, p. 225).

⁵ J.A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, facsimil de la edición original de 1804, Aranjuez, 1995, pp. 12-42, 51 y ss.

⁶ ... *esta casa está sola syn nyngund lugar* (Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Libro 1253c, p. 5. En adelante: A.H.M., OO.MM., Lib.).

⁷ *Visytaron una hermita que es en el eredamiento de Aranzuez que se llama Santa María del Estrella, que es de la orden, la qual tiene sus puertas e çerradura, es de una nave cubierta...* (A.H.N., OO.MM., Lib. 1075c, p. 518).

⁸ J.M. Morán Turina, y F. Checa Cremades, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986, p. 38.

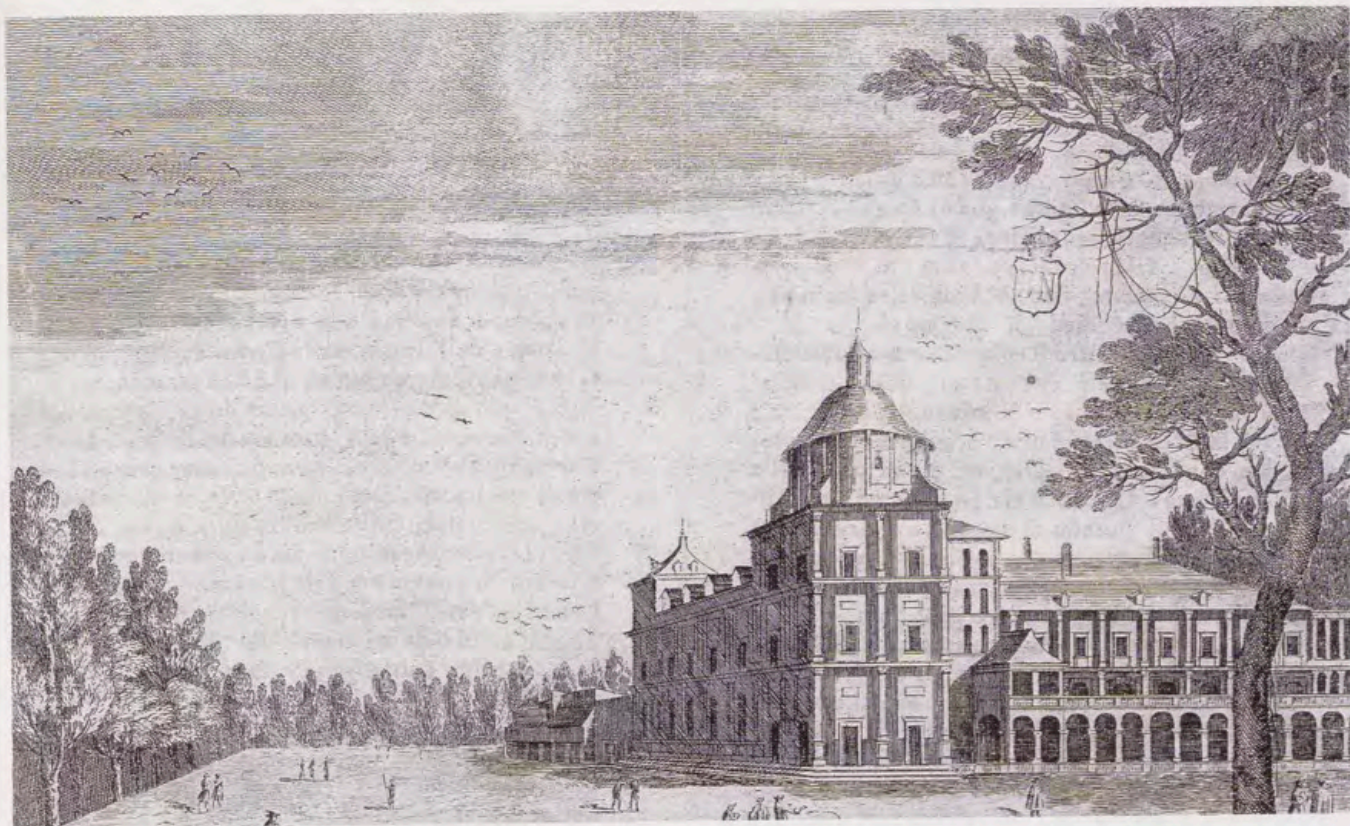
⁹ Aranjuez no formó encomienda nunca, ya que estuvo siempre ligada a la dignidad maestral. Sólo contó con tenentes, como el comendador de Monreal, Gonzalo Chacón, que a su vez puso al frente de la administración del Sitio a sus criados Juan Alfonso y la esposa de éste, Mari Núñez (A.H.N., OO.MM., Lib. 1065c, p. 122; cit. C. Segura Graiño, "La orden militar de Santiago en la provincia de Madrid en la Baja Edad Media: las encomiendas de la ribera del Tajo", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX (1982), p. 558).

¹⁰ Se eligió el lugar, *para descansar de las continuas fatigas de la guerra, que fue gloriosísimo empleo de esta Milicia en sus primeros tiempos* (J.A. Álvarez de Quindós, p. 61 [cit. n. 5]).

¹¹ El palacio levantado responde, en palabras de Merlos, a la tipología mantenida en el mudéjar, de tradición hispanomusulmana, de palacio y huerta, pero además el empleo en su erección del ladrillo y la caliza blanca remite a una tradición autóctona, como es la desarrollada por el mudéjar (M^a M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un Real Sitio*, Madrid, 1998, pp. 26 y 118). Un ejemplo de este tipo de obras es el cercano palacio ocañense de Don Gutierre de Cárdenas estudiado por Pavón (Vid. B. Pavón Maldonado, "El palacio ocañense de Don Gutierre de Cárdenas", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII (1965), pp. 301-320).

¹² Empleando otras palabras, M^a M. Merlos expresa la misma idea acerca del palacio maestral, que *atendía a un esquema claramente islámico, donde se conjugaba el binomio de residencia y jardín* (Aranjuez y Felipe II, p. 82).

¹³ J.L. Sancho Gaspar, "Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II", *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, p. 269.



Veduta del Palazzo di Aranjuez, Inv. Nº 19416, Biblioteca Nacional, Madrid.

¹⁴ M^a M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II*, 1998, p. 98 [cit. n. 11].

¹⁵ Sabemos del uso como residencia temporal del palacio antiguo por parte de los Reyes Católicos y de los primeros Austrias. Así, por ejemplo, Carlos I frecuenta el sitio entre 1525 y 1527, y Felipe II en 1551 se instala en Aranjuez para recuperarse de ciertas enfermedades infantiles (Vid. Rivera, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, Valladolid, 1984, p. 106), volviendo en 1560 a ocupar su planta baja (Vid. M^a M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II*, 1998, p. 99 [cit. n. 11]).

¹⁶ Sería muy largo, y carente de interés en este trabajo, desglosar todas y cada una de las operaciones llevadas a cabo para conformar el Real Sitio. Por lo tanto, remitimos a la obra de Álvarez de Quindós (*Descripción histórica del Real Bosque*, 1995, pp. 72 y ss. [cit. n. 5]), y al más reciente trabajo de Merlos Romero (*Aranjuez y Felipe II*, 1998, pp. 53 y ss. [cit. n. 11]), para propiciar un acercamiento más metódico al asunto. Por su parte, Felipe II en su momento amplió estos límites definidos por su padre.

¹⁷ ...para en él fundar una casa de campo para su recreo, según la Real Cédula de 30 de abril de 1544 (Vid. J. Rivera, 1984, p. 106 [cit. n. 15]).

¹⁸ Según el Manuscrito Gornia del mencionado viaje: *Vi sono molte abitazioni intorno in forma de Castelo e tutte del Re...* Vid. A. Sánchez Rivero, (Ed.), *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, s.f., p. 145; J.M. Morán Turina, y F. Checa Cremades, 1986, nota nº 56, p. 39 [cit. n. 8].

¹⁹ J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Recopilación, traducción, prólogo y notas), Junta de Castilla y León, 1999, I, p. 438.

²⁰ *En ese momento se construía en Aranjuez un nuevo palacio; el maestro de obras de albañilería era flamenco, de Audenarde* (*Ibidem*, II, p. 356).

²¹ A. Ponz, *Viaje de España*, I, tomo I, carta V, pp. 225 y 228.

²² P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1950, II, pp. 450-445.

²³ Éste se encargará de transmitirnos similares rasgos arquitectónicos y consideraciones sobre la estructura resultante de la convivencia entre la casa santiaguista y el nuevo cuarto real (E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración, por el excmo. D. ... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos, por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829 (reed. Madrid, 1977), I, p. 72).

²⁴ J.A. Álvarez de Quindós, 1995, p. 62 [cit. n. 5].

²⁵ *Ibidem*, p. 64.

²⁶ A.H.N., OO.MM., Lib. 1235c, pp. 4-5.

²⁷ A.H.N., OO.MM., Lib. 1063c, pp. 122-125.

²⁸ A.H.N., OO.MM., Lib. 1064c, pp. 52-55.

²⁹ A.H.N., OO.MM., Lib. 1075c, pp. 515-518.

³⁰ A.H.N., OO.MM., Lib. 1079c, pp. 1260-1267.

³¹ A.H.N., OO.MM., Lib. 1235c, pp. 4-5.

³² A.H.N., OO.MM., Lib. 1063c, p. 125.

³³ *Ibidem*, p. 124.

³⁴ *Ibidem*, p. 125. Cit. M.A. Ladero Quesada, "Los castillos de la Comunidad de Madrid: Orígenes Históricos", en *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, p. 26.

³⁵ De este episodio da cuenta también el libro de 1478 con las siguientes palabras: *Una casa de establos fuertes que estaua a las espaldas de los dichos palacios, en que solía aver dos apartamientos que lo derrocó el maestre don Rodrigo Manrique, quando cercó la*

casa Villafructe, comendador de Oreja (A.H.N., OO.MM., Lib. 1063c, p. 125).

³⁶ *Yten tiene esta casa unos corredores con sus portales muy anchos e muy buenos y bien solados e reparados por todos quatro quartos que se andan alderredor por lo alto e por lo baxo. Yten en la parte baxa tiene sus salas en todos quatro quartos e sus cosinas y todas las cosas de servicio que son menester, muy bien reparado e ordenado* (A.H.N., OO.MM., Lib. 1064c, p. 35).

³⁷ *Ibidem*, p. 52.

³⁸ *Un corredor que çerca la torre de la dicha sala e cámara fasia la parte del río...* (*Ibidem*, p. 35).

³⁹ *...e todo el dicho corredor e guyrnaldá quando la visytación pasada estaua todo caydo. Agora está muy bien adereçado con sus varandas, e bien solado de ladrillo, qu' el dicho comendador fiso* (A.H.N., OO.MM., Lib. 1063c, p. 124).

⁴⁰ A.H.N., OO.MM., Lib. 1064c, p. 54.

⁴¹ Las referencias en este sentido son muy abundantes: *bordones de oro entre tabla y tabla (...)* un retrete rico labrado de oro e de azul con unas rosas doradas e verdes (...) quatro ventanas de su yesería labradas, una techumbre de madera blanca, etc. (*Ibidem*, p. 35).

⁴² *Tiene esta casa una huerta con muchos olmos alderredor que son vigas gruesas (...)* tiene esta casa una ysia con muy grand soto de árboles gruesos... (*Ibidem*, p. 35).

⁴³ A.H.N., OO.MM., Lib. 1079c, p. 1260.

⁴⁴ La frecuente alusión a corredores, ventanales, miradores o a un cenador sobre el río crean esa imagen cada vez más alejada de los esquemas defensivos (*Ibidem*, pp. 1265-1266).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 1265.

⁴⁶ A. Ruiz Mateos, *Arquitectura civil de la Orden de Santiago en Extremadura: La Casa de la Encomienda. Su proyección en Hispanoamérica*. Junta de Extremadura, 1985; Id., "Arquitectura civil de la orden de Santiago en la provincia de Madrid", en *El Madrid Medieval. Sus tierras y sus hombres*, Madrid, 1990, pp. 213-237.

⁴⁷ En 1557 así lo evidencia un documento redactado por un miembro del Consejo Real (Cit. J. Rivera, 1984, p. 158 [cit. n. 15]), en el que expone: *vi la traza que se ha hecho para lo que allí se ha de labrar y el sitio que está señalado, si se allegasen para labrar más hacia la casa que agora está hecha, para trabarse la obra vieja con la nueva, parece que estaría muy al propósito de lo que conviene para el bien de la dicha obra* (Archivo General de Simancas, *Casas y Sitios Reales*, Leg. 248, fol. 55).

⁴⁸ M^a M. Merlos Romero, 1998, p. 101 [cit. n. 11].

⁴⁹ El propio Rey escribió: *en lo que toca a estos reparos de la casa, cuando no hubiere mucha necesidad, siempre tened respeto a que no se hagan gastos que se puedan excusar, porque como sabéis, se ha de derrocar todo y hacerse de nuevo* (cit. E. Llaguno y Amirola, 1829, p. 165 [cit. n. 25]).

⁵⁰ *...cerca del dicho cuarto ay una casa antigua que solia ser de los maestros de Santiago...* (Archivo General de Palacio, *Administraciones Patrimoniales*, Aranjuez, C^o 14425, fol. 58 bis r y v; cit. *Ibidem*, p. 121).

⁵¹ J.A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque*, 1995, pp. 64 y 199 [cit. n. 24].

⁵² El material planimétrico básico para el estudio del palacio de Aranjuez en el siglo XVI fue minuciosamente registrado por J.L. Sancho (Vid. "Función y forma arquitectónica", 1999, p. 270, nota n^o 5 [cit. n. 15]).

⁵³ Además de Quindós (1995, p. 62 [cit. n. 5]), la *Historia de la Orden de Santiago* de Orozco y Parra, cuando se dedica a relatar el maestrazgo de Don Lorenzo Suárez de Figueroa, especifica que entonces *fizo de nuevo la casa de Aranjuez* (P. Orozco y J. de la Parra, [Primera] *Historia de la Orden de Santiago*, Badajoz, 1978, p. 385).

⁵⁴ *Eligió el sitio al lado del palacio antiguo y fachada del mediodía, dexando una calle por en medio. (...) Lo que ocupaba este quarto Real es el quadrilongo donde estuvo la capilla antigua mirando al mediodía (...) que estaba separado de la casa vieja, como se llamó desde entonces el palacio antiguo, con una calle en medio (...) En el año de 1599 se hicieron dos pasadizos desde el piso alto para dar comunicación al palacio viejo, que atravesaba la calle que quedó fornada entre ámbos.* (J.A. Álvarez de Quindós, 1995, pp. 194-197 [cit. n. 5]).

⁵⁵ La disyuntiva acerca de la conservación de la casona medieval y las sucesivas alternativas de reparación pueden seguirse en J. Rivera, 1984, pp. 119-122 [cit. n. 15].

⁵⁶ Biblioteca Nacional de Florencia. Vid. A. Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*. Madrid y su provincia, Madrid, 1927.

⁵⁷ Obra perteneciente al Patrimonio Nacional y conservada en el Palacio de la Zarzuela. Vid. J.J. Luna, (Coord.), *Miguel Angel Houasse, (1680-1730)*. Pintor de la corte de Felipe V, Catálogo de la Exposición del Museo Municipal (Noviembre-Diciembre 1981), Madrid, 1981, p. 157. Gracias a otra obra de Houasse que representa a unos bañistas junto a la presa de Aranjuez (*Ibidem*, p. 156), tenemos además una vista algo alejada del antiguo palacio desde el noreste, oculto en parte por la vegetación que formaba el llamado por Quindós *corral de los Álamos* (1995, p. 156 [cit. n. 5]).

⁵⁸ Anónimo del siglo XVII: *Aranjuez a vista de pájaro hacia 1630*. Museo del Prado.

⁵⁹ Los grabados se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo las signaturas: Bellas Artes, ER 2481, lám. 51; ER 2405; e Inv. n^{os} 19414-19416 (Vid. *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 525-527). Obsérvese que en los cinco grabados la solución de enlace entre el nuevo y el viejo edificio se representa a modo de tapia que cerraría la calle cuya existencia nos revelaban tanto los textos como otras vistas del Palacio.

⁶⁰ Remitimos de nuevo al lector a la exhaustiva recopilación planimétrica elaborada por J.L. Sancho (Vid. "Función y forma arquitectónica", p. 270, nota n^o 5), en la que además se corrige la autoría de esta serie de planos atribuida en principio a Pedro Caro Idrogo, pero que a buen seguro fueron delineados por el ingeniero francés Étienne Marchand. Estos planos se custodian en el Servicio Geográfico del Ejército, armario E, t. 8^o Carp. 1^o, n^{os} 115-1; 115-2-1^o; 115-2-2^o; 115-3; 115-4 y 115-5.

⁶¹ J.A. Álvarez de Quindós, 1995, p. 64 [cit. n. 5]. Entonces parece que se ordenó tal derribo *para concluir la obra del que hoy hay*.

⁶² En este sentido, todos los indicios nos conducen a considerar gran parte del patio del actual palacio como un espacio potencialmente arqueológico, área que ocupó la casa de los maestros de Santiago hasta su demolición.

⁶³ En este punto, cabe hacer un breve inciso para tratar de señalar un hecho destacado de este maestrazgo. Nos referimos a la consideración que para los historiadores de la Orden siempre ha tenido Don Lorenzo Suárez de Figueroa como maestro constructor, y que según Orozco y Parra, *llámase bueno en la orden por los muchos bienes, i acresçentamientos que en su tiempo obró* (P. Orozco y J. de la Parra, 1978, p. 382 [cit. n. 55]). La lista de fortalezas, castillos, casas de encomienda y bastimentos que fueron edificadas o renovadas durante su mandato es dilatada, y algunos especialistas incluso han apreciado posibles rasgos homogéneos en varias de las obras por él promovidas (Vid. E. Cooper, "Los castillos de Castilla en el siglo XIV: un esquema para su estudio", en *El castillo medieval español. La fortificación española y sus relaciones con la europea*, Madrid, 1998, p. 55).

El retiro de Felipe V: imagen y sentido del Palacio de La Granja en 1724

Por José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

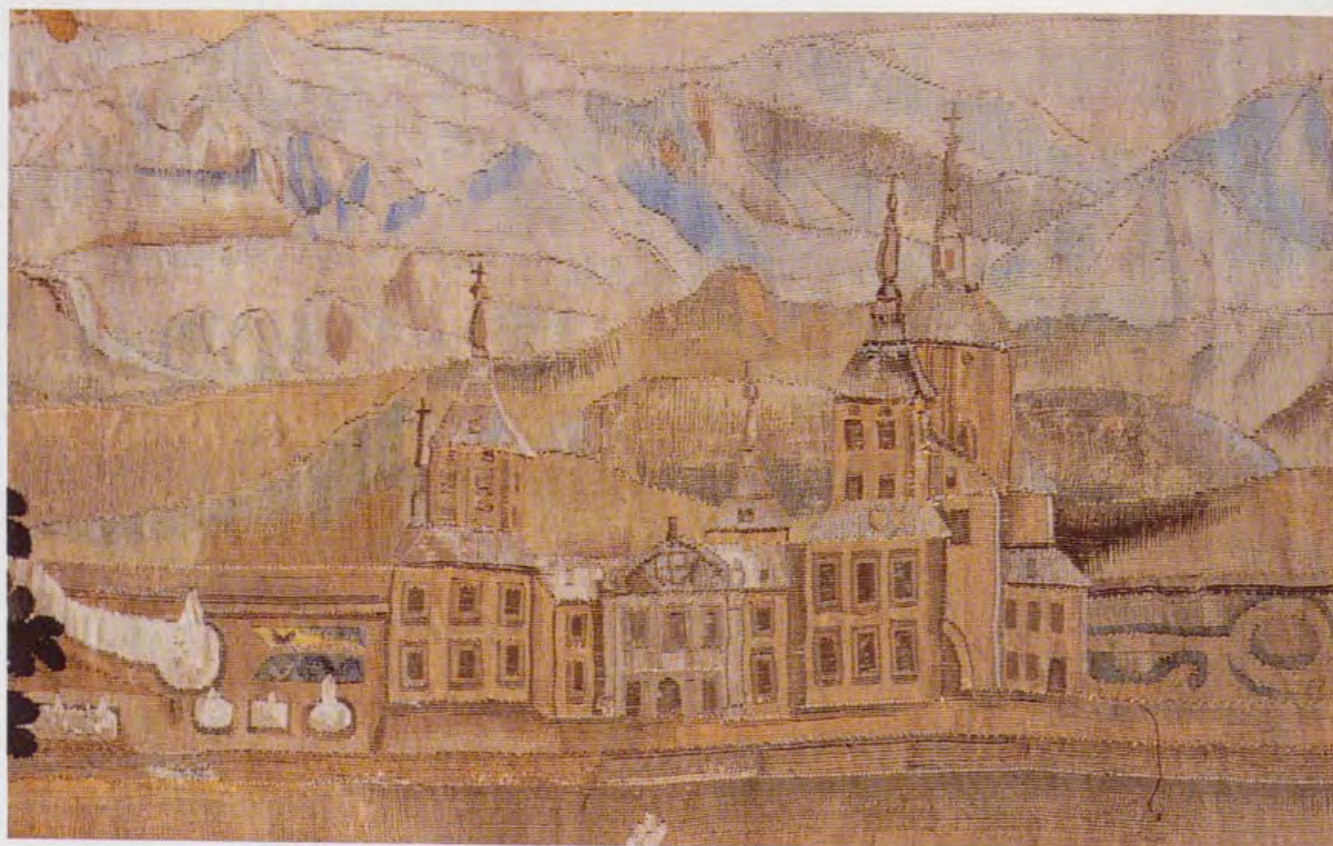
En uno de los tapices de *Cacerías con escudos*, serie tejida en la manufactura madrileña de Santa Bárbara por Vandergoten en 1724, aparece la primera representación del flamante Palacio Real de San Ildefonso¹. Si grande resulta el interés documental de esta imagen, hasta ahora desapercibida, no menos curiosa es la correlación entre el contenido de la escena y su función decorativa; pues esta tapicería había sido encargada por Felipe V a su nueva Real Fábrica con destino a sus habitaciones en esa nueva residencia segoviana de La Granja, y la pareja que puebla el primer término se representa en el acto de llegar a la finca, al descabalar, como un reflejo de la instalación de Felipe e Isabel en la “humilde casita” donde consiguieron retirarse a principios de aquel mismo año. De este modo el ornato textil de los interiores representaba, con rara coherencia, el exterior de las mismas paredes que cubría y la razón de tan especial edificio y adorno. La obligada magnificencia y la cristiana discreción de este regio eremitorio, tan patentes en el tapiz, habían sido poco antes objeto de consejo para el confesor de la Reina, de modo que aquella imagen y estas reflexiones permiten observar nuevos matices sobre la “heroica” instalación del primer Borbón en esta “santa soledad”.

LA PRIMERA IMAGEN DEL PALACIO REAL DE LA GRANJA EN 1724

El aspecto inicial y más obvio del citado tapiz es su valor como documento sobre la arquitectura del Palacio levantado bajo la dirección de Teodoro Ardemans, pues confirma plenamente la restitución de su estado original publicada en 2000². En ese sentido la fidelidad de este “retrato” es absoluta, aunque presenta torpezas y licencias, aquellas debidas a que el pintor

bien no estuviese muy especializado en realizar perspectivas, bien interpretase un diseño facilitado por dicho maestro mayor de las reales obras o por su ayudante Juan Román. Las licencias, por otra parte, hay que achacarlas a las dificultades que la técnica tapicera ofrece para la representación de objetos arquitectónicos. Producto de estas salvedades son defectos como la puerta de acceso a la Colegiata, rematada en medio punto, cuando es indudable que a la sazón lucían en todo su esplendor las portadas adinteladas de Ardemans, ocultas desde 1727 por los pórticos de Proccini³.

El Palacio Real de La Granja aparece en la lejanía, sobre un fondo cerrado por altas montañas, cuya intención realista permite identificarlas con el Guadarrama, de modo que los Siete Picos se ven parcialmente en la parte derecha. La fachada que se representa de frente es la norte, es decir donde estaba el principal acceso, y de este modo queda a la derecha la Colegiata, con su cúpula. Así como las líneas generales confirman nuestras hipótesis de restitución, algunos detalles permiten emprender mayores precisiones sobre el remate de la portada principal, que hasta ahora juzgábamos prudente no definir, porque tanto los elementos arquitectónicos del propio monumento como la documentación posterior, escrita o gráfica, resultaban insuficientes al efecto. El tapiz confirma que, en la segunda planta, tres amplios huecos adintelados correspondían a las otras tantas puertas de la planta baja, y manifiesta que, sobre la cornisa general, se elevaba un potente ático con el emblema heráldico real, aseverando lo que diversos indicios nos habían permitido suponer, en cuanto a la derivación de esta fachada respecto a precedentes madrileños tan notorios como la Cárcel



Francisco Vandergoten, Descanso en la cacería.
Tapiz de la serie de "Cacerías con escudos de Felipe V", detalle del Palacio Real de La Granja.

de Corte y el Real Alcázar. Sin embargo, es preciso acoger con ciertas reservas la forma de frontón curvo con la que aparece este remate, tan extraña al repertorio barroco madrileño más usual –aunque aparezca en casos raros como la fachada de la iglesia del Hospital de la Orden Tercera– que cabe pensar incluso en una nueva simplificación del tapicero, similar a la de la puerta de la Colegiata, respecto a lo que tal vez sería un cuerpo central con dos aletones laterales.

Confrontada esta imagen con la reconstitución citada, poco queda que añadir, salvo algunas precisiones sobre el perfil general y sobre dos elementos que resaltan sobre él, uno por su ausencia, la torre del reloj, y otro por su presencia, una cruz sobre la fachada oriental. Esta silueta del Palacio sólo muestra una torre en segundo plano, y de ella poco más se ve que el chapitel, pero éste nos indica, con su forma y proporción, que se trata de una de las cuatro principales, la sureste, y no la del reloj, que era bastante más pequeña. Concediendo algún margen de licencia a la torpeza de esta perspectiva, el punto de vista ha de ser por tanto bastante bajo y prácticamente frontal, sólo un poco desplazado hacia el Este, de modo que los cuerpos de las torres meridionales queden inmersos en la masa del edificio, y el chapitel de la suroeste queda oculto tras el de la noroeste.

El tapiz no representa por tanto la vieja torre del reloj, que en teoría era bien visible en 1724, mientras que la extensión procacinesca del edificio hace tan confuso distinguirlo inequívocamente en imágenes más tardías que por lo general ha pasado desapercibido, aunque

lo citaba Díaz de Torres hacia 1724 y aparece en cuatro cuadros del primer tercio del siglo XIX, en particular uno anónimo de colección particular sevillana y tres *Vistas* de Brambilla. En una de estas surge, mínimo pero nítido, entre el ático juvarriano y la cúpula de la Colegiata, sobre cuyo tambor recorta su negra silueta de pizarra⁴. Aunque tal torrecilla brille por su ausencia en el tapiz, cumple señalar aquí que se trataba de una adición proyectada por Román en el verano de 1722, sobre la marcha constructiva del Palacio, con el fin de alojar del modo más conveniente el reloj que el Rey había encargado a Thomas Hatton “para saber la hora en todos los instantes”. Cuando el inglés preguntó si había de hacerlo con cuatro esferas, planteando implícitamente cuál era el emplazamiento preciso que a tal efecto se hubiera decidido, y que cabía suponer fuese una de las cuatro torres, Román respondió en un informe

que considerando el ruido que hace el instrumento del reloj, me parece conveniente por desviarle de los dormitorios hacer una pieza de catorce pies en cuadro, encima de la pieza que viene a servir de paso a la Tribuna que divide el patio principal y la Capilla y poner en ella el instrumento y en él dos campanas... y en los tres lados de la pieza que se pongan tres muestras y para las pesas del reloj quedan treinta pies de alto⁵.

Francisco Vandergoten, Descanso en la cacería.
Tapiz de la serie de "Cacerías con escudos de Felipe V",
1724. Patrimonio Nacional.





Reconstrucción volumétrica del Palacio de La Granja por Ardemans, desde el Norte, según Javier Ortega y José Luis Sancho.

Su altura se induce bien a partir de este último dato y de las vistas por Brambilla⁶. Es lógico que sólo se pusieran tres esferas al reloj, porque era inútil otra en la fachada norte, separada sólo del testero de la Colegiata por unos cuatro metros. En las cuentas no encontramos constancia precisa sobre la construcción de esta torrecilla, pero sabemos que los chapiteles de las torres estaban ya concluidos en septiembre de 1722, que el Palacio se bendijo el 27 de julio de 1723, ya completamente terminado por tanto, excepto remates de cantería, como el frontis de la portada y la fuente del patio, y que, sin embargo, hasta el 19 de septiembre de 1725 no se remató la linterna de la cúpula⁷. Considerando todo esto, y dado que dentro de la silueta inicial del Palacio de Ardemans ese chapitelillo, aunque de menor porte, no resultaba tan chico, caben varias interpretaciones sobre su omisión en el tapiz. Quizá el pintor, o el oficial de la Real Fábrica, prescindió de él para no añadir confusión a la imagen con un detalle poco importante, y que en la perspectiva debía quedar montado sobre el extremo derecho de la portada principal. Quizá el dibujo del edificio que le sirvió como base para incorporarlo en el conjunto de cartón se había realizado cuando aún no estuviera levantada la torrecilla. Quizá, incluso, tal diseño era el propio proyecto de Ardemans donde ese apéndice no estaba previsto.

En cualquier caso el edificio ya estaba terminado cuando el tapiz se tejió en 1724, y seguramente también cuando se pintó el modelo, de modo que esa pequeña omisión no altera la voluntad realista de la representación, y no merece la pena más prolijidad

sobre tan nimio pormenor. Por el contrario, resulta curiosa la presencia de esa cruz que campea sobre la fachada oriental, pues aunque no puede descartarse que se trate de una espadaña preexistente en la construcción de los jerónimos, su posición parece proclamar, hacia el jardín poblado por deidades paganas, el carácter de regia ermita que tenía este Palacio.

Si el Palacio de La Granja aparece en este tapiz ante nuestros ojos casi como una maqueta, sin relación con su entorno efectivo, esta impresión no es sino una verdad a medias, puesto que la simplificación o idealización ha afectado a las áreas situadas al norte y al oeste de la residencia; pero hacia el Este figura, en cambio, el sector central del jardín propiamente dicho, creado por Carlier: la cascada y su parterre, y en primer término la sucesión de fuentes conocidas como "la carrera de caballos". Los cuadros de *broderie* que abren la perspectiva hacia esta visión del Palacio de La Granja en la lejanía forman un escenario idealizado, al igual que los demás elementos paisajistas que animan la mitad izquierda del tapiz, aunque el mascarón en forma de monstruo marino por donde brota el agua es muy similar a los que están en la ría a uno y otro lado del puente; el dibujante ha integrado de este modo en el conjunto de la escena dos apariencias, lejana y cercana, que se percibían desde el mismo punto de vista, el bosque del *Anneau-tournant* entre el puente y el *Potager*: allá arriba el Palacio y aquí inmediato el mascarón, anticipando la fascinación que la perspectiva de la fuente de la Selva ejerció luego sobre los visitantes del Real Sitio.



Detalle de Cazadores y campesinos, tapiz de la serie de "Cacerías con escudos de Felipe V", con caballos sin jinete. Patrimonio Nacional.



Detalle de Cacerías de aves con halcones, tapiz de la serie de "Cacerías con escudos de Felipe V", con caballos sin jinete. Patrimonio Nacional.

LAS CACERÍAS DE FELIPE V

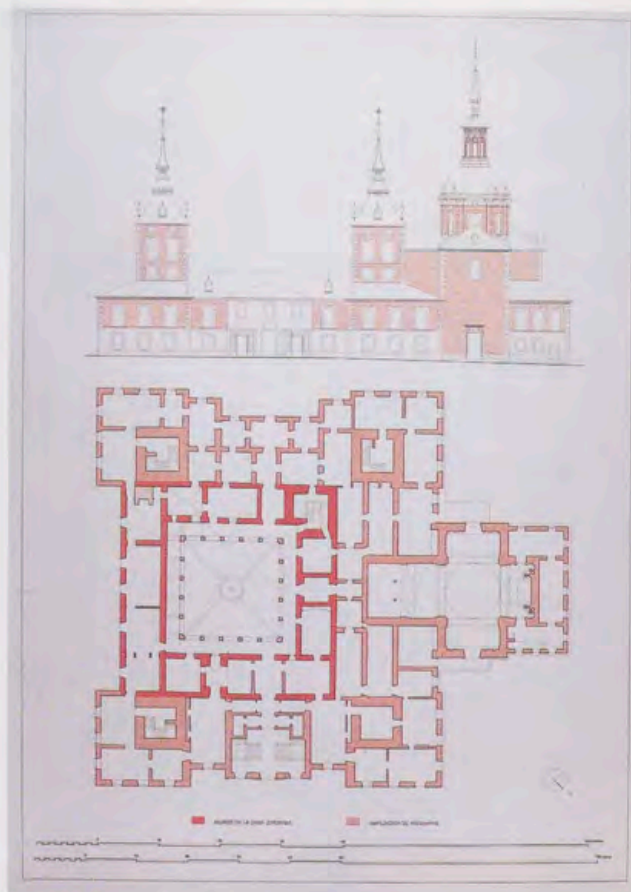
La serie de *cacerías con escudos* a la que pertenece el tapiz en cuestión fue concebida y realizada para el primer amueblamiento del propio Palacio Real de La Granja, de modo que a su valor documental se suma la curiosa correlación entre imagen del exterior y ornato del interior, así como otras implicaciones de este conjunto. De entrada se plantean varias cuestiones básicas sobre la serie, como su número de piezas, su filiación estilística, la identidad del cartonista y la del director, y su adecuación para La Granja.

Esta tapicería estaba compuesta de once paños, según la descripción documental completa más antigua, pero como ésta data ya de 1789 no puede descartarse que alguno hubiese desaparecido en los setenta años transcurridos desde su fabricación⁸. En la actualidad se conservan diez paños en la Colección del Patrimonio Nacional. Se ha perdido desde el siglo XVIII, por tanto, uno solo, aunque al parecer el más grande⁹. La filiación estilística es manifiestamente flamenca y holandesa, pues algunas composiciones están inspiradas en obras conocidas de Rubens, y otras siguen las de Wouwermans.

Asimismo, la aparatosa cenefa, que las enmarca y consolida su carácter de ornato, pensado para un paramento concreto y destinado a estar fijo en él, deriva de modelos bruseleses y parisinos. A la imitación de un marco tallado y dorado —fórmula generalizada en los tapices franceses desde fines del XVII hasta bien entrada la segunda mitad del XVIII—, en estilo Luis XIV, superpone trofeos de caza en los costados, otro grande de guerra abajo y un enfático emblema heráldico de Felipe V pendiente en lo alto, elocuentes referencias a la personalidad del patrón; tal combinación no es frecuente, pero este temprano producto de la Fábrica madrileña ha asumido con fortuna los presupuestos del gusto cosmopolita dieciochesco, y su efecto de conjunto está a la altura de las realizaciones que le sirven de modelo ¹⁰. Se sabe que Jacobo Vandergoten trajo de Bruselas varios modelos que utilizó para las primeras series tejidas en España ¹¹; pero las características de ésta obligan a concluir que, aún tomando cuantos préstamos parecieron convenientes de las fuentes gráficas disponibles, los cartones fueron pintados en Madrid, y su autor hubo de ser Jaime Allemans, pues está documentado que dos de ellos eran suyos —según se declaró en 1727 cuando volvieron a ser tejidos, esta vez sin escudos—, de modo que es preciso atribuirle los restantes, dadas la manifiesta similitud estilística entre las piezas y la notoria inexistencia de otros pintores a quienes adjudicar este trabajo ¹². Poco sabemos de este profesor de Dibujo en la Real Fábrica ¹³. En cualquier caso el cartonista actuó aquí como un sintetizador de imágenes ajenas, y una de ellas es la vista del Palacio, pues, aunque no puede descartarse que sea de Allemans, parece más probable que la recibiera ya hecha por otro artífice cuyo oficio a sueldo del Rey le hiciera más familiar con La Granja y con este tipo de representación, bien fuese uno de los responsables de la obra, bien uno de los pintores del Rey, sin olvidar a Houasse que por aquellos años realizaba su serie de paisajes de los Reales Sitios, donde curiosamente La Granja y Valsaín brillan por su ausencia.

Nada en el estilo de las escenas ni de la cenefa resulta cercano a Andrea Procaccini, a quien tampoco parece verosímil atribuir ese fiel “retrato” del edificio levantado por Ardemans y que él mismo estaba llamado a desvanecer bajo nuevas masas y epidermis arquitectónicas. Sin embargo, es posible que a este pintor-arquitecto se deba la concepción general de esta serie, y en especial la definición del número y tamaño de sus piezas, pues su ajuste a las paredes que habían de vestir constituye un tipo de diseño arquitectónico que nadie podía hacer mejor que él, dadas sus obligaciones como decorador, una vez desaparecido René Carlier.

Procaccini había llegado a España en 1720 contratado como pintor de cámara por Felipe V e Isabel de Farnesio, cuando toda la atención de los Reyes estaba centrada en el Palacio de La Granja, donde por tanto estaba llamado a aplicar todo su arte este romano cuya experiencia en la fábrica pontificia de tapices había sido uno de los aspectos más valorados al llamarle, o al menos uno de los que con más cuidado quedaron demostrados mediante el envío de piezas ¹⁴. Se ha destacado la relación entre la actividad de Procaccini en



Planta baja y alzado norte del Palacio Real de La Granja por Ardemans, según Javier Ortega, con la asesoría de José Luis Sancho. Fotografía: José Baztán.

la fábrica romana de San Miguel y la aplicación del alto lizo en la de Madrid, dejando de este modo implícitamente al margen de su influencia la serie de Cacerías, que es de bajo lizo.

Pero no es tanto la dirección de los cartones, ni menos la supervisión técnica del tejido, lo que nos parece posible atribuir a Procaccini en esta serie, sino su definición como parte de una arquitectura interior, tal y como Carlier había hecho en 1721 para La Granja, o Sabatini hará durante el reinado de Carlos III en otros Palacios Reales, en especial el de El Pardo. Puesto que Carlier falleció en agosto de 1722, es poco probable, aunque no absolutamente imposible, que fuese él quien indicase las medidas, porque tanto los interiores del edificio como los cartones hubieron de empezar a definirse a finales de ese año, ya que estos tapices empezaron a tejerse en 1723, y se concluyeron dos años más tarde, cuando las propias reformas procacinescas empezaban a alterar la funcionalidad de la serie, y por tanto, quizá, a limitar su plena realización ¹⁵.

Estos tapices estaban concebidos y destinados para las salas en la planta principal del Palacio de Ardemans, las que rodean a las torres, como demuestra su propia altura, que corresponde perfectamente con la distancia entre el friso lígneo y la cornisa. A este respecto surgen diferencias entre esta serie, la anterior y las siguientes producidas por la Fábrica, y algunas precisiones sobre las habitaciones de La Granja.

Como los cuartos que muestran los diseños de Carlier estaban en el viejo edificio jerónimo, y su altura era consiguientemente menor, los tapices no podían allí tener más altura que tres metros, de modo que no era ese el destino de la serie "de escenas flamencas", primera realizada por la Real Fábrica, que por tanto debió tejerse para otro Real Sitio¹⁶. La de "cacerías con escudos" es por tanto la primera inequívocamente realizada para San Ildefonso, seguida luego por la del Quijote, plenamente dirigida ya por Procaccini, cuyo destino era el "apartamento nuevo" en el ala suroeste¹⁷. Menos sencillo resulta situar las piezas de "cacería" en paños precisos de pared, e imposible vestir con ellas una sala completa, porque el número de tapices estrechos, para entrebalcones, es insuficiente; quizá no llegaron siquiera a tejerse, pues la construcción de las cuatro alas proyectadas por Procaccini en 1725 supuso, entre otros cambios, la eliminación de dos balcones en una de las salas más importantes del Palacio de Ardemans, la que en la segunda parte del reinado servía como Pieza de Comer del Rey¹⁸.

Acomodados a la cambiante realidad del Palacio de San Ildefonso estos tapices vistieron sus paredes, donde no sólo sirvieron de adorno y abrigo en las regias habitaciones a partir de 1725, sino también como vano apoyo a las manías evasivas de Felipe V, porque necesariamente son estos paños de "Cacerías" los implicados en uno de los accesos nerviosos más célebres del primer Borbón, quizá el más conocido, pues lo cuenta el propio Conde de Fernán-Núñez: "Llegó a tanto su desvarío, que... se quería montar sobre los caballos de las tapicerías y hacía otras extravagancias semejantes". En otras series no hay caballos ensillados y sin jinete, pero aquí aparecen en nada menos que seis paños a cual más tentador para el Rey¹⁹. La referencia a este "capricho" es tan explícita como innecesaria para el decoro dinástico, y por tanto sorprende en un biógrafo tan preocupado por enaltecer su propio tema que casi llega al tono hagiográfico en esa *Vida de Carlos III*, de modo que quizá responde a otra razón. En 1770, como consecuencia inmediata del crítico episodio de las Malvinas, erizado en la historia de las difíciles relaciones hispanobritánicas entre el Tercer Pacto de Familia y la Independencia de las colonias norteamericanas, un periódico inglés ridiculizó al Rey de España como un ser deficiente y obsesionado por salir a cazar, aplicándole con todo detalle el cuento de querer montar los caballos de los tapices; pero en su protesta ante la Corte de Saint-James el Embajador español subrayó las *inexactitudes* del grotesco y prolijo relato, réplica que sin duda pretendía ser respetuosa con la memoria del verdadero protagonista de estas *cacerías*, pues al fin era el padre del Soberano reinante; tal vez, bajo la capa de contar lo que "todos saben", el Conde de Fernán-Núñez estaba aclarando, de modo implícito y póstumo, ese ataque al Monarca ilustrado y la causa de su débil defensa diplomática²⁰. En un cuento de Poe, *Metzengerstein*, un caballo representado en un tapiz cobra vida a los ojos de su poseedor, que no puede evitar la tentación diabólica de montarlo y es arrastrado a la perdición; sería curioso saber si alguna tradición común alemana, popular o literaria, fundamentaba la imaginación del poeta americano y los delirios del



El Palacio de La Granja por Ardemans, desde el Oeste.



El Palacio de La Granja por Ardemans, desde el Este.



El Palacio de La Granja por Ardemans, desde el Este, con el parterre en su estado actual.

Reconstrucciones volumétricas dirigidas por Javier Ortega, con la asesoría de J.L. Sancho, y realizadas por J.I. López Carrizo.



Fernando Brambilla, Vista de la fuente de las Tres Gracias, mirando a la fachada principal del Real Palacio. Detalle con el chapitel de la torre del reloj asomando entre el ático de Juvarra-Sacchetti y la cúpula. Patrimonio Nacional.

primer Borbón, cuya insania al fin y al cabo procedía, por la Delfina, de los Wittelsbach ²¹.

Para comprender con indulgencia tan peculiar manifestación escapista del "Rey Padre", hay que partir de su gusto no sólo por la caza sino por todo deporte de equitación; pues este no sólo es el origen de las *Cacerías* como tema decorativo, sino elemento básico de la imagen que la propaganda versallesca, y en especial el *Mercure de France*, le fabricó en los albores de su reinado como *rey-centauro*, nuevo Carlos V en su faceta de monarca guerrero siempre a caballo, y es cierto que la actividad bélica le hacía *animoso*. Las personas con dolencias como las que padecía tienden a manifestar de modo extravagante sus gustos dominantes si se les impide ejercitarlos, como tal vez fue el caso del Rey, por temor a que padeciese un accidente durante una crisis ²². Quizá se puede interpretar que de los tapices no sólo le interesaban los corceles, sino que en los agradables paisajes campestres donde se ambientan las *cacerías*, tan similares a los que él mismo dibujaba, Felipe V veía auténticos paraísos perdidos, recuerdos de cuentos infantiles y vivencias adolescentes en Francia, plenamente comprensibles sólo para el propio Rey. Uno de estos tapices muestra un palacio cuya incierta semejanza con la casa de campo del padre de Felipe V, Meudon, resulta sugerente ²³; pero se trata de la única arquitectura que en ellos excede del repertorio costumbrista habitual, junto con la del Palacio de La Granja. Del mismo modo, las situaciones de género que los animan no parecen contener implicaciones, con la única posible excepción de ese mismo paño donde San Ildefonso figura como fondo de una llegada, que podría interpretarse como representación alusiva al retiro de los Reyes, pero desde luego no parecen retratos de Isabel ni de Felipe la dama ni el caballero,

que lleva un bigotillo. En definitiva, estas obras decorativas, aunque resultasen muy perturbadoras para el propio Rey, no pretendían tanto transmitir contenidos alegóricos o alusivos sino rodear al Monarca de magnificencia y ponerla de manifiesto ante quienes visitasen el teatro de tan heroico retiro, sirviéndose en este caso, con barroco concepto, de la iconografía del Sitio mismo como elemento de su propio ornato escenográfico.

EL RETIRO DE FELIPE V

Tanta atención como los historiadores del arte prestamos a la escenografía áulica distrae por lo general de la acción y de sus causas. Veamos la primera actuación que Felipe V escenificó en San Ildefonso, tal vez ya entre algunos de estos paños, en enero de 1724, según la cuenta Ponz:

Llamó entonces el Rey a los Xefes de Palacio, y de la Caballeriza; a su Secretario de Estado Marqués de Grimaldo, y a sus Confesores, a quienes declaró su intención de quedarse en el Sitio, y de renunciar la Corona a su hijo Luis Primero. Efectivamente el día después se publicó la renuncia... ²⁴.

Este acto privado de representación tenía como público a los mismos que lo habían preparado, entre ellos el confesor de la Reina, al que se deben unas *reflexiones sobre el retiro de Felipe V* redactadas entre 1722 y 1723 en colaboración con el Padre Daubenton, tan curiosas que optamos por reproducirlas íntegras, y donde se ofrecen algunos datos esenciales para comprender tan complejo episodio histórico que constituye la razón de ser del San Ildefonso representado en el tapiz, un palacio para la renuncia ²⁵.



Fernando Brambilla, Vista de la fuente de la Fama, tomada mirando al norte, y al fondo parte del RI. Palacio. Detalle con el chapitel de la torre del reloj. Patrimonio Nacional.



Detalle de Descanso en la cacería, tapiz de la serie de "Cacerías con escudos de Felipe V", con un palacio cuya silueta recuerda a Meudon. Patrimonio Nacional.

En la compleja y atormentada psique de Felipe V la religión cumplía un papel nada desdeñable; sin duda era muy sincera, pero no dejaba de servirle para justificar su afán por escapar de la realidad activa. Esta inclinación natural había sido consolidada por su ayo y sus preceptores, mediante la propia religión, con el fin de prepararle a su presunto papel de *Monsieur* en la Corte de su hermano mayor, o aún menos en la de su padre, donde debía ser una mera figura ornamental y tan pacífica como las de los tapices. A propósito de su educación siempre se cita el *Télémaque*, pero suele olvidarse otra obra de Fénelon, las *Maximes des saints*, y todo lo que ella supone, aunque Saint-Simon ofrece todos los detalles de su proceso y condena por el santo oficio romano²⁶. El Arzobispo de Cambrai y todo su "petit troupeau", incluyendo al Duque de Beauvillier, eran notorios quietistas, es decir, seguidores de Mme. Guyon. Podemos dar por seguro que el Rey de España nunca leyó su fuente, la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, y que, en su afán ortodoxo, se hubiera escandalizado ante cualquier semejanza entre su conciencia y la de aquel hereje cuya propia existencia y condena en Roma, donde murió en 1696, quizá incluso desconocía; pero, de modo indirecto, la influencia de Molinos se filtró en Felipe y confirmó "su deseo de la inacción". El profundo panteísmo manifiesto en ese Palacio y jardines que miran hacia el Guadarrama es uno de los rasgos de Felipe propios de un inestable contemplativo quietista.

Nada de esto dice, por supuesto, el confesor, que, sin embargo, se encarga de dar a este retiro una forma regular: "La santa soledad de los desiertos que ha conducido tantas almas al cielo". El retiro de Felipe se enraiza así en una tradición bien española, la de los eremitorios en "desiertos" conventuales —algunos, como el de Bolarque, de presunto patronato regio—, pues el Palacio de San Ildefonso surge en un bosque sembrado de otras capillas y "granjas" religiosas como la clave de un sistema de santuarios respecto al cual la gran construcción simbólica de la dinastía anterior, El Escorial, se entiende como objeto de una "romería eremítica". El confesor, que asocia esta renuncia con la de Carlos V, aconseja a este propósito poner por tes-

tigos a los Grandes "para que después de terminado el acto heroico vuelvan V. Mdes. las espaldas al mundo a sus pompas, cumplimientos y vanidades, y que todos lo conozcan y entiendan así, para dexarle en santa sosegada paz"²⁷. Detrás de Guerra se esconde, más sutil, el jesuita confesor del Rey, el Padre Daubenton, figura bien conocida sobre la que no es preciso extenderse aquí. Basta remitir al agudo estudio que Baudrillart hizo sobre la *Dirección que practicaba S.M.*, y al magnífico análisis que Bottineau planteó sobre las relaciones entre el entorno íntimo del Rey y el arte que le rodeaba²⁸.

El confesor de la Reina no ofrece consejos del alma, salvo los muy genéricos, sino materiales para asegurar "... todo lo que convenga a la seguridad de la quietud y a quitarse todos los cuidados que pueden perturbarla"²⁹. Entre ese espiritual *silencio* y la *quietud* y *sosiego* bien explícitos, henos ante las tres palabras esenciales en la *Guía* de Molinos. Ya que el Rey vuelve la espalda al mundo, el confesor se aplica, quizá con demasiado celo, a las realidades de La Granja. El Reverendo Padre otorga a la escena de la vida regia su importancia, aunque no se recrea en detallarla, sino que define su valor como medio para que los Soberanos puedan sobrellevar la aspereza de su retiro eremítico y para que ofrezcan la imagen que se espera de su dignidad, en un paralelo implícito con su abuelo y antecesores:

...las personas Reales deben congruamente disponer habitación correspondiente, con jardines reales que no denote más intención que la construcción de una fábrica magnífica, como hay echo otros Reyes.

El confesor anima a emplear en el amueblamiento de La Granja piezas de las Colecciones Reales, pues "el uso fruto (sic) *vita durante* es de derecho, y más que toda esta máquina real volverá a la Corona, por cuya razón se deve hazer con Magnificencia". E insiste luego en esta idea, haciendo planes para 1724:

Para la primavera parece conveniente poner abitable y alajar enteramente la casa con los quadros, tapizes, bufetes, camas, espejos y demás alajas aunque sean vinculadas, pues de estas es dueño S.M. *vita durante*, de las demás absoluto con seguridad de derecho y justicia.

Los tapices, como vemos, eran parte esencial del escenario desde que el guión se bosquejaba. Otros aspectos artísticos están también aquí considerados desde un punto de vista para nosotros insólito, pero que es el lógico desde la frustrada perspectiva de la abdicación y el retiro: los gastos para el ornato del jardín, y para sueldos de pintores, se calculan elevados en el primer año, pero ya no tanto luego. Los textos son tan claros que no requieren más glosa, pues con clerical afán de dominio entran a detallar todo lo que les importa, e incluso cuántos y qué criados convendría que sirvieran a los Reyes en La Granja, entrando en el considerable terreno de la "Casa", tanto en su definición conceptual como en su gestión práctica. Pero sí es preciso ofrecer algunos datos sobre este confesor de la Reina y las circunstancias de sus escritos, ninguno de los cuales está fechado, pero que por su contenido y alusiones datan de 1725, quizá en algún caso de 1722.

Don Domingo Valentín Guerra, confesor de la Reina Isabel de Farnesio, es un personaje que sin duda tenía mucha influencia en la Corte de Felipe V, pero que hasta ahora apenas ha sido objeto de estudio. Era ya deán de la Catedral segoviana en 1725, y al

año siguiente fue "el primero que obtuvo la dignidad de Abad" de San Ildefonso cuando el Rey erigió en Colegiata la capilla de La Granja; como ornato de este cargo recibió luego el título de Arzobispo de Amida, pero su ambiciosa carrera, no satisfecha con jerarquía de anillo, fue coronada con el obispado de Segovia³⁰. Ya gozaba todos estos honores antes de 1753, cuando añadió a su brillante trayectoria cortesana un broche funerario, la capilla que fundó en la Catedral de Sevilla durante el Lustró Real, y cuyo significado como "instrumento para la polémica" sobre la primacía disputada entre las sedes hispalense y toledana quizá debiera entenderse también en función de las aspiraciones de este prelado cortesano a más altas dignidades eclesiásticas y áulicas, como el Patriarcado de las Indias³¹. Queda por investigar cuál era el engarce de este personaje con las oligarquías tanto cortesana como segoviana, pues el consejero de Estado Miguel Francisco Guerra, a quien recomienda como testigo para el Testamento del Rey en 1724, bien pudiera ser hermano suyo y origen de la distracción de Ponz al citar el nombre del Abad³². Guerra elevó al propio Rey una de estas reflexiones, la transcrita aquí en último lugar; el destinatario de las demás era el Marqués de Grimaldo, artífice del testamento de 1724, donde se le llama "nuestro secretario del Despacho Universal, Gentilhombre de Cámara y de nuestro Consejo de Estado, Notario Real de todos nuestros Reinos y señoríos". Todos estos escritos están en uno de los tomos que constituyen una recopilación de documentos preparatorios para la renuncia y retiro de Felipe V, formada seguramente por el propio Grimaldo³³. No sólo transmiten una sensación vívida de la hermética Corte en San Ildefonso, sino que permiten atisbar la maraña de deseos y opiniones que se fraguan en el círculo más íntimo de los Reyes y aspiran a convertirse en la propia voluntad del Soberano. Guerra, celoso defensor de los intereses de su patrona y penitente, aconseja a la Reina acopiar dinero con la misma avidez que desea disfrutar ahora de la granja de Santa Cecilia, como otro "ermitaño" y, andando el tiempo, del dominio temporal sobre el Sitio de San Ildefonso, como Obispo de Segovia que aspiraba ya a ser. Pero, aunque la muerte de Luis I truncó este designio, Guerra alcanzó muchos otros, y entre ellos todos los que proponía sobre la Colegiata³⁴. La Granja ha sido agudamente definida por Delfín Rodríguez como un "retrato cambiante" del Rey³⁵. La cara que el Palacio de Ardemans muestra es la de la renuncia y la aspiración quietista. Su obsesión por evadirse adoptaba así una expresión religiosa, a la vez sincera y política, pues, aunque sería injusto llamarla máscara, desde luego era más decente lucirla ante el mundo que la mueca desesperada intentando montar un caballo de lana. Hacerse ermitaño fue también la desesperada propuesta de Sancho al ya no loco Don Quijote, ese objeto de la siguiente serie de tapices para el Real Sitio. La realidad y los anhelos de Felipe V se aprehenden en estos pareceres a la vez espirituales y terriblemente prácticos que dominaban La Granja como esa cruz que se alza, indefinible, sobre la fachada oriental del Palacio representado en el tapiz, reflejo del sueño de una evasión por desgracia imposible.

NOTAS

¹ "Descanso en la cacería", 418 x 400 cm., Francisco Vandergoten 1724. PN 10005815. El tapiz, que actualmente se encuentra en la planta baja del Palacio Real de Aranjuez, está reproducido en la página 84 de la obra, espléndida y recientemente publicada, de C. Herrero Carretero, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Madrid 2000. Cfr. pp. 65 y ss., esp. p. 82, número 28 del catálogo.

² J. Ortega y J. L. Sancho, "La Granja y los palacios de San Ildefonso. Sobre la restitución gráfica de las opciones arquitectónicas de Felipe V e Isabel de Farnesio", en D. Rodríguez (comisario), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*. Catálogo de la exposición, La Granja de San Ildefonso, 2000, pp. 102-126. Varias de las imágenes publicadas allí, en las pp. 105-106, ilustran el presente texto.

³ El limitado estado de los conocimientos sobre la arquitectura de Ardemans en la década de 1970 puede explicar el juicio de un especialista en artes decorativas como J. J. Junquera y Mato en "Algunos tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, pertenecientes al Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, n.º 48 (1976), pp. 51-42, y concretamente p. 59: "...a pesar del carácter holandés del cartón, no deja de suscitar una aproximación al primitivo San Ildefonso".

⁴ J. Díaz de Torres, *Estado y forma que al presente tiene el Real Nuevo Sitio y Palacio Titular de San Ildefonso*, Madrid, s.a., citado por D. Rodríguez, "El palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey", en Id., 2000 (comisario) [cit. en nota 2], p. 55. El cuadro anónimo, hacia 1850, en la colección de J. Benjumea Puigcerver, muestra el Patio de la Herradura desde el parterre de la Fama; la posición del chapitel resulta algo dudosa, pero permite situarlo sin lugar a dudas la "Vista de la fuente de las Tres Gracias, mirando a la fachada principal del Real Palacio", por Fernando Brambilla, donde este elemento cubierto de pizarra asoma limpiamente entre el ático juvarriano y la cúpula de la Colegiata. Más nítido se representa su alzado en la "Vista de la fuente de la Fama, tomada mirando al norte, y al fondo parte del Rl. Palacio", donde aparece entre la torre del reloj actual, y el chapitel que debe interpretarse es el de la torre suroeste, aunque arranque demasiado bajo. Pero en este último cuadro esa torrecilla original del reloj se remata con una aguja elevada que ha de ser la misma visible, por detrás del escudo que remata la fachada al Patio de Coches, en otro *brambilla*, la "Vista de la fuente y cascada de la Selva, tomada desde el norte, mirando al mediodía con parte del Rl. Palacio". Por el contrario, en la vista desde las Tres Gracias, la silueta del chapitelillo en cuestión parece más chata. Esta curiosa discrepancia ha de obedecer a un descuido o licencia del pintor más que a la ejecución de alguna reforma, no documentada, en los escasos meses que dedicó a esta tarea entre 1821 y 1822. Cfr. J.L. Sancho, *Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso*. Patrimonio Nacional y Doce Calles, Madrid, 2000.

⁵ T. Lavallo Cobo-Uriburu, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, reina de España*. Tesis doctoral inédita dirigida por el Doctor J. L. Morales y Marín, Universidad Autónoma de Madrid, 1994, p. 250, nota 51, reproduce en el apéndice documental, n.º 58, el informe que Hatton elevó en julio de 1722 exponiendo que "sin perjuicio del Reloj puedo poner cuatro o más manos correspondientes a la figura de la torre"; y la citada contestación del aparejador, fechada el 8 de agosto, ambas en AGP, C.º 15545. Agradezco su gentileza a esta importante investigadora y amiga.

⁶ Treinta pies castellanos equivalen a 8,50 m. En cuanto a los 14 pies (5,92 m.) se refiere a la longitud de los lados de la habitación, cuadrada, sobre la que se elevaba la torre, señalada en nuestro plano aquí con la letra "A", y que efectivamente tiene esas medidas aproximadas.

⁷ Sancho y Ortega, 2000 [cit. en n. 2].

⁸ Herrero 2000 [cit. n. 1], p. 66, citando el Inventario de Carlos III, 1789, fol 557: "Id. Otra tapicería, bastante usada, que se compone de once paños que representan diferentes señoras, cavalleros y criados que ban a caza conalcones, sus cenefas, tallas bronceadas, del medio de la de arriba pende un escudo de armas reales de España, en el medio de la de abajo varios trofeos de guerra, miden de corrida sesenta y dos anas y media por seis de caída, en quadro, trescientas setenta y quatro anas, que a razón cada una de ciento setenta y cinco reales de vellón, importan 65.625". Está en el tomo III, p. 225, entrada 1756 de la edición de F. Fernández-Miranda, PN, Madrid 1988. Interpreta Herrero que estaban entonces en San Lorenzo porque ahí estaban las entradas anteriores; pero ni la inmediatamente anterior ni las siguientes estaban allí.

⁹ Herrero 2000 [cit. n. 1], números 16, 18, 20, 25, 26, 28, 29, 50 y 51 del catálogo, al que me remito para las precisiones técnicas. Basta precisar que todos están tejidos en bajo lizo y tienen 420 cms. de altura media –aunque oscila entre 410 y 428–, y diversas anchuras (190, 520, 598, 464, 428, 415, 400, 281, 459 y 510, respectivamente). Al restar, de la longitud total de la tapicería (43,75 metros) según el inventario de 1789, la actual (56,65) resulta una diferencia de 701 cms., que correspondería al paño perdido. Esta medida ha de ser considerada como aproximativa, pues se ha calculado el ana a partir de su propia definición en esa partida del inventario, donde seis anas equivalen a la altura media o "caída" de estos tapices, mientras que su equivalencia teórica es 69,6 cms, pero no puede ser aplicada sin más, como bien señala Herrero 2000 [cit. n. 1] p. 45, nota 12.

¹⁰ Las cenefas con trofeos militares, incluyendo escudos en lo alto, eran muy frecuentes en los tapices de Bruselas con tema bélico, como los proyectados sobre la vida de Antonio de Moncada (bocetos de David Teniers II y Jan Van Kessel, Madrid, Colección Thyssen, nº 588 y 589) o los de batallas tejidos por Jodocus de Vos en Bruselas entre 1712 y 1717, que se conservan en Schleissheim y en Blenheim Castle. Por otra parte, los marcos imitando talla dorada en este mismo gusto aparecen con formas como éstas en tapices parisinos de la última década del XVII, y en particular las series de *Enfants jardiniers*, tejidos en los Gobelinos sobre cartones de Le Brun, o los *Grotesques*, de Beauvais sobre J.B. Monnoyer, pero los que más pudieron influir en los de Madrid fueron los del Nuevo Testamento, gobelinos de 1710 sobre Jouvenet. A partir de ahí estos marcos aparatosos, generalmente con el escudo real en lo alto, pero mucho más pequeño que el de Felipe V, se generalizan en series tan famosas como las *Chasses royales de Louis XV*, la de Esther, las *Nouvelles Indes* o los *Amours des dieux*, todas ellas de los Gobelinos. Por otra parte, muy similares a los de Vandergoten son los que el tapicero bruselés Jan van Orley puso a su Historia de Aquiles en 1725. Cfr. D. Heinz, *Europäische Tapissierkunst des 17 u. 18 Jh.*, Böhlau, Viena 1995, y F. Joubert, A. Lefébure, P.-F. Bertrand, *Histoire de la tapisserie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Flammarion, París, 1995.

¹¹ Herrero 2000 [cit. n. 1] p. 65, donde subraya el mencionado aprovechamiento de composiciones de Rubens.

¹² Lavallo 1994 [cit. n. 4], en su capítulo sobre "La fábrica de tapices de Santa Bárbara", pp. 185 y siguientes, documenta que cuando en 1727 se enumeran las tapicerías fabricadas durante ese año, el maestro de telar bajo especifica que "tres piezas de la Historia de Don Quijote" son "de dibujo de D. Andrés Procaccini"; y "De dibujo de don Jaime Allemans de cazas, cacerías y paisaje una pieza..." y que en los telares quedaba "otra de Allemans de montería, paisajes y caza". Cita como fuente AGP, Adma, leg. 680, y concluye: "En este documento queda bien definido quiénes eran los cartonistas que intervinieron en la primera etapa de la Fábrica y los temas asignados a cada uno, para las piezas que se tejían en bajo lizo".

¹³ Lavallo 1994 [cit. n. 4], p. 200: "Jaime Allemans, quien había hecho varios cartones de paisajes y cacerías, era el profesor de dibujo de los aprendices y ganaba 240 rs. vn. al mes". No existe en AGP expediente personal suyo.

¹⁴ Lavallo 1994 [cit. n. 4], p. 268: Procaccini vino a instancias de Alberoni que, poco antes de marchar de España a fines de 1719, solici-

ta a Acquaviva un pintor retratista para la Corte. Había sido nombrado Superintendente de la Fábrica de Tapices de San Miguel en 1710. "El cardenal lo contrató para marchar a España al servicio de Felipe V, influyendo en la elección de este pintor su experiencia al frente de la Fábrica de tapices del Vaticano y su prestigio en el círculo del Papa... Antes de partir pintó su retrato (el del Papa) y una Santa Cecilia, que fueron trasladados a tapiz en telar alto por uno de sus discípulos de San Miguel, y enviados a España (AGP Cº 13545). Esto demuestra el interés de los Reyes por sus conocimientos en el arte de la tapicería, ya que pensaban establecer una fábrica en Madrid." Cfr. asimismo Lavallo, "La obra de Andrea Procaccini en España", Academia, 2º semestre de 1991, nº 75, pp. 579-598. Sobre la actuación de Procaccini en este edificio cfr. Delfín Rodríguez, "El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso ¿Un espacio para la teoría de la Arquitectura?", *Reales Sitios*, 144, 2000, pp. 2-15.

¹⁵ Aunque el edificio no se termina hasta julio de 1725, en sus interiores podían tomarse medidas desde meses antes, toda vez que se habían cubierto aguas en septiembre de 1722; cfr. supra, nota.

¹⁶ Los planos de Carlier, AGP 994-996, fueron publicados por Bottineau y desde entonces muy reproducidos, últimamente en La Granja 2000, p. 535. La altura que indican es 588 cms. en la sala de la chimenea, y 582 en la del dormitorio, y restada la vara (85) que representa tener el friso, quedan unos tres metros o algo menos para los tapices. Todos los tapices "de escenas flamencas" de la primera época de la Real Fábrica son más altos, tienen 550 (551, o 552); cuando son más pequeños se debe a que han sido cercenadas las cenefas, que están tejidas, según se desprende de Herrero, con toda la pieza, y por tanto no hay que pensar que sirviesen inicialmente sin ellas. Teodoro Ardemans, en 1721, ya indicó la inadecuación de estos tapices a San Ildefonso; cfr. Beatriz Blasco, "Noticias sobre el proceso constructivo del retablo de La Granja..." en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Actas del congreso, Madrid-Aranjuez 1987. Madrid, 1989, pp. 137-146, p. 159, y Herrero 2000 [cit. n. 1], p. 45.

¹⁷ Los tapices de Quijote tienen 570 cms. de altura, que se acomoda bien con la de esas salas.

¹⁸ Esta Sala tenía dos grandes balcones al Norte, cegados por la construcción de la nueva galería de estatuas, hacia la cual no parece que entonces se habilitara como paso ninguno de esos huecos, abiertos de nuevo con otra forma y sentidos diversos en el siglo XIX.

¹⁹ Conde de Fernán-Núñez, *Vida de Carlos III*, Madrid 1898, tomo I, pp. 129-130. "Todos saben que su padre, Felipe V, había estado maníaco en sus últimos tiempos, casi desde que volvió a tomar la Corona, después de la abdicación... Decía Felipe que ésta ya no le podía pertenecer... que era usurpador del derecho de sus hijos. Esta manía, nacida de su deseo de la inacción, le tenía triste y disgustado siempre. Llegó a tanto su desvarío, que al fin iba a pescar a las dos de la noche, se quería montar sobre los caballos de las tapicerías, y hacía otras extravagancias semejantes. Su mujer, que no se apartaba de él las estaba ocultando cuanto podía...". Ningún caballo "disponible" aparece en la serie de "Escenas flamencas"; en la del Quijote sólo hay uno –Herrero 2000 [cit. n. 1], nº 86, p. 207; en realidad hay otro, pero está encabritado (id. 82, 199) lo que hace que aún fuese más loca, si cabe, la pretensión de encaramarse a él–, pero en la de Cacerías hay nada menos que seis, en los números 16, 18, 20, 25, 25 y 26, y páginas 68, 71, 75, 78, 80 y 81 de Herrero [cit. n. 1]. Estos tres últimos, y en particular el postrero, debían ser los más tentadores para el Rey en vista de la posición del caballo.

²⁰ A. Capmani y Montpalau, *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*, Madrid, imprenta de Quirós, 1865, pp. 241-244. A propósito (!) de la calle de Jovellanos traduce "el libelo infamatorio que contra la dinastía de Borbón publicó el periódico inglés llamado El Gacetero, el sábado 11 de agosto del mismo año, número 120.952, figurando una carta...". Ha sido el primero en advertir este texto J. L. Souto, *Madrid simbólico* [en prensa], y le agradezco fervientemente esta referencia. Sobre la crisis de las Malvinas, en junio de 1770, y su contexto, Y. Bottineau, *Les Bourbons d'Espagne*, 1700-1808, París, Fayard 1995, pp. 276-281. Sin embargo, hay una referencia de Harold Acton,

que sólo conozco indirectamente, sobre el comportamiento de Carlos de Borbón cuando, adolescente, llegó a Italia, donde afirma que "Tampoco abandonada el muchacho [...] un aposento sin hacer ademán de cabalgar cualquier montura que allí [en los tapices] estuviese de adorno". Cit. por F. Revilla, "Material emblemático en la vía pública..." en Víctor Míguez (ed.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, 1999, 2 vols., Universidad de Castellón de la Plana, 2000, pp. 524-542, p. 527.

²¹ E.A. Poe, *Metzgerstein*, cuento. No parece demostrable que el escritor norteamericano conociera la sátira periodística inglesa citada, pero recordemos de paso que Washington Irving sí utilizó a Felipe V y sus manías como tema literario en "The legend of the Rose of the Alhambra", incluyendo a Farinelli y a la escenografía de San Ildefonso, convencionalmente entendida, "those stately gardens, intended, with their avenues and terraces and fountains, to eclipse the glories of Versailles".

²² Agradezco fraternalmente a Margarita Torrión que me haya señalado estos aspectos de la propaganda francesa y la explicación de esa conducta psicótica.

²³ "Descanso en la cacería". 415 x 520. Jacobo Vandergoten, 1725. PN 10090568. Herrero [cit. n. 1], n.º 18, pp. 70-71.

²⁴ A. Ponz, *Viaje de España*, tomo X, carta V, párrafo 1, p. 117 en la edición de Ibarra, Madrid 1787.

²⁵ AGP, Registros, 7024. Sólo la frase inicial de estas "reflexiones" fue transcrita por Herrero, 2000 [cit. en n. 1], única investigadora que encuentro haya mencionado tan curiosa fuente, si bien cita los testamentos según estos registros A. Aranda Huete.

²⁶ Duque de Saint-Simon, *Mémoires*. Edición de Yves Coirault. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París 1985, tomo I (1691-1701), pp. 251-255 (1695), 272-275 (1696), 566-580 (1697), 484-485, 550 (1698), 602-605, 621 (1699). Asimismo, sus *Additions au Journal de Dangeau* incluidas en esa misma edición, pp. 1026-1028, 1065, 1084-1086. Saint-Simon constituye una fuente preciosa en esta materia por su íntima relación con el ayo de los Príncipes, el Duque de Beauvillier, y su familia, miembros del "petit troupeau", pero otro autor contemporáneo, notable por su información eclesiástica más que cortesana, y por tanto complementaria, es el P. Jean Phéliepeaux, *Rélation de l'origine, du progrès et de la condamnation du quiétisme répandu en France avec plusieurs anecdotes curieuses*, s.l., 1732, 2 vols.

²⁷ Registro 7024, fol. 82.

²⁸ Baudrillart, *Philippe V et la Cour de France*, 5 vols., París 1890-1901, tomo II, pp. 654-669. Yves Bottineau, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V*, 1962, edición de *Mémoires du Musée de l'Île-de-France*, Château de Sceaux, 1995; y asimismo Bottineau, 1995 [cit. n. 20], esp. p. 102.

²⁹ Reg. 7024, fol. 82, reflexiones para adecuar en 1724 el testamento hecho por Felipe V en 1717: "El asignamento que deberá VM. hacer para la subsistencia de Sus Rles. Personas y Casa se pondrá bien afianzado en la dicha escritura como condición sine qua non, y bien declarado en ella...". Por cierto que en el folio 76 había calculado en 5.518.928 rs el total de las rentas que debían aplicarse para La Granja.

³⁰ Las referencias a Guerra suelen ser deficientes. De A. Ponz (*Viaje de España*, tomo X, Madrid 1787, p. 118) es la frase entrecomillada, que no sigue bien: "...fue D. Francisco Guerra, Confesor de la Reyna". Lavalley 1994 [cit. n. 4], lo menciona a menudo correctamente, y precisa (p. 512, nota 58, doc. 108) que el 22 de julio de 1725 Felipe V envió "al abad de la Colegiata y confesor de la reina don Domingo Valentín Guerra" los despachos nombrando a los nuevos canónigos, fecha *ante quem* de su nombramiento como abad en virtud de la bula *Dum infatigabilem* expedida por Benedicto XIII el 20 de diciembre de 1724, pero no publicada de modo solemne en el templo canónicamente exaltado hasta el 6 de julio de 1725, fecha probable de su nombramiento oficial. Acerca del episodio hispalense, pero no sobre el

resto de su carrera, ofrece curiosos datos y reflexiones F. Quiles, "La Capilla de San Leandro de la Catedral de Sevilla, fundación del confesor de la Reina Isabel de Farnesio. Un instrumento para la polémica", *Reales Sitios*, n.º 142, 1999, cuarto trimestre, pp. 67-76.

³¹ Su título de arzobispo *in partibus* era el de Amida -no Armida como algunas veces ha sido mencionado- y así se le conocía como confidente de los Reyes; en este sentido tuvo un papel importante en las intrigas sobre la eventual cesión de Felipe V al trono francés, en las que se entendía con el curioso personaje Chales-Alexandre de Montgon; cfr. John Rogister, "Philippe V successeur de Louis XV?. Les démarches secrètes de 1724-1729", en Y. Bottineau (dir.): *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps. Actes du colloque des 7, 8 et 9 juin à Sceaux. Mémoires du musée de l'Île-de-France*, Château de Sceaux, París 1995, pp. 141-168, p. 149; ahí se cita también el interesante testimonio del Embajador francés Marqués de Brancas sobre el estado mental de Felipe V en junio 1728, p. 158.

³² Reg. 7024, fol. 82, "Muy poco es lo que en el enunciado testamento [de 1717] hay que quitar o mudar, sólo siendo VM. servido podrá borrar el nombre del cardenal Alberoni, y concluir los nombrados, según su Rl. intención, con D. ...". Ponz, cit. n., p. 118. El consejero no fue testigo del testamento de Felipe V de 10.1.1724, otorgado el 14 del mismo, pero sí el propio confesor de la Reina, junto al patriarca Carlos de Borja, el Marqués de Santa Cruz, el Marqués de Aguilar, el Padre Gabriel Bermúdez, Domingo Guerra, Valouse y Scotti, pero curiosamente no se incluyó al Duque del Arco.

³³ Estos tres registros (7022, 25 y 24) fueron adquiridos a Durán por el Patrimonio Nacional en 1996. Proceden originalmente de la biblioteca de un Marqués cuyo amplio escudo de armas figura como *ex libris* al comienzo, y que no parece ser Grimaldo; el blasón está grabado en Granada. Según los sellos que llevan, pertenecieron a la biblioteca de Luis Silvela, donde llevaban todos el número 1707. Y aunque son tres tomos, en origen eran al menos seis, según manifiesta el índice del 7024, donde dice ser ese el sexto tomo, y seguramente el último, a cuyo final figura un documento sobre Rusia, fechado en 1762, que debió ser añadido por quien encargó la encuadernación actual, no mucho más tardía e igual en los tres. Pero a Grimaldo pertenecieron sin duda el resto de los papeles que contiene ese volumen, incluyendo una carta manuscrita que le dirige Macanaz desde Bruselas el 10 de agosto de 1725 (fols. 134 y 155), otra de Patiño en la que le satisface un punto de honor que a Grimaldo interesaba quedase claro por escrito, relativo a una negociación secreta con ingleses (fols. 106-109) y varias del Marqués de Miraval. El 7022 contiene documentos preparatorios para la renuncia de 1724, como son algunos relativos a la abdicación de Carlos V, y copias de varios testamentos de Reyes de España: Felipe II, Felipe IV y Carlos II. El 7025, que ha perdido el índice, contiene varios testamentos de Felipe V y de sus esposas, así como el de Luis I, y el de María Luisa de Orleans, la primera esposa de Carlos II, y algunos documentos que atañan a alguno de ellos, entre los que destacan, en el folio 52, "Puntos esenciales de mi testamento", resumen autógrafo de testamento de Felipe V en 1717; la relación de testigos del testamento de Felipe V, de 26.10.1717, autógrafa del Rey, pero tachada la firma. Fols. 121-128, interesante carta de Don José Rodrigo a Grimaldo sobre la enfermedad y testamento de Luis I.

³⁴ La capilla, consagrada el 22.12.1712, fue erigida en Colegiata según voluntad de Felipe V expresada en su testamento de 10.1724, "Colegiata o capilla real, compuesta de un Deán (que ha de tener la jurisdicción de ella con total independencia del Ordinario y ha de ser inamovible ad mutum, doce canónigos... no sólo durante la vida mía y de la reina, sino perpetuamente...".

³⁵ D. Rodríguez, "El palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey", en Id. 2000 (comisario) [cit. en nota 2], pp. 25-41, al que me remito, en especial para las implicaciones de la magnificencia real, clave para entender el enfoque que Guerra da a la Granja, y las referencias concomitantes expresas en el libro de Díaz de Torres; y también para las referencias bibliográficas que ese magnífico catálogo me libera de ofrecer aquí. Agradezco con gusto a este amigo su extraordinario apoyo.

Apéndice.

Extractos de los escritos de Domingo Valentín Guerra, s.f. (1722-1723)

AGP, Registros, 7024*

Primera reflexión, fols. 32 a 48:

[El "Yndice de los papeles que contiene este VI tomo de a follio en Pasta", fol. 1, lo titula "Reflexiones sobre el retiro del Rey D. Phelipe V al Sitio de Sn. Yldephonso, y arreglo de la Familia que allí había de tener S.M."]

"O Beata Solitudo, ò Sola Beatitudo

La santa soledad de los desiertos que ha conducido tantas almas al cielo purgando sus potencias de los perniciosos afectos a los vanos deleites temporales y de las inquietas solicitudes y negocios del mundo; las vuelve desembarazadas a su natural pureza para poder vencer a todos sus enemigos: se ha de abrazar con genio, y con deseo del espiritual aprovechamiento sin que pueda haber una general y igualdad para todos al entrar en ella, siendo preciso proporcionarla a la edad, estado, complexión, y otras circunstancias de las personas y de los sexos, para que no sea molesta sino duradera la perseverancia.

Para pasar de un extremo a otro sin medio, es menester una milagrosa asistencia de Dios, en cuya consideración, las personas Reales deben congruamente disponer habitación correspondiente, con jardines reales que no denote más intención que la construcción de una fábrica magnífica, como han echo otros Reyes. Es la casa el lugar donde estamos la mayor parte de nuestra vida, y cuando las injurias del tiempo no permiten el desaogo de la Campaña, es conveniente tener en ella latitud para la devoción y la diversión, poniendo todo esmero y aplicación en la Capilla, tratando a Dios como se debe con el culto que se puede, cuyo servicio me parece que pudiera ejecutarse con seis capellanes de altar, de varias naciones, un sacristán, sacerdote de prendas que confiese y se pueda encargar con Ynventario de todas las alajas y preseas de la Yglesia, y del gasto de vino, ostias, cera, azeite y todo lo demás. Un sotosacristán, que sea campanero, portero y cuide de la limpieza y aseo, dos acólitos o monacillos, y sobre todos un capellán mayor que con Bula del Papa tenga la Jurisdicción y que sea amovible ad nutum, pues el depender de agena jurisdicción que pongan, quiten y muden, sería no fervorizar el espíritu, sino mortificarle con desaires y escándalos de poco respeto. En el altar mayor estará el Santísimo con su lámpara y en los colaterales de San Yldefonso y San Frutos disposición para colocar reliquias para la exposición del veerable Sacramto. que (salvo meliori) pudiera hacerse cada principio de mes. Convendría un órgano portátil. Los días festivos misa cantada de uno, y los de primeras solemnidades se podía disponer de tres. Para muchas cosas espirituales y temporales, sería muy importante reservar la presentación de la mitra diocesana, para que sea siempre criatura propia, pues aunque entre alguno de infalible satisfacción, será siempre avanzado en la edad. En los tiempos que especifica la Yglesia, se podrán oír algunos sermones, así por pasto de las doctrinas evangélicas como para experimentar y conocer diferentes sugetos.

Se muere al mundo dexando sus pompas y grandezas, a que deve preceder un desapropio, o testamento reservándose una renta tal que pueda sobrar y no faltar con cláusula expresa que comprenda disiunctive y sucesivamente a su amante, amable y amada esposa, conservando el mero mixto Ymperio de toda la Provincia. Para plantear la Casa, en la cual (según la intención) no ha de haver Grandes empleos, ni empleos de Grandes, primeramente se requiere un superintendente de integridad, capacidad y zelo para las cobranzas y pagamentos de toda la familia, que de quando en quando tenga juntas con los confesores y alguna otra persona para fiscalizar y liquidar el introito y éxito procediendo con quenta y ra-

zón en la administración con un buen proveedor para los víveres con fidelidad en los precios, y sin opresión de los paisanos: y si se me permite descender a los individuos, propongo tres con sus requisitos y nulidades. Samaniego el de Aranzuez es inteligente, económico, y solícito, pero la sordera y alguna descompostura lo hazen poco respetable. D. Joaquin Vernoché es un mozo de claro entendimiento en los ahorros y manejo de hacienda, pero el haberlo sido lo hace de mala aceptación, además de tener muger, hijos y plaza en el Consejo. A D. Antonio Jardín contemplo muy abil para esta dependencia, y capaz para las disposiciones, y teniendo muger genial de la Reina Nº 5ª servirían con buena ley ¹. Y no siendo de estos tres no faltaría persona adecuada, buscándola / ² tres o cuatro camareros o ayudas de cámara diligentes, para barba, vestir y todo lo que se le mandare, pues no ha de haber etiquetas ni ceremonias, bien que la veneración y el respeto se ha de mantener siempre igual, y alguno que tuviese pluma razonable. Es inexcusable un caballero de cirumspection (sic) y titulado para cumplimientos y urgencias en la corte; un cocinero francés ³, o que guise como tal, y un panadero ⁴ es esencial para que no haya novedad en el alimento y demás que pertenece a la boca de las personas. Y saliendo de puertas afuera, reflexionando la necesidad de garantirse de gente desalmada en insultos y robos no se escusan 24 hombres o los que pareciere, sean guardas, monteros o vallerteros con sus armas de fuego cortas y largas, personas de confianza que duerman siempre allí, corran la campaña, y quando van a caza distante es preciso acompañe número suficiente con su guarda mayor, a quien se puede permitir el mantener algunos ganados, con que se utilice, y juntamente sirva de provisión.

Discurro necesarios por lo menos quatro coches forlonés ligeros con lo que le corresponde, y otros tantos calesas con media docena ⁵ de caballos mansos y buenos para la montaña y los caminos.

La Reyna necesita de una dama que sirva de respeto y compañía, número suficiente de camaristas, y varrenderas que las irá escogiendo a su Voluntad, que no sean tan viejas que den quehazer a los médicos, ni tan mozas que den quehazer a los curas, pues en estos casos son menester criados que sirvan, y no embarquen, y de buen espíritu que concurren gustosos al Rossario y otras devoçiones, que será muy propio hacer en comunidad.

Médico, zirujano y Botica ⁶ no puede faltar y Dios nos libre de enfermedad considerable, pudieran acudir de la Corte como muchas de aquellas cosas que no se pueden prevenir. No hablo de secretarías porque no es menester donde no ha de haver negocios, ni correspondencias, y para tal qual cosa que ocurriese no faltarán quien lo haga.

Los divertimientos inocentes, honestos y lícitos no se proiben, antes bien a tiempos pueden ser convenientes caza, pesca, juegos de bufete y de campo y si gustan de algún instrumento músico, jaulas de páxaros y animales de diversión. En progreso de tiempo se pueden ir tomando más estrechas las medidas con los prodigiosos efectos de la D[ivin]a gracia según se avanzare el espíritu. Para evitar generalmente la comunicacion será bien se haga un aposentico a la entrada de la cerca, con orden al Guarda que allí estuviere, que no dexé entrar persona que no fuere llamada o con precedente licencia porque allí se acavarán visitas y cumplimientos y no ha de haver más que los neçarios.

La Granxita de Santa Cecilia me ha parecido acomodada para mi persona, cercana para acudir a mi Madre la Yglesia y a mi Rl. hija espiritual, allí podré oír algunos prevendados y tengo ydeado el refectorio que es la mejor pieza, para hospicio de peregrinos y algunos enfermos, y particularmente alguno que no estuviere bien en La Granxa. Supongo que a los dos Confesores se nos destinarán nuestros quartos como conviene, y yo iría por las mañanas a visitarla. Tengo hablado al P. Prior de S. Domingo para arrendarla a cien ducados al año que la gran bondad de la Reina intenta bonificar de su bolsillo, pero mi justo zelo lo reusa, porque lo veo muy desfrutado, y ya que hablamos de esto, será muy justo que aún después del retiro, se le continúe además del cuerpo de renta que in solidum y reversiblemente havrán de gozar, con que bastará para mi Santa Cecilia dar orden para algún residuo de tablas, texas y ladrillos para una sobrepieza y ponerla habitable y especialmente la Capilla pienso componerla bien, que algunas vezes podrán ir a verla. Y también hacer algún viage privadamente al Escorial, Campillo y San Frutos, que son romerías eremíticas.

Asistencia pública en iglesias mayores discurro que no querrán, por huir de todo aparato de solio y profanas temporalidades. Tengo por conveniente y necesario el entrar bien provistos de mucho dinero, toda la plata, joyas y alajas ricas que se pudiere, prudentis est provide futura, no sabemos lo que puede suceder, tenemos a la vista ejemplares lastimosos, del Angelical natural del Príncipe no devemos temer mal, podemos temer de las vidas, de los naturales de las mujeres, y de quién los predominare. Devo advertir que se pueden sacar pinturas, tapices y otros utensilios, como no sea para enagenarlos, el uso fruto (sic) vita durante es de derecho, y más que toda esta máquina real volverá a la Corona, por cuya razón se deve hazer con Magnificencia, y podrá ser que este santo ejemplo será imitado de otros, añadiendo al mérito presente el futuro, asegurando tacto pectore que cuando se me comunicó, se me llenó el corazón de gozo, y los ojos de ternura, muy de mi genio, siempre que discurrimos con el Padre Daubenton, con quien hemos conferenciado estos puntos, y lo iremos continuando, con lo que sobreviniere para relacionarlo odo como se nos manda."

A continuación, sin solución de continuidad, y en letra que parece la misma que la de las correcciones al margen, la lista siguiente:

Un tapicero. Un jardinero con sus ayudas. Un fontanero con sus ayudas. Un repostero con un ayuda. Un carpintero. Un serrajero. Dos lavanderas. [tachado: Dos] Algunos lacayos. Cuatro machos de carga. Algunos fusiles, perros de caza y uno que los cuida. Un vallerero. Un picador. Un herrador."

Segunda reflexión, fol. 74:

El texto completo es un parecer del confesor sobre el líquido que han de devengar los juros situados en las rentas reales de Segovia, que son 10.500 doblones; y tras realizar sus cálculos concluye Guerra:

"Se debe calcular determinadamente la suma de renta que pareciere conveniente, con advertencia que sea superabundante por los extraordinarios que ocurrirán el primer año de sueldo de pintores, escultores y lo que el uso de la habitación y familia hizieren conocer por experiencia. Tengo por inescusable hacer la posible represa de lo que viniere de Indias de plata y oro, sea en varras, verga o reales de a ocho, que en Segovia se podrán convertir en moneda, acumular quanta plata labrada se pudiere para el mismo efecto -si la necesidad lo pidiere. Asimismo será provechoso hazer provisión de los géneros que vinieren de azúcares, colores, tabaco, cacao, chocolate en pasta, lienzos, y otros utensilios para vestuarios, cera y demás que se puede conservar en despensas, para ahorrar de gastos. Para la sacristía y revestir sacerdotes y altares de los quatro colores que mandan las rúbricas eclesiásticas blanco rojo verde y morado con algunos negros. Es menester hazer bastante provisión de damascos y de otros géneros con algunos ricos, que el devoto femineo sexo cuidará.

Tercera reflexión, fol. 77:

Otro parecer económico del confesor, en este caso sobre lo que podrá dar Segovia y la Bula de Cruzada, concluye:

"Lo demás para la competente anualidad es preciso dexarlo establecido con asignamento muy asegurado. Y porque pasará un año antes que se cobre, es necesario absolutamente juntar quanto dinero se pudiere no sólo para el mantenimiento de un año, sino para los extraordinarios que ocurrirán el primer año para finalizar estatuas y otras cosas del jardín: para esto se deverán hazer dos arca grandes con sus faxas de hierro y tres llaves cada una en alguna pieza interior del quarto RI., y si SS.MM. no quisieren tener todas las llaves, por lo menos una de cada arca, otra su confesor, y otra el mayordomo o gobernador de la Casa... como se hace en los depósitos de los cabildos... con cuenta y razón.

Para la primavera parece conveniente poner abitabile y alajar enteramente la casa con los quadros, tapices, bufetes, camas, espejos y demás alajas aunque sean vinculadas, pues de estas es dueño S.M. vita durante, de las demás absoluto con seguridad de derecho y justicia. Y si a las Reinas viudas -como la que está en Bayona- se les señala una ciudad con su territorio: ultra ochocientos mil ducados para su apanaje, quanto más quien lo dexa todo podrá reservarse la parte que quisiere conviniendo esto para su reputación, subsistencia y el reposo interior de su conciencia el no depender de nadie en nada pues esta independencia asegura la entera aplicación a las cosas del alma y gozar el gusto de las lícitas diversiones sin quebranto: no faltando a los cuidados económicos de ver SS.MM. por sus ojos las cuentas, el introito, éxito, satisfacción de familia etc. para mayor descargo de conciencia y estímulo a la deuda vigi-

lancia de los que sirven. Dévese pensar seriamente en un hombre titulado o caballero principal que rija el timón de la Casa, persona de integridad, capacidad y gobierno que invigile en todo. De los mayordomos reales no encuentro ninguno a mi modo sólo el marqués de Valús me parece lo había de hacer bien con algún oficial diligente de la contaduría o hacienda.

Los dos confesores han conferenciado todo esto y son unánimes y concordés."

Cuarta reflexión, fols. 80 a 81 v.:

"Señor. Sobre la devota determinación de hacer V. Mdes. el depósito de su mortalidad en la Granja de San Ildefonso, deseo proponer algunos inconvenientes y dificultades juntamente con los reparos y remedios para ellas.

Discurro primeramente que para hacer duradera y perpetua esta santa resolución, ya que la cristiana prudencia de V.M. para precaver de las extravagantes inciertas contingencias del tiempo a su carísima esposa y amados hijos les asegura congrua suficiente para que no tengan que pedir a nadie lo que necesitan asimesmo deve dotar la capilla mandando con toda la plenitud de potestad de Rey y señor natural que de las rentas señaladas para sus alimentos y mantenimiento después de sus vidas se destinen doce mil ducados -o lo que pareciere a VM.- para la conservación de la Iglesia, a fin que se perpetúe en ella el Culto Divino, pues si -lo que Dios no quiera- después de muchos años faltase VM. quedando superstite la Reina, no duda que su vida durante la mantendría, pero después de sus días, siendo reversible a la Corona toda la renta y no teniendo más que el usufruto de los demás bienes, no tendría sustancia para fundar ni dotar nada con que de aquí a cien años si los Reyes y Reynas venideros aman La Granja, o si ocurriere alguna menor edad, no siendo bien asistidos los capellanes desertarian dejándola como un Yermo lo que daría motivo a procurar la traslación de los cuerpos Reales al Panteón del Escorial, y para evitarlo sería también a propósito la erección o fundación de un pequeño convento de doce religiosos descalzos de San Pedro de Alcántara, o los que mejor pareciere a VM los cuales teniendo buena habitación en la Casa de oficios haciendo un pasadizo cubierto asta la Yglesia perpetuarían fervorosamente las divinas alabanzas a maytines, horas canónicas, misas conventuales, sermones, disciplinas, ayunos, caumenias, oraciones etc., gran tesoro para las almas de los fundadores.

Asimesmo he discurrido que la pensión -aunque corta- de la mitra de Segovia, que será 7.000 ducados incirca, quando vacare o anticipadamente por futura se aplique a obras pias de hospitalidad y otras cosas eclesiásticas de las Granjas de San Ildefonso y Santa Cecilia. Conducente al mismo fin considero para que en progreso de tiempo después de las Reales vidas no falte allí persona autorizada que lo sostenga, haviendo VM. de nombrar Alcaide de aquella Casa Real pudiera serlo el obispo de Segovia pro tempore, en cuya persona se juntaría además de las obligaciones del cielo y de la tierra la satisfacción propia de la diversión, pues asistiría allí la mayor parte del año quando los Reyes no estuvieren, y mantendría en buen régimen lo espiritual y temporal.

La superior inteligencia de VM puede reflexionar estas cosas y determinar lo que fuese servido. Señor a la primera flota que venga es tiempo de juntar una buena reserva [para] la renta anual en los primeros dos años. Discurro que un millón, por el gasto de finalizar el jardín."

* Transcripción literal con respeto a la ortografía original.

¹ No existe en AGP expediente personal de Verboche ni de Jardín.

² Aquí pasa del fol. 34 v. al 35, y la transición resulta extraña, pero según la numeración original de los pliegos -en ángulo superior izquierdo, semioculto por la encuadernación- son cuatro pliegos numerados sin lagunas, y esta transición está en el medio del pliego segundo.

³ Al margen: con dos ayudas.

⁴ Al margen: con un ayuda.

⁵ Al margen, corregido: "Una docena".

⁶ Al margen: y boticario.

Sobre el retablo de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla de los Ángeles y el Obispo Palafox

En torno al Patronato Real y las virtudes del Monarca

Por Ricardo Fernández Gracia
Universidad de Navarra

El mismo día en que Don Juan de Palafox, Obispo de Puebla, consagró su Catedral, el 18 de abril de 1649, se procedió al reconocimiento del Patronato Real de la misma. En efecto, tras la apertura de la puerta, el prelado bendijo el interior, volvió a salir, y pronunció una plática en la que ponderó la grandeza de los ritos y ceremonias de la Iglesia, tratando asimismo de los premios que obtienen quienes los veneran y el amor recíproco que se deben tener los eclesiásticos y seculares. Prosiguieron los ritos con la lectura de los decretos tridentinos que trataban de la inmunidad de las iglesias y de la debida paga de los diezmos, y con el reconocimiento del Patronato regio del templo, en la persona de Don García Osorio de Valdés, Caballero de Santiago y Corregidor de la ciudad, en representación del Gobernador del virreinato, Don Marcos de Torres y Rueda, Obispo de Yucatán¹. No fue el único gesto de Palafox en tal sentido, pues, a su regreso a España, trajo memorial para el Monarca y una llave de oro en su salvilla para entregársela al Rey, en reconocimiento de su patronato sobre aquella iglesia poblana². El memorial redactado poco antes de presentarse ante el Monarca, dice:

Señor: En ejecución de la merced que Vuestra Majestad fue servido de hacerme de que vaya a besar su real mano, me embarqué en la Veracruz el 10 de junio y he llegado a estas costas con el consuelo que puede pensarse de mi amor y celo en el servicio de Vuestra Majestad, por haberme de ver a sus reales pies y ofrecer a Vuestra Majestad la llave que, como a patrón universal de las Indias, le pertenece del templo y catedral de la Puebla de los Ángeles que, después de noventa años que ha que comenzó, y más de un millón y medio de pesos que se ha gastado en él, últimamente, con el favor de Vuestra Majestad y asistencias de su Real Consejo y algún trabajo, costa y solicitud de este capellán de Vuestra Majestad, la he puesto en toda perfec-

ción y dedicado y consagrado con solemnidad y hecho la translación del Santísimo Sacramento y de todo lo que mira al adorno del culto divino de aquella santa iglesia y translación de los huesos de sus obispos, siendo cosa bien notable que se cayó la iglesia vieja el último día del novenario que celebramos en la nueva. Aseguro a Vuestra Majestad, sin encarecimiento alguno, que por lo que se ha visto en España, en Alemania, Italia y Francia es este templo de los primeros que hay en toda Europa, y que el concurso de las cosas que forman la hermosura, grandeza y majestad desta catedral la hacen superior a todas las de España, menos Sevilla y Toledo, que en algunas cosas le exceden, y con ser, como se podrá ver por su planta y disposición que llevo conmigo, tan grande, es inferior a los buenos deseos con que, en esto y en lo demás, he servido a Vuestra Majestad en aquellas provincias. Todo esto, se debe (señor), después de Dios, a la grandeza de Vuestra Majestad y a su religioso y santo celo, y así espero que estas virtudes y servicio que Vuestra Majestad le ha hecho, las ha de premiar con muchas felicidades que ha de dar a su real corona y católicas armas de Vuestra Majestad³.

En la correspondencia que mantuvo el prelado con Felipe IV, entre 1640 y 1649, encontramos numerosas alusiones al Patronato Real sobre el edificio, como no podía ser de otra manera en un obispo del siglo XVII hispano⁴. Al respecto, hemos de recordar que el derecho de Patronato se fue entendiendo cada vez más favorable a la Corona, dando lugar a un desarrollo abusivo de su potestades, en lo que se denomina Vicariato Indiano⁵. Entre los máximos defensores y teóricos del Regio Patronato Indiano hay que situar a Don Juan de Solórzano Pereira, célebre canonista que cursó estudios en Salamanca y obtuvo importantes puestos en Indias y más tarde en los Consejos de Indias (1650) y de Castilla (1653). Su experiencia y conocimientos le llevaron a publicar



Interior de la Catedral de Puebla, consagrada por Palafox en 1649. Fotografía: R. Fernández Gracia.

entre 1629 y 1630 *De Indiarum iure*, en donde justificaba todo un cuerpo jurídico sobre el regio Patronato, llegando a distinguir varios tipos de derechos sobre la Iglesia en Indias⁶. Para Solórzano, el Patronato era una regalía de la Corona por concesión de la Santa Sede. Precisamente su regalismo hizo que se incluyese en el Índice de libros prohibidos por la Sagrada Congregación una parte de uno de los volúmenes de su obra. Palafox coincidió con Solórzano en el Consejo de Indias, en donde trabajaron junto a Juan de Santelices en la recopilación de las Leyes de Indias⁷ y mantuvieron correspondencia cuando aquél fue a tierras de Nueva España⁸.

En aplicación del Real Patronato, muchas iglesias del Nuevo Mundo reservaron su capilla mayor a tal fin y se levantaron en ellas los denominados retablos de los Reyes. Así ocurrió, entre otras, en Lima, Cuzco, Pue-

bla, México, Guadalajara y Oaxaca. Con ello imitaban lo que se había generalizado en otras catedrales españolas desde la Edad Media. En México se conservan los retablos de Puebla y México, pues en las otras dos catedrales desaparecieron por reformas posteriores. Hay que hacer notar que no se denominaron Capillas o Altares de los Reyes por la presencia en ellos de monarcas beatificados, sino por ser auténticas capillas reales, en las que quedaba bien patente, y con imágenes de todo tipo, el Regio Patronato de Indias.

Como pieza de especial significación, el altar o retablo de los Reyes debía mostrar a quien lo contemplase un mensaje claro sobre el Patronato, algo que supo plantear el Obispo Palafox, en todos y cada uno de sus elementos, tanto en los constructivos, en donde se utilizará el orden salomónico, evocador del templo del Rey

prudente, como en las figuras de los santos monarcas que hablan de su protección para con otros tantos edificios sacros y de sus virtudes, y en los escudos heráldicos que rematan el conjunto. Más insólita resultará la presencia del rostro del propio Obispo, cuyas facciones vemos en un pastor que se acerca a adorar a Cristo recién nacido, en uno de los lienzos del retablo, evocador de la definición que Palafox utilizaba para los obispos a los que consideraba siempre pastores de su grey.

LA CONSTRUCCIÓN DEL RETABLO

En un informe que Palafox envió a Felipe IV, en marzo de 1646, mostraba su interés por la finalización de su gran proyecto en tierras poblanas, el conjunto catedralicio de Puebla. El prelado confiaba en finalizar las obras en el periodo de dos años, e informaba al Monarca sobre el programa de exorno interior del edificio, que no descuidaba, como prelado convencido del valor de las imágenes pintadas o esculpidas⁹. Al respecto nos dice:

En cuanto a la fábrica formal, retablos, tabernáculos y sagrario que corre por cuenta de la iglesia (porque lo material corre por la comisión que Vuestra Majestad fue servido de darme) se han comenzado ya a hacer los retablos por orden del cabildo y mía, como su prelado, porque se hallen hechos los principales para el día de la consagración de la iglesia¹⁰.

A continuación se detiene en la descripción del retablo principal, dedicado a la titular: la Inmaculada Concepción, que se hacía con trazas de "Montañés, famoso escultor de Sevilla", y ricos materiales, con jaspes finísimos con embutidos de piedra de espejo negro "que no he visto otra como ella en los templos de Europa, habiendo recorrido los mayores de España, Italia, Alemania, Flandes y Francia". Por las líneas finales del mismo documento, que omitió el Padre Cuevas en su transcripción, sabemos que los diseños del retablo y tabernáculo fueron remitidos a la capital de España, al iniciarse su construcción. Palafox se lo expresa así al Monarca:

La traza de los retablos y tabernáculo remitiré a Vuestra Majestad con los primeros navíos que salieren de la Vera Cruz y, así mismo, las aras por muestra de jaspes de estas provincias que no deja de ser admirable¹¹.

El citado retablo es el famoso de los Reyes que contiene lienzos del pintor del Obispo y al propio prelado en traje de pastor, en la pintura de la Adoración de los Pastores. De él se han ocupado especialmente Angulo¹², Bonet Correa¹³ y, más recientemente, Galí Boadella¹⁴, Martha Fernández¹⁵ y nosotros mismos en una monografía sobre el Obispo Palafox y las artes¹⁶. En todos esos estudios un punto de discusión es la aceptación o no del autor de la traza, dado que no se ajusta a lo que Martínez Montañés realizaba en la Sevilla de aquellos momentos. Pese a ello, la mayor parte de los que han estudiado la pieza piensan que el testimonio del promotor de la obra, el Obispo Palafox, no se debe desechar totalmente, pues no tendría ningún sentido informar de algo que no era cierto al Rey, ni haber publicado el nombre de Montañés en la *Relación* de Tamariz que, sin duda, conoció Palafox, sino es que participó directamente en su redacción. Hay que recordar sobre todo ello que Palafox debió conocer al escultor sevillano cuanto llegó a Madrid, a fines de 1635 o comienzos de 1636, para modelar la cabeza del Monarca que serviría para la ejecución en bronce de la estatua ecuestre, obra de Pietro Tacca¹⁷. No estará de menos recordar que Palafox, desde Indias, mantuvo una im-



Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla.
Fotografía: R. Fernández Gracia.

portante correspondencia con personas insignes establecidas en Sevilla que le pudieron servir de enlace con el escultor. Además, el mismo Palafox, antes de embarcarse para las Indias, había recorrido los talleres y comercios sevillanos, como prueba una carta que dirigió a su hermano el Marqués, el 21 de marzo de 1640, en donde le notificaba, desde la capital andaluza:

En lo que toca a la tapicería, dejaré orden para que se haga en Flandes, con las armas de la casa y que sea una historia decente, porque en Sevilla no se ha hallado cosa a propósito y es gastar mal el dinero (cuando yo lo tuviera ahora) en cosa que no ha de lucir y adornar como es menester las paredes de la casa de Vuestra Señoría¹⁸.

En el mismo sentido, sabemos que, en aquella ocasión, visitó el taller de algún escultor, que bien pudo ser Montañés, para adquirir un par de esculturas del Niño Jesús y remitirlas a su hermana y su cuñada. Las dos imágenes serían enviadas a sus destinatarias, como prueban las cuentas del agente de Don Juan en España¹⁹. En nuestra opinión el diseño de Montañés se debió modificar, con los criterios de otros maestros y del propio Pedro García Ferrer, como indica Galí en su estudio sobre este pintor. Ello no obstaculiza el que se pidiesen otros modelos como los que pudo proporcionar el pintor establecido en México, Sebastián de Arteaga, al que Martha Fernández adjudica el proyecto²⁰. Es posible que lo que hiciese aquel pintor andaluz, establecido en la capital del virreinato, estuviese en relación con su punto de vista sobre la traza de Martínez Montañés.



Biblioteca Palafoxiana de Puebla.

La historia constructiva de la pieza la ha documentado con todo detalle Montserrat Galí. Por los datos que publica en su estudio, sabemos que la pieza se efectuó entre 1646 y 1649²¹, procediéndose a su dorado en 1652²². En realidad, todo estaba dispuesto para su realización desde el mes de noviembre de 1645, momento en que ya se contaba con canteros para extraer los materiales necesarios en las canteras de Santiago de Tecali. El encargado de la supervisión de materiales y aún del proyecto será Pedro García Ferrer, que se hizo cargo tras un acuerdo del cabildo catedralicio en el que se acordó que para todo lo que se hubiere de obrar en relación a retablos, tabernáculo, tecali y pinturas se remite a Su Excelencia para que desde luego se empiecen a hacer y los gastos sean por cuenta de la fábrica espiritual²³. A comienzos de 1646 se acordaba abonar al citado García Ferrer la cantidad de 600 pesos anuales de salario

por "los dibujos, yesos, trazas, cimborrios y labores y modelos de los retablos que van haciendo"²⁴. La noticia no puede ser más lacónica e ilustrativa a la vez, ya que encontramos al citado maestro proporcionando diseños para la parte estructural del retablo mayor y colaterales y para sus motivos ornamentales, incluidos modelos en yesos. En el citado mes de enero de 1646 se encuentran trabajando en los retablos y el tabernáculo o ciprés la importante cantidad de ochenta y tres personas. En el retablo de los Reyes se documentan Esteban Gutiérrez, el ensamblador Melgarejo, que intervino asimismo en los colaterales, Diego Folch, Francisco de Gandara y, sobre todo, el famoso escultor Lucas Méndez. En octubre de 1647 se procedió al asentamiento del primer cuerpo de la pieza y, en 1649, se concluyó el conjunto, con gran satisfacción del Obispo, que ordenó gratificar a Méndez con 100 pesos "por haber acabado con tanta perfección el retablo de los Reyes desta catedral"²⁵, aunque más tarde tuvo que suspender el pago ante el agobio de la administración. Por lo que respecta a las pinturas, el encargo recayó en García Ferrer en 1646, aunque en 1649 aún no había percibido más que 1.900 pesos de los 4.000 prometidos. Ya vimos anteriormente cómo ponderaba Palafox esta pieza, de la que Tamariz nos da una descripción bastante ajustada en su *Relación*, cuando escribe:

Su fundamento es un pedestal de vistosísimo jaspe variado de diversos y apacibles colores que sube tres varas con cuadros y acojinados, guarnecido de molduras, en cuyas ases se lee la inscripción siguiente en lengua castellana y latina... Sobre este pedestal se erige el retablo que tiene veinte y cinco varas y media de alto, y de ancho catorce, con cuatro pilastras de jaspe estriadas, dos en cada lado, con sus basas y capiteles tallados de hojas, con sus roleos, en cuyos intercolumnios hay dos nichos adornados costosamente de cartones, óvalos y florones, como en lo demás del retablo, todo con admirable proporción, y en los nichos santos, reyes y reinas, antecesoras de la Augusta casa de Austria y del Rey, nuestro Señor y su Serenísima familia, porque propiamente se pueda llamar esta capilla de los Reyes. En el centro del primero cuerpo está un sagrario..., entre las pilastras y el sagrario hay dos cuadros de excelentísimo pincel, fue inventor (como de todos los que se referirán pertenecientes a la capilla de los Reyes) el licenciado Pedro García Ferrer... El segundo cuerpo se mueve sobre una sotabanca tallada hermosamente de tarjas, filetes y tramos; sobre él se erigen cuatro columnas salomónicas o tortuosas de jaspe, a plomo de las pilastras..., el tercero cuerpo consta de otras cuatro columnas de jaspe tortuosas o salomónicas, de cuatro varas y cuarta de alto, en cuyos intercolumnios hay otros dos nichos... sobre repisas talladas de cartelas, hojas y demás follaje. En el medio de estos dos cuerpos está el cuadro principal de la Concepción Purísima de la Virgen... En el último cuerpo en la entrecalle principal se admira un lienzo de la Coronación... y en lo superior sobre el mismo cuadro, a plomo de las columnas hay dos escudos en dos tarjas bien talladas que sustentan dos niños sentados sobre el banco de jaspe, y en ellos se ven reveladas las armas catolicísimas de nuestro Serenísimo monarca Phipipo IV²⁶.

Esta descripción pormenorizada de la pieza equivale e incluso es de mayor valor que la que nos podría suministrar el contrato de la obra. Además la terminología no está lejos de alguien que domina el mundo del retablo.

Junto a este importante documento, contamos para la reconstrucción original del retablo con sendos grabados de Juan de Noort, que ilustran el famoso memorial de los escudos, editado en 1651, aunque el objetivo de estas estampas no es el de copiar fidedignamente el modelo o traza de la pieza, sino servir de apoyatura visual al memorial jurídico de los escudos, al que luego aludiremos. Toda esa documentación literaria y gráfica ha servido a Montserrat Galí para establecer un estudio comparativo entre lo que fue y lo que es actualmente la pieza²⁷, pues hay que advertir que el retablo, tal y como lo contemplamos actualmente, no corresponde en su integridad al que dejó concluido Palafox, pues fue reformado en sus estructuras a mediados del siglo pasado, en 1855, por José Manzo, eliminando motivos decorativos propios de mediados del siglo XVII, en las estructuras arquitectónicas, especialmente de los frontones, nichos, frisos y de las peanas de los santos. La apariencia actual del retablo, especialmente clásica, dista de la primitiva y para imaginarse cómo fue no hay más que leer la descripción de Tamariz y su insistencia, con todo lujo de detalles, sobre los motivos decorativos de la pieza.

El retablo consta de alto banco, un único cuerpo, dividido en tres calles, las laterales muy estrechas y articuladas por columnas salomónicas, aunque no de orden gigante, sino subdividiendo su altura en sendos pisos con sus correspondientes hornacinas. Remata el conjunto un ático entre pares de columnas clásicas. Algunos elementos de esa estructura no encajan completamente con los modelos difundidos en aquellos momentos, por varios motivos. Así, hemos de destacar las grandes proporciones del banco que hicieron pensar a Angulo en su abolengo aragonés²⁸, el auténtico protagonismo del lienzo central de la Inmaculada, convertido en un gran cuadro de altar, muy en sintonía con lo que se impondría inmediatamente en la Corte madrileña en retablos que tienden a la unidad y a la concentración en la calle central y, sobre todo, la utilización de las columnas salomónicas como soportes, siendo el primer caso en que se utilizan en Nueva España y ocupando uno de los primeros en el mundo hispánico. Aún podríamos añadir algún otro aspecto, como las columnas del ático que nos presentan los grabados de Noort, rematadas en una especie de serafines o bustos con cabezas que tanto se utilizaron en la retablistica del taller de Calatayud hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVII. Toda esa mezcla lleva a insistir en la reelaboración de la primitiva traza de Montañés en Nueva España, siempre y más que en otros casos, bajo la mirada de Palafox y García Ferrer que estamos viendo tan presentes en todos los proyectos.

Respecto a las columnas, la razón de su incorporación estará, como ya hizo notar el biógrafo de Palafox, González de Rosende, en el decidido empeño de imitar el templo de Salomón, en sintonía con las directrices marcadas por otros humanistas e incluso contemporáneos de Palafox, como Arias Montano, el Padre Sigüenza, Martín Esteban y, sobre todo, el Padre Villalpando, que teorizó sobre el citado orden salomónico²⁹. No podemos dejar de recordar que el mismo González de Rosende compara a Palafox con el rey Salomón, cuando trata de la inauguración y consagración de la Catedral poblana y escribe: "No se contentó el prudentísimo prelado con esta diligencia y, como otro Salomón, para la dedicación de aquel templo que fue ma-



Escudo nobiliario de Don Juan de Palafox y Mendoza, que aparece en el Manual de los Santos Sacramentos, que él mismo hizo imprimir en México en 1642, siguiendo las pautas del Ritual de Paulo V.

ravilla del mundo..."³⁰. Palafox pudo conocer las columnas torsas en algunos tempranos ejemplos de la Corte madrileña. Es muy posible que, dada su afición a los libros y estampas, poseyese algunas del baldaquino de Bernini del Vaticano, realizado entre 1627 y 1632, que fue la obra que constituyó el punto de arranque en el empleo de las salomónicas como elemento sustentante o decorativo en arquitecturas y retablos. Palafox podía conocer perfectamente diseños del baldaquino romano, pues sabemos que en cuanto tenía ocasión encargaba libros a la Ciudad Eterna, como lo hizo a sus agentes que envió a aquella ciudad en 1647³¹. No debemos olvidar otra circunstancia muy especial, cual es la llegada de los tapices del *Triunfo de la Eucaristía* a las Descalzas Reales en 1636, cuando Palafox ya había escrito la vida de la Infanta Margarita y estaba a punto de recibir el encargo real de visitar aquel Monasterio, algo que haría entre 1637 y 1639. En aquellas obras y sus cartones difundidos por toda Europa por medio de estampas, aparecen potentes columnas salomónicas, y su influencia debió ser muy grande en el Barroco hispánico y en el centro europeo.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO:

IMÁGENES PARA LA IGLESIA Y EL ESTADO

Como cabría esperar en una obra de estas características en la que se resumía y visualizaba toda la obra catedralicia, como una de sus piezas principales, encontramos una cuidada iconografía, en la que se deben distinguir, de una parte, aquellas imágenes puramente religiosas, de otras que, sin dejar de serlo, son soporte de otras ideas en torno al papel de los Reyes de España en los templos de Indias, concretamente en referencia al regio Patronato, sobre el que había teorizado el íntimo amigo de Palafox, Don Juan Solórzano Pereira. Por

último, la heráldica real debería jugar un papel importante en el conjunto, tal y como veremos más adelante. En el programa iconográfico del retablo encontramos pinturas y esculturas. Aquellas son soporte de imágenes sagradas de la Virgen y Cristo y éstas de santos, cuyas vidas o virtudes trascienden en su mensaje lo propiamente sacro. Las pinturas se ubican en el banco, calle principal y ático; y las tallas, en las calles laterales. Los lienzos de la Adoración de los Pastores y de la Epifanía ocupan los dos recuadros del ático: el de la Inmaculada Concepción, la parte principal del retablo; y el de la Coronación de María, el remate. Aunque todos ellos se atribuyen a García Ferrer y hay documentos que así parecen probarlo, las diferencias de la pintura de la titular con el resto son muy evidentes para seguir manteniendo una autoría uniforme para todas ellas, no así para la invención que pertenecería al binomio Palafox-García Ferrer. En las dos pinturas del banco se evidencian rasgos propios de la pintura tenebrista, con acusados juegos lumínicos y de diagonales, aunque en el de la Epifanía, basado en un modelo grabado de Schongauer, el claroscuro está algo atenuado.

El retrato de Palafox como pastor de Nochebuena

Algo que ha llamado la atención desde antiguo ha sido la presencia de Palafox disfrazado de pastor en el lienzo de la Adoración. Numerosas razones se han citado para ello, como el hecho de haber escrito el Obispo el *Pastor de Nochebuena*, obra muy querida para el autor y de gran difusión, el hecho de haber apacentado ovejas en su más tierna infancia, y su episcopado, entendido, fundamentalmente, como pastor de almas. Todavía podríamos agregar la costumbre española de representar a numerosos pastores en los Nacimientos, como reflejo de la nobleza innata de los labriegos y pastores³², o la de encargar lienzos con profusión de rústicos por las órdenes religiosas, que veían reflejado en ellos su ideal de pobreza.

A ello pudimos agregar, recientemente³³, un dato inédito que prueba que esa pintura de la Adoración de los pastores se denominó, al menos en círculos palafoxianos, como la del *Pastor de Nochebuena*. El documento, además, fecha el lienzo con bastante precisión en el verano de 1647. La noticia parte de la declaración de Pablo de Conteras, esclavo negro que contaba con 28 años y servía a Lorente Pérez, maestro de albañilería que trabajaba para las múltiples obras promocionadas por el Obispo. El citado testimonio se realizó en unas diligencias judiciales que trataron de averiguar qué es lo que había pasado durante la ausencia del Obispo en San José de Chiapa, en 1647, cuando sus allegados, partidarios y criados, sufrieron el acoso y persecución del enviado por el Virrey, Don Diego de Orejón, capitán desacreditado, irreligioso y excomulgado años atrás en Oaxaca³⁴. La declaración del esclavo comienza señalando que Orejón quiso comprar su voluntad por 200 pesos y hacerle declarar que en el palacio del Obispo se habían escondido armas. Al comprobar Orejón que no conseguía nada por el procedimiento del soborno, le amenazó con torturas y con llevarle preso a México, como había hecho con otros. Entre las preguntas que Orejón le hizo figuraba una, en la que le interrogaban así:

qué hacía su amo Lorente Pérez cuando estaba encerrado con el licenciado Pedro García Ferrer?, a que respondió este testigo *que estaban dibujando el brazo del pastor*



Niño Jesús de Flandes, que perteneció al Venerable Palafox. Colección del Duque del Infantado. Fotografía: R. Fernández Gracia.

de nochebuena, y a esto dijo el dicho don Diego de Orejón a este testigo que si podría entrar a ver el oratorio del señor obispo, a que respondió que sí y que allí hallaría el brazo derecho del pastor de nochebuena³⁵.

El testimonio no puede ser más claro sobre la participación de García Ferrer en la pintura, ayudado por el maestro albañil y, sobre todo, sobre el título del lienzo, meticulosamente trabajado en sus partes, como demuestra el dibujo del escorzo que se cita en el documento. Sobre la relación de la pintura y el libro de Palafox *El Pastor de Nochebuena*, obra escrita en la Navidad de 1645 en Puebla, que cuenta con numerosas ediciones y traducciones, interesante será recordar los primeros párrafos de aquella obra, que resultan de imprescindible lectura para comprender la pintura y encajan plenamente con la composición. Dice así el comienzo del capítulo primero de este tratado de ascética:

En una Nochebuena, por haberla consagrado con su nacimiento el Hijo de Dios, y dado más luz en ella a las almas que pueden recibir del sol en el día más claro y resplandeciente, mientras se hacía hora de ir a maitines, un devoto y religioso pastor se recogió a meditar en el misterio de aquella noche, fuese inflamando en la contemplación y, arrebatado de un gran fervor, quedó absorto, como un piedra inmóvil; ocupados atrás o transportados los sentidos, se le presentó ser uno de aquellos que, llamados de las voces de los ángeles que ofrecían paz en la tierra, por la gloria que a ella descendió del cielo, y dejando encomendadas sus ovejas a la providencia del Altísimo, le llevaban a ver en el

portal el misterio. Parecióle que seguía entre las tinieblas y confusión de que se hallaban vestidos los valles y los montes, las luces que sa-lían del pesebre. Halló el portal lleno de ángeles y almas dichosas, a quien la alta contemplación tenía allí ocupadas, unas en cantar alabanzas y otras ofreciendo dones al recién nacido, concurriendo de todas las regiones del orbe que conocen y veneran el beneficio de la cristiandad y este soberano misterio. Eran en tanto número, que el portalillo, que fue capaz de aquel Señor infinito, no pudiera contener tantos huéspedes si no le hiciera inmenso su poder, con que se venía que el pesebre, que era para Dios penoso, era para todos alegre y acomodado.

Así como llegó al lugar de Belén el Pastor, vio bañadas de resplandor las calles y las paredes, y acercóse más aprisa a buscar el origen de la luz. Procuraba con ansias llegarse hasta lo posible; pero eran tantos los que se le impedían, por haberse anticipado, que apenas arrimado a su cayado, alzándose cuanto pudo por entre hombros de ángeles y de almas dichosas, vio a la Madre Virgen María que daba a adorar al Hijo, y al esposo José, que con profunda reverencia veneraba aquel piélagos de Divinidad, reducida, ya que no limitada, a la breve circunferencia de la Humanidad Santísima ⁵⁶.

Se trata, ni más ni menos, de un perfecto ejemplo de una fuente literaria como inspiradora de todo el conjunto iconográfico, con toda una serie de detalles, en una clara intencionalidad de darnos a conocer la versión escrita en pintura. Como se puede comprobar en ese texto, aparecen los motivos más destacables de la pintura: el Niño Jesús como fuente de luz, la Virgen dando a adorar a Jesús, los numerosos ángeles que rodean el pesebre, los tipos humanos que se acercan a ver al Niño Dios, la posición del pastor apoyado en su bastón, su gesto de recogimiento, las ovejas al fondo, etc.



San Luis, Rey de Francia, por Francisco de Gándara.

Algunos estudios recientes ya han puesto de manifiesto las relaciones que existen entre el pastor y el Obispo, como pastor de las almas en el servicio de Dios, y de la grey o pueblo fiel con las ovejas ⁵⁷. Es un argumento muy recurrente en la mayor parte de los escritos y obras de Palafox la alusión a los corderos y las ovejas y su comparación con los obispos y el pueblo a ellos encomendados. Las referencias a los pastores de almas también son muy abundantes en su producción literaria, la mayor parte de los casos en alusión al ministerio episcopal, aunque no faltan otros argumentos, como cuando recuerda que los pastores adoraron a Cristo antes que los propios Reyes, con estas palabras en uno de sus tratados doctrinales:

Primero, fieles, adoraron al Señor los pastores que los reyes, porque venía más a gobernar que a reinar, a guardar, que no a juzgar. Precióse más de pastor que no de rey... ⁵⁸.

Todavía podemos encontrar en la producción palafoxiana algunos textos que encajan perfectamente con el contenido del cuadro del retablo poblano. Así, en el Año Espiritual, tratando del nacimiento de Cristo, nos dice:

Mira ahora al Hijo eterno de Dios, en pasando el tiempo determinado al nacimiento del hombre, después de haber padecido la estrecha carga y clausura de aquel vientre puro y santo, como nació en un pesebre el Autor de nuestra naturaleza, para honrarla y redimirla, porque quería vivir hombre y Dios entre los hombres el que ya había honrado y favorecido con vestirse de ella, y hacerse hombre por el hombre, siendo Dios. Mira aquel portal de Belén en el suelo, ya hecho cielo, y a la Virgen beatísima adorar el Hijo de sus entrañas, Criador de lo criado, y al castísimo José... Mira todos los espíritus angélicos ocupados en reverenciar a su Señor y a su Dios y en llamar a los pastores que viniesen a reconocer a su eterno y verdadero Pastor. Entra también con ellos, alma mía, a adorar al Hijo de Dios Divino ya Humano. Llega con amor y sin temor, que está vestido de humanidad y de amor. Pastor es, y pastor eres, llega oveja a tu Pastor. Pastores viene a llamar el que viene a apacentar los pastores. Pastores llama, porque vienen a redimir sus ovejas a este eterno y Soberano Pastor. Llega oh alma mía, al pesebre, que no quiso mayor trono su Deidad y su humildad, porque pudieses llegar. Viendo tu bajeza se bajó cuanto pudo aquella Divina Naturaleza, porque tu bajeza pudiese alcanzar tan alta soberanía y grandeza. Llega, alma mía, no temas, porque en sus brazos lo tiene, para que llegues la piedad y el agrado de María. No te espante lo Divino, pues que te llama en lo divino lo humano. La intercesión de la Madre te quite el recelo de llegarte a su Soberano Hijo. El agrado y el amor le dio con la humanidad en sus entrañas purísimas la Madre de piedad ⁵⁹.

En un párrafo de otra obra de Palafox, publicada años atrás en España, la *Vida de la Serenísima Infanta Margarita de la Cruz*, al tratar de las devociones de aquella religiosa y más concretamente del amor que profesaba a las imágenes del Niño Jesús, nos dice:

Entre los misterios que más alegran las almas en la humildad de Cristo nuestro Señor es el de su dulcísima infancia, por estar llena de ternura esta santa meditación. ¿A quién no enternecerá ver a Dios, no sólo Hombre, sino Niño?. No sólo Niño, sino en un pesebre?. No sólo en un pesebre, sino llorando?. Alienta las almas a servirle, socorrerle y amarle. A servirle por su edad, a amarle por su humildad, a socorrerle por su necesidad. La carne animal que no percibe la fragancia de estos espirituales sentimientos, tiénelos por niñería, sin considerar que aquel

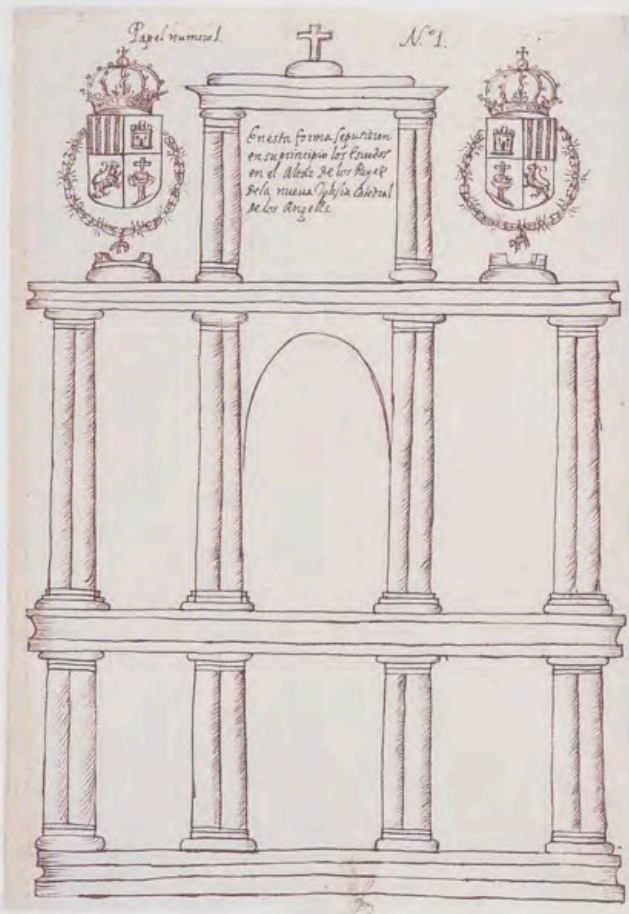
Niño a quien el alma adora, es Niño Dios; que aquel Niño gobierna lo criado desde el pesebre y desde aquellas pajas mueve esos cielos; que aquellos ojos que lloran, dan luz a los planetas; que aquellas manos tiernas sustentan al mundo; que aquel cuerpo desnudo viste el universo" 40.

Este texto redactado en Madrid, antes de ser nombrado Obispo de Puebla, hacia 1636, es una muestra más de cómo el misterio de la Natividad le atraía sobremedida al que, con el tiempo, decidió que el tema se incluyese en el gran retablo de la catedral poblana, con el título del *Pastor de Nochebuena*.

Palafox, defensor de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción

La presencia de la Inmaculada Concepción en la calle central como *Tota Pulchra* venía obligada por la dedicación a su misterio de la Catedral. Ya aludimos anteriormente a las enormes dimensiones de la pintura que la colocan en plena sintonía con los grandes cuadros de altar de la escuela madrileña, en donde se produce una tendencia a eliminar las escenas múltiples y a dar un desarrollo cada vez más amplio al episodio central del retablo 41. En cuanto al tema, bueno será recordar que Palafox debió vivir en España el ambiente immaculista de los reinados de Felipe III y Felipe IV, entre cuyas manifestaciones hemos de citar la creación de la Real Junta de la Inmaculada Concepción 42, así como el juramento de su misterio en numerosas universidades españolas, como las de Alcalá y Salamanca 43, en donde había cursado estudios Palafox. Hemos de citar asimismo que, a partir del Decretal *Sanctissimus*, que prohibió sostener privadamente que la Virgen fue concebida en pecado, la asociación de Felipe IV con la Inmaculada fue un acontecimiento muy significativo 44. A todo ello debemos añadir varios hechos en relación directa con el Obispo, como sus confesiones en su *Vida Interior* 45, la dedicación a la Concepción de un colegio de niñas en Puebla, la especial devoción que tuvo hacia la escultura de la Inmaculada de marfil que le tallara un chino en aquellas tierras, así como su iniciativa para colocar la imagen de la Inmaculada sobre la reja del coro de la Catedral de Burgo de Osma, como veremos más adelante. Por si todas estas razones parecieran pocas, sabemos que, en 1653, cuando estaba casi lista la redacción de una *Instrucción* para remitir al embajador immaculista de la Corte española en Roma, Palafox remitió un memorial al Rey, fechado el 15 de mayo de aquel año, en donde apostaba decididamente y de manera profética, por pedir, sin pérdida de tiempo, la definición dogmática de la Inmaculada Concepción. No contento con el escrito dirigido al Monarca, en una audiencia que tuvo con Felipe IV, insistió en su objetivo con detalles y poderosos argumentos, aunque de nada sirvió porque los teólogos de la Junta recomendaron al Rey no hacerle caso 46. Quizá haga referencia a aquel memorial González de Rosende cuando recuerda la advocación para el primer templo de Puebla de la Concepción,

misterio de quien fue devotísimo y en que discurría con grandísima ternura y acierto, habiendo escrito algunos memoriales y papeles sobre este punto, tan ajustados a la dificultad y materia teológica que encierra, que dieron bien que admirar a los mayores teólogos que los vieron, tan bien razonados y discretos, que en cuanto a estas dos calidades confesaban ingenuamente todos, que ninguno podría escribirlos con ventaja 47.



Traza esquematizada y simplificada del retablo de los Reyes de la catedral de Puebla. Real Biblioteca II/1994, h. 3r. Patrimonio Nacional.

El lienzo de la Inmaculada ha sido estudiado por Montserrat Galí. Para esta investigadora el cuadro está cerca de algunas composiciones del mismo tema del pintor Juan de Roelas, advirtiendo la presencia de instrumentos musicales que podían estar recreando los de la Capilla de Música que adquirió tanto desarrollo bajo la protección del propio Palafox y la dirección del maestro Gutiérrez de Padilla. El discurso mariano del retablo se completa con la pintura de la Coronación que sigue un esquema más tradicional.

No se conocen ni el contrato ni las indicaciones para la realización de esta importante pintura, pero hemos de juzgar que el Obispo estuvo muy cerca de su realización, máxime tratándose de una obra de tanta significación para la Catedral, el retablo y la capilla de los Reyes. Si en el compromiso firmado en 1648 para la realización de las pinturas de los laterales se especifican claramente temas, cuánto más abundantes debieron ser en el lienzo de la Inmaculada las indicaciones del prelado, especialmente en un tema delicado como lo era entonces el del misterio de la Inmaculada. La iconografía de la Concepción Inmaculada de la Virgen era un tema bastante elaborado para aquellas fechas, conjugándose en sus representaciones elementos de la Virgen *tota pulchra* y de la *Mulier amicta sole* o apocalíptica 48. Por ello no faltan la luna, el sol, las azucenas, la palma, los lirios, las coronas, el *stelarium*, etc. El modelo de la Virgen está más cerca de tipos castellanos por su hieratismo y vestimenta, aunque cruza los brazos sobre su pecho, algo que no es tan usual. Uno de los aspectos más llamativos de la composición son los be-

llos coros angélicos que rodean a la Virgen, sosteniendo atributos de su concepción inmaculada, que han hecho relacionar el lienzo con la tabla de Rolan Moys del retablo del antiguo monasterio de la Oliva ³⁹, aunque quizá ambas pinturas deriven de un modelo común. Esos coros se completan con el círculo de angelitos que danzan en la parte superior de la composición bajo luces y rayos celestes, y otros que, con sus instrumentos músicos, ejecutan y cantan melodías. Tal y como indicamos, el colorido del cuadro se aleja de los rigores tenebristas que, en mayor o menor grado, están tan presentes en las otras tres pinturas del retablo.

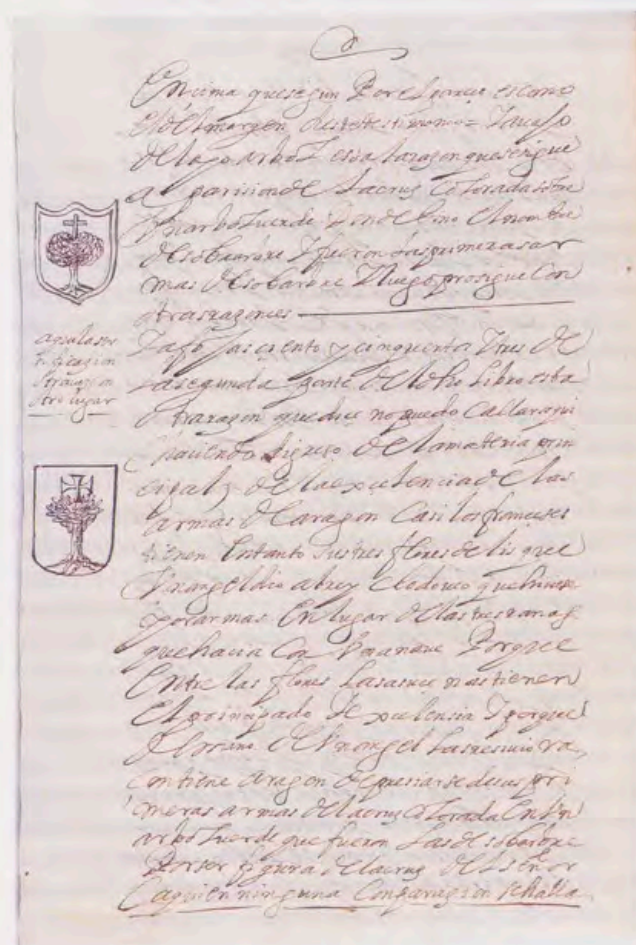
Las esculturas del retablo: imágenes de grandes patronos y monarcas virtuosos

En cuanto a las esculturas que se encuentran en las calles laterales del retablo, hemos de advertir que su ubicación actual en el retablo no se corresponde con la que cita Tamariz en su *Relación*, ni tan siquiera con las imágenes que nos proporcionan los grabados de Juan de Noort, en cuyas estampas aparece Santa Pulqueria en lugar de Santa Margarita. La presencia de seis estatuas de reyes antepasados de Felipe IV la anuncia Palafox en su carta al Rey de 1646. Tamariz, al describir la pieza, da los nombres de las seis esculturas, a saber, San Luis, San Leopoldo, San Hermenegildo, Santa Elena, Santa Isabel y Santa Margarita, a los que denomina “antecesores de la augusta casa de Austria y del Rey, nuestro señor y su Serenísima familia, porque propiamente se pueda llamar esta capilla de los Reyes” ⁴⁰. No podemos olvidar que no sería la única vez que se visualizaban en Puebla los Reyes españoles en época de Palafox. Sabemos que, entre las celebraciones para conmemorar la consagración catedralicia hubo un desfile en el que figuraban todos los Reyes de España, como veremos más adelante. La ubicación de las esculturas que da el citado Tamariz son: San Luis y Santa Margarita de Hungría en el banco; San Hermenegildo y Santa Isabel de Portugal en el primer piso del cuerpo principal; y San Leopoldo y Santa Elena en el segundo piso ⁴¹. Este plan no coincide totalmente con el que proporcionan los de los grabados de Juan de Noort, que identifica a Santa Pulqueria en lugar de a Santa Isabel de Portugal, y a esta última en vez de a la inexistente Santa Margarita de Hungría. Actualmente todas estas imágenes poseen unas modernas inscripciones con sus correspondientes nombres que vienen a confundir más todavía sobre su identificación correcta, pues a San Leopoldo lo confunden con San Eduardo por llevar una maqueta de edificio, y a San Hermenegildo con San Fernando, algo que resulta imposible, pues este último aún no estaba canonizado en las fechas del retablo. Los datos más fiables son los de Juan de Noort que, con pequeñas modificaciones, coinciden con los Tamariz. Resulta obvio que, por estar incluidas las estampas en un memorial jurídico en el que, como veremos, intervino Palafox, la veracidad de las mismas no hay por qué ponerla en duda, máxime cuando son los que mejor se ajustan al plan iconográfico del retablo.

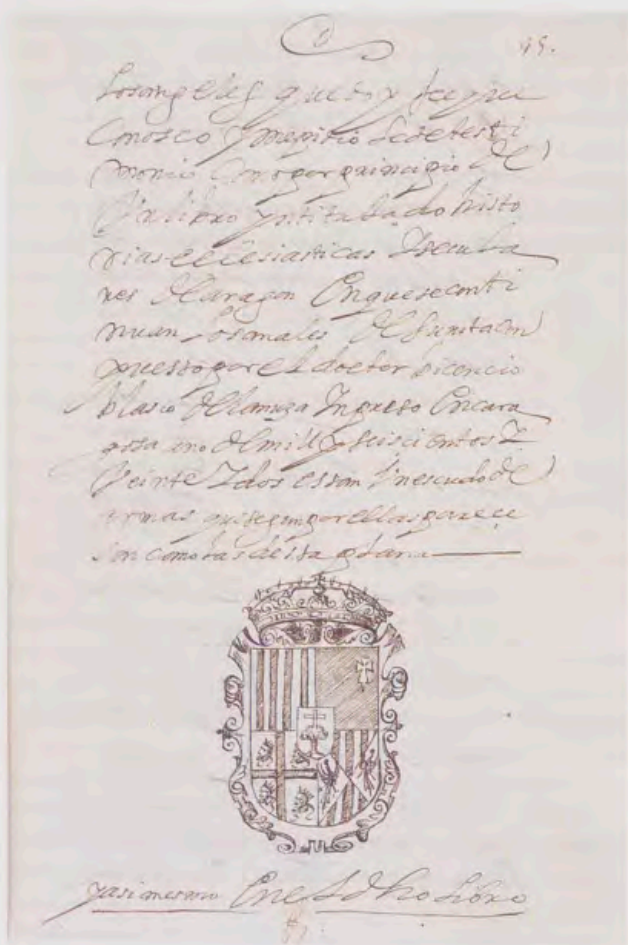
La elección de las seis esculturas de reyes y reinas no se debió dejar al azar por parte del Obispo, máxime si tenemos en cuenta que no se trata de santos corrientes en la iconografía hispana e hispanoamericana del momento. Él mismo había realizado una nómina de reyes ejemplares “que favorecieron las iglesias y del buen

sucesos en sus cosas y de los príncipes que fueron contra ellas y del mal suceso en las suyas”, como *Apéndice a la Carta Pastoral IV* ⁴². Es muy posible que el Obispo contase con una obra que acababa de publicar en Madrid, en 1643, el P. Nieremberg ⁴³, titulada *Corona virtuosa y Virtud coronada, en que se proponen los frutos de la Virtud de un príncipe, juntamente con los heroicos ejemplos de Virtudes de los Emperadores de la Casa de Austria*. No cabe duda de que las vidas ejemplares de los santos reyes presentes en el retablo de Puebla cobran una especial dimensión al ser elegidos para estar allí por el Obispo Palafox, que no improvisaba nunca nada. La mayor parte de ellos aparecen mencionados en diversos libros de Palafox, con lo que podemos conocer cuál era la impronta que habían dejado todos ellos en el Obispo y comprender el porqué ordenó colocar sus efigies en las hornacinas del gran retablo. Por lo demás, sabemos que entre las obras del Obispo-Virrey se encuentra la *Historia Real Sagrada*, en la que trata de las virtudes del gobernante y del buen gobierno, a la luz de las enseñanzas de uno de los libros veterotestamentarios, concretamente el de los Reyes. En aquel trabajo, publicado por primera vez en México en 1643, nos dice que el

príncipe perfecto ha de ser en la religión pío, en el pensar generoso, en el hablar templado, en el resolver prudente, grato al oír, recto al juzgar, largo al premiar, justo al castigar por mano de sus ministros, clemente al perdonar por la suya. En los consejos atento, pronto en las ejecuciones, en las felicidades igual y en las adversidades constante ⁴⁴.



Escudos de Sobrarbe en los márgenes de los Autos sobre haber retirado los escudos del retablo de la catedral de Puebla. Real Biblioteca II/1994, fol. 34v. Patrimonio Nacional.



Escudo de la Casa Real española en los Autos sobre la retirada de las armas reales puestas por Palafox en la catedral poblana. Real Biblioteca II/1994, fol. 45r. Patrimonio Nacional.

San Luis de Francia, hijo de Doña Blanca de Castilla, y por tanto emparentado con Felipe IV y Rey cruzado, aparece vestido de Rey con capa de armiño y atributos regios. San Luis tiene en común con la mayor parte de los santos representados en el retablo el haber ordenado la construcción o la fundación de edificios religiosos, en este caso la *Sainte Chapelle* de París para la conservación y veneración de la corona de espigas de Cristo, la abadía cisterciense de Royaumont, así como otros hospitales y monasterios. En el siglo XVII se convirtió en Francia en patrono de la Monarquía francesa, adquiriendo su culto un carácter nacional y dinástico⁵⁵. Palafox trata de él en su *Manual de Estados*, concretamente al glosar una carta que dejó el citado Monarca al morir para su hijo, repleta de consejos saludables sobre el temor de Dios, el amor a la justicia y la verdad, etc., con lo que el Rey francés se puede considerar como un auténtico modelo de príncipes cristianos⁵⁶. En sus *Discursos Espirituales*, volverá a referirse a San Luis, recordando otras de sus virtudes⁵⁷.

Es probable que su presencia en el retablo poblano esté justificada como modelo de Reyes y, muy particularmente por su sabiduría a la hora de administrar justicia, razón por la cual se le denominaba como nuevo Salomón. Al respecto, hay que señalar cómo le eligieron, para terminar disputas y diferencias, Reyes y Papas del momento, como Gregorio IX, el Emperador Federico II o el Rey Enrique III de Inglaterra. Palafox tuvo un profundo sentido de la justicia y fue persona profundamente afectada

por la injusticia⁵⁸, por haber estado convencido de que justicia torcida no es justicia y de que la única forma de conservación de las repúblicas era el estricto cumplimiento de la justicia⁵⁹. Un párrafo de su *Historia Real Sagrada* nos puede sintetizar su pensamiento sobre la citada virtud cardinal, cuando afirma.

Desdichado es el tiempo en que no se puede hacer justicia, porque siendo esta virtud la que contiene los reinos en paz, reprime fascinerosos, asegura a los buenos, sosiega las ciudades y provincias, enfrena los poderosos, ampara los pobres y desvalidos, propicia a Dios, consuela a sus criaturas, la tienen atada al estado miserable de las públicas desdichas, con que cesan todas aquellas utilidades y suceden todos los daños contrarios⁶⁰.

La presencia de San Hermenegildo, al que ordenó decapitar su padre, el rey arriano Leovigildo, pisa con su pie la cabeza del verdugo o de su propio padre, como signo evidente de haber vencido la herejía. El detalle de la cabeza a los pies hizo confundir a quien rotuló estas imágenes, en tiempos modernos, con el moro decapitado que suele aparecer con San Fernando. Resulta obvio que en ningún modo puede ser San Fernando, que no fue canonizado hasta 1671⁶¹. La cabeza del rey bajo el santo se ha de interpretar como la herejía arriana personificada en su propio padre. Palafox nos da la clave de su presencia en el retablo al recordarnos en su *Manual de Estados*, al tratar de generales y ejércitos y de Santiago patrón de España, que San Hermenegildo era "príncipe y mártir, obligado por todos títulos y derechos a amparar su posesión y su heredad y su reino y su corona. Bien cierto es... que ruega instantemente por nosotros este príncipe ilustrísimo y santísimo de España"⁶². Por otra parte, el culto a San Hermenegildo se había desarrollado mucho desde que Felipe II pidiese a Sixto V la celebración de su fiesta para toda España y, sobre todo, desde 1636, en que Urbano VIII extendiera su fiesta para toda la Iglesia⁶³. Con la presencia de San Hermenegildo en el retablo se nos exalta la santidad en su más alto grado, el del martirio, muy en sintonía con aquellos momentos de Contrarreforma.

San Leopoldo de Austria, el *Piadoso*, con la maqueta de la iglesia abacial del convento de agustinos que fundara en Klosterneuburg⁶⁴ es el tercero de los reyes santos del retablo y sobre su identificación no hay duda de ninguna clase, a tenor de la documentación y de los grabados del siglo XVII de Juan de Noort. Su presencia estará justificada por ser un antepasado de los Reyes de España en tanto que era *magrave* de Austria y patrón de la parte meridional de aquellas tierras centroeuropeas. Es muy posible que Don Juan de Palafox conociese la vida de este santo en el transcurso del viaje en el que acompañó a la Reina de Hungría como limosnero mayor, años atrás, entre 1629 y 1631. En las biografías de San Leopoldo se destacan sus fundaciones, así como la renuncia que hizo, antes de morir, de los diezmos de un gran número de parroquias, con lo que viene a ser un excelente ejemplo de Monarca bienhechor y protector de la Iglesia⁶⁵. Además de estas razones, el último motivo por el que San Leopoldo fue incluido en el retablo poblano fue la consideración de aquel Monarca de que el mantenimiento de la justicia, la paz y la salud pública dependía del estricto cumplimiento de las leyes, algo que Palafox desarrollaría en sus escritos, como tema preferido. En uno de sus conocidos dictámenes llegará a afirmar

que “donde los excesos pueden más que las leyes, presto podrán los vasallos más que los Reyes”⁶⁶ y en otro: “Las leyes que no se guardan son cuerpos muertos, atravesados en las calles, donde los magistrados tropiezan y los vasallos caen”⁶⁷.

Las santas reinas que encontramos en el otro lado del retablo poblano son Santa Isabel de Portugal, Santa Pulqueria y Santa Elena. La primera de ellas porta en el regazo de sus vestiduras las rosas, del mismo modo en que la encontramos en la portada de los *Discursos Espirituales* (Madrid, 1641) de Palafox en un grabado de Eugenia de Beer. Como es sabido, el atributo de las flores es también propio de su homónima Santa Isabel de Hungría, aunque también consta entre las pruebas del proceso de la Santa portuguesa, por el milagro de la conversión en rosas del pan que daba a los pobres, cuando fue denunciada por un paje envidioso. Su presencia en el retablo estará en relación con su origen, como infanta aragonesa, y como mujer apaciguadora, piadosa y caritativa que acabó sus días en el convento de clarisas de San Francisco de Coimbra, que ella misma fundara. No cabe duda de que Don Juan de Palafox debía recordar la canonización de la Santa en 1625, por haber sido proclamada Reina de Aragón⁶⁸.

Sin embargo, no parece que Palafox la incluyese en el programa iconográfico, por su procedencia, ni por haber fundado un monasterio. Debió pesar en su decisión, además de todo ello, el ser una representante de la paz, virtud inherente a los Soberanos. A Santa Isabel le distinguió su labor apaciguadora, pues la había desarrollado desde el mismo día de su nacimiento, ya que sirvió para firmar las paces entre su padre y su abuelo. Lo mismo haría, años más tarde, siendo Reina de Portugal, entre su marido e hijo, entre Fernando IV de Castilla y el Infante Alfonso de la Cerda, su primo hermano, y entre su hermano Jaime II de Aragón y el Rey de Castilla. El Obispo-Virrey tenía muy presente el valor de la paz en los reinos, frente a la guerra, auténtico castigo para pueblos y hombres⁶⁹.

Más rara resulta la presencia de Santa Pulqueria Augusta, emperatriz del imperio romano bizantino que porta los atributos regios. La clave para comprenderlo la debemos buscar en una de las notas que Palafox hizo a las cartas de Santa Teresa, en la que, al comentar la prudencia de la Santa de Ávila, nos dice:

De esta atención prudente, es buen ejemplo el de Santa Pulqueria, emperatriz de Grecia, hermana del emperador Teodosio, a quien escribió San León Magno algunas cartas, y esta Virgen fue prudentísima; y viendo que su hermano firmaba sin leer, hizo poner entre los despachos una carta de venta, por la cual el emperador por cien mil escudos de oro vendía a la emperatriz, su mujer, a un mercader rico de Constantinopla; y firmándola Teodosio, después fue el mercader, estando la Santa presente, a cobrar su compra; y el emperador admirado y viendo había firmado aquel desatino, reparó más en ello: y así deben hacerlo todos los superiores. Es verdad que el concurso de innumerables despachos, es preciso que lo más se libre por los reyes y supremas cabezas en la confianza de los secretarios, que es lo que generalmente gobierna este mundo”⁷⁰.

En la edición de 1762, los Carmelitas Descalzos pusieron a su vez unas notas a los textos de Palafox, indicando en dónde podía haber leído el prelado todo lo referido a Santa Pulqueria. Allí encontramos los *Annales Ecclesiastici* de Baronius, el *Magnum Theatrum vi-*



Escudo de la Casa Real española en los Autos sobre la retirada de las armas reales puestas por Palafox en la catedral poblana. Real Biblioteca II/1994, fol. 49r. Patrimonio Nacional.

tae de Laurentius Beyerlinck y la *Monarquía Eclesiástica* de Fray Juan de Pineda.

Las biografías de Santa Pulqueria señalan cómo se preocupó de erigir diversas iglesias, algunas de ellas en honor de la Virgen⁷¹. Sin embargo, la última razón de su inclusión en la nómina de santos del retablo ha de estar en relación con la virtud cardinal de la prudencia, a la que Palafox se refiere en varios de sus escritos. En el *Pastor de Nochebuena*, afirma que a la prudencia y la justicia deben los Reyes los cetros y las coronas⁷² y en su, tantas veces citada, *Historia Real Sagrada*, propone a la citada virtud como básica para los gobernantes, cuando recuerda: “Grande ha de ser el arte y la prudencia de los reyes y superiores que tienen en su dominio diversidad de coronas, en procurar de tal suerte gobernarlas, que parezca el príncipe de cada una...”⁷³. El culto a esta Santa se perpetuó en tierras poblanas, como lo muestra un hermoso lienzo de José Joaquín Magón, de fines del siglo XVIII, conservado en el Museo Universitario de la Universidad Autónoma de Puebla, en el que aparece como vencedora de la herejía, sosteniendo una maqueta de un templo y rodeada de reyes, reinas y virtudes⁷⁴. En el último registro aparece Santa Elena coronada y portadora de la cruz de Cristo. A esta santa Emperatriz se refiere Palafox en sus *Tratados Doctrinales*, al recordar el hallazgo de la cruz del Señor en Jerusalén y los clavos de la crucifixión “y dejando en gran decencia aquellas santas reliquias, hecho magnífico templo, llevando buena

parte de ellas, volvió contenta a presencia del César⁷⁵. Su inclusión en el retablo de la Catedral de Puebla estará en relación con su celo religioso, que el Obispo-Virrey pondera en numerosas ocasiones como de especial importancia entre las virtudes del Príncipe. Por lo demás, en los relatos de su vida se señalará constantemente su liberalidad y magnificencia en todo lo tocante al culto, destacándose su iniciativa para la construcción de diversos templos, tanto en Tierra Santa como en Roma⁷⁶.

Todos estos santos Reyes vendrían a significar de una parte algo común a todos ellos, el haber fundado, dotado o construido importantes edificios y templos y, de otra, una serie de virtudes propias del Príncipe para ejercer el buen gobierno: sabiduría-justicia (San Luis), santidad en grado heroico de mártir (San Hermenegildo), imperio de las leyes (San Leopoldo), celo (Santa Elena), prudencia (Santa Pulqueria) y paz-caridad (Santa Isabel). Todo ello casa perfectamente con su pensamiento político, expresado en sus comentarios al *Libro de los Reyes*, tal y como hemos ido señalando.

Los escudos heráldicos

Un tercer nivel de lectura en los elementos visuales del retablo nos lo proporciona la heráldica, imprescindible en cualquier obra de patronato. Gracias a un memorial que publicó en España Juan Alonso Calderón, bajo el dictado de Palafox, en 1651, por la presencia de unas armas en el retablo que, a juicio de sus delatores, no correspondían con las de la Monarquía española, conocemos numerosos pormenores en torno a aquellos enormes blasones. Los escudos labrados en madera que se colocaron sobre las calles laterales del retablo dieron lugar a un importante proceso judicial, pues se había acusado a Palafox de haber suplantado las armas reales por las de su linaje⁷⁷, algo que resultó ser totalmente falso. Las acusaciones partieron de dos personas nada afectas al antiguo visitador y virrey, el Arzobispo Mañozca de México y el Fiscal de la Audiencia de México Don Pedro Melián, enemistado con Don Juan de Palafox, desde que, años atrás, este último denunciase la retención ilegal de reales cédulas por parte del citado Fiscal. Un gran *corpus* documental sobre esta cuestión de los escudos se conserva en la Real Biblioteca de Madrid, compuesta por varios volúmenes de testimonios manuscritos, con ilustraciones de los motivos heráldicos de los escudos, objeto del litigio⁷⁸.

El prelado, desde España, se defendió con el rigor y la seriedad que le caracterizan, mediante un concienzudo memorial que firmó el abogado y doctor Juan Antonio Calderón⁷⁹. La erudición y el contenido del memorial muestran claramente que detrás de todo él se encuentra el Palafox canonista que conoce una gran variedad de libros de erudición en leyes, en la historia y en la heráldica. Sorprende comprobar el número de libros citados con precisión, pues allí encontramos un aparato crítico y unas citas bibliográficas que demuestran una amplia erudición y dilatada cultura. Entre los autores, heraldistas y cronistas citados aparecen Jerónimo de Blancas, Martín Carrillo, Juan Francisco Andrés, Pedro Antón Breuter, Lucio Marineo Sículo, Fray Francisco Diago, etc., no contentándose con citar títulos y autores, sino haciendo notar las ediciones que maneja⁸⁰. Sabemos, asimismo, que acudió a un erudito aragonés amigo suyo, Don Juan Francisco Andrés de Ustároz, para que le facilitase informes concretos⁸¹ sobre la presencia del escudo

de Sobrarbe en distintos lugares de Zaragoza. A los importantes datos que le suministraron, agrega Palafox su propio conocimiento sobre la presencia del escudo de Sobrarbe en lugares tan importantes, como "el palacio del Buen Retiro, en el Salón de los Reyes esclarecidos de Aragón, están cuatro veces repetidas las armas reales milagrosas desta antigua corona"⁸². Esta cita habla por sí sola del conocimiento que tenía Palafox de aquel Palacio, desde años atrás, y de los retratos de los Reyes aragoneses que, por cierto, se encontraban en una sala y no eran grandes obras en su género, aunque se habían realizado para recalcar la legitimidad dinástica del Monarca⁸³.

Todo el problema vino por una torcida interpretación de los motivos que Palafox había ordenado colocar en los cuatro cuarteles del escudo, en el que algunos quisieron ver incluso las armas de la casa de Ariza, a la que pertenecía el Obispo. De lo que no cabe duda alguna es de que Don Juan de Palafox, muy significativamente, eligió junto a los emblemas de Castilla y León, los de otros dos reinos de la Monarquía hispánica: Navarra y Aragón, al decir de su biógrafo Antonio González de Rosende, por "ser él por ambos vasallo de su Rey, pues nació en Fitero, lugar de Navarra y su origen es de la casa de Ariza en Aragón"⁸⁴. Pero en los motivos heráldicos se otorgó mayor peso a la Monarquía aragonesa, llegándose a suplantar las cadenas de Navarra por el mítico escudo del reino de Sobrarbe, como principio y origen de Aragón y Navarra. Los argumentos que se utilizan en el *Memorial* de Calderón, antes citado, para tal actuación son de diversa índole: las cadenas eran cronológicamente posteriores al emblema de Sobrarbe, estas últimas tenían un origen misterioso y milagroso y por tener la cruz encajaban mejor en el interior de un templo y, además, las cadenas las llevaba en su escudo el Rey de Francia "por los derechos que pretende a Navarra y se huyó de concurrir con las armas francesas o las que usase su rey"⁸⁵. De lo que no cabe ninguna duda es de que Palafox diseñó aquel escudo con las armas de Sobrarbe en el cuartel de Navarra, otorgando gran protagonismo a Aragón que, de esa manera, aparecía en dos ocasiones en él, una representado en las barras y otra en el del legendario reino origen del navarro y el aragonés en la persona del Rey Don García Ximénez. En este detalle de los escudos heráldicos del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, hemos de observar un signo más de su visión de la Monarquía constitucional española desde su particular enfoque, que pretendía, sin duda, conservar la diversidad dentro de la unidad. Algunos de sus escritos y su pensamiento al respecto se deja ver en tal sentido. En ellos defiende a ultranza la concordia entre el Monarca, los reinos y los vasallos y propugnará gobernar

en castellano a los castellanos, en aragonés a los aragoneses, en catalán a los catalanes, en portugués a los portugueses... La reina doña Isabel mudaba los trajes, según las naciones donde entraba, para mayor consuelo suyo y que supiesen que en Castilla era castellana, en Aragón aragonesa y en Cataluña catalana; porque esto es necesario y mucho más en naciones belicosas y que necesitan más de maña que de fuerza para su conservación⁸⁶.

Por otra parte, su distanciamiento de la reforma de Olivares, basada en la centralización, queda más patente en este otro párrafo

De donde resulta que queriendo a Aragón gobernarlo con las leyes de Castilla, o a Castilla con las de Aragón, o a Ca-



Grabado del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, por Juan de Noort, c. 1650-1651.

taluña con las de Valencia... O a todas con uno, es lo mismo que trocar los bocados y los frenos a los caballos o reducirlos a uno sólo, con que estos se empinan, aquellos corcobean, los otros disparan y todo se aventura... Necesario es también que las leyes sigan, como el vestido, la forma del cuerpo y se diferencien en cada reino y nación⁸⁷.

Como es sabido, los dos escudos fueron retirados ostentosamente por parte de la Audiencia de México, colocándose otros de la Monarquía con la mayor parte de sus reinos, aunque entre ellos no estaba representado el reino de Navarra. Ante ello, el citado *Memorial* de Calderón, inspirado por Palafox, se queja de tal exclusión, puesto que

en esto se hace notorio agravio a un reino tan ilustre como el de Navarra, corona antiquísima y nobilísima, madre de todas las mayores de España, pues el señor rey don Sancho el Mayor de Navarra procedieron las tres coronas y reyes de Castilla, León y Aragón. Y así, como no importaba haberla dejado de poner, porque pueden elegirle unos reinos o otros, guardando su preeminencia a Castilla y León, pero ya una vez puesta, quitarla y desterrarla de los escudos reales, que se ponen otras coronas extrañas y de fuera de España (siendo ésta la que estaba incorporada con Castilla y no Portugal cuando se ganaron las Indias Occidentales) no sólo es injusticia y nota a un reino tan noble como el de Navarra, sino dar materia a los franceses, eternos émulos de España, que escriban tratados enteros, probando que el no tener Navarra lugar en los cuarteles reales de los escudos de Vuestra Majestad es faltar los derechos de su dominio, asunto que vanamente pretenden fundar con prolijos tratados y a cuyos discursos es bien ocurrir⁸⁸.

NOTAS

- ¹ A. Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de Puebla de los Angeles en la Nueva España y su catedral*. Puebla (1650). Puebla, 1991, p. 56.
- ² R. Fernández Gracia, *Don Juan de Palafox. Teoría y promoción de las artes*. Pamplona, 2000, p. 140.
- ³ C. Arteaga y Falguera, *Una mitra sobre dos mundos. La del Venerable don Juan de Palafox y Mendoza*. Sevilla, 1987, pp. 414-415.
- ⁴ R. Fernández Gracia, 2000, pp. 112-120 [cit. n. 2].
- ⁵ A. de la Hera, "El Patronato y el Vicariato en Indias". *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*. Vol. I. Madrid, 1992, pp. 65-79.
- ⁶ F. J. de Ayala, *Ideas políticas de Solórzano Pereira*. Sevilla, 1946 y del mismo autor "Ideas canónicas de Juan Solórzano: el Tratado De Indiarum lure y su inclusión en el Índice". *Anuario de Estudios Americanos* (1947), pp. 579-615.
- ⁷ C. Arteaga y Falguera, 1987, p. 79 [cit. n. 5].
- ⁸ En una de esas cartas fechada en 1642 Solórzano da noticias de la correspondencia entre ambos y la confianza que tenía con el Obispo de Puebla, preconizado por aquellas fechas para la mitra arzobispal de México. Vid. Archivo Silveriano. Burgos. Ms. 547. Cartas de España que vinieron con la flota que llegó a Veracruz en 5 de octubre de 1642 al cargo del General Don Pedro de Ursúa, fols. 39-41.
- ⁹ R. Fernández Gracia, 2000, pp. 265 y ss. [cit. n. 2].
- ¹⁰ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid. Embajada de España ante la Santa Sede. Leg. 645, fols. 86v-89.
- ¹¹ *Ibidem*, fol. 89.
- ¹² D. Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*. Vol. II. Barcelona, 1950, p. 861.
- ¹³ A. Bonet Correa, "Retablos del siglo XVII en Puebla". *Archivo Español de Arte* (1965), pp. 254 y ss.
- ¹⁴ M. Galí Boadella, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Retuel, 1996.
- ¹⁵ M. Fernández, "El retablo de los Reyes: traza, diseño y autoría". *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*. Puebla, 1999, pp. 27-41.
- ¹⁶ R. Fernández Gracia, 2000, pp. 141-154 [cit. n. 2].
- ¹⁷ J. Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés. Arte Hispalense 10*. Sevilla, 1976, p. 95.
- ¹⁸ R. Fernández Gracia, 2000, p. 75 [cit. n. 2].
- ¹⁹ Archivo Silveriano. Burgos. Ms. 547. Cartas de España que vinieron con la flota que llegó a Veracruz en 5 de octubre de 1642 al cargo del general don Pedro de Ursúa, fol. 146.
- ²⁰ M. Fernández, 1999, pp. 36-37 [cit. n. 15].
- ²¹ M. Galí Boadella, 1996, pp. 144 y ss. [cit. n. 14].
- ²² M. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles*. Prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, 1991, pág. 11, nota 71.
- ²³ M. Galí Boadella, 1996, p. 144 [cit. n. 14].
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*, pág. 144.
- ²⁶ A. Tamariz de Carmona, 1991, pp. 24-28 [cit. n. 1].
- ²⁷ M. Galí Boadella, 1996, p. 141 [cit. n. 14].
- ²⁸ D. Angulo Íñiguez, 1950, Vol. II, p. 861 [cit. n. 12].
- ²⁹ M. Galí Boadella, 1996, p. 142 [cit. n. 14].
- ³⁰ A. González de Rosendé, *Vida del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Juan de Palafox i Mendoza...*, Madrid, 1671, p. 55.

- ³¹ Biblioteca del Seminario de Burgo de Osma. Manuscrito que recoge una Miscelánea del Venerable Obispo Don Juan de Palafox y Mendoza. Instrucción de don Juan de Palafox y Mendoza, Obispo de Puebla de los Ángeles, a sus enviados a la Corte de Roma, fechada el 12 de mayo de 1647.
- ³² J. Gallego, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1984, pp. 215-216.
- ³³ R. Fernández Gracia, 2000, pp. 148-149 [cit. n. 2].
- ³⁴ C. Arteaga y Falguera, 1987, p. 315 [cit. n. 5].
- ³⁵ Archivo Silveriano de Burgos. Autos judiciales sobre los atropellos de don Diego Orejón, fol. 17.
- ³⁶ J. Palafox y Mendoza, *El Pastor de Nochebuena*. Madrid, 1959, pp. 51-55.
- ³⁷ M. Zugasti Zugasti, "Don Juan de Palafox y Mendoza: el escritor y el poeta". *El Virrey Palafox*. Madrid, 2000, pp. 110-112 y R. Gutiérrez Estupiñán, "Palafox y el Pastor de Nochebuena en la catedral poblana". *La catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*. Puebla, 1999, pp. 127-142.
- ³⁸ J. Palafox y Mendoza, *Tratados doctrinales. Primero. Verdades históricas de la Religión Católica*. En *Obras Completas*. Vol. IV. Madrid, 1762, p. 89.
- ³⁹ J. Palafox y Mendoza, *Año Espiritual*. En *Obras Completas*. Vol. V. Madrid, 1762, p. 79.
- ⁴⁰ J. Palafox y Mendoza, *Vida de la Serenísima Infanta Soror Margarita de la Cruz*. En *Obras Completas*. Vol. IX. Madrid, 1762, p. 508. Como es sabido, esta obra apareció en su primera edición a nombre de fray Juan de Palma, aunque Palafox se refiere a ella como obra personal en diversa correspondencia con personas a las que envía el citado libro.
- ⁴¹ A.E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 44.
- ⁴² J. Messeguer Fernández, "La Real Junta de la Inmaculada Concepción (1616-1817/20)". *Archivo Ibero-Americano* (1955), pp. 619-866.
- ⁴³ O. Gómez, "Juramentos concepcionistas de las Universidades españolas". *Archivo Ibero-Americano* (1955), pp. 902 y ss. y 920 y ss.
- ⁴⁴ S. Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía* (1988), pp. 75-75.
- ⁴⁵ J. Palafox y Mendoza, *Vida Interior*. En *Obras Completas*. Vol. I. Madrid, 1762, p. 70.
- ⁴⁶ J. Messeguer Fernández, 1955, pp. 695-694 [cit. n. 42].
- ⁴⁷ A. González de Rosende, 1671, p. 56 [cit. n. 30].
- ⁴⁸ S. Stratton, 1988, pp. 54-48 [cit. n. 44].
- ⁴⁹ D. Angulo Íñiguez, 1950, Vol. II, pág. 450 [cit. n. 12].
- ⁵⁰ A. Tamariz de Carmona, 1991, pp. 25-26 [cit. n. 1].
- ⁵¹ *Ibidem*, pp. 26-27.
- ⁵² J. Palafox y Mendoza, *Apéndice a la Carta Pastoral IV. Ejemplos de los Príncipes y Señores que favorecieron las iglesias y del buen suceso en sus cosas y de los príncipes que fueron contra ellas y del mal suceso en las suyas*. En *Obras Completas*. Vol. III-1. Madrid, 1762, pp. 301-358.
- ⁵³ El jesuita P. Juan Eusebio Nieremberg (Madrid, 1595-1658) fue un afamado escritor, ascético, erudito, exégeta y hagiógrafo. Ingresó en la Compañía en Salamanca en 1614 y su noviciado y toda su vida transcurrieron en el Colegio Imperial de Madrid. Vid. H. Didier, "Nieremberg y Otín, Juan Eusebio". *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Vol. III. Madrid, 1975, pp. 1775-1775. Conocemos la existencia de las cartas del P. Nieremberg a Palafox, según el índice de la correspondencia que llegó a entonces Obispo de Puebla. Archivo Silveriano de Burgos. Ms. 347. *Cartas de España que vinieron con la flota que llegó a Veracruz en 3 de octubre de 1642 al cargo del general don Pedro de Ursúa* y C. Arteaga y Falguera, 1987, p. 234 [cit. n. 5].
- ⁵⁴ E. de la Torre Villar, *Don Juan de Palafox y Mendoza. Pensador Político*. México, 1997, p. 68.
- ⁵⁵ L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Vol. II. Barcelona, 1997, p. 275, y A. Cardinali: "Luigi IX". *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. VIII. Roma, 1967, cols. 520-542.
- ⁵⁶ J. Palafox y Mendoza, *Manual de Estados y profesiones*. En *Obras Completas*. Vol. V. Madrid, 1762, p. 525.
- ⁵⁷ J. Palafox y Mendoza, *Discursos Espirituales*. En *Obras Completas*. Vol. V. Madrid, 1762, p. 528.
- ⁵⁸ A. Puebla Gonzalo, *Palafox y la espiritualidad de su tiempo*. Burgos, 1987, p. 59.
- ⁵⁹ A. González de Rosende, 1671, pp. 472 y 545 [cit. n. 30].
- ⁶⁰ E. de la Torre Villar, 1997, pp. 94-95 [cit. n. 54].
- ⁶¹ A. Cintas del Bot, *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla, 1991, pp. 55-56.
- ⁶² J. Palafox y Mendoza, *Manual de Estados y profesiones*, 1762, p. 555 [cit. n. 56].
- ⁶³ B. Cignitti, "Ermenegildo, re, santo, martire". *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. V. Roma, 1991, cols. 53-47.
- ⁶⁴ L. Réau, 1997, p. 242 [cit. n. 55].
- ⁶⁵ J. Baur, "Leopoldo III". *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. VII. Roma, 1996, cols. 1540-1545.
- ⁶⁶ J. Palafox y Mendoza, *Diversos Dictámenes espirituales, morales y políticos*. En *Obras Completas*, Vol. X, Madrid, 1762, pág. 28.
- ⁶⁷ *Ibidem*, p. 17.
- ⁶⁸ W. Rincón, y A. Romero, *Iconografía de los santos aragoneses*. Vol. II. Zaragoza, 1982, pp. 40-42.
- ⁶⁹ E. de la Torre Villar, 1997, pp. 75-80 [cit. n. 54].
- ⁷⁰ J. Palafox y Mendoza, *Notas a las Cartas de Santa Teresa de Jesús*. En *Obras Completas*. Vol. VII. Madrid, 1762, p. 78.
- ⁷¹ J. Croisset, *Año Cristiano*. Vol. III. Madrid, 1855, p. 472.
- ⁷² J. Palafox y Mendoza, *Pastor de Nochebuena*. En *Obras Completas*. Vol. V. Madrid, 1762, p. 520.
- ⁷³ E. de la Torre Villar, 1997, p. 96 [cit. n. 54].
- ⁷⁴ P.A. Palou Pérez, "Pintura colonial en Puebla". *Revista Artes de México*. 40. Puebla de los Ángeles. México, 1, p. 65.
- ⁷⁵ J. Palafox y Mendoza, *Tratados Doctrinales*. En *Obras Completas*. Vol. IV. Madrid, 1762, pp. 26-27.
- ⁷⁶ J. Croisset, 1855, Vol. II, p. 318 [cit. n. 71].
- ⁷⁷ G. Bartolomé Martínez, *Jaque mate al obispo virrey. Siglo y medio de sátiras y libelos contra don Juan de Palafox y Mendoza*. Madrid, 1991, p. 100-106.
- ⁷⁸ M.L. López Vidriero, *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XI. Manuscritos*. Vol. II. Madrid, 1995, pp. 575-577.
- ⁷⁹ J. A. Calderón, *Memorial histórico jurídico político de la Santa Catedral de Puebla de los Ángeles en la Nueva España*. s/A, 1651. Puebla, 1988.
- ⁸⁰ *Ibidem*, fols. 26 y ss.
- ⁸¹ E. Botella Ordinas, "Fruto, cruz y árbol de vida. Diseño castellano de un reino de Sobrarbe". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV Historia Moderna* (1998), pp. 179-215.
- ⁸² J. A. Calderón, 1988, fol. 55 y 55v. [cit. n. 79].
- ⁸³ J. Brown y J. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1988, pp. 146 y 147.
- ⁸⁴ A. González de Rosende, 1671, pp. 65-64 [cit. n. 30].
- ⁸⁵ J. A. Calderón, 1988, fol. 45 [cit. n. 79].
- ⁸⁶ C. Arteaga y Falguera, 1987, p. 157 [cit. n. 5]. Se trata de citas extraídas de los *Dictámenes* de Palafox, varias veces citados en este texto.
- ⁸⁷ *Ibidem*.
- ⁸⁸ J. A. Calderón, 1988, fols. 52v. y 55 [cit. n. 79].

Notas y Documentos

JAN VAN KESSEL II Y LA "JOYA GRANDE" DE MARIANA DE NEOBURGO: CONSIDERACIONES SOBRE EL RETRATO PORTÁTIL EN LA ÉPOCA DE CARLOS II

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI se consolida en España un tipo de iconografía peculiar dentro de los retratos de infantas y reinas. Desde la época de los llamados "Austrias mayores" la representación de muchas mujeres vinculadas a la Corona se hace compartida¹ con la del esposo o padre, como validador de sus derechos dinásticos o políticos. Dichas representaciones contienen en una sola imagen, junto a la efigie de la retratada, la del padre—si se trata de infantas—o del esposo—en el caso de las reinas—produciendo un efecto de retrato ambivalente, en el que el retrato femenino, que pudiera parecer el motivo principal de la obra, es en realidad subordinado de la representación masculina², en una especie de titularidad encubierta³.

Es la tipología que Portús ha denominado del "retrato dentro del retrato"⁴. Dentro de esa categoría interesan en concreto para el discurso del presente estudio los que incluyen "retratos portátiles"⁵. La mayoría de los retratados siguiendo esta tipología muestran la efigie del personaje que les avala, en forma de piezas de pequeño formato. Las más de las veces se trata de miniaturas o camafeos de uso portátil, como pieza que les acompaña donde vayan, formando parte de su propia personalidad⁶.

Dejando aparte la posible carga sentimental que este tipo de imagen pueda portar para los retratados, una lectura política del asunto nos diría que la mujer alcanza el derecho a ser incluida en las galerías de retratos de la familia regia a través de su valedor masculino, es decir, del Rey, ya sea padre o esposo. Aunque sea de regia estirpe, la "hembra" aparece instrumentalizada por la Monarquía, adquiriendo sus derechos sólo al convertirse en colaboradora o garante de la continuidad dinástica⁷.

En época de Felipe III y Felipe IV cayó en desuso este tipo de reflejo conjunto en la retratística de Corte⁸, quizá porque la situación política no lo requirió (o simplemente porque el lenguaje artístico cambió, o más bien ambas cosas), hasta llegar al período final del reinado de Felipe IV, en el que en-

contramos un caso de empleo del mismo mensaje pero por medio de otro tipo de representación iconográfica: *La Familia de Felipe IV*, es decir, *Las Meninas*⁹. En dicha obra aparece Felipe IV junto a su esposa Mariana de Austria y su pequeña hija Margarita, siendo ésta el centro de la obra, bajo los auspicios paternos, como depositaria de muchas esperanzas de futuro, ya fuese en los reinos hispánicos o en el imperio de su estirpe austríaca.

Las consortes de los últimos monarcas de la dinastía Habsburgo también perpetuaron su imagen junto a la de sus esposos. Así, a lo largo del siglo XVII este tipo de iconografía se fue alimentando con nuevos ejemplos, recurriendo al mensaje simbólico que encierra el retrato portátil pero dentro del juego barroco de realidad-irrealidad.

Al llegar al período que ocupa la parte principal de esta investigación hay que señalar que durante el reinado de Carlos II se conservó el uso de la efigie masculina como símbolo asociado al retrato femenino, aunque, como queda expresado, en tiempos de Felipe IV se había producido un cambio del modelo iconográfico y del modo de expresar la idea, al cambiar el lenguaje del arte en la Corte velazqueña¹⁰.

Durante la minoría de edad del Monarca y la regencia de su madre, Mariana de Austria, la imagen de la Reina regente aparece en múltiples ocasiones acompañada por su hijo y sucesor, conservándose el tipo de interpretación en tono de escena aparentemente realista, como en el reinado precedente¹¹.

Una vez que Carlos II ocupa el trono, ya en su mayoría de edad, forzada por los acontecimientos históricos, la asociación de la imagen del Monarca a las de sus futuras consortes se estableció de forma más complicada, y a la vez, más patente. Todos los postulados de la iconografía que venimos analizando se hicieron más evidentes ante el anhelo y el recelo por la continuidad de la dinastía austríaca y por la legitimidad de la descendencia regia. En ellos planea aún más claramente el sentido de posesión a la hora de representar a las mujeres, que parecen marcadas por el marchamo de pertenencia al varón¹².

Desde este momento la antigua iconografía femenina de los Austrias cobra un sentido más "físico", convirtiéndose en una representación viviente de la intención artística, en un *tableau vivant*, al llevarse el concepto artístico al plano de la realidad. Como se ha dicho, es durante el reinado del último de los Austrias cuando el tipo de representación de "retrato portátil"

pasa a ser real físicamente, llevándose la idea iconográfica fuera de la bidimensionalidad pictórica. A esto contribuyó la amplia difusión de la miniatura¹³, del pequeño retrato para llevar, como presente¹⁴ y como signo de benevolencia¹⁵, que ya en los reinados inmediatamente anteriores al de Carlos II había experimentado un auge destacable¹⁶.

Respecto a esa edad áurea de la miniatura española debemos apuntar que se conservan muchos testimonios—por desgracia, en su mayor parte documentales y no tantos de carácter artístico—referentes a gran cantidad de pintores de la época que se dedicaron a esta modalidad pictórica, muchos de ellos allegados a la órbita cortesana.

En una reflexión general sobre este subgénero retratístico, se puede señalar que en el empleo del retrato en miniatura por parte de la Monarquía, concurren varios intereses mezclados, personales y de Estado, como ha expresado Colomer en su estudio sobre la función del retrato en miniatura en tiempos de Velázquez¹⁷. En efecto, dentro de su dualidad, los retratos en miniatura pueden ser un regalo, por deferencia, a la vez que un signo de superioridad del que realiza el obsequio, en un gesto de condescendencia. Todas estas características hacen que este tipo de retrato se convierta en ideal para ciertas funciones representativas.

Así se interpreta el obsequio al Cardenal Barberini de una magnífica joya, en forma de águila, cuajada de diamantes, que albergaba una pequeña imagen del Rey Felipe IV en su reverso¹⁸. El mismo Monarca hizo un presente de similares características a Francesco I D'Este, Duque de Módena, portando dicha alhaja un retrato de mano de Diego Velázquez¹⁹.

Sobre los retratos en miniatura como regalo de compromiso, podríamos pensar que servían principalmente para "individualizar" la figura de los prometidos²⁰, pues, como es obvio, en aquella época no existía otro medio de conocer las características físicas del futuro cónyuge²¹. Pero su carácter es, ante todo, el ejemplo más claro de confluencia de intereses personales y políticos (guardando una gran similitud con los casos de deferencia diplomática que ya hemos visto, pero con mayores implicaciones afectivas, suponemos)²².

Por ejemplo, éste sería el caso del intercambio de retratos cruzado entre Felipe IV de España y Carlos I de Inglaterra, durante las conversaciones—finalmente fallidas—sobre el proyectado matrimonio entre el Príncipe Baltasar Carlos y la Princesa María²³.

Notas y Documentos



Retrato de María Luisa de Orleans vestida a la española, grabado por Jacobus Harrewyn, E. Magne, *Les Fêtes en Europe au XVII^e siècle*, París.

Llegados a este punto, podemos retomar el hilo del planteamiento que llevamos hecho sobre el papel de la imagen masculina portátil ligada a la imagen femenina. La idea iconográfica del "retrato dentro del retrato" y del "retrato portátil" se lleva a la realidad, en medio de ese sentimiento teatral de la vida en la cultura barroca, manifestado mediante el empleo de la miniatura en actos con una fuerte carga simbólica, como las entregas de presentes de esponsales previos a los matrimonios regios por poderes²⁴.

Cuentan las crónicas que Felipe IV, con motivo de su compromiso con la que fue su segunda mujer —su sobrina, la Archiduchesa Mariana de Austria— envió a Viena a Don Francisco de Moura, Conde de Lumiares, para que *llevarse a su Esposa la joya, que se acostumbra, y el poder para el Desposorio, que dio al Rey de Ungria y Bohemia, su Sobrino*²⁵. Aunque el Obispo de Leiria, en su crónica, no proporciona mayores datos sobre las características del regalo matrimonial, todo nos lleva a pensar que se trata de un tipo de presente perfectamente estipulado y con una función

también muy establecida (como puede deducirse al mencionar el obsequio como *la joya que se acostumbra*). Muller incluye en su estudio sobre joyas españolas una referencia a este ejemplar, identificándolo como un retrato de Felipe IV engarzado en una joya de diamantes, realizada por el platero Juan de Villarroel²⁶. Es muy probable que se trate de la misma pieza a la que hace referencia J. L. Colomer, que aparece en un inventario de los bienes de Mariana de Austria, realizado en 1696, año de la muerte de la Reina. En ese documento se inventaría un joyel de diamantes con el retrato de Felipe IV en el reverso, del cual se dice que fue legado por la Reina Madre a Carlos II en su testamento²⁷.

Con motivo del enlace matrimonial entre el Rey Carlos II y la Princesa María Luisa de Orleans, el Duque de Pastrana, Embajador en Francia, entregó a la que sería primera esposa del Monarca español, como regalo oficial, una joya que portaba un retrato en miniatura del Rey, realizado por Carreño²⁸. Con ocasión de la entrega²⁹, Jacobus Harrewyn realizó un retrato grabado de la nueva Reina con traje nupcial, mientras sostiene en la mano el obsequio real en el que puede observarse el susodicho retrato del Monarca³⁰.

Centrándonos en el tema que nos interesa, habría que señalar que Mariana de Neoburgo, igual que su antecesora, también recibió como regalo de bodas una joya con un retrato en miniatura de su futuro esposo, que le fue entregada al llegar a las costas peninsulares. Sobre este asunto nos extenderemos, insistiendo en la relación entre la retratística de Corte y su uso, y el de la miniatura, en estos hitos en la vida de un monarca barroco como fue Carlos II.

En el Archivo General de Palacio se encuentran dos documentos que ofrecen nuevos datos para el conocimiento de la trayectoria artística del pintor flamenco Jan van Kessel II (Amberes, 1654 - Madrid, 1708). En dichos documentos consta como autor del retrato en miniatura del Rey que portaba el regalo de bodas destinado a Mariana de Neoburgo.

Jan van Kessel II ya había retratado al Rey en otras ocasiones. En concreto, realizó el retrato que el Conde de Mansfeldt llevó a Mariana de Neoburgo en su embajada a la tierra natal de la futura Reina³¹. Estos datos parecen indicar la consideración en que debió ser tenido Van Kessel "el Mozo", no sólo como retratista regio, sino también al ser el encargado de la delicada tarea de transmitir la imagen del Rey a su prometida en estas importantes situaciones.

Notas y Documentos



Jan van Kessel II,
Retrato de Carlos II,
Colección Abelló, Madrid.

Las circunstancias de la llegada de la nueva Reina de España a su país de adopción no fueron muy felices. Mariana era esperada en Santander, pero debido a los avatares de su accidentado trayecto por mar, terminó arribando al puerto de El Ferrol el día 26 de marzo de 1690³².

En aquel puerto gallego, el 28 de abril de 1690, el Conde de Benavente hizo entrega a la Reina de una carta del Rey junto con *la Joya*³³, cumpliendo así con el cometido de llevar el presente matrimonial del Monarca a su nueva esposa³⁴.

Los cronistas denominaron el presente espousalicio como *la Joya Grande*. Se trataba de un aderezo de treinta gruesas piedras que tenía en el reverso el retrato del donante y que estaba tasado en 300.000 reales de a ocho, como cuenta Bedmar³⁵. La monografía de Gabriel Maura sobre Carlos II y sus esposas no añade ningún dato sustancioso más sobre la joya portarretrato, salvo que era de diamantes y vale 150.000 ducados³⁶.

Y, si bien las relaciones publicadas sobre la llegada de la Reina a España no son muy aclaratorias en lo que respecta a la forma

de tal aderezo, conocemos sin embargo la descripción exacta de la joya por medio de la testamentaria de la Reina Mariana de Neoburgo³⁷.

La Reina Mariana falleció el 16 de julio de 1740 (cuarenta años sobrevivió a su esposo) en el Palacio del Duque del Infantado en Guadalajara, donde había residido en sus últimos años de extrañamiento de la Corte. Tras su fallecimiento, se procedió a inventariar sus bienes.

Entre los bienes inventariados de la Reina Mariana se describen 197 piezas y objetos de plata y oro³⁸, y entre ellos aparece la joya regalada por Carlos II con motivo de la boda. Aranda Huete dice sobre ella que se trata de una joya de dos piezas, denominada en esta época joyel, compuesta por un lazo y una cruz que fue tasada en 1.369.335 reales. Es, con amplia diferencia respecto a las demás, la joya más cara de toda la testamentaria. La pieza superior tenía un copete en la parte alta, con una rosa engastada con cuatro diamantes. En el centro del joyel se representó otra rosa con trece diamantes. En total el joyel estaba guarnecido con 162 diamantes fondos

y rosas. El reverso era de oro y estaba esmaltado de varios colores sobre fondo blanco. En el centro había una chapa engoznada igualmente esmaltada y con una cifra pintada. Debajo de la chapa se colocó el retrato en miniatura, pintado en vitela, del rey Carlos II³⁹.

Se deduce de la descripción recogida por Aranda Huete que se trata de una joya de estilo ya tradicional en España durante la segunda mitad del siglo XVII, del tipo denominado *joya de pecho*⁴⁰.

Francisco Auñón –a la sazón Secretario del Rey y del número de la Villa– fue nombrado escribano de la Testamentaria de la Reina viuda por medio de Real Cédula de 4 de agosto de 1740. Pasó a Guadalajara, comenzando así con los inventarios de bienes el 19 de ese mes y concluyendo el día 1 de septiembre⁴¹. En los inventarios realizados por Auñón se describe la Joya Grande de la siguiente forma:

Una joya en cuadro en forma de cruz, guarnecida con veinte y quatro diamantes rosas grandes y setenta y ocho medianos y pequeños.

*Un lazo de dicha joya que sirbe de corona con diez y seis diamantes grandes y treinta y quatro medianos y pequeños, guarnecida en plata y en el reverso una zifra con las letras que componen el nombre del Rey Carlos Segundo (q. st.ª. G. aya) y el de S. M. viuda; y levantando un muellecito se ve el retrato de dicho Sr. Carlos II, quien la dio a S. M. quando se desposó; y el reverso de dicha joya esta esmaltado y algo maltratado*⁴².

Los bienes de la Reina difunta –“de los que havia en Guadalajara”– fueron entregados a Don Alberto Gómez de Andrade, al ser depositario de las joyas de la testamentaria⁴³. A partir de ese momento todos los bienes fueron reunidos y guardados en Madrid. En la ratificación que hicieron de sus depósitos Don Alberto y su sobrino, Don Pedro Nogueira, el 28 de septiembre de 1740, se vuelve a identificar la pieza describiéndola casi en los mismos términos que en el inventario de Guadalajara⁴⁴. A lo anterior, simplemente añaden que: *...ambas piezas aunque están sueltas se pueden unir por su gancho, y los peritos previnieron que una y otra pieza estan en la forma en que fueron fabricadas*⁴⁵.

Gómez de Andrade nombró a Pedro García de Fernando y a Joseph Antonio de Zafra⁴⁶ plateros en esta Corte y este último, Joyelero del Rey nro. sr.⁴⁷, como peritos⁴⁸. Dichos orfebres vuelven a hacer otra descripción de la Joya Grande de modo similar a lo ya expresado.

Desde San Ildefonso, el 3 de octubre de 1740, la Reina Isabel de Farnesio dio or-

Notas y Documentos

den a su Mayordomo Mayor, el Marqués de Scotti, para que se tasasen las joyas de la Reina viuda difunta que obraban en poder de Don Alberto Gómez de Andrade ⁴⁹.

La tasación de las joyas de la Reina difunta se efectuó el 2 de noviembre de 1740 ⁵⁰, volviéndose a describir la joya con tal motivo de la siguiente manera:

Una joya que en la partida diez dize en quadro en forma de cruz con veinte y quatro diamantes grandes, y setenta y ocho medianos y en la partida onze dize un lazo incorporado en la joya antezedente que sirbe de corona con diez y seis diamantes grandes y treinta y quatro mas pequeños, y las dos partidas componen la joya que dio el Sr. Dn. Carlos 2º a S. Mgd. Viuda quando se desposó; Y dezimos es un joyel grande con su copete a la parte de arriba, el reverso de todo oro esmaltado de blanco y pintado de diversos colores y en medio de dho. reverso una chapa engoznada esmaltada, y pintado en medio una zifra, y dentro esta un retrato pintado en vitela del Sr. Dn. Carlos 2º, compuesta dha. joya de cintas, ojas, y engastes, y en medio de el joyel una rosa con trece diamantes y en medio del copepe otra con quatro y todo esta guarnezido con ciento y sesenta y dos diamantes fondos, y rosas, el mayor rosa que hace medio del joyel de quinze quilates y quarto febles, otro de catorze quilates febles, otro de diez quilates y medio; otro de nueve quilates y medio // uno de treinta y quatro granos y dos terzios febles de area; otro de treinta y dos granos y quarto; otro de veinte y ocho granos fuertes; otro de color atopaziado de treinta y quatro y dos terzios; dos de diez y siete granos cada uno; uno de ocho y terzio; dos de ocho granos; tres de siete y terzio; dos de siete y medio; tres de siete granos; cinco de seis granos y medio; tres de seis granos; diez de cinco y medio; tres de cinco granos; uno de cinco y tres quartos; dos de cinco y dos terzios; uno de cinco y terzio; otro de seis y terzio; otro de quatro y quarto; uno de quatro granos; dos de tres y tres quartos; uno de tres y dos terzios; otro de tres y medio; otro de tres y terzio; otro de tres y quarto; tres de tres granos; uno de dos y tres quartos; otro de dos y terzio; dos de dos y medio; uno de dos y quarto; dos de dos granos; uno de grano y tres quartos; uno de grano y terzio; quatro de grano y medio; tres de grano y quarto; uno fondo junto al asa de veinte y seis granos; otro de // diez y siete granos y dos terzios; otro de diez y seis fuertes; otro de quinze febles; otro de treze granos; otro de ocho febles; otro de seis y



Jan van Kessel II,
Retrato de Mariana de Neoburgo,
Colección Abelló, Madrid.

tres quartos; uno rosa medio de el copepe de ocho quilates y medio febles de area; otro de siete quilates y medio; otro hechura de almendra de quinze granos y medio febles; otro de la misma hechura de quinze granos; otro a la parte de arriba junto al asa de veinte y tres granos y dos terzios de area; otro en una oja a la parte de afuera de veinte y cinco granos y medio febles; otro en correspondencia de veinte y dos granos y medio; otro en una oja de treze y medio; otro de onze granos febles; otro hechura de almendra a la parte de afuera de nueve granos y quarto; otro de cinco y medio; dos de tres y quarto; uno de dos y tres quartos; dos fondos de doze granos cada uno; uno de ocho y tres quartos; otro de ocho granos fuertes; dos de cinco granos y medio; dos de cinco y terzio; dos de cinco granos; uno de tres granos; otro de dos y quarto; uno de siete granos // [al margen derecho = 883C.483] dos de seis y medio; uno de seis granos; otro de cinco granos; otro de quatro y quarto; algunos de grano; y los restantes de varios tamaños, pesa conforme esta onze onzas y seis ochavas que

regulado el oro que puede aver al poco mas o menos vale todo sin la hechura Un quento trescientos y sesenta y nueve mil trescientos y treinta y cinco Rs. de vellon que es todo su valor [al margen derecho= 1.369C.335]”.

Como ya se ha dicho, el valor del joyel fue el más alto de todas las piezas de la testamentaria; constituyó un cuarto del valor total de las joyas y pedrería de la Reina.

El 22 de noviembre de 1740, el Marqués de Scotti firmó en San Lorenzo el Real un recibo a favor de Don Alberto Gómez de Andrade, que, como ya se ha indicado, era depositario de los bienes y alhajas de la Testamentaria de la Serenmª. Sra. Dª. Mariana de Neoburgo, Reina viuda de España. Scotti actuó como apoderado de la Reina Isabel de Farnesio, quien recibió todas las joyas de la Reina difunta *de quien la reyna reynante es única heredera* ⁵¹.

Si bien por medio de la Testamentaria y de los sucesivos inventarios y tasaciones no se desvela la autoría del retrato que incluía *la Joya Grande*, se consigue documentar este punto, como ya se ha dicho,

Notas y Documentos



Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz, Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia sosteniendo una miniatura del Rey Felipe II, Museo Nacional del Prado, nº 717 (Depósito Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

por medio de ciertas cartas que integran el expediente personal de Jan van Kessel II, que se conservan en el Archivo General de Palacio⁵². El pintor flamenco solicita que se le concedan ciertos gajes, por hallarse con grave apretura económica⁵³, pues ostentaba cargo de pintor *ad honorem* —o sea, de *gratis*— desde 1686⁵⁴. Entre los méritos que el pintor enumera y los trabajos que declara haber realizado al servicio de los Reyes, se menciona el de haber pintado los retratos *que llevo el Conde de Masfelt [sic] a Alemania y el que se puso en la xoia Grande que llevo el*

Conde de Benavente para la Reyna nuestra señora.

De esta forma se documenta el retrato en miniatura de Carlos II, realizado sobre vitela, que, encajado en tan rico joyel, portó en su pecho la controvertida consorte de "El Hechizado", conservándola hasta el fin de sus días.

Por desgracia, la joya, y por tanto la miniatura que nos interesa, se pierde sin dejar rastro al pasar los bienes de la de Neoburgo a manos de su sobrina y heredera, la nueva Reina de España, Isabel de Farnesio. Revisados los documentos de la Testa-

mentaría de la esposa de Felipe V, no aparece descrita en ninguna ocasión la Joya Grande.

Entre los papeles que se generaron por orden de Carlos III a la muerte de su madre, y que se conservan en el Archivo del Ministerio de Justicia, no consta ninguna referencia a la joya de la difunta Reina Mariana.

Forma parte de dicha Testamentaria un documento titulado *Separación de las Alhajas que pr. los Sres. de la Cámara se han declarado pertenecer a la Corona*, fechado en 1767, en cuyo folio primero se dice:

La Cámara en vista de los expedientes que se han seguido y formalizado sobre el reintegro a la Corona de los efectos que le pertenecen en las dos testamentarias de la Reyna Madre Nuestra Señora y la Señora Reyna D^a. Mariana de Neoburg ha resuelto por Decreto de 11 de este mes lo siguiente "Declárase pertenecer a la Corona todas las Alhajas que han expresado serlo Dn. Joseph Tole y D^a. Gregoria Ruiz su muger en el reconocimiento y cotejo practicado con asistencia de los Apoderados de S. M. y AA. en 12 de febrero de este año, valuadas en dos millones y quatro mil quinientos ochenta y seis Reales de vellón: en las que se reintegre a la Corona inmediatamente: y así mismo en las Alhajas dudosas que expresa dho reconocimiento, su valor trescientos quarenta y ocho mil setenta y seis reales: bonificándose la mitad de esa cantidad a la testamentaria de la Señora Reyna Madre difunta. Y las demás Alhajas que en el referido reconocimiento y cotejo han expresado los dichos Tole y su muger ser de la Señora Reyna Madre: se declara pertenecer a su testamentaria y se proceda a su venta y almoneda como está mandado. Y así mismo se reintegre a la Real Corona de los ciento trece mil ciento y diez y siete reales de plata valor de las Alhajas que de la Casa del Rey se pasaron para la servidumbre de la Sra. Reyna D^a. María Ana de Neoburg el año de mil setecientos y uno [...] Madrid, 13 de noviembre de 1767. [Firmado=] Andrés de Otamendi⁵⁵.

De documentos como el anterior parece extraerse que la mayor parte de las alhajas que se dejaban en herencia se terminaban vendiendo en almoneda para sufragar las deudas heredadas de las Soberanas, que en el caso de Mariana de Neoburgo fueron cuantiosísimas, y además para saldar las cuentas que generaba la institución de las propias Testamentarias⁵⁶.

De todo ello podría deducirse que Isabel de Farnesio debió verse obligada a vender tan rica pieza de joyería, entre otras mu-

Notas y Documentos

chas que heredó de la Reina Mariana, que cuando murió en 1740, tras dos destierros en Toledo y Bayona, y su postrero confinamiento en Guadalajara, había dejado incontables facturas impagadas en concepto de servicio y manutención⁵⁷. Con toda probabilidad, sólo se contempló el valor material del regalo de Carlos II a su esposa, que debió ser desmembrado⁵⁸. Se pierde así la pista sobre el destino del pequeño retrato del Rey.

Después de todos estos argumentos documentales, sólo queda destacar una vez más cuál fue la función que desempeñaron los retratos de Carlos II en sus esposales. Más allá del mero papel individualizador (relativizado, como se ha dicho, por la transmisión de anteriores retratos de compromiso) o comunicador de los rasgos fisiognómicos del Monarca, parece quedar clara una función simbólica del retrato portátil, que no surge por generación espontánea, sino que es fruto de una larga tradición iconográfica alentada por los Reyes de la Casa de Habsburgo. La presencia del Rey se hace efectiva allí donde esté su imagen⁵⁹. Miguel Falomir, al hablar sobre el uso de imágenes oficiales durante el siglo XVI, expresa esta misma idea afirmando que *el carácter sustitutivo de estas imágenes es innegable [...] los retratos suplían al esposo ausente*⁶⁰, lo cual es enteramente extrapolable a la función de la miniatura como presente matrimonial oficial de los Monarcas.

Volviendo al discurso de este escrito, debemos apuntar a modo de colofón que el uso de ese "retrato portátil" que es la miniatura y su relación con la retratística "mayor" –en el sentido en que venimos analizándolas–, no se pierde con el final de la Dinastía Habsburgo en el trono de España, sino que seguirá siendo empleada por los Monarcas durante todo el Antiguo Régimen con las mismas intenciones⁶¹.

Con el final de la época barroca caerá en desuso esta costumbre retratística, en el sentido en que la hemos analizado, influida quizá por los aires de los tiempos revolucionarios.

ANEXO DOCUMENTAL

Para la transcripción de los manuscritos que componen el presente anexo, se han seguido las siguientes normas:

Al componerse los documentos de varias cartas, insertas unas en otras, se ha intentado conservar su disposición original y correlativa. Con este fin, los documentos



Atribuido a José García Hidalgo, Retrato de la Reina Mariana de Neoburgo, Subastado en Arte, Información y Gestión, Sevilla, 11 de noviembre de 1999. Colección particular. Óleo sobre lienzo, 98 x 100 cm.

se distinguen mediante la inclusión al inicio de los mismos de una nota explicativa entre corchetes. No se han desarrollado las abreviaturas, añadiéndose un punto para hacerlas más notorias y comprensibles. Se han separado las palabras que en el texto original aparecían encadenadas, con el fin de facilitar su lectura. Se ha conservado el uso de mayúsculas original. No se han modificado los errores ortográficos.

DOCUMENTO N° 1.

A.G.P. Sec. Administrativa. Expedientes Personal de Empleados. C°. 1314/19. 11 de Octre. de 1689 // S. M. // Remitiendo

un meml. de Juan Va[nke]ssel en que pide una razn. ordn°. // Vereis el memorial incluso de Juan Vankessel en que pide le haga mrd. de una racion ordinaria por los motivos que refiere y me consultareis lo que se os ofreciere y pareciere. // En Md. a 11 de Octre. 1689 // Al Condestable de Castilla // [Documento inserto en el anterior=] Juan Bankessel. Pintor de V. Mgd. y de la Reyna Nra. Señora que esta en gloria Dize que sirvio este empleo desde que su Mgd. llevo a esta Corte asta que fallecio aviendo tenido la dha. de retratar su Rl. persona varias bezes para embiar los retratos a Francia y otras partes que tambien como consta a V. Mgd. pinto parte de la galeria del çierço de su Magd. en Palacio, que asi mismo tubo la dha. de azer para el Rl. Combento del Escorial algunos

Notas y Documentos

retratos y ultimamente el que llevo a Alemania, a la Reyna Nra. Señora de V. Mgd. el Conde de Mansfeld. Y tambien el que se a puesto en la Xoya que se a llevado a su Mgd. y porque se alla sin racion gajes ni ninguna señal de ser Criado de la Casa Rl deseando continuar en ella su merito a ymitacion de todos sus pasados= Suppc^a. a V. Mgd. le aga merd. de una racion ordinaria en su Rl. Casa, Pues ellarse muy atrasado de medios con muchas obligaciones de hermanas donzellas y en edad competente para poder tomar Estado solicita el que V. Mgd. le conzeda esta gracia Mayormente quando no ay exemplar de que se aya dejado deazer alguna merd. a los que an llegado como el a lograr la fortuna de servir a los Sres. Reyes antecesores de V. Mgd. en el Arte de la Pintura Añadiendose a esto el desynteres con que lo a ejecutado pues de su trabajo estan deviendo crecidas cantidades Como Sy^a. V. Mgd. fuere servido de mandarlo comprobar constara= en que recibiera merd.

DOCUMENTO Nº 2.

A.G.P. Sec. Administrativa. Expedientes Personal de Empleados. C^a. 1314/19. 24 de Mayo de 1698 // S. M. // Toledo // Con memorial de D. Juan Bankessel, que pide plaza de Ayuda de la furriera. // Bureo 1º de Septre. de 1698. // No ay plaça baca. // [Nota marginal =] [Rúbrica] Lacoñi; Alameda; Requena; Alcludia; Giron; Manrique. // [Vto.=] En vista de la pretension que tiene Dn. Juan Van Kesel en el memorial adjunto, de q. le haga merced de Plaza de Ayuda de la furriera, me consultara el Bureo lo q. ofreciere y pareciere. // En Toledo a 24 de Mayo 1698 // Al Bureo. // [Documentos contenidos en el interior=] Señor // Dn. Juan Van Kessel Pintor d. V. Magd. Dize que habiendo logrado la honrra de retratar a V. Magd. y a la Reyna nra. señora diferentes veces con el desinteres q. consta y deseando continuar sus servicios a imitacion de sus antepassados los quales sirvieron a los Señores Reyes antecesores de V. Magd. de Capitanes y Pintores de Camara desde el tpo. del Señor Carlos Quinto sin que por esto se les aya echo mrd. ninguna y en remuneracion de dhos. servicios propios y agregados. // Supca. a V. Magd. sea servido de honrrarle con la plaza de Ayuda de su Real furriera Mayormente siendo assi que no ha havido exemplar que los que // [Vto.=] han llegado la dicha del Supte. no ayan sido honrrados con dha.

plaça como lo espera de la benignidad de V. Magd.= // [Recto=] Señor // Dn. Juan vankessel, Pintor de V. Magd.= // Por lo que ha servido y sirve a V. Mg. En este exercicio a imitaz^on. de sus antepassados. // Suppc^a. a V. Mgd. se sirva honrrarle con plaza de ayuda de la furriera. // Bureo. // [2º documento dentro del anterior=] Señor // Juan Van Kessel Pintor de V. Magd. y de la Reyna nuestra señora que este en gloria= dice que sirvio este empleo desde que S. Magd. llevo a esta Corte hasta que falleció habiendo tenido la dicha de Retratar su Real Persona varias veces para ymbiar los retratos a diferentes Principes de la Europa= Y pinto tambien parte de la Galeria del Çierço de su Magd. en Palacio y algunos retratos para el Rl. Monasterio de Sn. Lorenzo y tambien el retratto que llevo el Conde de Masfelt a Alemania y el que se puso en la xoia Grande que llevo el Conde de Benavente para la Reyna nuestra señora y continuando actualmente dho. exercicio en Palacio retratando repetidas veces a la Reyna nuestra sra. y logrando la onrra de retratar a V. Magd., sin que por todo esto se le aya hecho merced alguna y como se halla sin Racion Gajes ni ninguna señal de ser Criado de la Rl. Casa deseando continuar en ella su merito a ymitacion de todos sus antepassados // [Vto.=] los quales sirvieron a los señores Reyes antecesores de V. Magd. de Pintores de Camara desde el tiempo del Señor Carlos Quinto y el padre del Suplicante sirvio a V. Magd. Diez y seis años en el puesto de Capitan Juntamente dos tios y un Hermano y todos murieron en servicio de V. Magd. en los estados de Flandes sin que por ello se le aya hecho merced alguna= Y en remuneracion de estos servicios propios y agregados= // Supcca. a V. Magd. sea servido honrrarle con la Plaza de Ayuda de su Real furriera con los Gages y hemolumentos como lo gozan los demas en que recibira merced= // [Recto=] Señor // Dn. Juan Van Kessel // Pintor de V. Magd.= // Dice que se halla con este exercicio desde que la Reyna nra. sra. que esta en Gloria llevo a esta Corte avd^o. logrado la honrra de retratar a S. Mgd. en varias ocasses. como tambien a V. M. avd^o. hecho diferentes pinturas en Palacio donde actualmte. lo esta executando En cuya cons^on. y por los serv^{os}. de su padre un hermano y otros parientes que todos han muerto en serv^o. de V. M. en Flans. sin que el suppte. tenga mrd. alguna. // Suppc^a. a V.M. le honrra con Plaza de Ayuda de su furriera, son los gages y emolumentos que las gozan los demas. // Condeste.

NOTAS

¹ No se trata del mismo caso que en los retratos de la pareja regia que forman *pendant*. Los retratos con otro retrato inserto no se limitan a la presentación como mera imagen de Estado, sino que van más allá al acentuar otras características del sentido de la Monarquía.

² "Los retratistas de corte acostumbraron a incluir miniaturas con las efigies de los reyes en sus obras, especialmente en aquellas que representaban a mujeres relacionadas con la familia real, con lo que introducían un testimonio tanto de afecto como de subordinación". J. Portús Pérez: "Soy tu hechura". Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España" en *Carlos V, Retratos de Familia*. Madrid, 1999, p. 195. Miguel Falomir dice al respecto que en este tipo de imágenes "encontramos un claro matiz discriminatorio de naturaleza jerárquica" y añade que "denotan un evidente afecto filial o marital, pero dan fe también de la subordinación". M. Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en cat. exp. *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Museo del Prado, Madrid, 1998-1999, pp. 208 y 209.

³ "En todos los casos es la imagen en principio secundaria, la del soberano, la que explica el significado último del retrato", M. Falomir Faus, Madrid, 1998-1999, p. 209 [cit. n. 2].

⁴ Véase con carácter general sobre el tema, J. Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1978.

⁵ J. Portús Pérez, Madrid, 1999, p. 190 [cit. n. 2].

⁶ "...la personalidad del protagonista sólo se revela plenamente a través de la referencia a otro personaje"; "En todos ellos sus protagonistas principales podrían decir: "Lo que yo soy (o al menos en parte) depende de lo que es aquel cuya efigie me acompaña", J. Portús Pérez, Madrid, 1999, pp. 182 y 191 [cit. n. 2].

⁷ En esta línea se encuentran múltiples retratos de Margarita de Parma, Juana de Portugal, Isabel de Valois e Isabel Clara Eugenia—principal usuaria de este tipo de representación— hasta llegar a la etapa de los "Austrias menores". La Galería Nacional de Parma conserva un retrato que presenta esta idea en una especie de estado embrionario, pues muestra junto a Margarita de Parma el busto pétreo de su padre, el César Carlos (círculo de Sebastiano del Piombo, *Margarita de Austria*, óleo sobre lienzo, 169'7 x 105'5 cm., Galleria Nazionale di Parma, n.º 1466). La Reina Juana de Portugal, hija también del Emperador y hermana de Felipe II, aparece en muchas representaciones luciendo colgado o sosteniendo en la mano un retrato portátil con la efigie de su padre o de su hermano (por ejemplo, el retrato del Museo de Bellas Artes de Bilbao, realizado por Alonso Sánchez Coello (h. 1555-1559, óleo sobre lienzo, 116 x 93'5 cm.); el cenotafio

Notas y Documentos

en las Descalzas Reales de Madrid, obra de Pompeo Leoni, etc.). También la Reina Isabel de Valois fue immortalizada de este modo por Sofonisba Anguissola (Sofonisba Anguissola, *Isabel de Valois*, h. 1561-1565, óleo sobre lienzo, 205 x 125 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P1051), portando en sus manos una pequeña miniatura con el retrato de Felipe II. Se conservan muchos retratos de la Infanta Isabel Clara Eugenia, como beneficiaria de este modelo iconográfico (sirva como ejemplo el retrato de Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz, obra de Alonso Sánchez Coello (h. 1580-1588, óleo sobre lienzo, 207 x 129 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P 861) y el retrato de Isabel Clara Eugenia, atribuido a Juan Pantoja de la Cruz (h. 1598-1599, óleo sobre lienzo, 112 x 89 cm., Museo Nacional del Prado, depositado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, n.º P 717), etc. La culminación de la dualidad del concepto de este tipo de retratos lo encierra una miniatura en la que se representa a Isabel Clara Eugenia (como en la obra de Sánchez Coello del Prado) mostrando con la diestra el medallón con el perfil paterno. Un retrato portátil dentro de otro. Este retrato sobre cobre se conserva en la Colección Rosenbach, con el n.º 54.650.46 (reproducido en *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum and Library*. Nueva York, The Spanish Institute, 1988, p. 55). Esta Infanta, durante toda su edad adulta adoptó una iconografía en la que se le representa con un pequeño retrato de su padre Felipe II (quizá buscando también potenciar su parecido con el retrato anteriormente mencionado de su madre Isabel de Valois, con el fin de resaltar el sentido de legitimidad y los rasgos comunes a su dinastía). La Infanta conservó dicho modelo de representación hasta el momento de su matrimonio. A partir de entonces pasó a ser retratada junto a su esposo el Archiduque Alberto, como Gobernadores conjuntos de los Países Bajos. Se da la coincidencia, no casual, de que todas las mujeres relacionadas con Felipe II que adoptan este modelo iconográfico, tuvieron alguna trascendencia de tipo político, como gobernadoras de reinos foráneos vinculados a la Monarquía Hispánica (caso de Margarita de Parma e Isabel Clara Eugenia) o eventuales encargadas de la regencia en los reinos peninsulares, por delegación del Rey Prudente -caso de Juana de Portugal o Isabel de Valois- (lo que se trata de resaltar mediante este tipo de representaciones es la legitimidad de la mujer como eventual gobernante, lo cual sucede siempre a través del pariente masculino que delega su poder en ellas, por derechos de linaje, atenuando bajo la apariencia del amor filial, fraternal o marital el auténtico hecho que es la subordinación femenina, como se indica sobre el caso de Juana de Austria en A. García Sanz y L. Ruiz Gómez, "Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales", cat. exp. *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000. "A pesar de que de la princesa Juana se conocen un número importante de retratos donde aparece con diferentes atributos (aunque todos ellos giran en torno a su protagonismo como mujer de Estado) la imagen que se repite en el monasterio es la de Juana como mujer de riguroso semblante que

porta y exhibe una efigie de su hermano Felipe II, un testimonio de amor fraternal y de subordinación al rey", *ibidem*, p. 151).

⁸ Entre las excepciones se encuentran dos casos mencionados por J. Portús Pérez, 1999, p. 205 [cit. n. 2]: "Esa costumbre de hacer acompañar a las reinas o infantas de la corte española con los retratos del rey apenas pervivió durante el siglo XVII. Entre las excepciones pueden citarse un cuadro de Antonio Ricci que representa a la reina doña Margarita de Austria con una pequeña imagen de su hijo, el futuro Felipe IV (Valencia, Colegio del Corpus Christi); o una estampa firmada por Jacobo Thouvoet en la que se ve a Mariana de Austria a los quince años, sosteniendo con su mano derecha una miniatura que pende de un lazo y en la que aparece Felipe IV".

⁹ Diego de Silva Velázquez, *La Familia de Felipe II o Las Meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P 1174. Véase una vez más, J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991 pp. 270-271.

¹⁰ En este sentido, véase J. Gállego, 1991, p. 261 [cit. n. 9].

¹¹ Entre los ejemplos de este tipo se cuentan gran cantidad de retratos de Mariana de Austria con Carlos II niño. Incluso la imagen de otra mujer de la familia, como es la Infanta Margarita, aparece condicionada por la inclusión de la figura de su hermano pequeño. En 1666 Juan Bautista Martínez del Mazo realizó el retrato de la Infanta Margarita de luto, en el que puede apreciarse al fondo a su madre, vestida con tocas de viuda por la muerte de Felipe IV, mientras contempla junto al pequeño Carlos II y otros personajes de la Corte el posado de su hija. El tratamiento es distinto, pero la intención es la misma, y sigue el uso del reinado de Felipe IV (Juan Bautista Martínez del Mazo, *La Infanta Margarita de Austria*, 1666, óleo sobre lienzo, 209 x 147 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P 888). Dejando aún más claro ese sentido de absoluta dependencia y subordinación de la imagen femenina, este retrato fue situado en la llamada "Quadra del Mediodía" en el Monasterio de El Escorial, junto a otro de Carlos II niño, colgando además enfrentados a los retratos de cuerpo entero de Felipe IV con armadura (Diego de Silva Velázquez, *El rey Felipe IV vestido con armadura*, h. 1653, óleo sobre lienzo, 251 x 151 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P 1219.) y Mariana de Austria en traje negro y plata (Diego de Silva Velázquez, *La reina Mariana de Austria con traje negro y plata*, h. 1652-1655, óleo sobre lienzo, 251 x 151 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P 1191). El retrato de Carlos II fue sustituido en 1681 por otro, en el que se le ve ya en edad adulta, con armadura, pintado por Juan Carreño, sustituyéndose también el retrato de su hermana por el de la nueva mujer de su directa dependencia, su esposa la Reina María Luisa de Orleans (datos comunicados por B. Bassegoda, en su ponencia "La decoración pictórica de El Escorial en el reinado de Carlos II", en *Arte y diplomacia*

de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII, Coloquio Internacional, Madrid, Casa de Velázquez, mayo de 2001). Mientras tanto, comienzan a resurgir imágenes en las que se hace referencia a la continuidad dinástica por medio del retrato en miniatura. Algunos retratos de Carlos II infante parecen atender a la necesidad de explicitar el sentido de descendencia dinástica, y entre ellos se encuentra el conservado en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid). En él, el Rey niño se retrata rodeado de miniaturas de sus progenitores y antepasados (éste sería el caso inverso al de las representaciones femeninas que nos ocupan, pero es el que deja más claro el sentido de linaje, de continuidad). Aunque este tipo de retrato se sale fuera de la explicación sobre el uso de la miniatura en el retrato femenino, nos sirve para evidenciar la importancia del papel que juegan las imágenes de pequeño formato en la representación de la idea de continuidad de la Monarquía (para mayor abundamiento en el tema, véase A. Rodríguez G. de Ceballos, "Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid*, XII, 2000, pp. 95-109. Al respecto del retrato conservado en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, antes atribuida a Sebastián de Herrera Barnuevo y ahora a José García Hidalgo, este autor destaca su sentido de comunidad familiar, contemplándolo como una genealogía "encaminada a demostrar no sólo la autoridad de Carlos II basada en la continuidad dinástica, sino además la "Pietas Filialis" o sentimiento familiar" de la dinastía austriaca). En el caso del pequeño Rey, por su debilidad y por su necesidad de tutela, como en el caso de la mujer, se hace necesario emplear con él el tipo de iconografía del retrato dentro del retrato y toda su carga propagandística.

¹² "...el arte no hace sino reflejar la situación de subordinación social en la que vivían las mujeres", J. Portús Pérez, Madrid, 1999, p. 205 [cit. n. 2].

¹³ "eran piezas cuyo uso estaba muy extendido en la sociedad española de la época y especialmente en los ámbitos cortesanos", J. Portús Pérez, Madrid, 1999, p. 191 [cit. n. 2].

¹⁴ "Los retratos pequeños, que frecuentemente aparecían enmarcados por una rica labor de orfebrería, eran objetos perfectamente apropiados para el regalo; [...] con mucha frecuencia se trataba de un regalo de tipo galante", *ibidem*.

¹⁵ "El regalo de retratos no se justificaba sólo en el contexto de una relación afectiva...también podía constituir una manifestación...de poder...Era inusual regalar un retrato propio a un ser considerado socialmente superior, mientras que en el caso contrario resultaba habitual, pues de alguna manera el receptor se veía honrado por una imagen que ponía en evidencia una deferencia de un superior hacia él", *ibidem*, Madrid, 1999, p. 192.

¹⁶ Agradezco encarecidamente a José Luis Colomer su amabilidad al proporcionarme el

Notas y Documentos

acceso a su estudio sobre el uso de la miniatura en el reinado de Felipe IV, aún cuando está pendiente de publicación. Véase, por tanto, J. L. Colomer, "Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista" en *Actas del Congreso Velázquez*, Sevilla, 1999 (en prensa).

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ E. Harris, "Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez", *The Burlington Magazine*, 112, 1970, pp. 364-375, citado por J. L. Colomer, Sevilla, 1999 [cit. n. 16].

¹⁹ P. Muller, *Jewels in Spain 1500-1800*. Nueva York, The Hispanic Society of América, 1972, p. 129; J. L. Colomer, Sevilla, 1999 [cit. n. 16].

²⁰ "Desde finales del siglo XIV se había tornado una práctica habitual el intercambio de retratos con fines matrimoniales entre las casas reales europeas", M. Falomir Faus, "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en *Dª. María de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o suo tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade do Quinhentos*, Oporto, 1999, p. 126.

²¹ Aunque lo usual es que los prometidos se hubiesen visto ya a través de otros retratos de mayor embergadura, que llevaban los embajadores extraordinarios desplazados para el compromiso. Por ejemplo, con motivo de las conversaciones con fines matrimoniales entre Carlos II y María Luisa de Orleans, el marqués de los Balbases llevó a la Corte francesa el retrato de Carlos II por Carreño (mencionado por Palomino en los párrafos siguientes: ...y últimamente hizo (Carreño) aquel célebre retrato armado del Señor Carlos Segundo para enviar a Francia quando se trató el primer casamiento de Su Magestad con la Serenísima Reyna Dª María Luisa de Orleans", como consta en A. L. Mayer, "Cuadros españoles en colecciones americanas", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 108). Posteriormente, con ocasión de la elección de la segunda esposa del mismo Monarca español, el Conde de Mansfeldt llevó el retrato del Rey, pintado por Van Kessel a la Corte palatina de Neoburgo, véase Anexo documental.

²² A tenor de la retratística "mayor" con fines matrimoniales en el siglo XVI, Miguel Falomir expresa, bajo el epígrafe *Imágenes oficiales y sentimientos íntimos*, la doble función afectiva y representativa que los retratos ejercían sobre los prometidos. Sostiene que los destinatarios de estos intercambios de retratos desarrollaron hacia ellos relaciones afectivas, lo cual es extrapolable al uso y función del retrato en miniatura. M. Falomir Faus, Oporto, 1999, p. 129 [cit. n. 20]. Podría trasladarse al caso de miniatura ese carácter de "retrato moderno" del que habla Miguel Falomir al referirse a los retratos de compromiso por su "carácter emotivo (evocación de la persona ausente que pierde su utilidad cuando aparece el retratado)" y por su "transportabilidad (frente a las series de linajes)", *ibidem.*, p. 127.

²³ J. L. Colomer, Sevilla, 1999 [cit. n. 16].

²⁴ Adelantándonos un poco al discurso de este artículo, y en relación a los presentes de esponsales, habrá que recordar el carácter de efigie vicaria. En ciertas ocasiones, como podría ser esta de su compromiso matrimonial o de su boda por poderes, la presencia del Rey se hacía efectiva a través de su efigie. J. Portús, Madrid, 1999, p. 210; J. Gállego, Madrid, 1978, pp. 84 y 164 [cit. n. 4].

²⁵ J. Mascareñas, *Viage de la Serenísima Reyna Doña María Ana de Austria, Segunda Mujer de Don Phelipe Quarto...hasta la Real Corte de Madrid, desde la Imperial de Viena*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650, p. 11. B. N. 2/55668. Citado por J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1905, pp. 505-506.

²⁶ P. Muller, Nueva York, 1972, p. 150 [cit. n. 19]. La autora cita como fuente la correspondencia del embajador Conde de Sandwich.

²⁷ Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 9196, f.º 7v. Citado por J. L. Colomer, Sevilla, 1999 [cit. n. 16].

²⁸ "Días más tarde, exactamente el 30 [de julio de 1679] salieron para París el duque de Pastrana y Gaspar y José de Sandoval y Mendoza, sus hermanos, a llevar a la reina el regalo de bodas, la joya, que consistía en un retrato de Carlos II pintado por Carreño, rodeado de diamantes". G. Maura y Gamazo, *Duque de, Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1942, citado en T. Zapata Fernández: *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid, 2000, p. 57. Quizá pueda tratarse de la joya mencionada por P. Muller, Nueva York, 1972, p. 151 [cit. n. 19] como inventariada en la testamentaria de María Luisa de Orleans ("...a jewel owned by María Luisa of Orleans. Of gold with white, black and purple enamels, presumably on the reverse, it exhibited thirty-six rose diamonds and an additional thirty-five in an imperial crown topping the jewel; amid the diamonds was centered Charles II's portrait").

²⁹ Sobre las circunstancias del acto de entrega de la joya, véase *Relación verdadera, donde se da cuenta de la ostentosa entrada que hizo en Francia el Excelentísimo Señor Príncipe de Mérito, Duque de Pastrana... en ocasión de entregar la joya que llevó del Rey nuestro Señor a Su Real Esposa la Reyna Doña MARIA LVYSA de BORBON nuestra señora. Refierese el Aparato, y grandeza con que se executó esta función el día 14 de setiembre deste presente año de 1679*. Real Biblioteca, Madrid, III/6474 (18).

³⁰ Se trata de una estampa en la que se cita a la B.N. de París como depositaria de la misma, publicada por E. Magne, *Les fêtes en Europe au XVII^e siècle*, París, 1950, p. 580.

³¹ AGP, Sec. Administrativa. Expedientes Personal de Empleados. C.º. 1514/19 [fig. 1].

³² Para mayor y mejor abundamiento en el tema de la llegada de la Reina Mariana de Neoburgo a España, véase M. Simal López, "La Llegada de Mariana de Neoburgo a España. Fiestas para una reina", en revista *Madrid*, nº 5, Madrid, Consejería de Educación Comunidad de Madrid, 2000, pp. 101-124. A la generosidad de esta estimada investigadora y amiga debo agradecer los primeros datos sobre las circunstancias de la entrega de la Joya Grande.

³³ A. Baviera, *Mariana de Neoburgo, Reina de España*. Madrid, 1958, p. 46. También mencionada la entrega en J. M. de la Parra, *Viaje a España desde la Corte de Neoburgo. Historia de la jornada que la Serenísima señora Dª Mariana de Neoburgo hizo a Sp^{na}*, h. 1690, B. N. Ms. 7.870, ffº 60-61. Reseñas sobre todas estas relaciones fueron publicadas por J. Alenda y Mira, Madrid, 1905 [cit. n. 25]. Todas ellas recogidas por M. Simal López, Madrid, 2000 [cit. n. 52].

³⁴ Para compensar el que la función de traer a la Reina desde Neoburgo hubiera recaído en un extranjero -el Conde de Mansfeldt- se decidió que el Marqués de Leganés entregase la Joya regalo del Rey tras la celebración del matrimonio por poderes. Al final, el Marqués temió por los posibles peligros que pudiera sufrir tan importante pieza y prefirió dejarla en España ("...se tubo noticia de que la Joya, que havia de traer el dho Marq., havia quedado detenida en España, no haviendola querido exponer a riesgo de franceses con los correos de tierra ni a las contingencias de la mar". G. Rolandi, *Diario de la Jornada de la Reyna N^{ra} S^{ta} desde el día de su salida de Neoburgo asta su feliz llegada al puerto del Ferrol en el Reino de Galicia, que pone a los pies de la R^a madre N^{ra} S^{ta}*. B.N. Ms 2.061, fº 15v, publicado por M. Simal López, Madrid, 2000, p. 107 [cit. n.52]). El cometido del retrato del Rey contenido en el regalo matrimonial queda más claro al entender que se debía haber hecho entrega del mismo para la celebración del matrimonio por poderes.

³⁵ L. A. Bedmar de, *Tercera noticia diaria en que se prosigue la Real jornada de la Reyna nuestra señora ...desde el Sabado 8 de Abril, que quedó Su Magestad en la Coruña, hasta Miercoles 19 de dicho mes, que salió con su Real Familia de la Ciudad de Santiago*. Madrid, 1690, B.N., V-Cº 274-25. También descrito en A. de Baviera, Madrid, 1958, p. 59 [cit. n. 55]: "El 28, después de la misa, llegó el Conde de Benavente con su acompañamiento para entregar el regalo del Rey. Era un aderezo con treinta piedras muy grandes. En el reverso mostraba la alhaja el retrato de Carlos II. Hizo tres saludos, se arrodilló, llevó la alhaja a los labios y a la frente y se la entregó a la Reina".

³⁶ G. Maura y Gamazo, vol. 2, *Los dos matrimonios*, Madrid, 1942, p. 248 [cit. n. 28] (Reedic. Madrid, 1990).

³⁷ Testamentaria de la Reyna Viuda. AGP, Sec. Reinado de Felipe V. Casa de la Reina Viuda Dª. Ana de Neoburg. Leg. 269. Citada en A. Aranda Huete, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, p. 148.

³⁸ *Ibidem.*, Madrid, 1999, pp. 147-148.

Notas y Documentos

³⁹ *Ibidem*, Madrid, 1999, pp. 147-148.

⁴⁰ "La tradicional joya de pecho era una alhaja, generalmente desmontable, que estaba formada por al menos dos cuerpos: la rosa, redonda u ovalada, a veces con ventanas mostrando imágenes devocionales, y el lazo propiamente dicho, copete o morrión, todo ello realizado en filigrana, la mayoría de las veces cargada de aljofar, o enriquecida con ricas piedras engastadas [...] A finales de siglo se añaden cuerpos, preferiblemente en pinjante, con lo que la joya tiende a crecer y tomar un perfil de triángulo isósceles invertido. Consiste en una larga lazada totalmente caída, que alberga una estructura de varios cuerpos desmontables, antecedentes de los devant de corsage, llamados en castellano petos, sobrepetos o brocamantes, joyas propias del siglo posterior que Mariana de Neoburgo y las damas de la Corte lucirán antes del cambio de centuria". L. Arbeteta, "La joya española. Su evolución en cinco siglos", en *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid, 1998, p. 55. La parte inferior de la Joya Grande debió parecerse mucho en su perfil al pendant de diamantes reproducido por P. Muller, Nueva York, 1972, p. 124, n.º 196 [cit. n. 28]. Dicha pieza tiene la misma forma romboidal, que contiene una cruz griega patada dentro de un cuatrilóbulo. Pertenece a la Colección Harvey y Gore de Londres.

⁴¹ AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269.

⁴² "Ynventario de las alajas y vienes que quedaron por fallecimiento de la Serm^a. Sra. Doña Mariana de Neoburg, Reyna Viuda de España, en el Palacio de Guadalajara donde murió. Noticias y declaraciones de lo demás que a S. M. pertenece en otras partes" (4 de agosto de 1740). AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269, f^o 14.

⁴³ AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269.

⁴⁴ "Una joya en cuadro en forma de cruz con veinte y quatro diamantes rosas grandes y setenta y ocho medianos y pequeños. Un lazo de dha. Joya que sirve de corona con diez y seis diamantes grandes y treinta y quatro medianos y pequeños, cuias dos partidas componen la Joya, que el rey Carlos Segundo dio a S. M. viuda quando se desposó", Ratificación de Alberto Gómez de Andrade, AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269.

⁴⁵ "Entrega de los vienes a Dn. Alberto Gómez de Andrade de los q. havia en Guadalajara". Testamentaria de la Reina Viuda. AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269.

⁴⁶ El peritaje se realizó del 28 de septiembre al 5 de octubre de 1740. A. Aranda Huete, Madrid, 1999, p. 146 [cit. n. 57].

⁴⁷ AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269. AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269.

⁴⁸ "Una vez reunidas todas las alhajas se ejecutó la peritación lo más rápidamente posible por personas expertas en cada materia para concluir lo antes posible todo lo relacionado con la testamentaria de la reina viuda". A. Aranda Huete, Madrid, 1999, p. 145 [cit. n. 57].

⁴⁹ AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269.

⁵⁰ Se nombró para la tasación a Santiago Sánchez, tasador de joyas del Rey, y a Francisco Beltrán de la Cueva, tasador de joyas de Cámara de la Reina, ante "Joseph Fe^c. Auñón, Secretario de S. M., escribano de la Testamentaria de la Serm^a. Sra. D^a. Mariana de Neoburg Reyna Viuda de España y del número de esta Villa". AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269.

⁵¹ AGP, Reinado de Felipe V, Casa de la Reina Viuda D^a Ana de Neoburg, Leg. 269. A. Aranda Huete, Madrid, 1999, p. 159 [cit. n. 57].

⁵² AGP, Sec. Administrativa, Expedientes Personal de Empleados, C^a. 1514/19.

⁵³ Anexo documental, documento n.º 1.

⁵⁴ F. J. Sánchez Cantón, "Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Austrias", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 144. Este autor recoge como fecha de su nombramiento como pintor de la Reina el día 22 de noviembre de 1685. Su texto deja traslucir que conocía los documentos del expediente de Van Kessel, pues menciona algunos aspectos del documento n.º 2 del anexo, en el que el pintor solicita plaza de ayuda de la Furreria, que no le fue concedida. Sin embargo, Sánchez Cantón no hace ninguna referencia a las fuentes que manejó ni a ningún otro aspecto de estos documentos. También parece desconocer las Cédulas Reales, pues el rey Carlos II nombró a Juan van Kessel II "por mi pintor" *ad honorem*, "sin goze alguno, en Madrid, a Veinte y uno de Abril de mil seiscentos y ochenta y seis" (AGP, Sec. Registro, Cédulas Reales, tomo XVII, ff. 1v-2), fecha que Ceán Bermúdez (J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, pp. 122-123) publica correctamente, pese a la opinión de Sánchez Cantón.

⁵⁵ Testamentaria de la Reina Isabel de Farnesio. Archivo del Ministerio de Justicia. Caja 52, Documento 4054, f^o 1.

⁵⁶ "Así mismo, el rey decidió que una vez realizado el inventario se procedería a la valoración y tasación de todos los bienes por personas peritas...incluyéndose estos gastos en las cuentas de la testamentaria [...] una vez aprobados los créditos y solicitudes de los acreedores se cancelarían sus deudas con el caudal conseguido por la venta de los bienes de la reina". A. Aranda Huete, Madrid, 1999, p. 144 [cit. n. 57].

⁵⁷ Véase, p. ej., "Instancias de acreedores con documentos pertenecientes a la testamentaria de D^a. Mariana de Neoburg para poder cobrar lo adjudicado". Año 1767. Testa-

mentaría de la Reina Isabel de Farnesio. Archivo del Ministerio de Justicia. Caja 51, Documento 4015.

⁵⁸ "De todo el conjunto de joyas pertenecientes a la reina Mariana se seleccionaron las más ricas y las más apropiadas para la venta, tasándolas con el fin de venderlas en pública almoneda para pagar con ellas las deudas adquiridas por la reina". A. Aranda Huete, Madrid, 1999, p. 157 [cit. n. 57].

⁵⁹ Véase J. Portús Pérez, "El retrato dentro del retrato" en *El linaje del Emperador, Cáceres*, 2000, pp. 580-581. "Sin entrar en el mensaje político que este símbolo pueda contener, no me parece que esté de más recordar unas líneas que Gállego escribe al respecto: "...el retrato tiene el aspecto de una autoridad, de una presencia política. [...] En el gran lienzo de J. B. Maino, Recuperación de Bahía del Brasil (c. 1635, Museo del Prado) ...don Fadrique de Toledo que acaba de recobrar el puerto insurrecto, muestra a los rebeldes arrepentidos un retrato de Felipe IV ante el que se arrodillan como ante la propia persona del Rey", añadiendo después que "...Maino introduce al que considera el protagonista, aunque lejano, de la victoria: el Rey". J. Gállego, Madrid, 1978, pp. 84 y 164 [cit. n. 4].

⁶⁰ M. Falomir Faus, Oporto, 1999, p. 129 [cit. n. 20].

⁶¹ Durante el siglo XVIII, la nueva casa reinante en España tomará el modelo del "retrato dentro del retrato", que será empleado en las representaciones de Isabel de Farnesio. Miguel Jacinto Meléndez retrató a la Reina mostrando las páginas de un libro en el que puede observarse el retrato de su esposo el Rey Felipe V, realizado en grisalla y enmarcado en óvalo, en un *trompe l'oeil* muy del gusto barroco, en una sucesión de espacios insertos unos en otros. Del mismo autor es el retrato de esta Reina conservado en el Museo del Prado, en el que puede observarse cómo la efigiada luce una pequeña imagen de su esposo, engastada en el complicado aderezo del *stomacher* o peto (Miguel Jacinto Meléndez, *Isabel de Farnesio*, post. 1724, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º. inv. P 7604); María Amalia de Sajonia, en su retrato de esponsales, fue retratada de cuerpo entero por Louis Silvestre le Jeune y en este espléndido retrato de aparato, la Reina, vestida "a la polaca", sostiene una miniatura en la que se observa el retrato de su prometido, luego esposo, Carlos III (Louis Silvestre le Jeune, *María Amalia de Sajonia*, 1738, óleo sobre lienzo, 260 x 181 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º. inv. P 2558); María Luisa de Parma, en su efigie como Princesa de Asturias, realizada por Mengs, luce en la muñeca izquierda una miniatura de su esposo, el futuro Carlos IV, montada en una pulsera de varias vueltas de perlas (Anton Raphael Mengs, *María Luisa de Parma, princesa de Asturias*, óleo sobre lienzo, 152 x 110 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º. inv. P 2189).

Juan Ramón Sánchez del Peral y López
Licenciado en Historia del Arte

Crónica Cultural

Exposiciones

A LA MANERA DE FLANDES. TAPICES RICOS DE LA CORONA DE ESPAÑA

Se ha inaugurado la exposición *A la manera de Flandes. Tapices Ricos de la Corona de España*, en el futuro Museo de Colecciones Reales del Palacio Real de Madrid.

En esta Exposición, organizada por el Patrimonio Nacional, y que permanecerá abierta hasta el próximo 27 de enero, se pueden contemplar veinte paños de devoción, tapices de extraordinaria viveza y trasunto religioso, surgidos de los talleres de Bruselas a finales del siglo XV y comienzos del XVI. Se trata de una de las series más ricas de las Colecciones Reales y de uno de los más antiguos testimonios del mecenazgo real que custodia el Patrimonio Nacional. Estos tapices han sido restaurados recientemente.

Tanto Isabel de Castilla, como su hija, la Reina Juana, y su nuera Margarita de Austria formaron importantes conjuntos de objetos de precio que, al tiempo que servían a sus aficiones religiosas o de relación, resaltaban con su suntuosidad el poder y esplendor de la Monarquía. Con estos propósitos se elaboraron joyas, piezas litúrgicas, libros graciosamente adornados o tapices, la mayoría de ellos de acuerdo con la estética de los Países Bajos que, además de estar a la moda en casi toda Europa, destaca las orientaciones políticas de los últimos Trastámara de la Corona española, regida por hombres de educación flamenca. Algunos de estos tapices, que al final recayeron en la herencia de Felipe II, son los que pueden contemplarse en la Exposición.

A Felipe II se le puede atribuir la que podríamos denominar Colección estable, ya que es él quien dispone las medidas oportunas para paliar la dispersión de alhajas que se producía a la muerte de cada Monarca.

La simbología de los tapices es a veces muy compleja y su disposición se aproxima al retablo, con escenas sucesivas dentro de cada paño. Se ha destacado su estrecho parentesco con la lectura y mensajes de nuestras modernas historietas.

Asimismo, reflejan la evolución del lenguaje artístico de Flandes desde el *Nacimiento de Cristo* hasta la *Predicación de San Juan*, pasando por *El Descendimiento*, como consecuencia de las nuevas formas que van a imponerse en Europa, desde Roma.

Esta herencia culminó en el siglo XV en emporios de arte suntuario, como el del Principado de Lieja, feudo de pintores como Roger van der Weyden y el alemán Durero, y de Bruselas. Allí destacarían los Pannemaker, Pieter van Aelst, Jan van Room y Bernardo van Orley, autores de casi todos los cartones y tapices que figuran en la Exposición.



Crónica Cultural

TRAZAS DE JUAN DE HERRERA Y SUS SEGUIDORES

Su Alteza Real la Infanta Doña Elena y el Excelentísimo Señor Don Jaime de Marichalar, Duques de Lugo, inauguraron la Exposición *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, en la que se recoge uno de los conjuntos documentales gráficos del siglo XVI más importantes para la historia de la arquitectura española de la Edad Moderna.

La Exposición, que tiene lugar en las Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid, es el resultado de un Convenio suscrito en 1999 entre el Patrimonio Nacional y la Fundación Marcelino Botín. El Convenio ha comprendido la restauración de 74 trazas en papel; su descripción, estudio científico y digitalización, así como la convocatoria de becas. El pormenorizado estudio de las trazas y la impecable restauración han permitido recuperar este *corpus* gráfico único tanto desde el punto de vista científico como desde el de su estado material.

El que la mayor parte de estos dibujos formen parte del proyecto de construcción del Monasterio de El Escorial ha suscitado un gran interés, ya que constituyen un elemento imprescindible para las investigaciones sobre el edificio.

La peripecia de estas trazas, que se salvaron del incendio del Alcázar en la Navidad de 1734, y su peregrinar por colecciones particulares hizo que su estado de conservación llegase a una situación límite.

Los dibujos sueltos, documentos de trabajo tratados como tal, se encontrarían en el "Cubo de las trazas" en el momento de iniciarse el fuego. El papel sufrió las altas temperaturas, los efectos del humo y del agua,



las diferentes tensiones de un secado y un almacenaje arbitrario e inadecuado. En 1931 las trazas se encuadernaron para crear un álbum; cosidos para formar el lomo y remendados, los papeles sufrieron nuevas agresiones. La conservación exigía intervenir inmediatamente.

La restauración de las trazas se ha hecho con un criterio conservacionista. Los análisis físicos (realizados sobre 511 muestras) y químicos (se tomaron 1.266 micromuestras y 279 tomas radiológicas y documentales) se efectuaron sobre todos los soportes que forman parte de cada dibujo, es decir, parches, anexos o antiguas intervenciones.

Estas intervenciones y sus procesos se documentan con 2.200 fotografías convencionales y

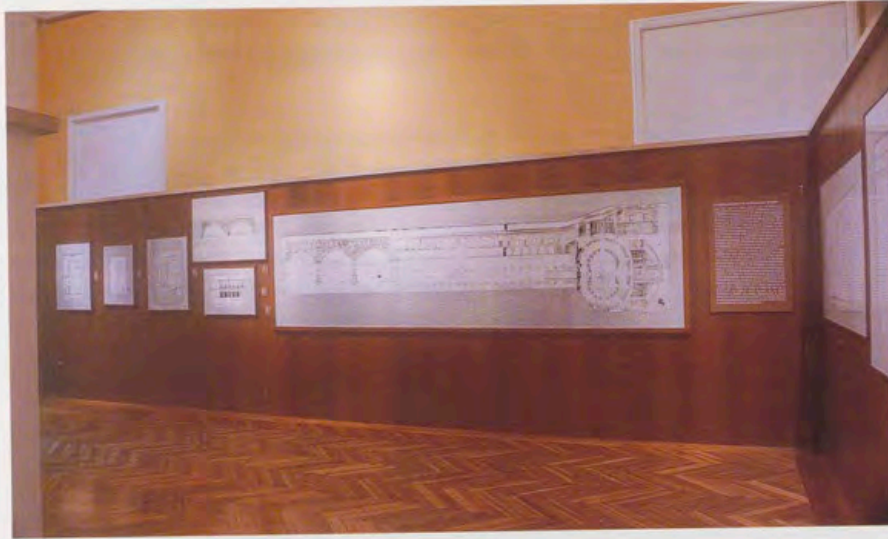
digitales. Un comité internacional, formado por expertos españoles, italianos y suizos, ha colaborado con el Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional para llevar a cabo estos trabajos.

El criterio que ha presidido la restauración ha sido el de asegurar la conservación de los dibujos y consolidarlos materialmente. Su digitalización, el montaje especial que los protege y el almacenaje previsto para su conservación deben entenderse como parte de este *Proyecto para la Restauración y Conservación de las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, dirigido por la Real Biblioteca.

En esta Exposición, el visitante puede ver ahora los resultados de un proyecto integral de investigación en dos campos: el de la historia



Crónica Cultural



de la arquitectura española en el siglo XVI y el de la restauración de obras en papel. Los esfuerzos conjuntos de la Fundación Marcelino Botín y del Patrimonio Nacional han permitido que en esta actuación se hayan podido formar dos investigadores de documentación histórica y cuatro restauradores especializados en papel.

NAVIDAD EN PALACIO. EL VERBO SE HIZO HOMBRE

En el Palacio Real de Madrid se ha inaugurado la exposición *Navidad en Palacio. El Verbo se hizo Hombre*, en la que, junto a las figuras napoleónicas del Belén del Príncipe, se pueden con-

templar dieciséis obras procedentes de Patronatos y Palacios Reales, en las que se representan diferentes escenas relacionadas con el nacimiento y la infancia de Cristo. La mayor parte son piezas poco conocidas que se han restaurado para esta Exposición. Entre ellas merece destacarse *La Adoración de los Magos*, cuadro bordado, procedente del Real Monasterio de San Lorenzo de Escorial, realizado por Isabel Camps. *La Huida a Egipto* aparece en una pintura del Monasterio de Santa Isabel, cuyo estilo se relaciona con las obras de los Bassano. El tema de la Sagrada Familia acompañada por San Juanito puede contemplarse en una pintura sobre tabla y otra sobre ágata del Real Monasterio de la Encarnación.

Asimismo, se han elegido varios textiles litúrgicos y un cuadro con diversas estampas, donde aparecen María y el Niño en diferentes actitu-

des, procedente del Monasterio de las Descalzas Reales.

Los primeros años de la infancia de Jesús han quedado reflejados en un conjunto de cuatro pinturas, custodiadas en el Real Monasterio de la Encarnación, que también han sido restauradas.

María es el centro de la familia, y por eso se ha seleccionado un cuadro bordado con una escena de su infancia, en el que aparece Santa Ana enseñando a leer a la Virgen ante la mirada atenta de San Joaquín.

Por último, María, como mediadora del género humano, es representada bajo la advocación de la Divina Pastora, acompañada de Jesús Niño, y rodeados por ovejas que simbolizan las almas, y por ello se incluyen en la Exposición una escultura y un bordado con esta temática.



Música

XVII CICLO MÚSICA DE CÁMARA

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se ha celebrado un concierto de música de cámara, a cargo del Cuarteto Casals, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. El programa se dedicó íntegramente a Juan Crisóstomo de Arriaga, al cumplirse 175 años de su muerte.

Dentro de este mismo Ciclo, el Cuarteto Almus ofreció un concierto, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con los Stradivarius de la Colección palatina. En el programa, dedicado a Luigi Boccherini, se incluyó el *Cuarteto Op. 27 nº 2 en Sol menor*, el *Cuarteto Op. 33*



Crónica Cultural

nº 6 en *La Mayor*, y el Quinteto con dos violonchelos en *Do Mayor*.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO EN EL PALACIO REAL DE EL PARDO

El pianista Lazar Berman y el violinista Pavel Berman ofrecieron un concierto extraordinario en la Capilla del Palacio Real de El Pardo, organizado por el Patrimonio Nacional.

XVI CICLO MÚSICA EN NAVIDAD

PALACIO REAL DE MADRID

El Orfeo Catalá, dirigido por Joseph Vila i Casañas, ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de Madrid, dentro del XVI Ciclo Música en Navidad.

PALACIO REAL DE ARANJUEZ

Asimismo, dentro de este mismo Ciclo actuaron en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, Pedro Casals Fernández, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que dio un recital de piano, y la Escolanía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, dirigida por Juan Pablo Rubio Sadia, OSB, y acompañada por el pianista Santiago Ruiz Torres.



PALACIO REAL DE LA GRANJA

En la Real e Insigne Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso actuaron la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dirigida por Lorenzo Ramos, y el Quinteto de viento "Brass in Black".

lanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dirigida por Lorenzo Ramos, y el Quinteto de viento "Brass in Black".

REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Por otro lado, la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dirigida por Lorenzo Ramos, ofreció un concierto en la Basílica del Real Monasterio.

VI CICLO LOS SIGLOS DE ORO

El grupo *Capilla Peñaflores*, bajo la dirección de Josep Cabré, y *Europa Galante*, dirigida por Fabio Biondi, ofrecieron un concierto en la Capilla del Palacio Real de El Pardo. El programa, *Música de Navidad para la Capilla Real de Madrid (1743)*, tuvo como protago-



CONCIERTOS DIDÁCTICOS

El Patrimonio Nacional, en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, ha organizado una serie de conciertos navideños para niños, en los Palacios Reales de El Pardo, Aranjuez y La Granja.

El Conjunto de Saxofones del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la dirección de Manuel Miján, actuó en la Capilla del Palacio Real de El Pardo.

Pedro Casals Fernández, solista de la Orquesta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, intervino en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

Asimismo, el Quinteto de viento "Brass in Black" actuó en la Real e Insigne Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

nista a Francisco Corselli, una de las grandes figuras musicales en la Corte española del siglo XVIII.

Los villancicos, compuestos por Francisco Corselli para la Navidad de 1743, tres años antes de la muerte de Felipe V, representan uno de los últimos ejemplos del cultivo de este género en la Capilla Real, y, paradójicamente, una de las pocas series que se puede recuperar casi en su integridad. Dentro del VI Ciclo *Los Siglos de Oro*, el Cuarteto Casals ofreció un concierto en El Palacio Real de El Pardo. Asimismo participó en este Ciclo la soprano María José Moreno y el pianista Sergio Giomei.

Con el ciclo de música española *Los Siglos de Oro*, el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid pretenden difundir el patrimonio musical español mediante su interpretación en algunos de los espacios históricos para los que fue concebido.

Crónica Cultural

Poesía

PRESENTACIÓN DE PÁGINAS EN BLANCO

El libro *Páginas en blanco*, de Nicanor Parra, editado con motivo del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en su X edición, fue presentado en el Salón de Mayordomía del Palacio Real de Madrid.

Asistieron al acto el Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional y el Rector de la Universidad de Salamanca, así como Juan de Dios, hijo de Nicanor Parra (ya que éste, por enfermedad, no pudo viajar a España); M^a Ángeles Pérez López, responsable de la edición; y Niall Binns, Profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid, entre otros.



ENTREGA DEL X PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Su Majestad la Reina hizo entrega del X Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana a Juan de

Dios, hijo del escritor Nicanor Parra, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. El Premio, que preside Su Majestad la Reina, está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, al amparo del convenio de colaboración cultural firmado por ambas instituciones. El objeto de este galardón, dotado con seis millones de pesetas, es 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.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre

Representing the King. The festivities of the Duke of Alba in Paris: 1703-1711

By Béatrice Torrione
Bibliothèque Nationale de France

Antonio Martín Álvarez de Toledo, 9th Duke of Alba, was Philip V's first effective ambassador to the French court. He shone both in worldly aspects and in his performance of the representative duties of his embassy, and was a key player on the power scene. The parties organised by the ambassador and his wife while their country was in the throes of the War of Spanish Succession were recorded in contemporary testimonies as the most prestigious and brilliant of those held the French capital and brought together thousands of guests who were dazzled by the liberality and sumptuousness displayed by the representative of Louis XIV's young grandson. This article examines the positive and negative sides of a number of ephemeral events which ruined the Duke, particularly the festivities held in honour of the Prince of Asturias, Luis Felipe (the future Luis I for a brief period), who was born on 25 August 1707.

Two unpublished drawings of the Royal Apartments of San Lorenzo from 1755

By Carmen García-Frías Checa
Patrimonio Nacional

The Hispanic Section of the Library of Congress in Washington houses two drawings of two adjoining rooms of the "Quarto del Rey" at the Palace of San Lorenzo de El Escorial which were executed by the Jesuit mathematician Jan Wenlingen in 1755 to illustrate the workings of the solar meridian. Their importance lies not only in their scientific aspect but also in their artistic value, as they enable us to reconstruct more clearly the architectural and decorative changes begun at the palace by the new Bourbon dynasty throughout the first half of the 18th century.

Aranjuez: The Former Fortified Residence of the Masters of the Order of Santiago

By J. Santiago Palacios Ontalva
Universidad Autónoma de Madrid

Since the Middle Ages Aranjuez's privileged location was appreciated by kings and masters of the Order of Santiago, who spent long sojourns resting or hunting in its forests. The master Don Lorenzo Suárez de Figueroa, head of the Order of Santiago between 1397 and 1409, had a small palace built there, which stood beside the current one until the first quarter of the 18th century. This article focuses on the military nature of some elements of that building, such as a tower and moat, which are mentioned in visitors' testimonies. However, except for some of these documentary references, we have little information on the appearance of the former palace. In any event, the building exemplifies the shift in importance from Medieval fortresses towards civil architecture during the 15th century.

Philip V's retirement: image and meaning of the Palace of La Granja in 1724

By José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

The Royal Palace of La Granja was represented for the first time in a tapestry dating from 1724 belonging to the series of *Hunting scenes with coats of arms of Philip V* and woven at the Royal Tapestry Factory in Madrid to decorate the rooms of the residence on the new Royal Estate of San Ildefonso, to which the king had decided to retire after abdicating in January that year. This image—currently missing—clarifies certain aspects of the building which was designed by Ardemans and immediately concealed by subsequent additions. The themes of the tapestries provide an insight into some personality traits of Philip V, whose retirement to San Ildefonso holds many implications on which a number of unpublished writings by Queen Isabella Farnesi's confessor, Bishop Guerra, shed some light.

About the altarpiece of the Capilla de los Reyes at the Cathedral of Puebla de los Ángeles and Bishop Palafox.

Concerning Royal Patronage and the virtues of the Monarch

By Ricardo Fernández Gracia
Universidad de Navarra

Of the many works sponsored or promoted by the Bishop and Viceroy Don Juan de Palafox at Puebla de los Ángeles in New Spain, the completion of the work on its cathedral and the careful choice of its artistic embellishments deserve particular mention. In this respect, he did not fail to neglect either the gallery of bishops' portraits or the most significant items of the temple, such as the "ciprés" or great tabernacle and the altarpiece of the main chapel, which was dedicated to the monarchs in allusion to the royal patronage of the Spanish king. For the altarpiece, as in other works, he personally saw to the design, the artists who were to execute it and the iconographic scheme of the paintings and sculptures. Particularly noteworthy is the main altar of the New Spanish cathedral at Puebla, for which he selected the design, artists and iconographic scheme. The design entrusted to Martínez Montañés was altered locally to incorporate the salomónica or barley-sugar column for the first time in New Spain and paintings and sculptures were carefully chosen to ensure they were in keeping with the dedication of the chapel. The saints chosen for the site, all of whom had royal blood and, in most cases, were notable for their rarity, serve the purpose of specific examples or mirrors of virtues for the king and are in consonance with other writings of the many-faceted Bishop-Viceroy. In the centre, as was only to be expected, he hung a large canvas of the Immaculate Conception, a mystery to which Palafox professed particular devotion—so much so that he even proposed that Philip IV himself should take the necessary steps to persuade Rome to formulate the dogmatic definition of the Immaculate Conception.

Esta vez también le dirán que les encantó su regalo.

Sólo que esta vez será verdad.



Usted la regala, ellos se la gastan en lo que quieran.



FELICITACIÓN



NACIMIENTO



BODA-ANIVERSARIO

Dentro de poco llegan las navidades. Y eso significa una cosa: regalos. Y con ellos, la posibilidad de que hagamos o nos hagan algunos que a veces resultan inútiles. Por eso presentamos la nueva Tarjeta Regalo BBVA. Una tarjeta personalizada que usted puede cargar con un importe desde 5.000 hasta 250.000 pts.

y después regalarla. Así, quien la reciba, podrá comprarse lo que más le apetezca. Todo un acierto por dentro y por fuera, porque además se presenta con un envoltorio muy especial. Solicítela ya en Línea BBVA 902 22 44 66, en www.bbva.es o en cualquier Oficina BBVA.

BBVA



Hay muchas Asturias y todas están muy cerca.

Hay una Asturias primitiva y salvaje, en la que el tiempo parece haberse detenido; hay una tapizada en verde y otra teñida de azul. Una de agua y de roca, y otra de hierba y de arena y, en todas, la naturaleza es soberana. Hay una Asturias para el paseante y otra para el deportista; una que invita a la calma y otra que incita a la aventura; una llena de historia y de tradición y otra rebotante de dinamismo y modernidad; una silenciosa y otra musical; una que siempre cambia y otra que siempre es igual; una de colores y otra de sabores; una rural y otra cosmopolita; una detenida en el pasado y otra que corre hacia el futuro. Hay muchas Asturias esperándote y, para encontrarlas todas, no tendrás que ir muy lejos porque están todas cerca. Y, precisamente, porque son muchas, Asturias sólo hay una.



Asturias
paraíso natural