

1597/2

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

AÑO XXXIX

Nº 152

(2º TRIMESTRE 2002)

5,41 €

(IVA INCLUIDO)



DOCUMENTACIÓN

ESPAÑA Y EL VIAJE DE EUROPA

2.^o acto, 5.^a escena

Jardín de los Capuleto

(Entra Romeo)

*Romeo: Julieta, nuestras familias
son enemigas. Lo nuestro
nunca funcionará.*

Julieta: Romeo, tienes razón.

Romeo: De acuerdo. Adiós.

Julieta: Adiós

Fin



Nueva Clase CLK. Algunas decisiones no deberían tomarse con la cabeza.



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 Carderera 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 Diez 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 Paz y Guerra con Inglaterra. 1554-1655

Por Sir John Elliott
Universidad de Oxford

A principios del siglo XVII el Conde de Gondomar, embajador español en Inglaterra, fomenta una política diplomática similar a la mantenida desde Carlos V: "Guerra con toda la tierra y paz con Inglaterra", sellada con el matrimonio entre María Tudor y Felipe II. Sin embargo, a pesar de la buena disposición de Jacobo I, que pretende una nueva alianza matrimonial entre el Príncipe de Gales y la Infanta María, y cuyas negociaciones terminan en una historia de romance, a la muerte de Jacobo I se produce un nuevo enfrentamiento. La política de entendimiento entre Carlos I y Felipe IV, basada en intereses dinásticos, se enfrenta violentamente a la opinión pública cuya fuerza ha ido en aumento y es esta última la que termina imponiéndose.

18 Tiziano y España: reflejos de la evolución del papel del pintor en las Cortes europeas

Por Matteo Mancini

Tiziano tuvo un extraordinario protagonismo entre las Cortes europeas del Antiguo Régimen, entre los literatos y sobre todo entre los propios artistas, por su particular papel en el proceso de evolución de la figura del pintor, como se demuestra en este estudio por medio de enfoques originales y de la presentación de una pintura casi inédita de Guercino.

30 Cultura española y poder político en la Corte de Viena del Emperador Carlos VI (1711-1740)

Por Virginia León Sanz
Universidad Complutense de Madrid

A comienzos del siglo XVIII la influencia de los españoles en la Corte de Viena no desaparece, incluso en ciertos ámbitos pudo ser más intensa que en etapas precedentes, debido a la llegada de los exiliados de la Guerra de Sucesión a los dominios imperiales y al apoyo que les otorgó el Emperador Carlos VI. La política, la cultura y el arte de la Monarquía austriaca durante el periodo carolino reflejaron la nunca olvidada herencia española del Emperador. En este trabajo se plantea la complejidad de los mecanismos de poder que sostuvieron a los españoles en la Corte imperial, desde el respaldo institucional que supuso la creación del Consejo de España, así como la actividad política y cultural desarrollada por la colonia española que se establece en Viena.

48 Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII

Por Pedro Moleón Gavilanes
Universidad Politécnica de Madrid

Entre 1747 y 1796, quince arquitectos españoles viajan a Roma para ampliar sus estudios, convencidos de que la antigüedad clásica es para ellos lo que la naturaleza para los pintores y escultores, la fuente de la que deben obtener sus principales conocimientos y el modelo con el que su gusto debe formarse.

64 "El giro del mundo". El *Viage fuera de España* (1785) de Antonio Ponz

Por Daniel Crespo Delgado
Universidad Complutense de Madrid

El *Viage fuera de España* de Antonio Ponz es sin duda uno de los más destacables viajes por Europa escritos durante el periodo ilustrado, participando plenamente de un escenario intelectual que perforó las últimas décadas del siglo XVIII y que tuvo en la comparación, encuentro y definición de Europa y España su principal motivo.

82 Notas y Documentos

92 Crónica Cultural

94 Resumen en inglés



Paz y guerra con Inglaterra, 1554-1655

Por Sir John Elliott
Universidad de Oxford

El Conde de Gondomar en 1618, en una carta escrita desde Londres, recordó al secretario de estado, Juan de Ciriza, un famoso refrán: «En fin, Carlos quinto decía: *“Guerra con toda la tierra y Paz con Inglaterra”*»¹. Desde principios del siglo XVI ésta se había convertido en una máxima primordial en la política exterior española. La amistad entre ambos países estaba basada en su común hostilidad hacia Francia y se vio reforzada por los sólidos lazos comerciales entre Inglaterra y Castilla². Como era habitual en la Europa moderna, se selló mediante una alianza dinástica casando a Catalina de Aragón con Enrique VIII. Tras el divorcio de Enrique se interrumpió la alianza política tradicional, pero se reanudó cuando la hija de Catalina, María Tudor, ascendió al trono en 1553 y casó con Felipe, el heredero al trono español.

Durante cuatro años, desde 1554 hasta 1558, Inglaterra tendría un rey español, aunque sin coronar, ya que el parlamento no quiso dar su consentimiento para su coronación. A pesar de ésta y de otras dificultades el matrimonio hispano-inglés parecía ofrecer a los consejeros de Carlos V una inteligente solución a los problemas planteados ante la proximidad de la división de la herencia de los Habsburgo. La cesión del Imperio y los territorios alemanes al hermano del emperador, Fernando, dejaría a los Países Bajos y al Franco Condado en un estado de permanente vulnerabilidad ante los ataques de Francia. Pero el matrimonio de Felipe y María introduciría formalmente a Inglaterra en la órbita de los Habsburgo, los Países Bajos dejarían de encontrarse aislados y Felipe recibiría una herencia viable. Inglaterra, por su parte, podría contar con la ayuda militar española en caso de tener problemas con Francia o con los aliados de Francia, los escoceses³.

Desde el principio había un profundo malestar en Inglaterra porque se temía que la alianza matrimonial pudiera arrastrar al país a las guerras continentales españolas, como acabó sucediendo, con la consiguiente pérdida de su independencia, convirtiéndose

simplemente en otro Milán o Nápoles⁴. Estos temores patrióticos se vieron alimentados y fortalecidos por la protesta religiosa. El Protestantismo había arraigado en el país y en 1554, el año de la boda, hubo un levantamiento protestante, la rebelión de Wyatt, que estuvo a punto de hacer tambalearse a María en el trono. Los temores que habían impulsado a Wyatt y sus seguidores a tomar las armas pronto se harían realidad. María revocó la política protestante de su predecesor y llevó de nuevo a su país hacia la obediencia a Roma. Pero su triunfo duró bien poco. Murió sin descendencia el 17 de noviembre de 1558. Inglaterra dejó de formar parte de la monarquía española de Felipe II y la hermanastra de María, quien la sucedió en el trono como Isabel I, instituiría en su reino atribulado un sistema eclesiástico basado en el protestantismo moderado.

Los cuatro años del reinado conjunto de Felipe y María en Inglaterra terminaron, por tanto, en decepción y fracaso para la propia reina, para la causa católica y para una política que tenía por objetivos frenar las ambiciones francesas y garantizar la protección permanente de los lejanos y expuestos Países Bajos. Pero, en realidad, no hubo consecuencias inmediatas ni un cambio radical en las relaciones hispano-inglesas. Gracias a su compartida hostilidad hacia Francia, tanto a Felipe II como a Isabel I les interesaba mantener buenas relaciones en el inicio de sus reinados, aunque Felipe se vio sin duda aliviado cuando su antigua cuñada rechazó su oferta de matrimonio.

El problema que más preocupaba a Isabel tras establecer el control político y religioso interno era asegurar la expulsión de los franceses de Escocia y garantizar la seguridad de sus fronteras del norte

Antonio Moro, *María Tudor*,
Museo Nacional del Prado, n° 2108, Madrid.



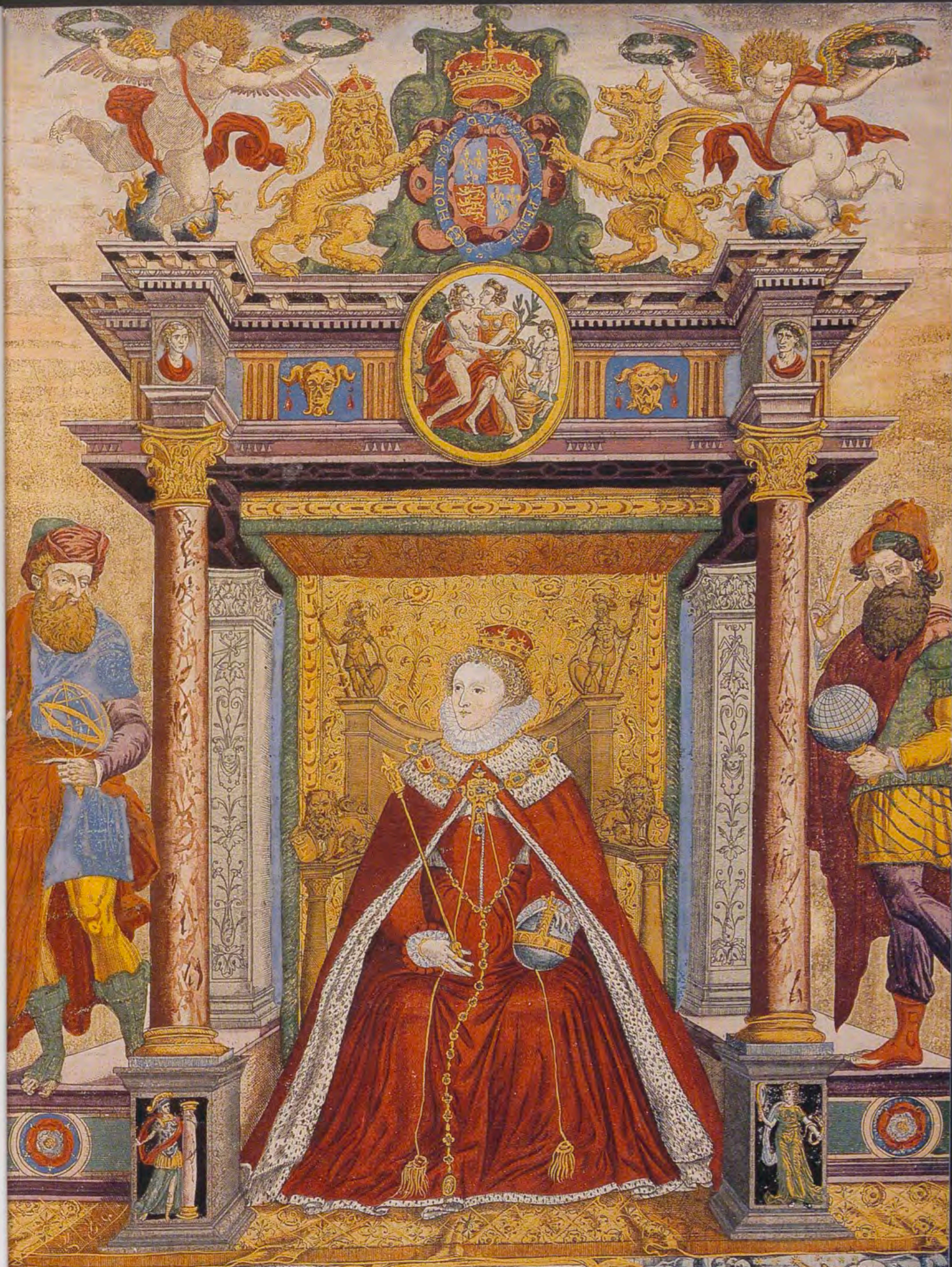


Isabel I (portada) en *Descriptio Angliae*, Christophorus Saxton descripsit, 1579, Real Biblioteca, Signatura: IX/7223 (1), Madrid, Patrimonio Nacional.

Antonio Moro, Felipe II, Palacio de los Austrias, Salón de Retratos, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, n° 10014146, Madrid, Patrimonio Nacional.

afianzando la victoria de la Reforma escocesa. La hostilidad hacia Francia en lugar de hacia España fue, por tanto, la nota dominante durante los primeros años de su reinado. Las relaciones hispano-inglesas sólo comenzaron a deteriorarse hacia finales de las décadas de 1560 y 1570, cuando los Países Bajos se rebelaron y Francia descendió hasta la anarquía de una guerra civil y religiosa ⁵. Sin embargo, esos años de estéril unión hispano-inglesa entre 1554 y 1558 traerían a largo plazo consecuencias en las relaciones entre ambos países duran-

te décadas e incluso siglos venideros. Ayudaron a crear un conjunto de imágenes que perdurarían e influirían en gran manera la percepción que un país tenía del otro. El desarrollo de las relaciones entre los estados soberanos no viene únicamente determinado por la *Realpolitik*, o *razón de estado*, acudiendo al término empleado por los políticos y teóricos de los siglos XVI y XVII, sino que está influido también por impresiones y percepciones que se convierten en estereotipos nacionales. En una Europa que evolucionaba hacia un continente de naciones-estado rivales, todos



Clemens et Regni moderatrix iusta Britanni
Hac forma insigni conspicienda nitet.

los monarcas y ministros sin excepción formulaban sus ideas políticas respecto a sus vecinos y rivales influidos por tales estereotipos, incluso allí donde eran primordiales intereses dinásticos o razones de estado. Los españoles que llegaban a Inglaterra en 1554 en el cortejo del príncipe Felipe conocían poco el país que les esperaba y tendían a creerse embarcados en una de las románticas aventuras de *Amadís* mientras acompañaban a su príncipe en el viaje de bodas a la isla del Rey Arturo ⁶. Pronto se desilusionaron. Hubo frecuentes disputas entre los cortesanos ingleses y españoles, la mayoría de los cuales se alegraron de volver a los Países Bajos, aunque el Conde de Feria, quien tuvo que quedarse en Inglaterra como embajador tras la partida de Felipe en 1557, casó con una de las damas de compañía más cercanas a María Tudor, Lady Jane Dormer. En el futuro, como la imponente Duquesa de Feria, acogería en su casa a muchos católicos exiliados de la Inglaterra isabelina ⁷.

Sin embargo, lo que perduró con más fuerza en las mentes españolas sobre Inglaterra fue su imagen de inconstancia política y religiosa. El conocimiento de primera mano de Felipe acerca de las complejidades de la política y sociedad inglesas de mediados del siglo XVI tuvieron su parte en la cautela de su manejo de las relaciones con Inglaterra durante los primeros años de su reinado. Pero otros fueron menos prudentes. En lo que respecta al Conde de Feria, Isabel era la hija del diablo y la hereje más grande del territorio ⁸. A medida que se estableció la iglesia isabelina e Inglaterra se convirtió en una or-

gullosa nación protestante, cuyos marinos se hacían cada vez más agresivos en sus ataques a las costas y los barcos españoles, en la conciencia nacional española arraigó la imagen de una isla de peligrosos herejes regidos por una reina hereje. Esta idea también se vio alimentada por los informes que llegaban sobre las persecuciones a los católicos ingleses que tuvieron que refugiarse en España. En 1588, el año de la *empresa de Inglaterra*, Pedro de Ribadeneyra S.I., que había formado parte de la casa del Conde de Feria en Londres en el momento de la muerte de María Tudor, ofreció a los lectores españoles de su generación y de las siguientes, en su *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, un gráfico relato sobre los orígenes y el desarrollo de la Reforma Protestante en Inglaterra. Un reino que había sido una vez “un paraíso de deleites, un jardín de suavísimas y hermosísimas flores” se había transformado, según Ribadeneyra, en “una cueva de bestias fieras, un refugio de traidores, un puerto de corsarios, una espelunca de ladrones, una madriguera de serpientes...” ⁹. Veinticuatro años más tarde, cuando Inglaterra y España firmaron oficialmente la paz tras diecisiete años de guerra abierta, el cronista de Felipe III, Fray Juan de la Puente, quien estaba convencido de que San Pedro había visitado las costas de Inglaterra, repitió lo que se había convertido en la imagen habitual de Inglaterra al escribir que “la inconstancia natural de aquellos miserables Isleños desterró de sus almas la sobrenatural firmeza de la Fe verdadera” ¹⁰.



Mapa de Gran Bretaña (desplegable), en *Descriptio Angliae*, Christophorus Saxton descriptis, 1579, Real Biblioteca, Signatura: IX/7223(1) Madrid, Patrimonio Nacional.



Juan Pantoja de la Cruz, La conferencia de Somerset House. NPG 665, National Portrait Gallery, Londres.

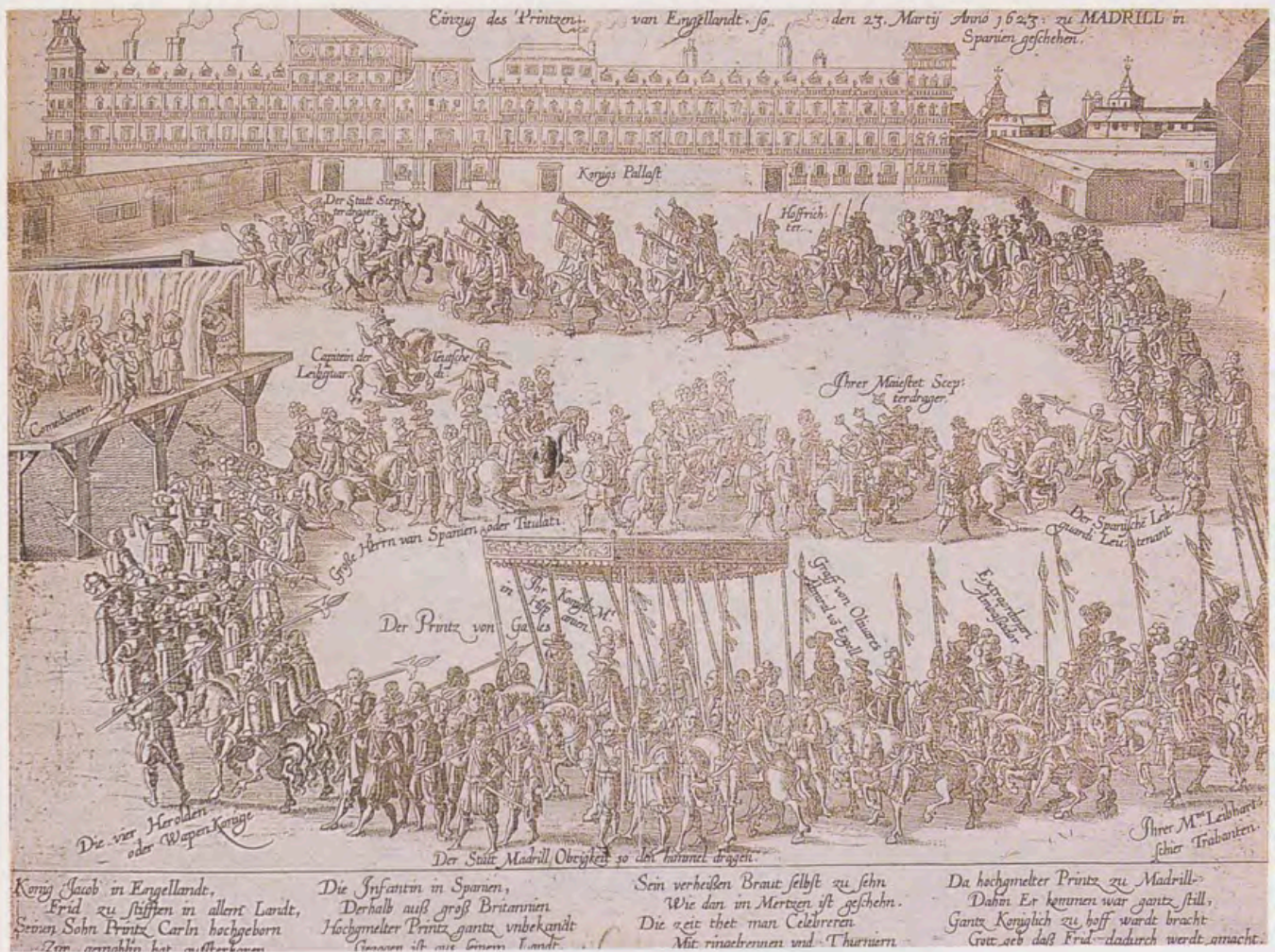
Ésta era la imagen de Inglaterra en España tal y como se formó en la década de 1550 y fue desarrollándose durante las siguientes décadas, pero ¿cuál era la imagen de España en Inglaterra? Aparte de los mercaderes que comerciaban con España, la ignorancia sobre este país imperaba en estas tierras cuando un rey español subió al trono inglés. En el momento de la muerte de María Tudor, cuatro años más tarde, se tenía más información, pero para entonces ya se habían creado algunas imágenes imborrables.

La boda de Felipe y María contribuyó a acelerar el interés de los ingleses por España y sus conquistas de ultramar. Uno de los primeros propagandistas del imperio de ultramar inglés fue Richard Eden, quien tradujo a su lengua las tres primeras *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería. En su dedicatoria del libro a Felipe y María, Eden elogia vivamente los logros españoles durante el descubrimiento y la exploración del Nuevo Mundo y se muestra impaciente porque Inglaterra, aunque empezara más tardíamente, intentase emular su ejemplo¹¹. Su libro fue una de las diversas traducciones que acercarían a los lectores ingleses a la historia y al carácter de las posesiones españolas en América, incluida la *Historia General de las Indias* de López de Gómara, publicada en Londres en 1578. A partir de estas traducciones y gracias a la creciente información de primera mano prove-

niente de los marineros ingleses que habían navegado por aguas americanas, durante las décadas de 1560 y 1570 los ingleses empezaron a formarse una imagen de la incomparable extensión y riqueza del imperio de España en las Indias. La plata española era el señuelo, y el imperialismo embrionario de la Inglaterra de Isabel se vio empujado por el deseo de asegurarse una parte de las riquezas de América. Sin embargo, la impresión más inmediata y sobrecogedora dejada por el reinado de Felipe y María fue su persecución religiosa. La quema de cerca de trescientos protestantes durante el reinado de María Tudor creó una imagen de crueldad española y católica que produjo hondos resquemores en la conciencia colectiva de los ingleses y que fue inmortalizada en el famoso *Libro de los mártires* de John Foxe (1563). La época del reinado de Felipe se identificó con la quema de los mártires y esto, añadido a la *leyenda negra* de las atrocidades españolas, se apoderó de la imaginación de la Europa nórdica protestante. Esta oscura imagen de España se vio fortalecida con la llegada del Duque de Alba y sus tercios a los Países Bajos en 1567 y con los terroríficos relatos, extendidos por los rebeldes holandeses, sobre las actividades de la Inquisición española. Para cuando se publicó en 1583 la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas en su versión inglesa, España

DA LAMIA
D SARMO





Anónimo, Llegada del Principe de Gales al Alcázar de Madrid, Museo Municipal, nº 2683, Madrid.

ya estaba asociada indefectiblemente a la crueldad y al fanatismo religioso en la opinión popular inglesa¹². Esta imagen a su vez estimuló el desarrollo de un violento nacionalismo protestante a medida que la Inglaterra isabelina comenzó a identificarse como nación sobre la base de su oposición a la iglesia de Roma y a su mayor defensor, Felipe II. Mientras cada país iba desarrollando una imagen estereotipada del otro, Felipe e Isabel actuaban con cuidado para conservar la paz. Nadie quería, ni podía permitirse, una confrontación abierta, aunque algunos de sus consejeros más impetuosos les presionaban para que llevaran a cabo acciones más contundentes en defensa de sus intereses. Hubo disputas sobre el comercio y la piratería de Inglaterra (John Hawkins hizo la primera expedición de comercio de esclavos al Caribe en 1563) pero la situación internacional se transformó cuando en 1566 tuvo lugar la revuelta en los Países Bajos y se estableció un ejército en Flandes bajo el Duque de Alba, lo cual situó a los dos países en vías de confrontación. Aunque Isabel no se apresuraba por ayudar a los rebeldes holandeses, el ejército del Duque de Alba era tenido como

una amenaza potencial contra las Islas Británicas en un momento de continuos peligros internos. Los elementos reaccionarios católicos permanecieron fuertes, especialmente en el norte de Inglaterra, la Irlanda católica aún estaba lejos de ser dominada por completo, y se descubrían continuamente confabulaciones de católicos para asesinar a la reina. En lo que se refiere a España, con voluntarios ingleses luchando en los Países Bajos, puertos ingleses cobijando a corsarios holandeses y dinero inglés apoyando la causa rebelde, Felipe tuvo cada vez más claro durante la década de 1570 que la clave para recuperar los Países Bajos se encontraba en Inglaterra. España estaba perdiendo el control de sus rutas marítimas en el norte de Europa, imprescindibles tanto para el comercio como para la guerra, mientras que las flotas de Indias, cargadas de plata en sus viajes de vuelta a Sevilla, corrían el riesgo creciente de ser atacadas por los corsarios ingleses. La Paz con Inglaterra ya no parecía una política viable o deseable, mientras que la posibilidad de un enfrentamiento contra Inglaterra empezó a parecer inexorable¹³. La fecha escogida por Felipe para su empresa de Inglaterra estuvo determinada por numerosos factores. Entre estos señalar el debilitamiento de la ofensiva turca en el Mediterráneo, la incapacidad de una Francia desgarrada por la guerra, los largos preparativos necesarios para construir una poderosa armada española y la ejecución en 1587 de María Reina de Escocia,

J. Privitzer, Retrato de Don Diego Sarmiento de Acuña, I Conde de Gondomar, Colección Palacio Mirabel.



Velázquez, Felipe IV.
Museo Nacional del Prado,
n° 1182, Madrid.



Sir Peter Lely, Retrato de Oliver Cromwell, Birmingham Museum & Art Gallery, 1949-P27, Birmingham.

que eliminó una potencial traba política para Felipe y le permitió justificarse diciendo que estaba vengando la muerte de una reina mártir. Las presiones para la guerra, sin embargo, no venían solamente por parte de los españoles. Ya quedó patente en el complot de Ridolfi de 1571 que había cómplices españoles en las conspiraciones para asesinar a la reina. En cualquier momento podía ser atacada por el cuchillo del magnicida. De hecho, Guillermo de Orange fue asesinado en 1584. Tras este crimen, la facción marcadamente protestante de la corte de Isabel bajo el liderazgo de Sir Francis Walsingham advirtió en repetidas ocasiones que la revuelta holandesa fracasaría si Inglaterra no iba en ayuda de los rebeldes. Al mismo tiempo, los hidalgos del oeste de Inglaterra con intereses comerciales y marítimos se sentían cada vez más seguros y estaban deseando la lucha contra España. Durante las décadas de 1570 y 1580 las actividades de los corsarios a pequeña escala de los veinte años precedentes dieron lugar a grandes empresas oceánicas, que culminaron con la vuelta al mundo de Sir Francis Drake entre 1577 y 1580. Inglaterra experimentaba un

despertar marítimo. En palabras de Juan de Idiáquez, "ellos son poderosos en la mar"¹⁴.

En consecuencia, tanto para España como para Inglaterra la guerra abierta parecía ya inevitable cuando Drake atacó Cádiz en 1587. La idea fija que cada país se había formado de la personalidad y las intenciones del otro se vio reforzada por una serie de incidentes y enfrentamientos. Ambas partes estaban ya preparadas para un conflicto y sus respectivas actitudes religiosas y prejuicios les llevaron a presentarlo de forma apocalíptica.

En consecuencia y sin que sorprendiera a nadie, el destino desastroso que sufrió la Gran Armada de Felipe en 1588 tuvo profundas consecuencias psicológicas tanto para Inglaterra como para España. Aunque España todavía tenía suficientes recursos para reconstruir su flota y lanzar nuevos ataques contra Inglaterra e Irlanda en los años posteriores a la Armada, la confianza en sus posibilidades para realizar su misión divina había recibido un duro golpe y quizás, incluso, había minado la validez de la propia misión¹⁵. Inglaterra, por su parte, reforzó su creencia de que



*Daniel Mytens,
Carlos, Príncipe de Gales,
Parham Park Ltd,
n° 227,
Pulborough, West Sussex,
Gran Bretaña.*

Dios era protestante y de que el país podía conservar su independencia frente al violento ataque del monarca más poderoso de la cristiandad ¹⁶.

Sin embargo, la confianza de los ingleses se vio atemperada por la conciencia de que el país se encontraba inmerso en un conflicto con una superpotencia y los reveses militares y navales de la década de 1590 no contribuyeron a disminuir esta conciencia. Enfrentados a un gigantesco imperio con unas reservas de plata aparentemente ilimitadas, Inglaterra no era más que un pigmeo comparado con él y continuó siéndolo. El temor de los ingleses hacia los españoles se extendió y se reforzó con la creencia de que los católicos de Irlanda estaban esperando un desembarco español en la Isla para rebelarse contra el dominio inglés y de que todos los ingleses católicos eran traidores en potencia a la reina y al país. Nadie dudaba que España, a pesar del desastre de 1588, todavía tuviera como objetivo una "monarquía universal". Por tanto, nunca podrían bajar la guardia.

Con el cambio de siglo sin embargo, el cansancio mutuo se estaba cobrando su precio. Felipe II muere en 1598 e Isabel en 1603 y el cambio de monarcas y de regímenes proporcionó la oportunidad a ambos países de calcular sus posiciones. Después de las prolongadas negociaciones de Somerset House en Londres se acordó un tratado de paz el 28 de agosto de 1604. Ambos países se obligaban a renunciar a sus exigencias más extremas: los ingleses renunciaban a la libertad de comercio con el imperio español en las Indias y los españoles a la libertad de culto para los católicos ingleses. Se dispusieron preparativos para el acercamiento anglo-español y la nueva era de reconciliación se inauguró con la entrada ceremonial en Valladolid el 26 de mayo de 1605 del Conde de Nottingham, el comandante de la flota inglesa que se había enfrentado a la Armada de Felipe II. Llegó a España como enviado especial de Jacobo I para ser testigo de la ratificación del tratado de paz por parte de Felipe III. La hospitalidad con la que él y su séquito de quinientas personas fueron recibidos en Valladolid supuso una ostentación desconocida, incluso en la España del Duque de Lerma ¹⁷. La reanudación de las relaciones entre España e Inglaterra significó la reapertura de embajadas permanentes en los dos países y un aumento en el comercio y en las relaciones personales. Algunos intrépidos nobles ingleses comenzaron a incluir a la península Ibérica en sus viajes por Europa, a pesar de las notorias incomodidades de las posadas españolas ¹⁸. Esto ocurrió en un momento en el que había un interés creciente por la lengua, la cultura y la moda españolas en los círculos de la corte inglesa. La década de 1590 vio la publicación en Inglaterra de diccionarios españoles, libros de gramática y de manuales de conversación y la correspondencia del principal consejero de Jacobo I, Robert Cecil, Conde de Salisbury, estaba salpicada de expresiones españolas ¹⁹. Su padre, William Cecil, Lord Burghley, el principal consejero de la reina Isabel, poseía probablemente la colección más extensa de libros españoles de la Inglaterra isabelina, y era el propietario del famoso dibujo de la Hatfield House de El Escorial en construcción, en el que escribió de su puño y letra "La casa del Rey de España" ²⁰. Su interés por el dibujo era probablemente algo más que

académico. El Escorial constituía, al fin y al cabo, el símbolo visible más impresionante del poder del Rey de España y los hombres de estado necesitaban conocer a su enemigo.

No puede decirse que los españoles de principios del siglo XVII dieran muestras de un interés comparable por Inglaterra, aunque el Conde de Gondomar, que sirvió como embajador en Londres desde 1613 hasta 1618 y de nuevo entre 1620 y 1622, adquirió para su biblioteca unos sesenta libros en inglés, junto con volúmenes manuscritos recientes y contemporáneos relativos a la política y el gobierno ingleses ²¹. Sin embargo la cultura inglesa todavía pesaba poco en la vida europea, mientras que el dominio político de España en Europa a principios del siglo XVII iba acompañado de una influencia cultural que infundía una admiración en fuerte contraste con el temor que infundía su reputación militar. Desde 1612 los lectores ingleses tuvieron la oportunidad de disfrutar con la primera parte de *El Quijote* en su propio idioma e incluso podía encontrarse literatura religiosa española en Inglaterra, aunque con ciertas censuras para evitar ofender la sensibilidad protestante ²².

Había, no obstante, una aguda dicotomía entre la nueva admiración por aspectos de la cultura española en ciertos círculos ingleses y la imagen popular del poder español y sus intenciones, mucho más extendida. Siempre estaba latente una especie de histeria anticatólica y antiespañola en la Inglaterra de los Estuardo que surgiría en momentos de crisis, como en tiempos del Complot de la Pólvora en 1605. Esto llevó a una tensión continua entre la política de la corona inglesa hacia España y la opinión pública, que encontró salida en el parlamento. Jacobo I se veía a sí mismo como el hombre que traería la paz y la reconciliación religiosa a Europa, esperanza alimentada por los embajadores españoles y sobre todo por Gondomar. El premio de una paz duradera entre España e Inglaterra sería la boda del Príncipe de Gales con la Infanta María, la hija menor de Felipe III. Sin embargo, cualquier proyecto enfocado hacia un matrimonio católico para el heredero del trono llevaría con toda seguridad a un conflicto con el parlamento y a una violenta oposición por parte de la opinión pública protestante.

Los diplomáticos españoles en Londres procuraban impulsar el crecimiento de una facción pro-española en la corte inglesa, lo cual suponía colocar un buen número de nobles y ministros en la lista de pensiones que pagaba el Rey de España. Sin embargo, no todas las dificultades vinieron del lado británico. El objetivo de la política de Madrid era anclar firmemente a Inglaterra en el círculo de los Habsburgo y un modo de hacerlo era seguirle la corriente a Jacobo I en sus esperanzas de realizar un enlace matrimonial con España. Sin embargo, Inglaterra seguía siendo a los ojos de los españoles un nido de herejes y la idea de casar a la hija del Rey de España con un príncipe protestante, hecho que de todos modos requeriría una dispensa papal, era impensable sin la incorporación al acuerdo matrimonial de condiciones muy estrictas que garantizaran el derecho de la Infanta a practicar su propia religión en Inglaterra, que aseguraran una educación católica para los hijos que pudiera tener y que concedieran libertad de culto para los ingleses católicos.



Tratado de Prado y Villalpando, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Signatura 1-IV-6, Madrid, Patrimonio Nacional.

Estas condiciones requerían interminables negociaciones diplomáticas entre Londres, Roma y Madrid y todavía no había nada decidido cuando Felipe IV sucedió a su padre en 1621. Su ascensión al trono coincidió con la reanudación de la guerra española en Holanda tras la expiración de la Tregua de los Doce Años. Poco después siguió la ocupación por parte del ejército español de los territorios alemanes del yerno de Jacobo I, el Elector Palatino, que había desafiado al emperador aceptando el trono de Bohemia. A partir de este punto el problema del Palatinado se vio unido de manera inextricable al proyecto del enlace hispano-inglés. Había un fuerte partido "Puritano", dentro y fuera del parlamento, que clamaba por una intervención militar inglesa en el continente, mientras Jacobo I y la facción pro-española de su corte creía que la única manera de asegurar la restitución del Elector a sus territorios sería gracias a la buena voluntad de Madrid. La mejor manera, a su entender, de asegurar esto era la boda del Príncipe de Gales con la Infanta. Surgió entonces un nuevo deseo en las negociaciones de boda por parte de los ingleses. En el caso de los españoles el nuevo régimen de Madrid, liderado por Don Baltasar de Zúñiga y el Conde de Olivares, no mostró ningún entusiasmo por la boda, pero estaba deseoso de evitar que Inglaterra entrara en el conflicto continental apoyando a los príncipes protestantes alemanes y a los holandeses. *Guerra con toda la tierra y paz con Inglaterra* estaba de nuevo a la orden del día y era importante evitar ofender innecesariamente a los ingleses, y al mismo tiempo no hacer concesiones que los contrarios al nuevo régimen pudieran denunciar como rendición a los herejes. En consecuencia, la urgencia de la corte inglesa se topó, con calculada demora de Madrid, con Gondomar, utilizando sus inmensas habilidades diplomáticas y su amistad con Jacobo I para argumentar que la restitución del Elector Palatino se conseguiría más fácilmente por medio de la paz que de la guerra.

En este marco de impaciencia ante el lento avance de las negociaciones de boda y la profunda preocupación acerca de las perspectivas de que el yerno y la hija del rey recuperasen su herencia, al Príncipe de Gales y al Duque de Buckingham favorito del monarca, se les ocurrió uno de los más descabellados y extraordinarios planes en la historia de las relaciones internacionales europeas. Carlos, el Príncipe de Gales, que tenía a la sazón veintidós años, estaba encantado con la idea de enamorarse de la Infanta. El Duque de Buckingham era impulsivo y sin experiencia política. Ambos consiguieron persuadir a un enfermo y senil Jacobo I de que el único modo de solucionar el problema era que el Príncipe viajara de incógnito a Madrid para insistir en el compromiso con la Infanta. Disfrazándose con barbas postizas y adoptando los nombres de Jack y Tom Smith, el Príncipe y el Duque dejaron Inglaterra el 1 de marzo de 1625 y, cabalgando a través de Francia, llegaron hasta la casa del embajador inglés en Madrid la noche del día 17²⁵.

En una de sus cartas, el rey se dirigía a los dos viajeros como sus "queridos caballeros aventureros, merecedores de ser incluidos en un nuevo romance"²⁴. Como contrapunto al viaje de bodas del príncipe Felipe a la isla del rey Arturo en 1554, se escribió otro episodio en el libro de caballerías de *Amadís* en que dos caballeros ingleses fueron a ganarse la amistad de España en 1625. Esta segunda aventura sin embargo, no acabó mejor que la primera. El embajador inglés en Madrid, el Conde de Bristol, se quedó horrorizado al ver llegar a los dos polvorientos viajeros a su residencia y estaba lógicamente alarmado por la precipitación del viaje del príncipe, que podría poner en peligro todas sus pacientes negociaciones haciendo de Carlos un auténtico rehén de la corte española. Carlos y Buckingham estaban convencidos de que su presencia sería suficiente para conseguir su propósito y de que el príncipe vol-

vería a Inglaterra triunfante con su prometida. Los ministros de Felipe IV y la opinión pública española pensaban que el príncipe había venido porque estaba a punto de convertirse al catolicismo. Las dos suposiciones eran erróneas. Se produjo un creciente descontento en ambas partes cuando la realidad de los hechos se hizo patente, dando lugar a unos tormentosos encuentros entre Buckingham y Olivares. Aunque el rey y la corte guardaron las apariencias hasta el final, en septiembre el príncipe y el duque abandonaron España camino de Inglaterra cargados de regalos (incluido un retrato de Carlos V con su perro de caza pintado por Tiziano) pero amargamente desilusionados ante el fracaso de su misión²⁵. La vuelta del príncipe sano y salvo sin la Infanta fue celebrada con extraordinario regocijo en Inglaterra, encendiendo hogueras en Londres y por todo el país. Se distribuyeron panfletos en contra de los españoles y de los católicos y la obra teatral de Thomas Middleton *A Game at Chess* (*Una partida de ajedrez*), que describe el jaque dado por el príncipe a los maquiavélicos planes de Gondomar, tuvo un enorme éxito popular en el teatro londinense. Buckingham entonces lideró la oposición a la facción "española" en la corte inglesa y se puso él mismo a la cabeza de la coalición de puritanos y "patriotas" en el parlamento de 1624 incitando al rey a la guerra contra España para restaurar el Palatinado. La política de paz y reconciliación de Jacobo terminó hecha trizas. Murió en marzo de 1625 y en octubre de ese mismo año la flota del nuevo rey, Carlos I, lanzó una desastrosa ofensiva contra Cádiz. Después de veinticinco años de paz, Inglaterra y España estaban otra vez en guerra. Olivares había fracasado en su intento de mantener la paz con Inglaterra, en un momento de guerra con toda la tierra. Sin embargo la guerra hispano-inglesa, que se prolongó desde 1625 hasta 1650, fue intermitente y terminó con un acuerdo de paz en 1650 en el que no se mencionaba el Palatinado, pero en el que el Conde-

Duque también abandonaba tácitamente los intentos de España para defender la causa de los católicos ingleses, dejando que Carlos hiciera por ellos lo que pudiera. Fue un alejamiento significativo de la política tradicional española hacia Inglaterra y una señal de hasta qué punto la *razón de estado* había tomado prioridad sobre las preocupaciones religiosas en las turbulentas relaciones entre las dos potencias²⁶.

La verdad era que tanto Carlos I como Felipe IV se necesitaban el uno al otro. Carlos todavía albergaba la esperanza de que España asegurase de algún modo la restauración del Elector Palatino. Felipe deseaba la neutralidad inglesa en un momento decisivo de la Guerra de los Treinta Años e incluso iba más allá aspirando a la ayuda de la flota inglesa. Hacia el final de la década se había hecho patente la necesidad de apoyo mutuo. Carlos, tras haber intentado gobernar en la década de 1650 sin convocar al parlamento, se enfrentó a una rebelión en Escocia y necesitaba desesperadamente la plata de España para mantenerse a flote. Felipe, tras la derrota de su armada a manos de los holandeses en 1659 en la batalla de las Dunas, estaba igualmente desesperado por el apoyo naval que solamente los ingleses podían proporcionarle. Pero para cuando comenzaron en serio las negociaciones en la primavera de 1640 ya era demasiado tarde²⁷. Carlos, derrotado por los escoceses, se vio forzado a convocar un parlamento profundamente hostil a su política. Felipe, enfrentado a la rebelión en Cataluña, no tenía dinero con el que ayudar al monarca que diecisiete años antes había intentado, sin éxito, convertirse en su cuñado. Las rebeliones de la década de 1640 en ambos países, Gran Bretaña y España, confirmaron la lección

Velázquez,
Doña María de Austria,
Museo Nacional del Prado,
nº 1187, Madrid.



aprendida por Felipe II con sus infelices experiencias en Inglaterra de cien años atrás. Las cortes reales podían tomar resoluciones, pero fuera de la corte subyace el "país", un cuerpo de opinión pública de creciente influencia, que encontraba nuevos caminos de disidencia. En Inglaterra, a diferencia de España, a las disensiones políticas se unían las disensiones religiosas. Esta combinación potencialmente letal ya se había manifestado en las reacciones al reinado de Felipe y María en la década de 1550 y se manifestaría de manera violenta en las reacciones contra el gobierno personal de Carlos I. Hubo muchas razones que provocaron la explosión de violencia contra el rey que le costaría la cabeza en 1649. Entre ellas estaba haber infringido las libertades establecidas antaño y también su política de alto anglicanismo, que convenció a muchos de sus súbditos de que estaba llevando a su país hacia Roma. Pero la clave de sus problemas radicaba en la imagen de la realeza que él personificaba, una forma de realeza que en opinión de un gran número de sus súbditos era ajena a sus tradiciones y tenía tintes de tiranía asociada a los príncipes de la Europa continental católica.

En la medida en la que ésta fue el problema de Carlos, pudo haberse originado con aquella singular visita a Madrid en 1625. Puede que no hubiera regresado con una consorte católica, pero volvió profundamente impresionado por la *gravitas* de la corte española y había intentado imitarla en su propia corte cuando ascendió al trono en 1625²⁸. Rodeado por un rígido ceremonial, parecía estar transformando la monarquía inglesa en una monarquía al estilo español, distante e inalcanzable. Su elección de una esposa católica, aunque fuera francesa y no española, solamente sirvió para soliviantar los profundamente arraigados temores populares hacia el papado. Sus gustos estéticos, igualmente, parecían pertenecer al otro lado del Canal. Como ávido coleccionista de pintura, había desarrollado una enorme pasión por las obras de los grandes maestros del Renacimiento italiano, hacia quienes la colección real española le había abierto los ojos. Cada vez más, al igual que Felipe IV, parecía estar viviendo en el irreal mundo de las mascaradas y el teatro de corte, alejado de las realidades del país que gobernaba.

Fue pues totalmente característico que Carlos pasó sus días mientras fue prisionero del parlamento en el Castillo de Carisbrook, enfrascado en los tomos en los que Juan Bautista Villalpando reconstruía el diseño del templo de Salomón²⁹. ¿Qué podía haber más apropiado para un monarca de estilo continental que un nuevo Escorial a orillas del Támesis? Pero fue igualmente apropiado que quien vino a ser el arquitecto de su ruina, Oliver Cromwell, tras asumir el gobierno al final de las guerras civiles, enviara una expedición naval al Caribe español en 1655 con el objetivo de conquistar La Española. Aunque la expedición fracasó en su principal objetivo, la conquista de Jamaica dio a entender que bajo el liderazgo de Cromwell habían vuelto los gloriosos días de la Inglaterra isabelina. El gobierno y la opinión pública, enfrentados durante tanto tiempo en las cuestiones de política exterior durante los reinados de Jacobo I y Carlos I, estaban de nuevo en armonía. Al entrar en guerra contra España, aún siendo ésta mucho más débil de lo que había sido un siglo antes, Inglaterra se opuso de nuevo a su enemigo "natural", el enemigo que había sido su aliado natural hasta que la combinación entre religión y nacionalismo de las décadas centrales del siglo XVI dividieron a Europa en dos campos armados.

NOTAS

- ¹ Carta del 28 de noviembre de 1618, en *Correspondencia oficial de Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar*, ed. A. Ballesteros y Beretta (*Documentos inéditos para la historia de España*, II, Madrid, 1945), pp. 102-103.
- ² Ver G. Connell-Smith, *Forerunners of Drake*, Londres, 1954.
- ³ Para los antecedentes de las negociaciones de boda, ver M. J. Rodríguez-Salgado, *The Changing Face of Empire. Charles V, Philip II and Habsburg Authority, 1551-1559*, Cambridge, 1988. Para los arreglos políticos del matrimonio, Glyn Redworth, "Matters Impertinent to Women": Male and Female Monarchy under Philip and Mary, *The English Historical Review*, CXII, 1997, pp. 597-615.
- ⁴ R. B. Wernham, *Before the Armada. The Growth of English Foreign Policy 1485-1588*, Londres, 1966, pp. 208-215.
- ⁵ R. B. Wernham, *The Making of Elizabethan Foreign Policy 1558-1603*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1980, cap. 2, y ver también Manuel Fernández Álvarez, *Tres embajadores de Felipe II en Inglaterra*, Madrid, 1951. Para una visión general de la segunda mitad del siglo XVI en Europa, ver J. H. Elliott, *La Europa dividida, 1559-1598*, Madrid, 1975; (segunda edición Barcelona, 2002, de próxima publicación).
- ⁶ Ver Glyn Redworth, "¿Nuevo mundo u otro mundo?: conquistadores, cortesanos, libros de caballerías y el reinado de Felipe el Breve de Inglaterra", *Actas del primer congreso anglo-hispano*, ed. Richard Hitchcock y Ralph Penny, Madrid, 1994, vol. III, pp. 115-125.
- ⁷ Albert J. Loomie, S.J., *The Spanish Elizabethans*, Nueva York, 1963, cap. 4.
- ⁸ Citado por Fernández Álvarez, *Tres embajadores*, p. 51 [op. cit. n. 5].
- ⁹ Pedro de Ribadeneyra, S.I., *Historias de la Contrarreforma*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1945, p. 1196.
- ¹⁰ Fray Juan de la Puente, *Tomo primero de la conveniencia de las dos monarquías católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio español*, Madrid, 1612, fo.140.
- ¹¹ Richard Eden, *The Decades of the Newe Worlde or West India*, Londres, 1555, y ver John Parker, *Books to Build an Empire*, Amsterdam, 1965, cap. 4.
- ¹² Para una información reciente del desarrollo de la leyenda negra, ver Ricardo García Cárcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, 1992.
- ¹³ Para información clara y concisa sobre los antecedentes de la empresa de Inglaterra, ver Carlos Gómez-Centurión, *La Invencible y la empresa de Inglaterra*, Madrid, 1988.
- ¹⁴ Citado por Gómez-Centurión, *La Invencible*, p. 39.
- ¹⁵ Las reacciones españolas ante la derrota de la Gran Armada se estudian en Gómez-Centurión, caps. 3 y 4. [op. cit. n. 13]. Ver también J. H. Elliott, *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, 1989, cap. 11 ("Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII").
- ¹⁶ R. B. Wernham, 1966, p. 406 [op. cit. n. 4].
- ¹⁷ Para la entrada ceremonial de Nottingham y su séquito, ver el relato de Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1989, pp. 79ff. Para el acuerdo de paz anglo-español, Paul C. Allen, *Philip III and the Pax Hispanica, 1598-1621*, New Haven y Londres, 2000 (hay traducción castellana), caps. 5 y 6, y Bernardo José García, *La pax hispánica. Política exterior del Duque de Lerma*, Lovaina, 1996, pp. 30-48.
- ¹⁸ Para los viajeros ingleses en España, ver John Stoye, *English Travellers Abroad, 1604-1667*, edición revisada, New Haven y Londres, 1989, cap. 10.
- ¹⁹ Gustav Ungerer, *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature*, Berna, 1956, p. 171, para el español de Robert Cecil. Para la influencia lingüística y cultural en Inglaterra, ver además de Ungerer, J.N. Hillgarth, *The Mirror of Spain, 1500-1700*, Ann Arbor, 2000, pp. 446-452.
- ²⁰ Pedro Navascués Palacio, "La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield", *Las Casas Reales. El palacio*, IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional, 1986, pp. 55-67.
- ²¹ Ver el catálogo de 1625 de la biblioteca de Gondomar, publicado como la parte 3 de Carmen Manso Porto, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Santiago, Xunta de Galicia, 1996.
- ²² Peter Russell, "English Seventeenth-Century Interpretations of Spanish Literature", *Atlante*, 1 (1953), pp. 65-77.
- ²³ El clásico relato de los acuerdos matrimoniales y la visita del Príncipe de Gales a Madrid se encuentra en S. R. Gardiner, *Prince Charles and the Spanish Marriage, 1617-1623*. 2 vols., Londres, 1869. Ver también Roger Lockyer, *Buckingham*, Londres, 1981, y J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, 1990, pp. 213-225.
- ²⁴ Citado en Gervas Huxley, *Endymion Porter. The Life of a Courtier, 1587-1649*, Londres, 1959, pp. 75-76.
- ²⁵ Para las obras de arte adquiridas por Carlos en España, ver el catálogo de la exposición *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002.
- ²⁶ Ver Albert J. Loomie, *Spain and the Early Stuarts, 1585-1655*, Aldershot, 1996, cap. XIV.
- ²⁷ Ver J. H. Elliott, "The Year of the Three Ambassadors", en *History and Imagination. Essays in Honour of H. R. Trevor-Roper*, Londres, 1981, cap. 15.
- ²⁸ Peter W. Thomas, "Charles I of England", en *The Courts of Europe*, ed. A. G. Dickens, Londres, 1977, p. 195.
- ²⁹ Roy Strong, *Britannia Triumphans. Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*, Londres, 1980, p. 61.

Tiziano y España: reflejos de la evolución del papel del pintor en las Cortes europeas

Por Matteo Mancini

“Fidias perpetuó su retrato por averle esculpido en el escudo de la Diosa Palas, que había hecho. Y Ticiano el suyo en otro del Rey don Felipe II de gloriosa memoria...”

Vicente Carducho¹

Anton Rafael Mengs, al determinar la tríada de pintores capaces de convertirse en puntos de referencia para la correcta definición de todas las características y prerrogativas propias del arte de la pintura y de la *belleza* que de ella deriva, no pudo evitar incluir a Tiziano Vecellio, a pesar de que en los textos dedicados a este pintor no escatime algunas críticas hacia su forma de pintar².

No se trata de una elección casual, sino que nos encontramos ante el resultado de siglos de protagonismo del papel de Tiziano en las Cortes europeas del Antiguo Régimen, entre los autores de tratados y de *vidas de artistas*, y sobre todo entre los propios artistas. En este último grupo el protagonismo de Tiziano fue doble, por un lado como referencia en la manera de pintar; y por otro en su forma de relacionarse con los poderes establecidos con el fin último de determinar su personal afirmación como protagonista de la evolución del papel de pintor-artesano hacia el de artista-intelectual³. Este estudio intentará abarcar en líneas generales dicho proceso de evolución por medio de unos enfoques peculiares, que han venido fraguándose en los últimos años de investigación alrededor del pintor de Pieve di Cadore y de las Cortes europeas⁴.

Una de las causas que concurrieron a determinar la afirmación de Tiziano, fuera de las limitadas fronteras de la República de Venecia, fue su capacidad de entender la función fundamental de la palabra escrita en el complejo sistema de la Corte. El pintor comprendió que el concepto de Corte en los primeros años del siglo XVI estaba evolucionando rápidamente para dejar de ser un lugar físico y convertirse en una forma de ser y de comportarse, como bien quedaba reflejado en el *Cortesano*

de Baldassar Castiglione⁵. Las indicaciones de este literato tienen un valor fundamental a la hora de entender la forma de relacionarse del pintor con sus mecenas y, también, resultan muy significativas para comprender su compleja manera de pintar y de pintarse a sí mismo. A pesar de que Castiglione ubique su diálogo en la Corte de Urbino, los valores que expresaban eran tan absolutos y universales que se convirtieron en la forma de *ser* propia de cualquier *cortesano* en cualquier Corte europea. En este sentido, a la hora de evaluar el desarrollo de los comportamientos de Tiziano, habrá que tener en consideración los modelos ofrecidos por el libro de Castiglione. El primer elemento de coincidencia, entre lo que se propone en el *Cortesano* y las aspiraciones del pintor, lo encontramos en la necesidad de establecer unos valores de distinción entre las élites –que eran parte integrante de la Corte– y las multitudes que no participaban en ella. Dicha diferencia se vino marcando gracias a la afirmación de la labor intelectual como el único medio del trabajo del cortesano; de forma parecida, los pintores en estas mismas décadas estaban reclamando para ellos y para su oficio un estatuto que los diferenciara de los artesanos. En este sentido hay que entender la definición del cortesano por medio de la necesidad de “escapar cuanto más se pueda y como un peligroso escollo, la afectación y quizá para decir una palabra nueva, utilizar en cada cosa una cierta *sprezzatura*, que esconda el arte y demuestre que lo que se hace y se dice, está hecho sin esfuerzo y casi sin pensarlo”⁶. Así que el cortesano, como el buen pintor, debía de buscar un equilibrio entre su forma de hacer y de ser en grado de ocultar el *arte* con el que lograba alcanzar sus objetivos. Estas pautas produjeron su reflejo entre los pintores por medio de la capacidad con la que conseguían imitar la naturaleza, disimulando detrás de ella y su apariencia el esfuerzo del *arte de la pintura*. Uno de los problemas que tenían los artistas para cumplir con

Tiziano Vecellio, Autorretrato,
Museo Nacional del Prado, n.º 407, Madrid.





Cornelius Cort, *La Gloria*,
Detalle del retrato de Tiziano,
Museo Casa de la Moneda,
Inv. R/1846 DD215, Madrid.

los requisitos del *perfecto cortesano* residía, quizá, en otro de los enunciados de Castiglione cuando, al referirse al cortesano, consideraba como obvia su nobleza:

Il cortesano, pues, *además de la nobleza*, quiero que sea en esta parte agraciado, y tenga por su propia naturaleza no solamente el ingenio y una bella forma de su persona, sino una gracia e como se suele decir una sangre, que lo convierta en agradable a la vista para cualquiera que lo vea y sea esto un ornado suyo que lo acompañe en todas sus acciones y lo convierta en persona digna de tener relaciones y oficios con todo gran señor⁷.

Al ser el primer requisito algo muy dificultoso de cumplir para la mayoría de los artistas, incluido Tiziano, los esfuerzos se dirigieron a desarrollar la segunda parte del enunciado, tanto en la propia forma de ser y de presentarse socialmente, como en los temas representados en pintura. Un ejemplo significativo lo encontramos en un cuadro famoso de Tiziano, el *Concierto campestre* del Museo del Louvre de París. En esta temprana pintura queda patente la vinculación entre el valor alegórico de la armonía musical/arte y las referencias a la cultura de la Corte, como lugar *virtual* según las indicaciones de Castiglione⁸. La forma de tratar la problemática de la presencia/exclusión de la Corte –o en términos

más generales de un espacio reservado– encuentra su reflejo en el éxito iconográfico que esta pintura ha tenido a lo largo de los siglos, siendo actualizada por artistas de primera fila, coincidiendo, además, con momentos de cambios decisivos en la *imagen* social del artista. Volviendo a la relación entre Tiziano y Carlos V, aunque en realidad está bien documentado que se conocieron en Parma hacia octubre de 1529 –como ha demostrado Charles Hope⁹– su verdadero espacio de encuentro fue el de la Corte. Sólo admitiendo esta peculiaridad –por ambos lados– y su fuerte vinculación a las características propias de esta institución, como las definió Castiglione, puede lograr entenderse una relación tan extraordinaria. Porque de otra manera no tendría ninguna explicación lógica que el Emperador considerara a Tiziano como su *primer pintor*, a pesar de que éste residió en su Corte sólo en muy pocas ocasiones y sobre todo de breve duración. Ambos debieron entender que la presencia *física* era algo que podía suplirse con otros medios, como la palabra escrita y sus portentosas posibilidades de difusión por medio de la imprenta¹⁰. De esta manera, ya a partir de los años inmediatamente sucesivos a la coronación imperial en Bolonia, tomó forma una singular relación en la que casi tuvo más importancia el medio, las



Tiziano Vecellio, Felipe II ofrece el Infante don Fernando a la Victoria, Museo Nacional del Prado, nº 431, Madrid.



Tiziano Vecellio, Felipe II ofrece el Infante don Fernando a la Victoria, Detalle de la cartela, Museo Nacional del Prado, nº 431, Madrid.

cartas, que el contenido de las mismas¹¹, una relación en la que a mediados de siglo empezó a asumir protagonismo el joven Príncipe Felipe¹² y que continuó hasta bien entrada la década de los ochenta a pesar de que su principal protagonista, Tiziano, murió en 1576.

En la correspondencia entre Carlos V, Felipe II y Tiziano encuentran cabida cantidad de elementos distintos que permiten apreciar las razones por las que el pintor se convirtió rápidamente en una referencia segura para los otros artistas, en un verdadero modelo a imitar para ennoblecerse, tanto que ya Giorgio Vasari, en sus *Vidas*, hacía referencia a dicha correspondencia y sobre todo a los títulos que el Emperador concedió al pintor¹³. Argumento en el que profundizó Carlo Ridolfi, deteniéndose en sus *Maraviglie dell'Arte*, en transcribir de forma integral muchas cartas y algunos de los diplomas concedidos al pintor¹⁴.

Por su parte Carlos V, durante los primeros años de su relación con el pintor, demostró dirigir su interés principalmente hacia el género del retrato y hacia las pinturas de temática religiosa, mientras no le resultaron de ningún interés aquellas de sujeto profano o mitológico; así, pues, no debe de extrañar que no ma-

nifestara su agradecimiento a Tiziano por el envío de una *Venus* hacia 1545¹⁵. En cambio sí que solicitó en repetidas ocasiones que el pintor se trasladara a su Corte para pintar retratos o para arreglar los desperfectos que se habían producido en algunos de ellos¹⁶; convirtiendo dichas peticiones en asuntos capaces de tener una trascendencia diplomática de muy alto nivel, llegando hasta a involucrar al Embajador imperial en Venecia y a las más altas instituciones de la República con el fin de que se concediera al pintor una *licencia* para alejarse de la ciudad de forma provisional¹⁷. Desde el punto de vista del artista, esta forma de relacionarse con su mecenas le permitía replicar, por medio de sus obras, a las instancias que hemos visto requeridas en el *Libro del Cortigiano* y –en este particular contexto– el género del *retrato* se convirtió en un instrumento muy eficaz para *disimular* el arte bajo la imitación de lo que podía tomar el semblante y la apariencia de lo más natural. Tiziano, en muchos de sus retratos escondió una hábil construcción semántica, como confirma el hecho de que algunos de sus retratos de Carlos V, a pesar de su aparente y celebrada *naturalidad*, se convirtieron en referencias iconográficas fundamentales para mu-

chos pintores –entre ellos Rubens, Velázquez, Van Dyck, Ranc, Bourdon y Goya– en la representación de los monarcas de las Casas reinantes en la Europa de los siglos XVII y XVIII¹⁸, como demuestran sendos retratos de los Austrias y de los Borbones, en España y de otros personajes, entre los que destacan Cristina de Suecia, Thomas Howard y James Hamilton¹⁹. En este marco resulta ser bastante coherente que el Emperador confiara a Tiziano la representación de su personal *Gloria*. Una obra que, a pesar de su complejidad semántica²⁰, llama la atención por la presencia de Carlos V, de algunos miembros de su familia y sobre todo del autorretrato del mismo Tiziano en el lado izquierdo de la composición. Una presencia, la de Tiziano, tan destacada que Cornelius Cort, en su versión grabada del cuadro, restituyó al pintor la indumentaria propia de su oficio, con la probable finalidad de subrayar la *identidad profesional* del pintor más que su personalidad individual²¹.

Hacia finales de los años cuarenta entraron en relación directa con Tiziano dos personajes de la importancia del Príncipe Felipe y de Antoine Perrenot de Granvelle. El primero no sólo quiso disfrutar del arte de uno de los artistas preferidos de su padre, sino que se acercó a su



Pieter Paul Rubens, Rapt de Europa, Museo Nacional del Prado, n° 1693, Madrid.



Diego Velázquez, *Las Hilanderas*, Museo Nacional del Prado, nº 1173, Madrid.

producción mitológica, demostrando un particular interés hacia aquellos temas y hacia su representación. La lejanía permitió al pintor unos significativos márgenes de libertad a la hora de elegir el particular enfoque con el que representar los amores de los dioses y su interpretación iconográfica, presentando al joven Príncipe unas *poesías* en las que una extraordinaria calidad estética se conjugaba con una notable complejidad iconológica²². Con el transcurso de los años los intereses de Felipe II se trasladaron cada vez más hacia los asuntos religiosos, llegando a poseer algunas de las más interesantes y distinguidas obras del estilo tardío de Tiziano, como el *San Lorenzo* del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o el *Felipe II que ofrece el Infante don Fernando a la Victoria* del Museo del Prado. A propósito de esta pintura cabe destacar la pequeña cartela en la que el pintor firmaba TITIANUS VECELIVS EQVES. CAES. FECIT, subrayando así, en los últimos años de su vida y de su arte uno de los mayores logros conseguidos a lo largo de su carrera profesional: el título de caballero cesáreo. Durante los años de su relación con Felipe II, se verificó una transformación de la relación epistolar y sobre todo se multiplicó el abanico de los personajes que por razones distintas participaron en ella, poniendo de manifiesto además del aprecio hacia el arte de Tiziano, el valor que sus obras habían adquirido en términos político-diplomáticos. En este sentido y a título de ejem-

plo podemos citar los casos de Antonio Pérez y del Marqués de Ayamonte, que antepusieron, a los valores estéticos de la pintura, su funcionalidad en las celebraciones de la victoria de Lepanto y en las controversias con el cardenal Borromeo respectivamente²³. Ambos episodios ratifican la singular capacidad de la pintura de Tiziano para alcanzar y mantener su *sentido* diplomático-político, como ya había ocurrido con ocasión de los cuadros que Fernando II Gonzaga encargó para el Emperador con la finalidad de adquirir su favor por medio de unos regalos de reconocido prestigio²⁴ y como confirmarán, casi cien años más tarde, las tentativas para el enlace matrimonial de Carlos I de Inglaterra, en las que se incluyeron sendas obras de Tiziano²⁵.

Distinto es el caso de Granvelle quien, aparte de sus evidentes funciones políticas, se perfiló como un verdadero apasionado-coleccionista de arte y sobre todo como el único personaje, entre todos los que intercambiaron correspondencia directa con Tiziano, que se atrevió a expresar su propia opinión sobre la manera de pintar del cadorino. A propósito de un cuadro donde estaba representado un *Cristo*, se recomendaba que

avesse la faccia bella, dolce e delicata tanto quanto la sapete fare. Vorrei anche che il fondo fosse di color berrettino ben oscuro, como si acostua. La veste o sia pallio, in cambio di azzurra, la vorrei purpurea, la sottana potrà restar rossa come l'altra²⁶.



Diego Velázquez, Las Hilanderas, Detalle del "Rapto de Europa", Museo Nacional del Prado, nº 1173, Madrid.

Talante, el de Granvelle, que ya en la carta que dirigió unas semanas más tarde a Tiziano, se transformó en algo más deferente hacia la *profesionalidad* del pintor al afirmar

Quanto alli colori dei vestiti e del fondo, con quello volsi solamente dire per ragguaglio, rimettendomi sempre al giudizio suo, como patron del arte cara²⁷.

De esta manera las palabras de Granvelle se convirtieron en un importante reconocimiento de las prerrogativas *intelectuales* del pintor en lo que refiere a su arte y en un instrumento de rápida difusión de la consideración reservada a Tiziano, debido al medio utilizado por el autor de las mismas. Este tipo de medio, el género epistolar, contribuyó a que, en los años inmediatamente siguientes a su muerte, Tiziano se convirtiese en el punto de referencia para la evaluación de muchos otros artistas, y su *modelo de pintor/cortesano* sentó raíces tan profundas en el arte de los territorios de la Monarquía Hispánica que en 1583 el Embajador Juan de Idiaquez, al referirse al inminente traslado de Federico Zuccaro a España, no pudo evitar compararle con Tiziano

Para acá tiene gran fama Federico Zuccaro... en lo que ahí se ocupaba y que parece su mano al lado de la de Tiziano y como la de Tintoretto al suyo...²⁸.

De tono parecido resultan ser las afirmaciones de Don Luis de Haro, que, en una carta dirigida a Alonso de Cárdenas, haciendo referencia a las malas condiciones de las pinturas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, escribía:

porque aunque en S. Lorenzo el Real hay tantas cosas de Tiziano, hay otro pedazo de pintura muy malo, indigna de estar en aquel lugar...²⁹.

Por otro lado, los más destacados escritores de arte en la España del siglo XVII le dedicaron sendos apartados. En este marco se inscribe un eficaz comentario de Antonio Palomino que sintetiza muchos de los elementos que hemos tratado hasta ahora:

De Michael Angel, y Rafael de Urbino, ya se ha dicho lo bastante; y así paso á el gran Tiziano Vecelio, cuya estimación es notoria, que está de mas todo encarecimiento, pues fueron casi innumerables los príncipes y señores que le honraron, y solicitaron alguna pintura ó retrato de su mano; pero quien más especialmente le honró, fue el invictísimo señor emperador Carlos Quinto, á quien retrató diferentes veces, y por cada retrato le dio mil escudos de oro, que en aquellos tiempos era más que ahora mil doblones; y finalmente le connaturalizó en España y Alemania, y le armó caballero de la espuela dorada, ciñéndole por su mano el estoque, y señalándole docientos escudos de renta en Milán; y otros tantos le señaló el señor Felipe Segundo, además de otros trecientos que tenía de la señoría de Venecia, que le hizo su patricio, de donde era natural, en la villa de Cador. En el retrato de Tiziano, hecho de su mano misma, que está en el museo del serenísimo señor el gran duque de Florencia, tiene puesto hábito de Santiago, y en otros retratos suyos de pintura y de estampa he visto lo mismo, que sin duda lo debió de obtener después de connaturalizado en España³⁰.



Diego Velázquez,
Las Meninas, Detalle del
autorretrato del pintor,
Museo Nacional del Prado,
nº 1174, Madrid.

Guercino, Alegoría de la pintura y de la escultura, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, n° 813, Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano, Roma.



En palabras de Palomino nos encontramos otra vez frente a la vinculación entre la pintura de Tiziano y la literatura artística. Otra vez la calidad de la pintura de Tiziano se engrandece mediante la palabra escrita. Se logra de esta manera tener una difusión mayor a la del conocimiento directo de los propios cuadros, y se llega a penetrar en la Literatura, otra de las artes de primera fila en las Cortes europeas y en la sociedad del siglo XVII. Autores como Quevedo y sobre todo Lope de Vega hicieron repetidas veces referencia a Tiziano y a sus pinturas, convirtiéndole en un verdadero *topos* sin necesidad alguna de describir obras concretas, sino limitándose a citar títulos genéricos, que eran, sin embargo, eficaces a las necesidades literarias de sus respectivos escritos³¹. En cambio para los pintores la situación era más compleja. Existían distintas maneras de vincularse a los temas, a los estilos y a la forma de pintar del maestro véneto. Una gran cantidad de artistas demostró su forma de comprender la pintura de Tiziano a través de sus propios ojos y de sus pinceles³². En este sentido los casos de Rubens, Van Dyck y Velázquez³³ resultan ejemplares para demostrar la variedad



Guercino, La pintura y el dibujo, Museo Nacional del Prado, n° 204, Madrid.

de los matices con los que cada uno de estos grandes artistas entendió a Tiziano, a la vez que representan la prueba del alcance extracontextual y supranacional de su pintura. Un alcance debido, entre otras cosas, a la enorme calidad lingüística que ofrece la estructura de sus obras, fruto de una profunda cultura figurativa que tenía sus orígenes en las composiciones iconográficas de origen medieval y en la necesidad de responder a los criterios de *naturalidad*, a las que anteriormente hemos hecho referencia. Como demuestra, por ejemplo, la aparente sencillez del célebre *Adán y Eva* del Museo del Prado, que, por cierto, fue copiado de manera excelente por Rubens, obra en la que la complejidad del mensaje y de la interpretación teológica se esconde en gestos aparentemente naturales, como el de Eva, que recibe el fruto del pecado para ofrecerlo a Adán, acompañada por un zorro, símbolo de la lujuria, al que el pintor contrapone la malvarrosa (malva bendita) que, aparte de numerosas funciones terapéuticas, era símbolo de Salvación, como explicó hace muchos años Erwin Panofsky³⁴. De forma análoga Tiziano –utilizando otro estilo más complejo– pintó en la *Anunciación* de la iglesia veneciana de San Salvador una representación muy singular e interesante de esta escena sagrada, donde no faltaban elementos capaces de provocar profundas inquietudes en los fieles y en los espectadores. Desde las posturas de la Virgen y del Ángel, a la visión de unas llamas demasiado ardientes o a la presencia de una flor de lis cuya rama –que por cierto tiene unas extraordinarias dimensiones– se encuentra puesta en una jarra de cristal y por último a la singular actitud de los ángeles que se llevan el cinto de la Virgen como si se tratara de un trofeo. Una tipología iconográfica, la de los ángeles y la del cinto, que encontramos repetida de una manera muy parecida en un contexto totalmente distin-

Tiziano Vecellio, La Gloria, Museo Nacional del Prado, n° 432, Madrid.



to, el de las *poesías* y en concreto en el *Rapto de Europa*, demostrando la agilidad de Tiziano en el manejo de los mecanismos más complejos de la profesión del pintor³⁵. El interés hacia el *Rapto de Europa* lo encontramos reflejado tanto en la copia de Rubens³⁶, como en la forma con que Velázquez lo transformó en el escenario de fondo de *Las Hilanderas*³⁷, dando prueba de la voluntad de marcar su vinculación con las pinturas de Tiziano. Una vinculación que, además, encuentra reflejos importantes en la forma de definir algunos rasgos fundamentales de las biografías del propio Velázquez, donde se repiten continuamente las referencias al pintor italiano, a sus pinturas y sobre todo a su forma de *enoblecerse*, como, también, confirman las palabras de Pacheco al narrar el tópico parangón entre Apeles y Tiziano, al que consideró oportuno añadir que “[Carlos V] estimólo en tanto que le armó caballero”³⁸. Por su parte, el mismo Diego Velázquez en su autorretrato más famoso, el de *Las Meninas*, recurrió al mismo sistema semántico elegido casi un siglo antes por Tiziano. Ambos necesitaron los pinceles para definirse como artistas y si el primero declaró su *nobleza cortesana* ostentando la cruz de la Orden de Santiago, el segundo lo hizo por medio de la cadena de oro, llegando en la versión berlinesa de su autorretrato a quedarse solo con este último atributo, renunciando a los pinceles que podemos ver en la versión del Prado.

La estructura iconográfica del retrato berlinés de Tiziano encontró una importante difusión por medio de las incisiones, que a su vez se halla reflejado en un singular cuadro del Museo del Prado atribuido a Guercino³⁹. Se trata de una *Alegoría de la Pintura* en la que encontramos a un hombre anciano con una larga barba blanca, que no sólo recuerda por su postura a la del Tiziano en el autorretrato de Berlín, sino que también sus rasgos fisonómicos resultan ser muy parecidos a los propios del pintor véneto. Este anciano sujeta con su mano derecha un espejo, mientras en la izquierda tiene un compás (o quizá dos pinceles). Su mirada se dirige hacia una mujer, una *Alegoría de la Pintura*, que tiene en sus manos paleta y pinceles.

Se trata de una tipología iconográfica que encontramos en otra obra de Guercino, la *Alegoría de la Pintura y de la Escultura*, de la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini en Roma⁴⁰. Ambas pinturas tienen un formato y una estructura compositiva muy parecidos y también es interesante subrayar el contraste entre las dos figuras de la *Alegoría de la Pintura* representadas de riguroso perfil, y sus respectivos acompañantes, que en cambio resaltan por la pericia en la forma de representar el volumen del rostro. Si la *Pintura* del cuadro romano dirige su mirada hacia la pequeña escultura que sujeta su compañera, la *Pintura* del cuadro del Prado lo hace hacia el espejo, mientras el Viejo/Tiziano la observa con atención. A pesar de no estar incluido entre las pinturas del catálogo de Guercino⁴¹ y de su crítico estado de conservación, el cuadro del Prado combina elementos de calidad en el ámbito formal con peculiares problemas de interpretación para cuya solución se requeriría dedicarle un estudio específico. A pesar de que en este estudio consideramos suficiente limitar nuestra intervención a algunas evidencias que pueden interesarnos, no podemos dejar de señalar que, desde el punto de vista estilístico, el tratamiento de las carnaciones parezca

muy similar al utilizado por el pintor de Cento en muchas de sus obras, a la vez que su manera de definir el volumen de la barba del Viejo/Tiziano recuerda muy de cerca la barba que encontramos en algunos retratos o en algunos Santos autógrafos. Aun más concluyente parece ser la comparación entre la delicadeza y precisión con la que se define la guarnición del escote de nuestra *Pintura* y la forma con la que Guercino realiza el mismo detalle en la *Sibila cumana con putto* de la colección de Sir Denis Mahon⁴².

Por otro lado, en la producción de Guercino, el tema de la pintura acompañada por otra arte liberal tampoco es un caso aislado en las pinturas a las que nos hemos referido anteriormente. Así, junto a la ya citada obra del Palazzo Barberini, debemos registrar la existencia de una *Pintura y el dibujo* en la Staatliche Gemäldegalerie de Dresde⁴³, cuya composición resulta ser bastante diferente, por formato y estructura, a la de nuestro cuadro, y sobre todo porque el segundo elemento de la alegoría, el dibujo, es fácilmente identificable por sus atributos. Además, si en el cuadro del Palazzo Barberini no tenemos dificultad en identificar a la *Alegoría de la escultura*, en el caso de la obra del Prado la cuestión resulta ser más complicada, por lo genérico de sus atributos. Quizá si el compás pudiese valer para identificar una hipotética *Alegoría de la arquitectura*, el espejo y la identidad ticianesca del viejo nos alejan de esta posibilidad, a la vez que hacen dificultoso sostener que pudiera tratarse de otra versión iconográfica de la *Alegoría del dibujo*, al faltar el papel y al ser Tiziano conocido como *genio del color*. No obstante, si volvemos a los complejos problemas de afirmación de la identidad del pintor como protagonista e intérprete de una arte liberal, quizá podamos encontrar el sentido de este cuadro y darle un final a nuestro ensayo.

El espejo, a pesar de ser un objeto muy problemático y de difícil colocación en un cuadro, era también uno de los mejores instrumentos con el que los pintores podían lucir la excelencia de sus pinceles y de sus colores, como demuestran cantidad de pinturas de grandes maestros flamencos e italianos, sin contar las referencias en numerosos tratados del siglo XVI⁴⁴. Las complicaciones surgían debido a sus múltiples posibilidades de interpretación, tanto en clave negativa como positiva. El espejo se afirmó como símbolo de la *Vanitas* y a la vez como atributo de la *Fe*, generando cantidad de problemas a los artistas y a sus mecenas para justificar su presencia o su ausencia. Entre estas variadas posibilidades, cabe recordar que el espejo era también uno de los atributos propios de la *Ciencia*⁴⁵. En nuestro caso se encuentra como atributo del Viejo/Tiziano, reflejando la imagen de la *Alegoría de la Pintura*, y quizá se convierta en el instrumento para reflejar la nueva condición adquirida por el pintor en las Cortes europeas a lo largo de los siglos XVI y XVII, y sobre todo pueda interpretarse como la mejor representación figurativa de una de las definiciones de la compleja relación entre la naturaleza y la *Pintura* utilizadas por Paolo Pino en su *Dialogo*

Cotesto è chiaro, perché la natura imita sé stessa, e naturalmente tutti gli artefici e molte fiata la natura lo dimostra dipingendo da sé stessa nei marmi e tronchi diverse forme figurate sì ancho nel fumo o nube diversamente concernesi, e questo fa la natura con quella dilettazone che prende uno vedendo *l'effige sua nello specchio*⁴⁶

NOTAS

* Agradezco a Mar Sánchez sus correcciones a los inevitables *italianismos* de mi texto.

¹ V. Carducho, *Dialogos de la pintura. Su defensa, origen esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633, ed. Turner, 1979, p. 20.

² A. R. Mengs, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid, 1780, ed. Madrid, 1989, en part. cap. I, pp. 53-58.

³ H. Trevor-Roper, *Principi e artisti. Mecenasismo e ideología alla corte degli Asburgo*, 1980, Turín, Londres, 1976.

⁴ Sobre el mundo de la corte véase A. Prosperi, C. Ossola, *La corte e il cortigiano*, Roma, 1980, y el reciente volumen de M. Burke, *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona, 1998.

⁵ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Aldo Manuzio (Venezia)-Giunti (Florencia) 1528, ed. Garzanti, Milano, 1990. Esta obra encuentra su precoz versión española en 1534 por Juan Boscán.

⁶ *Ibidem*, Libro I, cap. XXVI.

⁷ *Ibidem*, Libro I, XIV.

⁸ Sobre estos temas véase el catálogo de la Exposición *Tiziano Amor Sacro Amor Profano*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1995.

⁹ C. Hope, "Titian's Vatican Alterpiece" en *The Burlington Magazine* nº 59 (1977), pp. 551-552.

¹⁰ Sobre estos temas *Le "Carte Messagiere". Retorica e modelli di comunicazione per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Dir. A. Quondam, Roma, 1981.

¹¹ M. Mancini, *Tiziano e le corti d'asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1998 (IVSLA).

¹² F. Checa, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, 1992.

¹³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1878-1885, ed. G. Milanesi, vol. VII, p. 440.

¹⁴ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* [Venezia 1648], ed. por D. F. Van Hadeln, Berlín, 1914, en part. vol. I, pp. 151-218.

¹⁵ El envío de este cuadro se encuentra anunciado en una carta de Tiziano a Carlos V del 8 de diciembre de 1545; en M. Mancini, 1998, p. 19 [op. cit. n. 11].

¹⁶ *Ibidem*, pp. 23-27.

¹⁷ M. Mancini, "I restauri di Tiziano nel Museo del Prado: la bottega e l'immagine del pittore" en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Madrid, 1999, pp. 23-32.

¹⁸ F. Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, 1995.

¹⁹ M. Mancini, "El emperador Carlos V a Caballo en Mühlberg de Tiziano, un icono para la Historia del arte", en *La restauración del emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Cat. Exp. (F. Checa, M. Falomir coms.), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, pp. 103-113; F. Checa, *Carlo V en Mühlberg*, Madrid, 2001; A. Malcom, J. Brown "Thomas Howard" y J. Brown "James Hemilton", en *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Cat. Exp. Museo Nacional del Prado (J. Elliott, J. Brown dirs.), Madrid, 2002, respectivamente nº 25, pp. 196-198 y nº 52, p. 259.

²⁰ C. Hope, *Titian*, London, 1980, pp. 120-122.

²¹ M. Mancini, "La Gloria" en *Carolus*, Catálogo Exposición, Toledo, Hospital de Santa Cruz 2000-2001 (F. Checa com.), Madrid, 2000, nº 298, p. 509.

²² A. Gentili, *De Tiziano a Tiziano*, Roma, 1988.

²³ M. Mancini, 1998, cap. VI-VIII [op. cit. n. 11]; D. Freedberg, "Rubens and Titian: Art and Politics" en *Titian and Rubens Power, Po-*

litics and Style, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 1998, pp. 29-68.

²⁴ D. H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Bulzoni, 1998.

²⁵ J. Brown, "Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654" en *La almoneda del siglo*, Madrid, 2002, pp. 41-68, en part. pp. 44-45 [op. cit. n. 19].

²⁶ Antoine Perrenot de Granvelle a Tiziano, s.l., 4 noviembre 1548, en M. Mancini, 1998, pp. 176-177 [op. cit. n. 11].

²⁷ Antoine Perrenot de Granvelle a Tiziano, s.l., 2 diciembre 1548, *Ibidem*, pp. 179-180.

²⁸ Juan de Idiaquez a Cristóbal de Salazar, San Lorenzo de El Escorial, 19 junio 1585, *Ibidem*, pp. 461-463.

²⁹ Citada por B. Bassegoda, "La decoración pictórica del Escorial en el reinado de Felipe IV" en *La almoneda del siglo*, Madrid, 2002, p. 110 [op. cit. n. 19].

³⁰ A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica Teórica de la pintura*, Madrid, 1795, tomo I, p. 175.

³¹ M. Morán Turina, J. Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997; J. Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1999, en part. pp. 175-188.

³² A. E. Pérez Sánchez, "Presencia de Tiziano en la España del siglo de Oro" en *Goya*, nº 155 (1976), pp. 140-159; M. Mena Marqués, "Titian Rubens and Spain" en *Titian and Rubens*, pp. 79-96 [op. cit. n. 25]; F. Checa, 1995 [op. cit. n. 18].

³³ *Velázquez, Rubens y Van Dick. Pintores y cortesanos del siglo XVII*, Cat. Exp. (J. Brown dir.) Museo Nacional del Prado 1999; *Van Dick 1599-1641*, Cat. Exp. (C. Brown, H. Vlieghe coms.) Koninklijk Museum voor Schone, Antwerp-Royal Academy of Arts, London, 1999.

³⁴ E. Panofsky, *Problemi d'iconografía*, New York, 1969, Venezia, 1992, pp. 29-52.

³⁵ A. Gentili, "Tiziano e la Religione" en *Titian 500*, J. Manca ed. Hampshire-Londres, 1995, pp. 93-115.

³⁶ M. Díaz Padrón, "Tiziano y Rubens en los preceptistas y viajeros españoles. Adán y Eva y el rapto de Europa" en *Rubens copista de Tiziano*, Cat. Exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 1987, pp. 47-62.

³⁷ D. Ángulo, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Madrid, 1947 [2ª ed. Madrid, 1999].

³⁸ F. Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, 1649, ed. B. Bassegoda y Hugas, Madrid, 1990, p. 147.

³⁹ Museo Nacional del Prado, cat. nº 204, *La pintura y el dibujo*, Óleo sobre lienzo, 112 x 149 cm, Giovanni Francesco Barbieri "Guercino", depositado en la Casa Museo de Colón de Las Palmas de Gran Canarias por Orden Ministerial desde 1940, publicado en *Museo del Prado Inventario General de Pinturas*, Madrid, 1990, nº 647, p. 184 y en "El Prado disperso. Cuadros depositados en Las Palmas de Gran Canaria", *Boletín del Museo del Prado*, nº 51 (1995).

⁴⁰ R. Vodret, "Guercino, Vouet, Sacchi, e gli altri...: recupero dal patrimonio in deposito esterno della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini", en *Bollettino d'Arte*, nº 98 (1996) año LXXXI, serie VI, pp. 115-158, en particular pp. 117-118.

⁴¹ L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma, 1988.

⁴² *Ibidem*, nº 281, p. 351, Óleo sobre lienzo, 222 x 168,5 cm.

⁴³ *Ibidem*, nº 321, p. 351, Óleo sobre lienzo, 251 x 81 cm.

⁴⁴ G. B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, Ravenna 1587 (de. Hibsheim-New York 1971), p. 191, a propósito de cómo interpretar correctamente el *autorretrato al espejo* de Parmigianino.

⁴⁵ G. Palumbo, *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Napoli, 1990.

⁴⁶ P. Pino, *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1548, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, Bari, 1960, p. 113.

Cultura española y poder político en la Corte de Viena del Emperador Carlos VI (1711-1740)

Por Virginia León Sanz
Universidad Complutense de Madrid

Un interesante capítulo de nuestra historia moderna lo constituye la emigración austracista de comienzos del siglo XVIII que siguió a la Guerra de Sucesión tras la instauración de los Borbones en España. Las hostilidades que estallaron poco después de la llegada de Felipe V, en su doble vertiente de conflicto internacional y de contienda civil, terminaron con el establecimiento de un nuevo orden internacional en la Paz de Utrecht-Rastadt (1713-1714) y con el nieto de Luis XIV en el trono de la Monarquía de acuerdo con el testamento de Carlos II. Pese a la paz, la guerra tuvo importantes consecuencias políticas y sociales, que sin duda condicionaron el reinado del primer Borbón español, así como el de su antiguo rival de la Casa de Austria el Archiduque Carlos, ahora Emperador Carlos VI. La falta de acuerdo entre España y Austria provocó durante más de una década el enfrentamiento entre la rama española de la Casa de Borbón y la Casa de Habsburgo por los territorios italianos de la Monarquía hispana que pasaron a la Monarquía austriaca en Utrecht. Ni siquiera la Paz de Viena, a la que se llegó en 1725, consiguió restablecer la estrecha unión que había caracterizado a ambas Monarquías durante los siglos XVI y XVII cuando las dos ramas de la Casa de Austria gobernaron en la península ibérica y en Europa central¹. Por el desenlace del conflicto sucesorio, la relación histórica que había unido a los dos territorios toca a su fin. Sin embargo, no desaparece la influencia española en la Corte de Viena, incluso, en ciertos ámbitos, ésta pudo ser más intensa que en etapas precedentes, debido a la llegada de los españoles exiliados de la Guerra de Sucesión a los dominios imperiales y el apoyo dispensado por el Emperador Carlos VI.

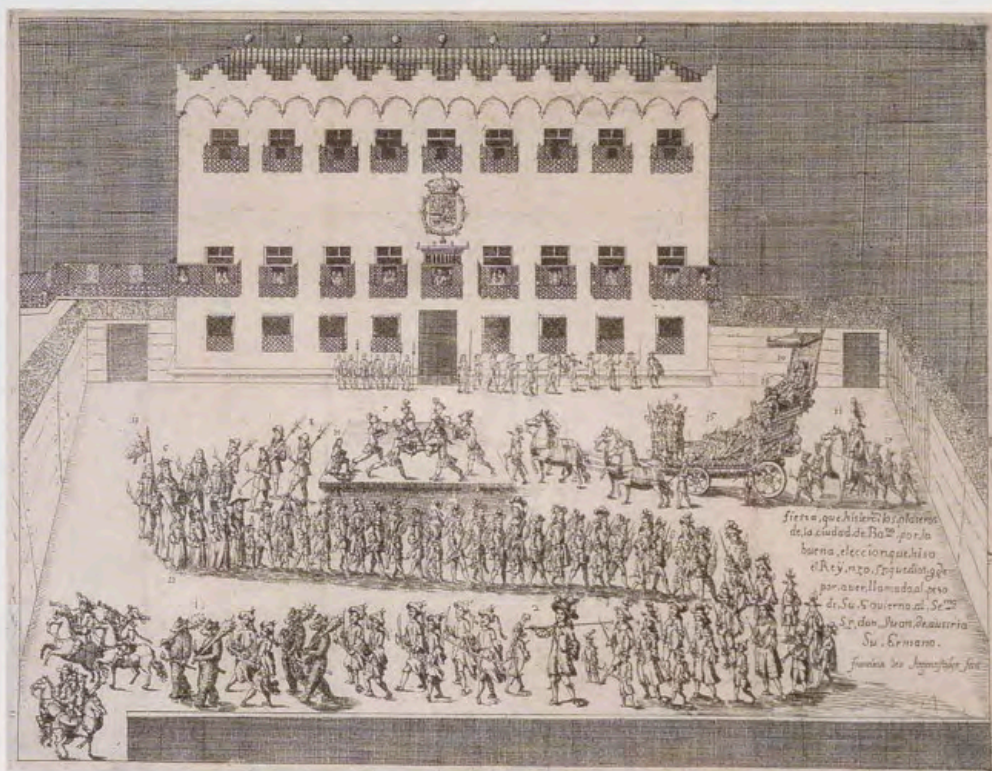
El Archiduque Carlos, hijo menor del Emperador Leopoldo I, había sido educado desde su nacimiento en 1685 para reinar en Madrid. Como segundo hijo del Emperador, su candidatura eliminaba el peligro de reconstruir el Imperio de Carlos V. La Corte de Viena

proclamó al Archiduque Carlos como Rey de España en el Palacio de La Favorita el 12 de febrero de 1703, en un acto en el que el Emperador Leopoldo I y su primogénito José cedieron sus derechos a la Corona española en favor de su hijo Carlos². Poco después el Archiduque seguía los pasos de Carlos V y emprendió el viaje hacia España³. Hizo una primera escala en Londres, donde fue recibido por la Reina Ana con excepcional cordialidad: la Reina jugó con él a las cartas después de cenar y le obsequió con una valiosa joya. En Lisboa Pedro II lo acogió en su Corte y, aunque no tuvo lugar el proyectado matrimonio con una princesa portuguesa, recibió la adhesión de importantes figuras españolas del partido austriaco, como el Almirante de Castilla, el Conde de Cardona y el Cardenal Álvarez de Cienfuegos⁴. El nuevo Rey de la Casa de Austria desembarcó en Barcelona en 1705, donde estableció su Corte apoyado por los Aliados. El proclamado Carlos III también ofreció, como Felipe V, una imagen muy diferente a la del último Rey de la Casa de Austria en el trono español. Dos años menor que el candidato borbónico, era de estatura mediana, cabello castaño, rostro alargado y tenía el porte grave y serio de los Habsburgo⁵. Su presencia en la península desencadenó la dimensión civil de la Guerra de Sucesión. El Archiduque Carlos encontró más partidarios en la Corona de Aragón y los castellanos apoyaron mayoritariamente a Felipe V, pero el enfrentamiento se produjo también en el interior de cada una de las dos Coronas: hubo felipistas en Aragón y austracistas en Castilla⁶. Carlos III de Austria se consideró y actuó durante su estancia en España como el Monarca legítimo. Muy pronto convirtió la Corte barcelonesa en un instrumento de propaganda, creó sus

Johann-Gottfried Auerbach, Retrato del Archiduque Carlos, luego Carlos VI de Viena, Kunsthistorisches Museum, Signatura GG, n° 7041, Viena.



Grabado por Francesc Via,
Fiesta organizada por los
plateros en Homenaje a Juan de
Austria ante el Palacio Real,
en el que se alojó el Archiduque
en Barcelona, 1677,
Museo Histórico Ciudad de
Barcelona, n° 1157,
Fotografía: Ramón Muro.



propias instituciones y desarrolló una intensa política de captación social ⁷.

El desarrollo del conflicto peninsular, sin embargo, no fue favorable para el Archiduque Carlos, quien fracasó en sus dos incursiones en la Corona de Castilla y en los dos intentos por controlar Madrid en 1706 y en 1710. La muerte de su hermano el Emperador José I el 17 de abril de 1711, tras un corto reinado, otorgaba la Corona imperial al Archiduque. Pero la nueva herencia no iba a implicar la renuncia de Carlos de Austria al trono de la Monarquía española, una situación que se recogía con toda claridad ya en 1712 en el Decreto que la Reina y Emperatriz Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel, con la que el nuevo Emperador se había casado en Barcelona y que permanecía en la Corte austracista catalana, dirigió a los órganos del gobierno que el Archiduque había formado durante su estancia en España:

se inscriba en el principio de cada uno de los despachos según el idioma que por práctica le corresponda las palabras: *Don Carlos, por la gracia de Dios emperador de romanos, siempre augusto rey de Germania, de Castilla, etc.*, poniendo a continuación los años de su imperio en

Alemania, de su reinado en España, Hungría y Bohemia de acuerdo con el estilo observado en tiempo del Emperador Carlos V ⁸. No obstante, las potencias marítimas, Gran Bretaña y Holanda, que habían apoyado al Archiduque Carlos en la Guerra de Sucesión, así como en su elección imperial, no iban a permitir una repetición del Imperio de Carlos V, e iniciaron las negociaciones que condujeron a la Paz de Utrecht-Rastadt, que confirmó en el trono de la Monarquía española al nieto de Luis XIV ⁹. Felipe V fue reconocido como Rey de España y las Indias, y Carlos de Austria recibió los Países Bajos españoles y los dominios italianos (Nápoles, Cerdeña, el Milanesado y los Presidios de Toscana) que habían pertenecido a la Monarquía española, a excepción de Sicilia, que pasó al Duque de Saboya.

Aunque Carlos VI rehusó firmar la paz con España en Utrecht, en los primeros siete años de su reinado la Monarquía austriaca ofreció una imagen de seguridad sin precedentes. A la incorporación de los dominios italianos y flamencos se unió la expansión danubiana hacia el Este de Europa, gracias a las victorias logradas por el Príncipe Eugenio de Saboya sobre el Imperio Otomano ¹⁰. De este modo, Carlos VI gobernó un segundo Imperio casi tan extenso como el de su predecesor Carlos V, y desde luego el más dilatado en la historia de la Monarquía austriaca. La nueva configuración política y territorial venía a consolidar a la emergente Monarquía como potencia en el contexto internacional, pero los historiadores posteriores ponen en duda el beneficio que obtuvo a largo plazo con la herencia española: Cerdeña fue intercambiada en 1720 por Sicilia con el Duque de Saboya, después de 1734 Nápoles y Sicilia volvieron a la Casa de Borbón y la Lombardía austriaca se convirtió en un grave problema en el siglo XIX. Sin embargo, para los contemporáneos, que consideraron todo un triunfo estas adquisiciones territoriales, con la Guerra de Sucesión se habían hecho realidad los sueños de Maximiliano a comienzos de la Edad Moderna en Italia, un objetivo perseguido con insistencia por la diplomacia de Leopoldo I en los años finales del reinado del Monarca español Carlos II ¹¹.

No fueron los territorios europeos lo único que perdió la nueva Monarquía borbónica de Felipe V: con el fin de la contienda sucesoria un numeroso grupo de españoles tomaron el camino del exilio en dirección a los dominios imperiales, algunos de manera voluntaria pero

Anónimo,
Retrato de Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbuttel,
esposa de Carlos VI, Museo Nacional del Prado, n° 2276, Madrid.



otros muchos impulsados por el temor a las represalias en cumplimiento de los decretos felipistas. Por ejemplo, tras la caída de Barcelona el 11 de septiembre de 1714 el Rey borbónico ordenó en Hospitalet la salida de todos los aragoneses, valencianos y castellanos que hubieran estado en Barcelona durante el asedio¹². Pero el mismo Felipe V inició un proceso de normalización con diferentes medidas, como el establecimiento de una Junta de Dependencias de Extrañados y Desterrados en 1715, o con la concesión del perdón a quienes habían faltado al juramento de fidelidad, o al menos a sus familias, si bien en los años que siguieron a la Guerra de Sucesión continuó la política confiscadora y la represión política, tanto sobre los súbditos castellanos como sobre los aragoneses que se habían inclinado por el Archiduque Carlos¹³. La actuación del gobierno durante estos años hacia los disidentes austracistas parece dictada por la política revisionista de Felipe V en Italia, lo que se comprueba en el número de confiscaciones que se hicieron en 1717, año de la expedición organizada por Alberoni dirigida a la conquista de Cerdeña. Tampoco faltaron en la frontera pirenaica los austracistas catalanes que desde las defensas naturales de las montañas hostigaron a la autoridad borbónica del Principado, como sucedió en el caso de Carrasquet, y aprovecharon la coyuntura internacional, y especialmente las malas relaciones de Felipe V con Francia, para mantener dentro de la Monarquía un foco de inestabilidad¹⁴. Por eso no sorprende que hasta la firma de la Paz de Viena, fuera ya de las primeras avalanchas de exiliados, no cesara el goteo de individuos o de familias austracistas que decidieran abandonar casa y bienes y se dirigieran a los dominios imperiales. Sólo la Paz de Viena de 1725 entre Felipe V y Carlos VI normalizó la vida de los austracistas españoles en el seno de la Monarquía borbónica, aunque se tardaría aun algún tiempo en superar las secuelas de la Guerra de Sucesión como conflicto civil. La paz también benefició a los españoles que decidieron seguir al Pretendiente de la Casa de Austria a la Corona de España al terminar el conflicto sucesorio¹⁵. En realidad, el exilio había comenzado antes de finalizar la guerra, en septiembre de 1711, cuando un pri-

mer grupo de españoles acompañaron al Archiduque a su coronación imperial en Francfort, como el Arzobispo de Valencia o el Conde de Montesanto que tuvieron un destacado papel político en la Corte de Viena. La firma del Tratado de Evacuación de las tropas el 13 de marzo de 1713, de acuerdo con las negociaciones que se llevaban a cabo en Utrecht, supuso el traslado a Italia de la Emperatriz y de la mayoría de los ministros y oficiales que habían trabajado en el gobierno y en la administración austracista, como el Secretario de Estado y del Despacho Marqués de Rialp. Pocos meses después, en julio, en cumplimiento del Tratado anterior, el mariscal Stahremberg procedía a la evacuación de las tropas austriacas del Principado, acompañado de militares y soldados españoles, mientras la ciudad de Barcelona decidía continuar la lucha contra Felipe V, a la vez que sus representantes en Europa fracasaban en su intento porque en los tratados de paz se recogiera el mantenimiento de los fueros de los catalanes. Tras la caída de Barcelona, el 11 de septiembre de 1714, algunos austracistas pudieron escapar a Mallorca y llegaron a Viena dos meses después, el 18 de diciembre. Una última avalancha de españoles pasó a las costas italianas después de la evacuación de las tropas de Mallorca e Ibiza en 1715.

EL PARTIDO ESPAÑOL EN LA CORTE IMPERIAL

La presencia de los austracistas españoles en los dominios imperiales resultó controvertida y discutida tanto en la Monarquía austriaca como en la española. Muchos aragoneses, valencianos y, sobre todo, catalanes, pero también castellanos, constituyeron el grupo de exiliados españoles. Su extracción social reproduce en líneas generales, salvo en el caso de la sociedad catalana, la base social de los partidarios del Archiduque durante la contienda: aristócratas y caballeros, ministros, oficiales y letrados de la administración, religiosos y sacerdotes, soldados y voluntarios y algún comerciante. El destino de la mayoría de los españoles fue Italia. Se establecieron en los territorios que habían pertenecido a la Monarquía española hasta la Paz de Utrecht: Milán, Cerdeña y, sobre todo, Nápoles; algunos se instalaron

Mapa del Imperio de Carlos VI, Tab. IV Imperii Francisci vel Norimb: Herodes Homannianes, 1750. Signatura MAP/27 (16), Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.





Carlos II, último monarca español de la Casa de Austria, Museo Nacional del Prado, n° 197, Madrid.

en los Países Bajos. Con frecuencia, los religiosos y sacerdotes se dirigieron a Roma mientras que los militares, organizados en Regimientos de Españoles, fueron enviados a combatir contra los turcos en Hungría y en la frontera con el Imperio Otomano. Pero Viena, como capital de la Monarquía, se convirtió muy pronto en el principal centro de atracción para los españoles. La Corte imperial aparecía como el lugar adecuado para manifestar la lealtad a la Casa de Austria y encontrar la recompensa a los méritos y servicios prestados a la causa austracista durante el conflicto sucesorio, de ahí que los españoles tuvieran fama de “aduladores, serviles y pediguéños”¹⁶. Pero detrás de esta consideración peyorativa de los exiliados se esconde el recelo y el temor de los ministros austriacos ante la formación de un nuevo grupo de poder, próximo al Emperador, que viniera a alterar el equilibrio político de la Corte imperial. Y, efectivamente, la llegada de los españoles al vértice de la administración austriaca se produjo muy pronto. El 29 de diciembre de 1715 el Emperador esta-

bleció en Viena el Consejo Supremo de España¹⁷. La mayoría de Ministros y Oficiales de este Consejo fueron españoles y su ámbito de gobierno se extendió a los territorios españoles de Italia y de los Países Bajos que al finalizar la Guerra de Sucesión se incorporaron a la Monarquía austriaca.

El ahora Emperador Carlos VI jamás renunció a la Corona de España y siempre se consideró el legítimo sucesor de Carlos II, un punto de partida que resulta imprescindible para comprender tanto su breve reinado español como su posterior gobierno en la Monarquía austriaca. El establecimiento del nuevo Consejo vino a simbolizar el rechazo de la Corte austriaca a reconocer a Felipe V como Rey de España, y de hecho, así se lo hizo saber el Emperador a los catalanes poco después de la Paz de Rastadt¹⁸. En los años siguientes Felipe V fue considerado por el gobierno austriaco como el “Usurpador” y, por supuesto, en ningún caso se le aceptó como Monarca español. Convertido el Consejo de España en un instrumento polí-



Anónimo,
Carlos II Niño, siglo XVII,
Museo Nacional del Prado,
n° 2534, Madrid.

tico y propagandístico de la constante reivindicación del Emperador de su herencia española, en diferentes momentos se puso en duda la oportunidad política de su constitución, como sucedió en 1718 cuando el Marqués de Rialp propuso su disolución ante la inminente paz con Felipe V¹⁹. Pero Carlos VI siempre se opuso a cualquier intento que se pudiera entender como una renuncia a sus pretendidos derechos a la Corona de España, y el Consejo sobrevivió como tal incluso a la firma de la Paz de Viena de 1725, en la que finalmente aceptó a Felipe V: el artículo X resolvió respecto a los títulos que correspondían a cada Monarca que tanto Carlos VI como Felipe V “podrán conservarse durante su vida los títulos que han tomado” y así el Emperador siguió utilizando los títulos de Rey de España hasta su muerte²⁰. Sólo en 1736, después de la pérdida de Nápoles y Sicilia, el Emperador aceptó la sustitución del Consejo de España por el de Italia. El Consejo de España establecía así una intencionada continuidad con el sistema político de la Monarquía Hispánica, en el que se siguió la “práctica continua entre los Señores Reyes Gloriosos Predecesores de VM”. Pero junto a su finalidad reivindicativa, también iba a cumplir otro objetivo no menos importante en los nuevos territorios. Mientras que el gobierno austriaco podía plantear problemas, los españoles aparecían ante los italianos y flamencos como una prolongación de un régimen ya existente y a través del

Consejo de España conservaron una amplia autonomía de la administración vienesa.

Un decreto de 8 de marzo de 1714 completaba el organigrama del Consejo con la creación de cuatro Negociaciones o Secretarías provinciales correspondientes a Nápoles, Cerdeña, Estado de Milán y Flandes, a las que se sumaron la Secretaría del Sello, la Secretaría de la Presidencia y la Tesorería o Receptoría del Consejo. El Emperador nombró a Don Ramón de Vilana Perlas, Marqués de Rialp, Secretario de Estado y del Despacho respectivamente para los asuntos de Italia y Flandes. El personal del Consejo de España, tanto en el caso de los Ministros como en el de los Oficiales, había formado parte de la administración barcelonesa²¹. Pero aunque el Emperador eligió para el gobierno de los nuevos dominios italianos y flamencos de la Monarquía austriaca a españoles e italianos, debido a su lealtad en el conflicto sucesorio hispano, por sus empleos anteriores, en la mayoría de los casos, los individuos designados tenían una larga experiencia en el manejo de papeles. La incorporación de funcionarios que tenían una carrera establecida y la aplicación de unos criterios de selección para la provisión de las plazas introdujo en la Administración austriaca una práctica diferente. Precisamente, los últimos estudios coinciden en señalar la novedad institucional que supuso el Consejo de España para la organización política de la Monarquía austriaca y plantean su contribución a la modernización



Dibujo de Felipe Pallota, grabado por Joan Baptist Berterham, Embarque del Rey Felipe V hacia Italia desde el puerto de Barcelona, 1704, Museo Histórico Ciudad de Barcelona, nº 280, Fotografía: Ramón Muro.

del Estado, lo que parece que ya en la época advirtió el Marqués de Rialp²². El nuevo Consejo, desde la tradición administrativa hispana, impulsó un cambio en el estilo de gobierno que fue acompañado de una reorganización general de las estructuras y de las competencias de otros órganos centrales de la Monarquía, medidas indispensables para las importantes reformas teresianas de los años centrales del siglo XVIII²³. El Consejo de España vino a complicar el ya complejo sistema de gobierno imperial debido a sus competencias territoriales, creando nuevos, variados y contrapuestos centros de decisión política, pero al mismo tiempo significó un modesto esfuerzo por integrar y centralizar el gobierno en una dirección más acorde con el modelo de Estado del siglo XVIII que los tradicionales órganos de la Corte. Al nuevo Consejo competían cuestiones que eran de gran interés para la política general de la Corte vienesa, como las relaciones con la España de Felipe V, con el Papado y con otros Estados de la península italiana. Tampoco fue desdeñable su papel en el terreno de las reformas económicas. El Emperador, que aprendió en Cataluña la importancia del comercio, apoyó decididamente la creación de Compañías como la de Levante o la de Indias en Ostende enlazando, por otro lado, con los proyectos elaborados por los cameralistas de la época de su padre. Los Ministros del Consejo de España siguieron muy de cerca el programa económico imperial y emitieron informes sobre las posibilidades comerciales de los puertos del Adriático de Trieste y Fiume. También promovieron diferentes iniciativas como la propuesta de 1724 encaminada a fomentar las relaciones comerciales en el Mediterráneo, entre los dominios italianos y España²⁴.

Los nuevos territorios heredados de la Monarquía española aportaban su propia singularidad a los intereses políticos y económicos de la Monarquía austriaca, lo que vino a reforzar al grupo de exiliados a través del Consejo de España. De hecho, el Marqués de Rialp se convirtió muy pronto en un miembro asiduo de la Conferencia Secreta en la que se debatían los principales

asuntos de Estado que afectaban al conjunto del Imperio y llegó a pedir el derecho al voto como tenían otros Ministros de la Conferencia. La presencia de los españoles en la Corte y su influencia sobre el Emperador fue considerada por los Ministros de la época y por la historiografía posterior austriaca en un sentido poco favorable²⁵. Una interpretación demasiado simple que sólo recientemente ha comenzado a ser matizada desde la complejidad de los mecanismos de poder que sostuvieron a los españoles. En este sentido Ch. Ingrao ha señalado que más que la Conferencia Secreta, la *camarilla* de españoles era la única que tenía acceso directo al Emperador a través del Consejo de España²⁶. El poder político alcanzado por el llamado "clan español" vino a alterar el equilibrio de la Corte imperial carolina. Las tradicionales críticas hacia los Ministros españoles deben situarse en el marco de la lucha política de la Corte, en la que existían facciones no siempre definidas de bohemios y austriacos a las que ahora se sumaba la llegada de los españoles. Tampoco los milaneses y napolitanos, como después los sicilianos, aceptaron, tras los momentos iniciales, el gobierno de los españoles y colaboraron en la difusión de la imagen negativa de los Ministros del Consejo de España²⁷. Sin embargo, no parece que ni unos ni otros tuvieran mucho éxito, porque el Emperador siguió confiando en los españoles, a los que con frecuencia premió su fidelidad con títulos y mercedes, especialmente a los más próximos, y a los que siempre consideró como sus más leales vasallos. A diferencia de su hermano, Carlos VI rehusó delegar su autoridad, sin que los Ministros austriacos lograran que el Emperador superara la reserva e incluso la desconfianza que sentía hacia el equipo creado por José I, aunque no llegara a disolverlo, entre otras razones porque ellos mismos permanecían muy divididos por conflictos relacionados con sus respectivos rangos y cuyas figuras más destacadas fueron el Príncipe Eugenio de Saboya y Gundaker Stahremberg, además del Conde de Sinzendorf, que intervino en las reuniones del Consejo de España. En este contexto resulta fácil explicar la ascen-

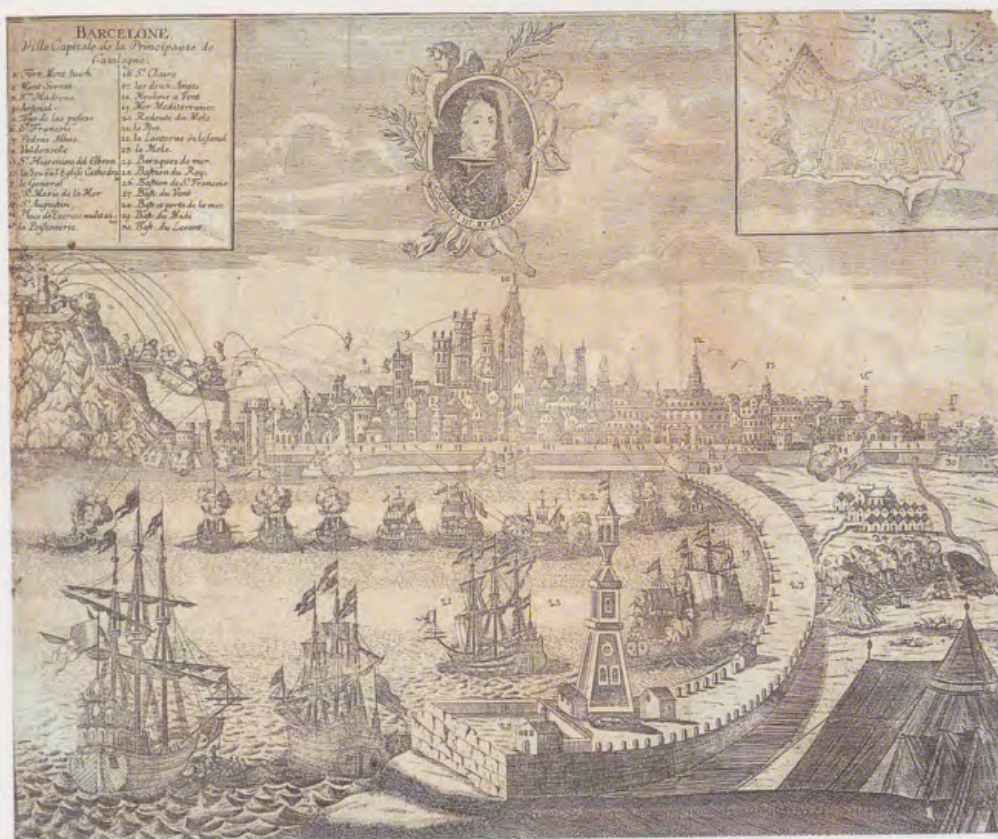
dencia que sobre Carlos VI adquirió el grupo de exiliados y en particular el catalán Marqués de Rialp y el napolitano Conde de Stella.

En el entorno más inmediato del Emperador se encontraban sus consejeros italianos y españoles y el Conde de Altham, que lo había acompañado a Barcelona y que se había casado con una dama catalana, María Josefa Pignatelli i d'Aymerich. Cercano a Carlos VI se mantuvo también el Conde de Stella, un personaje napolitano que ya estuvo en la Corte barcelonesa y del que los historiadores catalanes no tienen una opinión muy positiva; su muerte dejó libre el camino al Marqués de Rialp²⁸. Entre los españoles que obtuvieron las más altas responsabilidades en la Administración austriaca se encontraban el Arzobispo de Valencia y el Conde de Montesanto y Marqués de Villator, Presidentes del Consejo de España, el Conde y luego Príncipe de Cardona, el Conde de Oropesa y el Conde de Çavellá, Presidentes del Consejo de Flandes, y el Marqués de Rubí, que fue Gobernador de Amberes y llegó a Virrey de Sicilia. Pero ninguno alcanzó la dimensión política del Marqués de Rialp. La carrera de este notario catalán al servicio del Emperador se inició en Barcelona en 1705. Poco des-

pués fue nombrado Secretario de Estado de Norte y del Despacho Universal porque "gozaba enteramente del favor del Rey Carlos"²⁹. Recibió el título de Marqués de Rialp en 1708 y muy pronto logró el apoyo de la futura Emperatriz³⁰. A finales de 1715 el Emperador le confió la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de España, que le sirvió de plataforma para su intensa actividad política. Desde su empleo, Rialp mantuvo un fuerte control sobre el gobierno de los territorios italianos y también de los flamencos, pese a que en 1717 se formase el Consejo de Flandes³¹. Su poder no le pasó desapercibido a Castellví, quien ya en 1714 afirmaba: "Dios quiera que Perlas se acuerde de lo que debe a su patria, que es el que puede más porque está más cercano al rey"³². Como había sucedido en Barcelona, su proximidad al Emperador provocó recelos y enemistades que le llevaron a escribir en una ocasión: "no hay hombre en el mundo que pueda servir útilmente al Soberano y al público sin atraerse la envidia y el odio"³³. La implantación de la Secretaría de Estado y del Despacho suscitó confusiones y controversias, pero éstas no se debieron sólo al rechazo de los ministros alemanes a las innovaciones institucionales o al poder políti-



Dibujo de Paul Decker, grabado por Johann August Corvinus, Desembarco del Archiduque Carlos de Austria en Barcelona, el 7 de noviembre de 1705, ca. 1714, Museo Histórico Ciudad de Barcelona, nº 277, Fotografía: Ramón Muro.



Grabado, Anónimo, Barcelona sitiada por las tropas felipistas y retrato del Archiduque Carlos, 1705-1711, Museo Histórico Ciudad de Barcelona, nº 750, Fotografía: Ramón Muro.

co del grupo de españoles en la Corte, sino que fueron también producto de las disensiones entre los exiliados, a los que unía, en muchos casos, el deseo de frenar la carrera del Secretario, lo que indica, por otro lado, la rivalidad y los problemas internos que existieron en el seno del Consejo de España y explica también la adscripción de los españoles a los diferentes partidos o facciones de la Corte.

Además de la Secretaría, el Marqués de Rialp contó con otro instrumento fundamental para apuntalar su carrera política: el Real Bolsillo Secreto³⁴. Su control facilitó al Marqués la consecución de sus objetivos políticos. Se pueden constatar algunas diferencias respecto a la práctica habitual en el uso del Bolsillo en España si bien, como en el reinado de Felipe V, la nómina de pensiones, sobresueldos y ayudas de costa, así como las limosnas, constituían el gasto más importante de este fondo y tuvieron como principales beneficiarios a los nuevos vasallos del Emperador procedentes de la Monarquía de España: españoles, italianos y flamencos³⁵. El Bolsillo aparece como un fondo más, adicional, destinado a sufragar las necesidades de los exiliados. Pero no se debe confundir el Bolsillo Secreto con la Delegación General de Españoles, creada para el socorro y asistencia de los austracistas en los años iniciales del exilio, y financiada por los Reales Patrimonios de Nápoles, Cerdeña y Estado de Milán con los bienes confiscados a los partidarios de Felipe V³⁶. El Bolsillo dependía directamente de la Tesorería del Consejo de España que estaba a cargo de Don Manuel Tomás de Legazpi, aunque su administración competía al Marqués de Rialp, y su principal fuente de ingresos eran las mercedes y empleos concedidos o vendidos en los antiguos territorios españoles. Con cargo al Bolsillo Secreto se pagaron por vía de ayuda de costa partidas muy diferentes, como las destinadas a los prisioneros de la Guerra de Sucesión o las dirigidas a paliar los

efectos de los atrasos y valimientos a los que con frecuencia estaban expuestos los sueldos y las pensiones de los españoles. Medidas como éstas no pudieron evitar la situación de indigencia de muchos exiliados, así por ejemplo el General de Batalla Nebot pedía a Legazpi una ayuda de costa de 1.000 florines, "hallándose el suplicante con suma miseria y enfermo en la cama". En cualquier caso, todo parece indicar que los españoles crearon sus propios mecanismos de supervivencia y que el Marqués de Rialp, desde su condición privilegiada, se convirtió en el principal valedor de los exiliados españoles, lo que al mismo tiempo reforzó su posición política en la Corte, siendo hasta la desaparición del Consejo de España en 1736 la figura más destacada del exilio español.

LOS EXILIADOS ESPAÑOLES EN LA MONARQUÍA AUSTRIACA DEL BARROCO

La llegada de los españoles a la Monarquía austriaca no sólo tuvo una incidencia política sino también cultural. Aunque su mayor contribución sea la relacionada con la producción de textos políticos y doctrinales, como ahora veremos, ésta también fue innegable en otros ámbitos, especialmente en el musical. Al comenzar el reinado de Carlos VI, la cultura era patrimonio de una elite muy reducida limitada al pequeño círculo de la Corte, a algunos aristócratas curiosos y a los grandes monasterios que poseían las mejores bibliotecas. A diferencia del nuevo espíritu nacionalista y germánico que quiso imprimir su hermano José I, se recuperó de la época de Leopoldo I la cultura latina de acuerdo con el ideal de la Contrarreforma. La influencia de la cultura italiana en esta época fue muy superior a la francesa, que apenas tuvo acogida en los palacios vieneses si exceptuamos los del Príncipe Eugenio de Saboya. Tampoco se puede desdeñar el desarrollo de la cultura tradicional alemana. Sólo en la



Dibujo de Paul Decker, grabado por Johann August Corvinus, Sitio de Barcelona por las tropas felipistas, 1705. Fecha de edición: ca. 1714, Museo Histórico Ciudad de Barcelona, n° 279, Fotografía: Ramón Muro.

segunda mitad del siglo XVIII la lengua y las modas francesas desplazaron, como en el resto de Europa, la cultura barroca. En la Corte imperial se seguía el ceremonial y la etiqueta española, y como en la época de Leopoldo I, también el vestido y los adornos se ajustaban al modelo español. Carlos VI se presentaba majestuoso cuando comparecía en funciones públicas y alegre en la intimidad familiar. El Dr. Vehse, que consiguió descifrar y leer los diarios del Emperador, confirma la estricta etiqueta que caracterizaba las ceremonias en el interior del palacio de la Hofburg, la monástica severidad española y la rigurosa disciplina del Barroco⁵⁷. La aristocracia española participaba en los eventos de la Corte y acompañaba al Emperador en sus desplazamientos⁵⁸. Carlos VI y todos sus cortesanos llevaban vestidos españoles, con capa corta española, todo negro, con algún encaje. Los días de gala Carlos VI lucía un brocado dorado o escarlata y un vestido bordado en oro. El único artículo importado de Francia fue la peluca, introducida en la época de su padre. La pasión de Carlos VI por la caza y por la vida simple y tranquila en el campo le permitían escapar de la rigidez de la Corte siempre que le era posible. Los apartamentos de la Hofburg que su padre había construido tenían poco atractivo para él. En sus palacios preferidos en el campo —La Favorita o Laxemburg—, los cortesanos vestían de manera más informal, al estilo alemán, y había más libertad. La tensa rivalidad con Francia impidió cualquier manifesta-

ción relacionada con aquel país hasta la llegada al trono de su hija María Teresa, pero sin duda la influencia francesa estuvo presente en la fabricación del modelo imperial⁵⁹. El nuevo imperio de Carlos VI era más floreciente y próspero que el de sus predecesores. Y sus ambiciones no muy diferentes a las de Luis XIV.

El Emperador restableció el dualismo de la época de su padre basado en la Corona y en la Iglesia. La primacía y el prestigio construido en torno a la figura imperial se apoyaba sólidamente desde la época de Carlos V en publicaciones, inscripciones públicas, monedas y medallas y obras de arte. En el reinado de Carlos VI estuvo motivado por una combinación habitual de devoción religiosa, propaganda dinástica y una descarada exaltación de la Monarquía, con la reivindicación de su herencia española como telón de fondo. España va a estar presente durante toda la vida del Emperador en el plano político y en la simbología del poder. A través del estilo imperial o *Kaisersstil*, artistas como Jochann Bernard Fischer von Erlach o Daniel Gran proyectaron la grandeza y los sueños imperiales de un Monarca que fundamentó su reinado en la majestad universal y católica a imitación de Carlos V. Según la costumbre que había iniciado en Barcelona en 1706, cuando ordenó alzar un obelisco en honor a la Inmaculada Concepción, se erigieron numerosos monumentos religiosos conmemorativos, como el levantado con motivo de la superación de la peste de 1713⁶⁰.



Dibujo de Paul Decker, grabado por Johann August Corvinus, Entrada de la Emperatriz Elizabeth Cristina en Barcelona, 1708, Fecha de edición: ca. 1714, Museo Histórico Ciudad de Barcelona, nº 278, Fotografía: Ramón Muro.

Muchos palacios de la aristocracia y cientos de iglesias se construyeron o renovaron en el estilo barroco y celebraron el triunfo de la Contrarreforma a lo largo de la Monarquía. No fue El Escorial uno de los Reales Sitios preferidos por la nueva dinastía borbónica entronizada en España, en cambio, sirvió de modelo para el monasterio de Klosterneuburg situado a la orilla del Danubio en las proximidades de Viena. El Emperador quiso edificar un templo de la dinastía como el más santo de los santuarios de los Habsburgo, una idea que se debió a Friedrich Heer. Los planos fueron diseñados por Daniel Gran, el arquitecto de la Librería Imperial, donde la apoteosis de Carlos VI es incluso más elocuente. Las columnas de la vienesa Iglesia de San Carlos Borromeo, en cuya construcción colaboraron los dominios italianos⁴¹, recuerdan la de Trajano y el poder de los antiguos Emperadores, pero para algunos representan las columnas de Hércules y el pretendido dominio del mundo con el lema "plus ultra" de Carlos V. Carlos VI trasladó de España a Austria la Orden del Toisón de Oro al finalizar la Guerra de Sucesión, lo que plasmó en 1717: en el águila imperial bicéfala aparecía el collar del Toisón de Oro junto al escudo de los reinos españoles. Hasta el último momento la simbología estuvo estrechamente ligada a la propaganda de sus pretendidos derechos a la Corona de España, de los que tanto Carlos VI como su esposa, e incluso su hija María Teresa, quisieron dejar constancia en sus

respectivos mausoleos de la cripta de la Iglesia de los Capuchinos, con la incorporación de imágenes de la Guerra de Sucesión relacionadas con victorias como la de Zaragoza de 1710 sobre las tropas borbónicas de Felipe V o aquellas otras no exentas de nostalgia como el puerto de Barcelona que reproduce el de la Emperatriz Isabel Cristina. Pero Carlos VI también estuvo influido por el énfasis de los cameralistas contemporáneos por favorecer el bienestar público. Si iglesias y edificios religiosos atendían las necesidades espirituales de sus súbditos, el Emperador también se preocupó por el cuidado de su salud y construyó hospitales, como el de la "nación española", y casas para veteranos. También mostró interés por la educación con su intento de reforma universitaria y con la misma Librería Imperial, en cuya fachada reza la inscripción "publico comodo". Al unir su Biblioteca con la del Príncipe Eugenio de Saboya fundó la Biblioteca Nacional austriaca. El 14 de septiembre de 1725 el Consejo de España recibía un decreto por el que Carlos VI comunicaba su decisión de crear una Librería en "mi Imperial Ciudad de Viena", en cuya financiación debían participar Nápoles y Milán a través de la Caja del Consejo con 2.500 florines⁴².

Si el Emperador utilizó la cultura y el arte para plasmar sus derechos a la Corona de España, la colonia de exiliados también contribuyó a alentarlos. Con una preparación política y cultural diferente, los españo-





Retrato de Carlos VI, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.



Retrato de Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbuttel, esposa de Carlos VI, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

les trataron de conservar su propia identidad en la ciudad imperial con lugares de referencia comunes. Al estilo de la Corte madrileña de la Monarquía Hispánica en la que durante los siglos XVI y XVII flamencos, italianos, aragoneses o portugueses establecieron en Madrid una cofradía y una especie de “iglesia nacional”, con estructura asistencial para peregrinos de las distintas “naciones” residentes en la ciudad, la colonia española formó en Viena una parroquia autónoma⁴³. Desde el principio, los exiliados se reunieron en torno a la Iglesia de Montserrat inaugurada en 1633 y cuyo centenario se celebró con gran solemnidad con la asistencia del Emperador Carlos VI. El aragonés Padre Mateu Oliver, que llegó a Viena procedente de Nápoles en 1718, persuadió a españoles de relieve, como el Príncipe de Cardona y Don Juan Antonio de Alvarado y Colomo, sobre la conveniencia de organizar una cofradía especial de españoles, que se reuniera en días diferentes a los alemanes y tuviera su propia capilla en la Iglesia de los Capuchinos, cuyo cuidado y mantenimiento se confió a la “Tercera Orden seráfica de los españoles”. La cofradía llegó a contar con cuarenta y seis hombres y veintiuna mujeres⁴⁴. Símbolo de identidad fue también el Hospital de Españoles que el Emperador erigió en 1718 “en uno de los Burgos de esta Imperial Ciudad de Viena y a la invocación de Nuestra Señora de las Mercedes” para la curación de los vasallos enfermos de los Reinos y

Estados de la Monarquía de España. El hospital de la “nación española” atendía además de los españoles, a los enfermos italianos y flamencos y se financió con recursos procedentes de aquellos territorios, “a imitación de lo que mandaron los Gloriosos Reyes de España en la Corona de Aragón”⁴⁵. También se convirtió en una partida habitual del Bolsillo Secreto con la ayuda fija de 10.000 florines que el Emperador estableció el 10 de mayo de 1719. En el hospital se emplearon a médicos españoles y asimismo fueron de esta nación los eclesiásticos encargados de asistir espiritualmente a los enfermos.

Carlos VI fue un gran amante de la música, lo que ya demostró en Barcelona, primera ciudad española en la que se representó con regularidad la ópera italiana; años después incluso escribió una ópera en cuya puesta en escena participó su hija María Teresa. También los españoles jugaron un interesante papel en el terreno musical. El Conde de Çavellá, Virrey de Mallorca en 1706, obtuvo en Barcelona el cargo de Director de la Capilla de Música de Palacio en 1709. Se trasladó a Viena en 1712 y desde 1717 fue el Director de la Capilla de Música Imperial, en la que no faltaron músicos españoles e italianos. En su palacio, y en el del Conde de Sástago, españoles y vieneses disfrutaban de los conciertos y de la ópera italiana. Otro palacio, el de la Condesa de Altham, María Josefa de Pignatelli, constituía el lugar de reunión, según Durán Canyameras, “per a fer política”⁴⁶. En este sentido G. Stiffoni plantea si la cohesión del grupo exiliado, liderada por la nobleza austracista tuvo también un matiz ideológico. Indudablemente, la presencia de los Ministros españoles en el vértice de los órganos de la administración austriaca facilitó que el Emperador apoyase las instituciones y libertades de la Corona de

Dibujo de Dionisio Baixeras de la Iglesia de Santa María del Mar, en la que el Archiduque celebró los esponsales con Isabel Cristina, en 1708, Museo Histórico Ciudad de Barcelona, nº 8736, Fotografía: Ramón Muro.

Aragón hasta la Paz de Viena, así como los planteamientos políticos que los austracistas habían defendido en la Guerra de Sucesión.

Muchos de los exiliados que se establecen en la Corte poseían un elevado nivel cultural reconocido por los contemporáneos. Otros, deseosos de integrarse en la sociedad vienesa, cursaron estudios, como el catalán Lorenzo Amill, hijo del Coronel Armengol Amill “que tanto sirvió en España y en Hungría”, que se inclinó por las matemáticas. Pero la mayoría de los que formaron la colonia española en la capital de la Monarquía eran nobles y funcionarios que tenían una formación cultural importante, a la que se añadía en muchos casos también la jurídica. Sin duda, habría que retroceder y analizar el perfil de los parciales austracistas en España. En ocasiones se ha subrayado el componente popular que apoyó al Archiduque, pero también entre los austracistas encontramos una minoría que sobresale por sus inquietudes intelectuales y eruditas. Algunos exiliados como el Conde de Çavellá, “un dels millors homes de lletres del seu temps”, o el Marqués de Rubí, fueron miembros fundadores de la barcelonesa Academia de los Desconfiados, constituida el 3 de junio de 1700 con objetivos literarios y eruditos, y preocupada por fomentar una cultura de elite⁴⁷. También se podría mencionar a algunos profesores vinculados a la Universidad, como Don Tomás Marín, que se establecieron en Italia. Entre los austracistas exiliados encontramos destacados bibliófilos, como el Duque de Uceda y el Arzobispo de Valencia⁴⁸. Del primero, sus contemporáneos decían que era un hombre de una gran cultura, aficionado además al estudio de las matemáticas y al coleccionismo de antigüedades. Sus bibliotecas fueron incautadas por Felipe V y, junto con otras ricas bibliotecas confiscadas a los partidarios del Archiduque durante la guerra, constituyen la base de la Real Biblioteca, origen de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuya cédula fundacional fue otorgada por el Monarca borbónico en 1716. Cada vez se conoce mejor la existencia de futuros austracistas en los grupos de *novatores* que impulsaron la renovación cultural en el reinado de Carlos II y a los que no fueron ajenos la erudición crítica y la nueva ciencia newtoniana⁴⁹.

Aunque algunos de los españoles continuaron con su labor erudita en la línea iniciada en su país de origen, sobre todo los que se afincaron en Italia, la actividad intelectual en la Corte estuvo muy ligada a las peculiares condiciones del exilio y determinó la producción historiográfica de los españoles. La realidad de los exiliados, con los problemas de adaptación y de rechazo que suscitaban en las otras “naciones” de la Monarquía, estuvo muy presente en la obra de los austracistas. Los españoles llegaron a unos territorios cuya lengua, cultura e incluso el clima, con los consiguientes trastornos en la salud, eran diferentes. Un manuscrito encontrado en la Biblioteca de Brera con el título *Nueva Colonia Española* demuestra la preocupación de los exiliados por solucionar su lugar en el Imperio. Escrito entre la firma de la Paz de Viena y la guerra de 1754, su posible autor, el catalán Ioseph Plantí, sugiere en una obra de carácter utópico la asignación de un territorio autónomo para acoger a los españoles, manteniendo la soberanía del Emperador⁵⁰. También el Conde Juan Amor de Soria se hacía eco, en una obra



Columna de la Peste, Viena, Fotografía: Oronoz.



Frontal de la Iglesia de San Carlos Borromeo de Viena con las columnas, Fotografía: Oronoz.

escrita en 1736, de las difíciles condiciones de vida en las que quedaron los españoles tras la pérdida de Nápoles y Sicilia, paliadas sólo en parte por los subsidios y las limosnas del Emperador y por la piedad de algunas familias acomodadas de la sociedad vienesa, “que con verdadera Caridad socorrían diariamente toda esta Nación”⁵¹. Entre la producción de los exiliados cabe mencionar tres libros, citados por F. Durán Camyeras, del que fuera regente de la Audiencia de Barcelona, Domingo de Aguirre, *pro memoria rerum pa-*



Fachada del Belvedere, residencia del Príncipe Eugenio de Saboya, Viena, Fotografía: Oronoz.

triae⁵². Pero sin lugar a dudas los escritos de los exiliados que despiertan más interés son los relacionados con sus planteamientos políticos. La configuración plural de la Monarquía austriaca constituyó un marco adecuado para el desarrollo del pensamiento austracista y amplía su significado. En la mayoría de los textos domina el contenido político, en buena medida reivindicativo, centrado en la restauración de los fueros y libertades abolidas con los Decretos de Nueva Planta. El rechazo de la política absolutista y la defensa de las leyes tradicionales aparece en la obra de Castellví *Narraciones históricas...* y en el folleto anónimo que lleva por título *Las lágrimas de los españoles oprimidos*. Pero es la obra del Conde Juan Amor de Soria la que resume de manera más completa el pensamiento austracista, en particular su *Enfermedad Chronica y peligrosa de los reinos de España...* escrita en Viena en 1741⁵³. La larga experiencia política del Conde en la administración austracista de Barcelona y después en el gobierno vienés, de Oficial de la Secretaría de Estado en Barcelona en 1707 llegó a Ministro del Consejo Supremo de Italia en 1740, se proyecta en el planteamiento de los problemas y en las soluciones que propone. Sin embargo, en su defensa del sistema político de los Austrias, como señalara J.A. Maravall, el Conde tomó conciencia de las prácticas autoritarias que se habían ido introduciendo en un modelo de Monarquía que tendía a idealizar. El libro pertenece a la etapa comprendida entre los años 1734-1741, que E. Lluh definiera como la del "austracismo persistente y purificado"⁵⁴, y que inevitablemente estuvo unida al final de la presencia austriaca en Nápoles y Sicilia y al cambio radical que la nueva situación supuso para los españoles, la mayoría de los cuales tuvieron que emigrar a la parte más oriental del Imperio porque, como en los primeros años, se quiso evitar que un grupo numeroso de españoles desarraigados y sin recursos llegara a la Corte⁵⁵.

No menos interesante resulta la aportación política de los exiliados en relación a sus propuestas de reforma en la Monarquía austriaca derivada de su participación

en los órganos de gobierno. Y es en este apartado donde podemos encontrar en mi opinión la contribución más original y esclarecedora sobre el pensamiento de los políticos españoles en el exilio, en continuidad con el proyecto austracista. En un marco diferente, la necesaria justificación de la nueva forma de gobierno que significaba la introducción del Consejo de España obligó a una mayor reflexión sobre la definición de una práctica de gobierno que se quería implantar. A este respecto cabe mencionar los escritos de dos protagonistas de excepción: el Marqués de Rialp y el Conde Juan Amor de Soria⁵⁶. Vinculados a circunstancias delicadas para la supervivencia de los españoles y de su papel político (el escrito del Marqués de Rialp coincide con la reorganización del Consejo de España de 1718, y el del Conde Juan Amor de Soria pertenece a 1736, momento en el que desaparece el Consejo de España y se constituye el Consejo de Italia), en ellos se aborda la difícil implantación del nuevo organismo, pero en su fundamentación enlazan con los proyectos reformistas que los austracistas habían defendido en España, desde una combinación entre la tradición doctrinal y la nueva erudición crítica que se impone. De especial interés resulta la propuesta de Amor de Soria sobre la división de las Secretarías y la creación de un Consejo de Gabinete como forma de gobierno alternativa a los tradicionales órganos de la Corte austriaca, y en la que se aproxima al reformismo borbónico.

La Paz de Viena que se firmó en 1725 suponía el reconocimiento de Felipe V como Rey de España y la renuncia de Carlos VI a la Corona española. El Tratado establecía también la amnistía y el perdón general de todos los que participaron en la Guerra de Sucesión, así como la restitución de los bienes recíprocamente confiscados y de todas las dignidades concedidas por Felipe V y Carlos VI, incluido el período de 1715 a 1725, años en los que se concedieron nuevos títulos y continuó la política confiscadora⁵⁷. El Emperador asistió al acto de despedida de los españoles que regresaron a España, en la Iglesia de Montserrat. La Paz no debilitó al grupo español en la Corte, aunque conforme pase el

tiempo sea mayor la presencia de los italianos. El Consejo de España continuó bajo la dirección del Marqués de Villatoro, se mantuvo la Delegación de Españoles y no cesaron las mercedes del Emperador a sus leales vasallos, que fueron considerados como un pilar fundamental dentro de la Monarquía para apoyar la Pragmática Sanción. El verdadero punto de inflexión se produjo entre 1754 y 1756, con la pérdida de los reinos de Nápoles y Sicilia, la disolución del Consejo de España y la creación del Consejo de Italia en noviembre de este último año. En la obra escrita en 1756, *Addiciones...*, el Conde Amor de Soria salía en defensa del Marqués de Rialp y de la figura del Secretario del Despacho que los ministros austriacos querían suprimir, un aspecto significativo porque demuestra que, a pesar de las intrigas cortesanas, al menos hasta ese momento el Secretario del Despacho había mantenido un indudable poder político. La misma formación del Consejo de Italia indica la importancia política que conservaban los Ministros españoles en la Corte de Viena en las postrimerías del reinado de Carlos VI.

NOTAS

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico, Plan Nacional I+D+I (2000-2005), N.º de Referencia: BHA2000-0740: "La instauración de la dinastía borbónica en España: la Guerra de Sucesión española y sus consecuencias (1695-1725/46)".

¹ R.J.W. Evans, *La monarquía de los Habsburgos (1550-1700)*, Barcelona, 1989, pp. 7-155.

² F. de Castellví, *Narraciones históricas...*, Viena, 1726, edición Fundación Elías de Tejada y Erasmo Pércopo, Madrid, 1997, vol. I, pp. 589-591.

³ A. Wheatcroft, *The Habsburgs. Embodying Empire*, London, Penguin Books, 1996, p. 209.

⁴ C. Fernández Duro, *El último Almirante de Castilla, Don Juan Tomás Enriquez de Cabrera*, Madrid, 1902. A. Rodríguez Villa, *D. Diego Hurtado de Mendoza y Sandoval, Conde de la Corzana*, Madrid, 1907. V. León Sanz, "La nobleza austracista. Entre Austrias y Borbones", en M.ª C. Iglesias, *Nobleza y Sociedad en la España Moderna, II*, Madrid, 1997, pp. 49-77.

⁵ P. Voltes, *Catalunya i l'Arxiduc Carles*, Barcelona, 2000, p. 21.

⁶ Los estudios recientes relativizan la fuerza del austracismo y consideran que la mayoría de la población de la Corona aragonesa fue indiferente al conflicto. Asimismo ponen de manifiesto la vacilación e incertidumbre que causó en ciertos sectores de la sociedad castellana el cambio dinástico, especialmente en la Corte. N. Sales, *Els botiflers, 1705-1714*, Barcelona, 1981. H. Kamen, *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, 2000. V. León Sanz, "La guerra de Successió a Castella", *L'Avenç*, 253 (2000), pp. 20-27. P. Molas, "Dinastías nobiliarias y Guerra de Sucesión española", en J. Fernández y otros, *El cambio dinástico y sus repercusiones en España*, Jaén, 2000, pp. 289-306.

⁷ V. León Sanz, "El reinado del Archiduque Carlos en España: la continuidad de un programa dinástico de gobierno", *Manuscrits*, 18 (2000), pp. 41-62 y *Entre Austrias y Borbones. El Archiduque Carlos y la monarquía de España (1700-1714)*, Madrid, 1995. P. Voltes, *El Archiduque Carlos, Rey de los Catalanes*, Barcelona, 1955.

⁸ Decreto de 12 de abril de 1712, Castellví, *Narraciones históricas...*, 1726, vol. I, pp. 485-484 [op. cit. n. 2].

⁹ El novelista inglés Daniel Defoe analizaba en un panfleto publicado en 1711, *The ballance of Europa y Succession of Spain Considered*, la nueva situación provocada por la muerte del Emperador José I y afirmaba, haciéndose eco del debate que se suscitó entonces, que los Aliados nunca permitirían la unión de Austria y España, cit. en P.N. Furbank y W.R. Owen, *A critical bibliography of Daniel Defoe*, London: Pickering & Chatto, 1998, p. 108. Véase también J.M.ª Torras i Ribé, *La guerra de Successió i els setges de Barcelona (1697-1714)*, Barcelona, 1999, pp. 501-580.

¹⁰ M. Hughes, *Law and politics in eighteenth century Germany: the Imperial Aulic Council in the reign of Charles VI*, Boydell Press, 1988. E. Wangermann, *The Austrian Achievement, 1700-1800*, Londres, 1975, p. 142 y ss.

¹¹ En los años finales del reinado de Carlos II la injerencia de la diplomacia imperial en el gobierno y en los asuntos relativos a los dominios españoles en Italia hacía recelar a los Ministros de Madrid sobre las verdaderas intenciones del Emperador en aquellos territorios. Este recelo explicaría el rechazo a la propuesta del Emperador a Carlos II el 6 de febrero de 1698 de que el Archiduque Carlos pasase al gobierno de Milán, Ö.S, *FA. Harrach*.

¹² Castellví, *Narraciones históricas...*, 1726 [op. cit. n. 2], t. VI, n.º115, referencia del original manuscrito.

¹³ E. Giménez López, "Contener con más autoridad y fuerza: la represión del austracismo en los territorios de la Corona de Aragón", *Cuadernos Dieciochistas, De los Austrias a los Borbones*, 1 (2000), pp. 155-155. V. León Sanz y J.A. Sánchez Belén, "Confiscación de bienes y represión borbónica en la Corona de Castilla a comienzos del siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 21 (1998), pp. 127-175. J.C. Saavedra Zapater, "Entre el castigo y el perdón. Felipe V y los austracistas de la Corona de Castilla", *Espacio, Tiempo y Forma*, 15 (2000), serie IV, pp. 469-497.

¹⁴ J. Albareda, "Represión y disidencia en la Cataluña borbónica (1714-1725)", en A. Mestre Sanchís y E. Giménez López (coord.), *Disidencias y exilios en la España Moderna*, II, Alicante, 1997, pp. 545-555. D. Ozanam, "Felipe V, Isabel de Farnesio y el revisionismo mediterráneo", *La época de los primeros Borbones*, vol. XXIX, t. I, *Historia de España de R. Menéndez Pidal*, Madrid, 1985, pp. 586-599.

¹⁵ F. Durán Canyameras, *Els exiliats de la guerra de Successió*, Barcelona, 1964. V. León Sanz, "La oposición a los Borbones españoles: los austracistas en el exilio", en E. Giménez López y A. Mestre Sanchís, *Disidencias y exilios...* 1997, II, pp. 469-499 [op. cit. n. 14].

¹⁶ Oncken, *Historia Universal*, cit. en F. Durán Canyameras, *Els exiliats...* 1964, p. 24 [op. cit. n. 15].

¹⁷ V. León Sanz, "Origen del Consejo Supremo de España en Viena", *Hispania*, vol. LIII/180 (1992), pp. 107-142.

¹⁸ S. Sanpere i Miquel, *Fin de la Nación Catalana*, Barcelona, 1905, pp. 352-354.

¹⁹ V. León Sanz, "La influencia española en el reformismo de la monarquía austríaca del Setecientos", *Cuadernos Dieciochistas, De los Austrias a los Borbones*, 1 (2000), p. 120.

²⁰ Artículo X del "Tratado de Paz entre el Emperador Carlos VI y el Rey de España Felipe V", concluido a 30 de abril de 1725, en V. Baccallar y Sanna, Marqués de San Felipe, *Comentarios a la guerra de España e historia de su rey Felipe V, el Animoso*, Madrid, 1957, p. 581.

²¹ V. León Sanz, "Los funcionarios del Consejo Supremo de España en Viena (1715-1755)", en L.M. Enciso (coord.), *La Burguesía española en la Edad Moderna*, Valladolid, 1996, t. II, pp. 895-904. E. Garms-Cornides, "Funktionäre und Karrieren im Italien Karls VI", en B. Mazohl-Wallnig y M. Meriggí, *Österreichisches Italien-Italienisches Österreich?*, Viena, 1999, pp. 207-225.

²² V. León Sanz, 2000, p. 115 [op. cit. n. 19].

²³ M. Verga, "Appunti per una storia del Consiglio di Spagna", *Ricerca di Storia Moderna IV in onore di Mario Mirri*, dir. por G. Biagioli, Pisa, 1995, pp. 561-576. G. Kiglenstein "Riforma e crisi: la monarchia austriaca sotto Maria Teresa e Giuseppe II. Tentativo di una interpretazione", en P. Schiera (dir.), *Atti del convegno di Trento 11-12 febbraio de 1980*, Bologna, 1981.

- ²⁴ Castellví, *Narraciones históricas...*, 1726, t. VI [op. cit. n. 2] J. Kalm, "Expériences catalanes de l'empereur Charles VI", *Transactions of the Seventh International Congress on the Enlightenment*, Oxford, 1989, vol. 5.
- ²⁵ M. Landau, *Geschichte Karls VI als König von Spanien*, Stuttgart, 1889. A. von Arneth, *Das Leben des Kaiserlichen Feldmarschalls Grafen Guido Starhemberg*, Viena, 1855 y J. Béranger, *El Imperio de los Habsburgo, 1273-1918*, Barcelona, 1995, p. 555 y ss.
- ²⁶ Ch. Ingrao, *The State and Society in Early Modern Austria*, West Lafayette, 1994, pp. 150-151.
- ²⁷ M. Foscarini, *Storia Arcana*, editada por T. Gar, Arc.stor. ital., 1845.
- ²⁸ P. Voltes, 1955, pp. 165-166 [op. cit. n. 7], una opinión de la que discrepan algunos historiadores italianos, E. Garms-Cornides, "Il regno di Napoli e la monarchia austriaca", *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, Electa Napoli, p. 52.
- ²⁹ Marqués de San Felipe, 1957 [op. cit. n. 20] N. Feliú de la Peña, *Anales de Cataluña...* Barcelona, 1709, vol. 5. Sobre el marqués, P. Voltes, 1955, p. 245 [op. cit. n. 7] y J.R. Carreras i Bulbena, *Carles d'Àustria i Elisabeth de Brunswick-Wolffenbüttel*, Barcelona, 1902, ed. facsimil 1995, p. 405.
- ³⁰ F. Wolff, *Vierundwanzig Briefe der Kaiserinn Elisabeth Gemahlinn Kaiser Karls VI an den Staats-Seretär de Rialp*, Viena, 1854, correspondencia de la Emperatriz con el Marqués de Rialp.
- ³¹ V. León Sanz, "La Secretaría de Estado y del Despacho Universal del Consejo de España", *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 259-257. A. Álvarez-Osorio Alvarino, "Restablecer el sistema: Carlos VI y el estado de Milán (1716-1720)", *Archivio Storico Lombardo*, Anno CXXI-1995, pp. 157-255. H. Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI*, Viena-Leipzig, 1927.
- ³² Castellví, 1726, t. VI, f.77 [op. cit. n. 24].
- ³³ R.A.H. 9/5657: "Señor. Nunca luce más el cielo...", V. León Sanz, 2000, p. 119 [op. cit. n. 19].
- ³⁴ V. León Sanz, "Patronazgo político en la Corte de Viena: los españoles y el Real Bolsillo Secreto de Carlos VI", *Pedralbes. Revista d'Historia Moderna*, 18-II (1998), pp. 577-598.
- ³⁵ El Bolsillo tenía su origen en el existente en la Corte española desde el reinado de Felipe IV y venía a constituir un fondo destinado a sufragar los gastos extraordinarios y personales, los donativos y las limosnas, así como otras partidas que se pudieran presentar, A. Domínguez Ortiz, "Los gastos de la Corte en la España de Felipe IV", en *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Madrid, 1975, 5ª ed., p. 87. C. Gómez-Centurión y J.A. Sánchez Belén (eds.), *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid, 1998, pp. 69-70.
- ³⁶ V. León Sanz, "Los españoles austracistas exiliados y las medidas de Carlos VI, 1715-1725", *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 10 (1991), pp. 162-175.
- ³⁷ E. Vehse, *Memoirs of the Court and Aristocracy of Austria*, Tr. Franz Demmler, 1896, v. 2, pp. 125-124. A. Wheatcroft, 1996, pp. 212-217 [op. cit. n. 5].
- ³⁸ Las ayudas de costa concedidas a la nobleza española cuando acompañaba a la Corte se convirtieron en un capítulo habitual del Bolsillo. Estas partidas podían alcanzar los 4.000 florines en el caso del Príncipe de Cardona, pero lo normal eran 2.000 florines, V. León Sanz, "Patronazgo...", 1998, p. 594 [op. cit. n. 34].
- ³⁹ P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven and London, 1992. B. Rill, *Karl VI. Habsbourg als barocke Grossmacht*, Viena, 1992, p. 188 y ss.
- ⁴⁰ J.R. Carreras i Bulbena, 1902, pp. 429 y 439 [op. cit. n. 29].
- ⁴¹ El 21 de julio de 1716 se fijó la cuantía de las remesas con las que tenían que participar Nápoles y Milán, como los restantes dominios de la Monarquía, para la construcción de San Carlos Borromeo: 5000 florines anuales. En 1720 las Cámaras de los Estados Hereditarios habían cumplido con satisfacción mientras que Nápoles había contribuido con 4.200 florines y Milán con 2.000 florines. El Consejo instaba a través del Secretario de la Negociación de Milán, Don Juan Antonio de Alvarado, que se llevase con más rigor el cobro de las confiscaciones, H.H. St. *Ital-Span. Rat* k.2.
- ⁴² H.H.St. *Ital-Span.Rat*, k.24. También el Bolsillo Secreto sufragó en distintos momentos gastos relacionados con la biblioteca, como la partida que se pagó a Miguel Belert por el coste y el trabajo de la piedra que se trajo de Venecia, en V. León Sanz, 1998, p. 597 [op. cit. n. 34].
- ⁴³ G. Stiffoni, "Un documento inédito sobre los exiliados españoles en los dominios austriacos después de la Guerra de Sucesión", *Estudis*, 17 (1991), p. 16. Véase sobre la organización de otras "naciones" en la Corte madrileña el estudio de F. Bouza, "Entre dos reinos y una patria rebelde. Fidalgos portugueses en la Monarquía Hispánica después de 1640", *Estudis*, 20 (1994), p. 95 (n. 45-46).
- ⁴⁴ F. Durán Canyameras, 1964, pp. 55-56 [op. cit. n. 15].
- ⁴⁵ Decreto de 25 de mayo de 1718. Se nombraron dos Superintendentes o administradores del Hospital, un Regente del Consejo de España y otro del Consejo de Flandes, asimismo se designó a D. Pascasio Tafallés como Mayordomo y Receptor del Hospital. V. León Sanz, 1991, p. 175 [op. cit. n. 56].
- ⁴⁶ F. Durán Canyameras, 1964, p. 54 [op. cit. n. 15].
- ⁴⁷ J. Carreras i Bulbena, *La Acadèmia Desconfiada y sos acadèmichs*, Barcelona, 1922, p. 40.
- ⁴⁸ M. Sánchez Mariana, *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XIX*, Madrid, 1995, pp. 9, 61-65, 70. A. Mestre, "Monarca, instituciones e individuos en los orígenes de la Ilustración", *Cuadernos Dieciochistas. De los Austrias a los Borbones*, 1 (2000), pp. 19-37.
- ⁴⁹ G. Stiffoni, *Verità della storia e ragioni del potree nella Spagna del primo 700*, Milano, 1987. T. Egido, "Entre Austrias y Borbones: Actitudes culturales y religiosas", J. Fernández y otros, 2000, pp. 379-400 [op. cit. n. 6].
- ⁵⁰ M. Scaramuzza Vidoni, "Nueva Colonia española". Un manuscrito sobre la ciudad ideal proyectada para los exiliados de la guerra de Sucesión", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 24, 1995, pp. 57-64.
- ⁵¹ Conde Juan Amor de Soria, *Addiciones y Notas Históricas desde el año 1715 hasta 1736*, Viena, 1756.
- ⁵² *Tractatus de tacita oneram et conditione repetitionis* (Viena, 1721), *Discursus super officis vennaibus Generalitatis Cataloniae* (Venezia, 1725) y *Tratado histórico legal del real palacio antiguo y de su cuarto nuevo de la excelentísima ciudad de Barcelona*, Viena, 1725, cit. en F. Durán Canyameras, 1964, p. 25 [op. cit. n. 15]. R. García Cárcel, *Felipe V y los españoles*, Madrid, 2002, p. 124 y ss.
- ⁵³ R.A.H. 9/5614, Amor de Soria, *Enfermedad chronica y peligrosa de los Reynos de España y sus Indias: causas naturales y sus remedios*, Viena, 1741. Sobre esta obra, J.A. Maravall, "Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español", *Estudios de la Historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Introducción y compilación de M^a C. Iglesias, Madrid, 1991. V. León Sanz, "Una concepción austracista del Estado a mediados del siglo XVIII", *Coloquio Internacional Carlos III y su siglo*, Madrid, 1990, t. II, pp. 215-224. Sobre la trayectoria política del Conde, V. León Sanz, 1995, pp. 119-126 [op. cit. n. 7].
- ⁵⁴ E. Lluch, *Las Españas vencidas del siglo XVIII. Claroscuros de la Ilustración*, Barcelona, 1999, p. 64. R. M^a Alabrús, *Felip V i l'opinió dels catalans*, Lleida, 2001, pp. 555-459.
- ⁵⁵ Sólo con licencia del Consejo de España los exiliados podían visitar o establecerse en Viena, V. León Sanz, "La oposición a los Borbones, 1997, pp. 492-495 [op. cit. n. 15]. Z. Fallenbüchl, "Espagnols en Hongrie au XVIIIe siècle", *Revista de Arhivos, Bibliotecas y Museos*, 1979, pp. 85-147 y 199-224.
- ⁵⁶ R.A.H. 9/5657: "Señor. Nunca luce más el cielo...", del Marqués de Rialp y *Addiciones...* 1756, [op. cit. n. 51], del Conde Amor de Soria, estudiados en V. León Sanz, 2000, pp. 105-150 [op. cit. n. 19].
- ⁵⁷ V. León Sanz, "Acuerdos de la Paz de Viena de 1725 sobre los exiliados de la guerra de Sucesión", *Pedralbes*, 12 (1992), pp. 295-512. G. Syveton, *Une Cour et un Aventurier au XVIIIe siècle, Le Baron de Ripperda*, París, 1896.

Arquitectos españoles en Roma

durante la segunda mitad del siglo XVIII

Por Pedro Moleón Gavilanes
Universidad Politécnica de Madrid

Durante los cincuenta años de los que este texto se ocupa, Roma fue la meta de una peregrinación laica que buscaba en la ciudad el paradigma de la antigüedad, su foco de luz más viva. Decantadora de vocaciones artísticas y maestra de maestros, Roma poseía la más prestigiosa concentración de ruinas venerables que podía hallarse en un solo lugar. Y si, en efecto, en la Urbe estaba la quintaesencia de la arquitectura antigua, de la visita a la ciudad podía extraerse, en presencia de los fragmentos de su pasado hegemónico, la posibilidad de reformulación de unos principios de los que podría nacer la obra contemporánea con un sentido moderno, es decir, con conciencia y con voluntad de ser al modo exigido por el tiempo al que pertenecería. Roma era, por tanto, la etapa imprescindible y la meta de la estancia más prolongada de aquel viaje de formación que los británicos llamaron *grand tour*, el centro en el que confluían aristócratas, estudiosos de todo tipo, aficionados y artistas en la segunda mitad del siglo XVIII.

Con respecto a España, si bien no hubo un *grand tour* a la manera de los británicos -desde luego no lo hubo generalizado y con método-, lo que sí tuvimos de hecho fueron viajeros españoles que por su propia iniciativa y con sus propios medios, o mediante ayudas reales, como sucede en la mayoría de los que se va a tratar aquí, hicieron el viaje que completaba su educación corriendo cortes por una parte de la Europa culta de la segunda mitad del Siglo de las Luces¹. Concretando un poco más el caso español, el viaje a Roma de nuestros arquitectos se va a producir, entre 1746 y 1796, en cuatro turnos diferentes.

PRIMEROS PENSIONADOS POR LA ARQUITECTURA EN ROMA

El primer turno tiene su origen en una disposición de Felipe V, fechada el 2 de diciembre de 1745 y remitida a la Junta Preparatoria de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Madrid, para que ésta examinara y le propusiera dos sujetos de cada una de las Nobles Artes que merecieran pasar a aquella Corte para ampliar y perfeccionar su formación. La Junta académica se aplicó, a partir de enero de 1746, a cum-

plir los deseos del Rey con la elección de los futuros pensionados, convocando la oposición a unas plazas para las que no había un tiempo predeterminado de estancia en la Urbe, aunque sí se sabía que los pensionados quedarían en Roma, según la disposición real, bajo la tutela de Alfonso Clemente de Aróstegui, a la sazón auditor del Tribunal de la Rota. De una primera selección entre los arquitectos discípulos de la Academia que concurrieron a las pruebas, se obtuvo una terna compuesta por Diego de Villanueva, Alejandro González Velázquez y Miguel Fernández. Aunque el Rey había solicitado sólo dos candidatos, la Junta Preparatoria recomienda entonces al joven Miguel Fernández como sustituto en el caso de que alguno de los elegidos renunciara al viaje, haciendo valer su edad, tenía entonces diecinueve años, y la asiduidad con que asistía a los estudios. Alejandro González Velázquez (1719-1772) renunció a su beca mes y medio después de serle concedida². En su lugar fue enviado Fernández gracias a la previsión que lo había recomendado como suplente. Por su parte, Diego de Villanueva (1715-1774) se mantuvo durante más de un año dilatando el viaje sin motivo aparente³, por lo que, finalmente, fue sustituido por José de Hermosilla.

El primer pensionado por la Arquitectura que llega a la ciudad de las ruinas es Miguel Fernández (1726/1727-1786), designado para ello en junio de 1746. El 6 de abril de 1747, Aróstegui informa a Fernando Treviño, viceprotector de la Academia en ciernes, que Fernández ha llegado ya a Roma y le ha entregado la carta con las disposiciones referentes a lo que se debe hacer para su mejor dirección y adelantamiento⁴. Es decir, el joven pensionado era portador de una *Instrucción* a la que referir su trabajo y conducta en Roma bajo la supervisión de Aróstegui, *Instrucción* cuyos detalles ignoramos.

Miguel Fernández permanecerá en la Corte papal entre abril de 1747 y abril de 1758, es decir, once años

Isidro González Velázquez, Vista del Templo de Vesta en Tivoli, Detalle, Biblioteca Nacional, Barcia 1198, Madrid.

1775 - 44



44



Isidro González Velázquez, acuarela, "...Cabalcata compuesta de 1º Velázquez, 2º Castillo, 3º Pérez, 4º Cortés, 5º Salesa y 6º Fini..."
Biblioteca Nacional, Barcia 1161, Madrid.

justos, de cuya actividad han quedado escasas noticias en las actas de las Juntas académicas, a pesar de la continuidad con que debería haber aparecido su nombre en el seguimiento de los trabajos que remitiera a Madrid⁵. De hecho, sólo en 1748 y 1752 he encontrado constancia de su labor como estudiante en Roma por el envío de cuatro proyectos propios: una Casa de Campo (1748), un Palacio (1748), un Colegio y Universidad (1752) y una Iglesia (1752), además de levantar con Hermosilla, en 1748, la planta del romano Hospital Apostólico de San Miguel⁶.

La graduación de Fernández como académico de San Fernando se produjo en una especie de investidura colectiva, ya que, en la Junta Ordinaria del 1 de abril de 1757, el viceprotector, Tiburcio de Aguirre, propuso, y los asistentes aceptaron, la creación de académicos de mérito de los cuatro pensionados que había entonces en Roma, incluyendo a nuestro arquitecto. Finalmente, Miguel Fernández volvió a Madrid en fechas posteriores a la Junta Particular del 5 de abril de 1758, que decide su regreso para dar paso en Roma a nuevos pensionados por la Arquitectura⁷. Ya en la Corte de Fernando VI fue nombrado delineador de Sabatini y en 1760 teniente de arquitecto mayor de la obra del Palacio nuevo⁸, empleos subordinados y poco acordes con el alto destino que su formación en Roma debería haberle deparado.

El segundo pensionado español por la Arquitectura que llega a Roma lo hace poco después que su compañero. Se trata de José de Hermosilla († Madrid, 1776), un hombre con una formación más amplia de la que era propia de un arquitecto, ya que había sido estudiante de filosofía y teología en Sevilla, había ingresado en el cuerpo de ingenieros para formarse en la arquitectura militar y había pasado después a emplearse en las obras del nuevo Palacio Real de Madrid a las órdenes de Juan Bautista Sacchetti⁹. Hermosilla fue designado para la pensión de Roma por Real Orden de 2 de mayo de 1747¹⁰. La disposición real es leída en la Junta Preparatoria del 25 de mayo y, cuando dos días más tarde se cierra el acta de la reunión, se hace constar que Hermosilla ya estaba puesto en camino¹¹. Su llegada debió de producirse en un día impreciso de la primera quincena de ju-

lio de 1747. De esta circunstancia es informada la Junta Preparatoria del 14 de septiembre cuando su Secretario da lectura a la carta fechada el anterior día 20 de julio por Aróstegui, en la que el auditor de La Rota informa que Hermosilla ya estaba en Roma

y que en conformidad con las Instrucciones con que se halla, le ha puesto para que prosiga sus estudios de Arquitectura con el Cavallero Fuga, que es uno de los Maestros más célebres de Italia.

De nuevo queda constancia de una *Instrucción*, de la que ahora sabemos que fijaba la obligación de continuar estudios junto a un reconocido maestro en el arte, siendo la elección de Ferdinando Fuga decisión de Aróstegui. Los primeros frutos de la actividad romana de Hermosilla no llegarán a Madrid hasta 1748, tras el envío al Ministro Carvajal desde Roma, el 8 de febrero de aquel año, de las plantas de unas iglesias dibujadas por el pensionado que habían merecido la particular aprobación de Fuga¹². El 26 de septiembre de 1748, en otra carta desde Roma, se informa al Ministro de que Fernández y Hermosilla han medido y formado la planta del Hospicio Apostólico de San Miguel, cuyo plano se adjunta¹³.

Además de estos primeros trabajos, Hermosilla remitió a Madrid un proyecto de Catedral (1748) y otro, hoy perdido, para un Palacio Real (1749). Trabajó también dibujando los edificios del Campidoglio (1750)¹⁴ y en su dedicación a la práctica de la arquitectura colaboró en la construcción de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Via Condotti, que desde 1734 estaba bajo el patronato de los Reyes de España y a la que aporta los proyectos de la decoración interior y la fachada¹⁵.

Poco después de la puesta en uso de la iglesia, el 1 de octubre de 1750, el Cardenal Portocarrero, entonces Embajador de España en Roma, remite a Madrid

un libro de Arquitectura que há compuesto el Arquitecto Dn. Joseph Hermosilla pensionado del Rey, en el que se hace muchas demostraciones, y da noticias de las antigüedades de esta Corte, que pueden ser útiles a los Profesores¹⁶.

En la parte introductoria de este tratado sobre *Architettura Civil*, su autor hace explícita la sensibilidad

propia de quien es capaz de reconocer en los restos de la antigüedad las fuentes con las que reconstruir idealmente aquella armonía demostrable de las partes entre sí y con el todo que constituye la esencia de la obra clásica. En su texto sostiene Hermosilla:

Lo singular, que tiene Roma para Instrucción de Arquitectos es el conjunto de ruinas, y fragmentos de theatros, de Arcos, de Templos de la Era de los Césares, (...) Aquí sí que un capitel medio enterrado, una vassa dislocada, un trozo de cornisón por el suelo, con el resto de la ruinoso antigualla, estan exiviendo al aprovechado Architecto un Canon de la más perfecta Architectura....

Y concluye:

...puedo certificar, que más nos ha arrebatado la admiración alguno de estos desperdicios de lo antiguo, que toda la Machina de San Pedro.¹⁷

Ese panorama de ruinas, para otros desolado, era, para quien sabía ver más allá, el motivo de una lección inagotable. En él estaban contenidas, tácitas o sonoras, las señales de vida de un mundo en el que las artes alcanzaron un grado de perfección cuyas pautas podían ser recuperadas y activadas de nuevo para reconstruir sobre ellas los necesarios ejemplos de un nuevo clasicismo. En esta actitud de culto a las ruinas y dedicación a empresas teóricas y prácticas invirtió Hermosilla su tiempo en Roma. El 22 de junio de 1751 la Junta Preparatoria de la Academia ordena su regreso a Madrid por considerar que ya ha realizado suficientes progresos en sus estudios. El 15 de julio siguiente, el Cardenal Portocarrero responde desde la Urbe al Ministro Carvajal

que el pensionado se dispone a partir en breve, y el 5 de agosto, en otra carta del Embajador al Secretario de Estado de Fernando VI, Portocarrero da por supuesto que Hermosilla se encontraría ya en Madrid¹⁸.

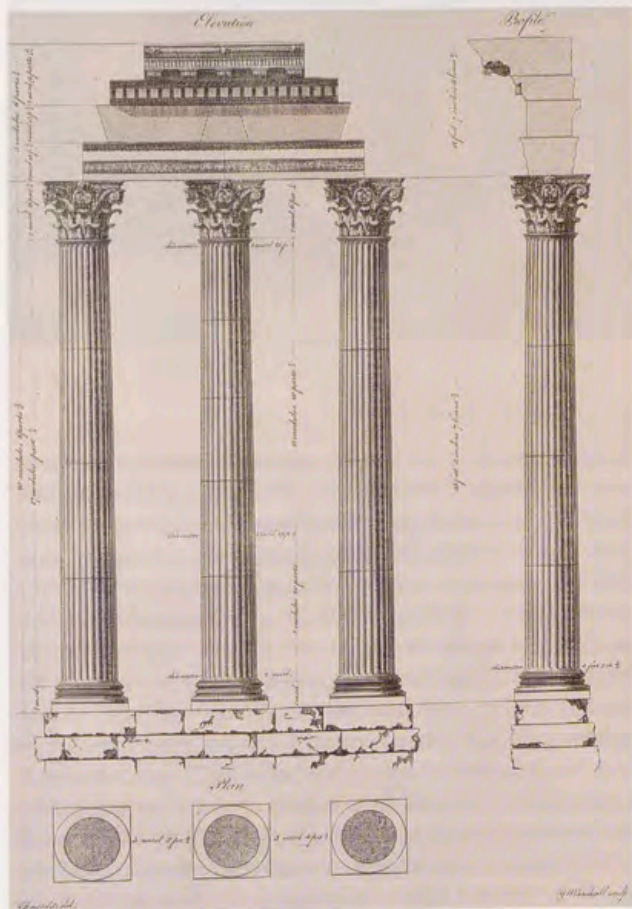
José de Hermosilla fue elegido Director de Arquitectura de la Academia el 12 de abril de 1752, y tesorero de la institución fernandina en 1754. La culminación de su carrera académica se produce en la Junta Extraordinaria de 28 de octubre de 1756, cuando es creado y declarado académico de honor y de mérito y marcha a cumplir con su reciente nombramiento de Ingeniero Extraordinario de los Reales Ejércitos.

EL SEGUNDO TURNO DE ARQUITECTOS PENSIONADOS

Como consecuencia de los *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando* de 1757, la Junta Particular del 5 de abril de 1758 acordó que regresaran a España tres de los cuatro pensionados que entonces se encontraban en Roma -entre ellos el arquitecto Miguel Fernández- para ser relevados por otros estudiantes en las nuevas condiciones estatutarias. Los capítulos XX y XXI fijaban en seis el número de los futuros nuevos becarios que habrían de residir en Roma, dos por cada una de las Nobles Artes, y fijaban también que todos quedarían bajo el gobierno de un único director durante los seis años improrrogables que durarían sus estudios. En relación con la arquitectura se incorporaban unas vagas instrucciones:

los Arquitectos, además del estudio de sus libros, [*se dedicarán*] á observar las célebres ruinas y preciosos monumentos de la antigüedad, á diseñarlos y asistir á la construcción de los Edificios que puedan; de suerte que todos procuren instruirse de los primores antiguos y modernos de las tres Artes, de que tanto abunda aquella Corte.

La convocatoria de nuevas pensiones en Roma¹⁹ con dos plazas por la Arquitectura se hace pública en Madrid el 20 de abril de 1758. Más tarde, por acuerdo de la Junta Particular del 9 de mayo de 1758, la dirección de los nuevos becarios se encomienda al único de los antiguos pensionados españoles que permanecía en Roma, el pintor Francisco Preciado. Quedan todos ellos bajo la protección del Embajador de España ante la Santa Sede, todavía el Cardenal Portocarrero, y ejerce el agente de preces del Rey, Manuel de Roda, el papel de tutor. Meses más tarde, en la Junta Particular de 10 de septiembre de 1758, la Academia se planteó la necesidad de formar una auténtica y detallada *Instrucción* para los nuevos pensionados arquitectos con el mismo nivel de precisión que ya tenían los pintores y los escultores. Quedaron encargados de informar sobre este asunto José de Hermosilla, Ventura Rodríguez y Jaime Marquet. La Academia finalmente resolvió el 28 de septiembre que se elaborase una *Instrucción* de acuerdo con el plan formado por el primero, cuyo texto fue leído a la Junta Particular del 10 de octubre siguiente²⁰. La *Instrucción* de Hermosilla se articulaba en veintidós puntos y disponía que los dos primeros años los pensionados residirían en Roma, pero pretendía que los dos siguientes viajaran por las principales ciudades de Italia, Alemania y Flandes, y que durante los dos últimos continuaran viaje de estudios por Holanda, Francia y Londres. Un proyecto de máximos, como se ve, que en su propia ambición llevaba el germen de su



Restos de tres columnas del Templo de Júpiter Stator (hoy de Cástor y Pólux) en el Foro romano, según Desgodetz. Signatura VIII / M / 152, Londres, 1795, Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.

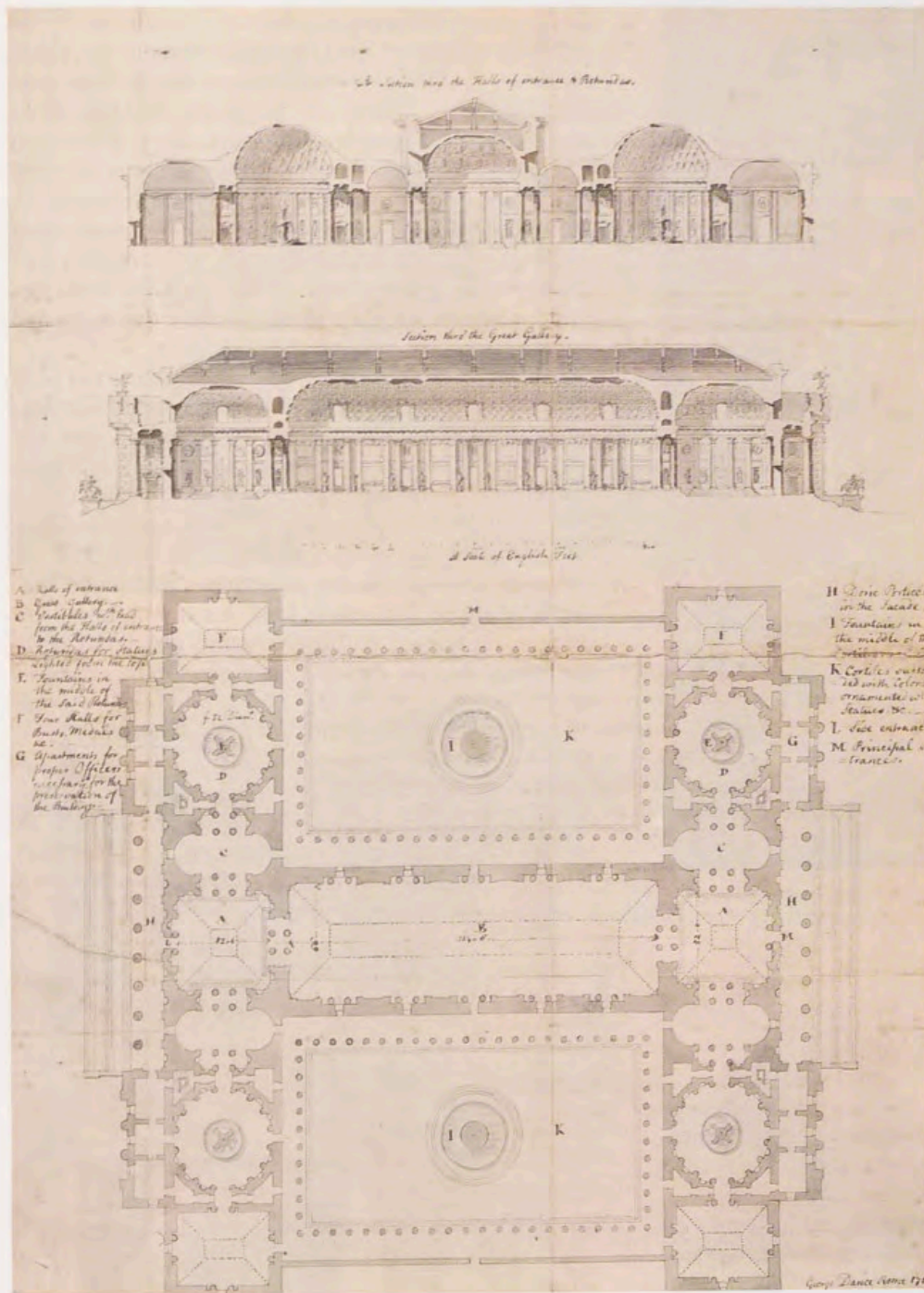


Goya, Juan de Villanueva, c. 1795. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 678, Madrid.

fracaso. Un plan tan costoso y difícil de controlar que nunca llegó a formalizarse, ya que la *Instrucción* de Hermosilla ni siquiera fue aprobada por la Academia. El principal escollo que encontró para su aceptación oficial estaba precisamente en su programa de viajes por Europa, que no estaban previstos en los *Estatutos* de 1757, el marco de los mínimos de obligado cumplimiento, y cuya posible realización debía ser consultada al Rey. Y en este punto las iniciativas quedaron paralizadas. En consecuencia, finalmente, los dos nuevos pensionados arquitectos salieron de Madrid a finales de diciembre de 1758 sin un plan de estudios definido y permanecieron en Roma, durante los seis años que duraron sus becas, eligiendo a su mejor conveniencia los edificios que medían y dibujaban.

El resultado de la falta de una *Instrucción*, que Preciado no cesaba de reclamar, y de una dirección realmente facultativa por la Arquitectura, que Preciado no sabía ejer-

cer, fue que uno de los dos nuevos pensionados en la convocatoria de 1758, Juan de Villanueva (Madrid, 1759-Madrid, 1811), en Roma entre enero de 1759 y octubre de 1764, durante su prolongada estancia tan solo midió y dibujó los fragmentos de una cornisa de la Domus Aurea (1760), el arco de Tito (1760), los templos de Júpiter Stator (1761) y de Júpiter Tonante (1762) y empleó más de dos años en acabar los dibujos del templo de Vesta en Tívoli (1761-1763), del que también realizó en 1763 el modelado y vaciado de un capitel. Por su parte, Domingo Lois Monteagudo (Aren, La Coruña, 1723-Santa Fe, Granada, 1786), tras más de seis años de estudios cumplidos íntegramente en Roma -de enero de 1759 a marzo de 1765- sólo envió a la Academia los dibujos medidos del templete de San Pietro in Montorio (1760), del Panteón (1761-1763) y del templo de Antonino y Faustina (1762). Una situación especial tiene lugar durante el tiempo en que Villanueva y Lois permanecen en Roma. Y es



Dibujos del joven George Dance para su proyecto del concurso de la Academia de Parma, primer premio de 1763. Trustees Sir John Soane's Museum, Londres.

que además de las pensiones académicas estatutarias, hubo también otra singular, otorgada por Don Carlos de Borbón siendo Rey de Nápoles y las Dos Sicilias. Por esta razón, ambos coincidieron durante parte del tiempo de su residencia en la Urbe con otro estudiante de Arquitectura al que podemos considerar español por ser hijo de españoles: se trata de Francisco la Vega (Roma, 1755-Portici, 1804), que ya antes de la venida a España de Carlos III, es decir antes de octubre de 1759, realizaba estudios de matemáticas, arquitectura y arqueología pensionado en su ciudad natal por cuenta del erario público napolitano. Tras el cambio de titular de la Monarquía en Nápoles, La Vega continuó en Roma como pensionado, aunque sin estar sometido a la disciplina de la Academia de San Fernando ni a la dirección de Francisco Preciado. Sobre su actividad en Roma sólo conozco la importante noticia de que en octubre de 1762 obtenía el primer premio de Primera

Clase por la Arquitectura en la romana Academia de San Lucas²¹, es decir, culminaba de este modo su formación como arquitecto. La fecha es importante, ya que desde el Año Santo de 1750, en el que el primer premio de la Primera Clase en San Lucas lo gana el palermitano Francisco Sabatini, se había producido una interrupción en las convocatorias que se mantuvo durante doce años²². El concurso de 1762, por tanto, tiene una trascendencia especial y sería esperado con gran ansiedad por los artistas de la Roma de entonces, lo cual otorga al triunfo del español Francisco la Vega un prestigio añadido al que ya de por sí suponía el premio mismo. Más tarde, ya en 1764, La Vega fue llamado para suceder al ingeniero suizo Carlos Weber como segundo director de las excavaciones de Pompeya, a las órdenes del ingeniero militar Roque Joaquín de Alcubierre²³. Se incorporó a este destino el 26 de abril de 1764 y su presencia dio nuevo impulso a la actividad



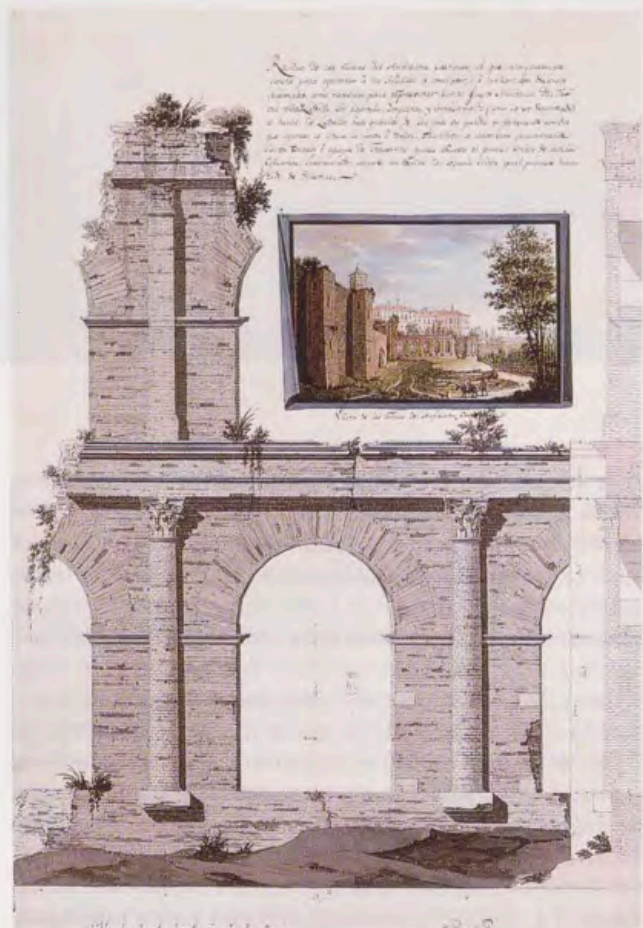
Grabado de José Moñino, Conde de Floridablanca, Real Biblioteca, ARCH2 / CART/ 1 (110), Madrid, Patrimonio Nacional.

arqueológica iniciada el 1 de abril de 1748. Tras la muerte de Alcubierre, ocurrida el 14 de marzo de 1780, La Vega fue nombrado director de las excavaciones y al año siguiente se hizo cargo también del Museo Herculaneense. Permaneció activo en ambos puestos hasta su fallecimiento.

Continuando con los pensionados de la Academia de San Fernando, Domingo Lois formó en Roma un cuaderno de dibujos que tituló *Libro de barios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma así antiguas como modernas...*²⁴. Como colofón de su estancia en la Urbe, Lois fue creado académico de mérito de la romana Academia de San Luca en la sesión de 21 de diciembre de 1764, a la que había presentado tres planos con un proyecto de iglesia de planta central. De tal grado tomó posesión el 1 de enero de 1765²⁵ y con este acto daría por cumplido su compromiso con Roma y con su Rey, de modo que a primeros de marzo volvió a España²⁶. Ya en Madrid presentó a la Academia el proyecto de un palacio para obtener también aquí el mismo reconocimiento de académico de mérito que tenía en San Luca y que la de San Fernando, en efecto, le concedió en la Junta Ordinaria del 14 de abril de 1765, pero condicionado a que en el plazo de un año remitiera el proyecto de una obra realmente digna de tal titulación²⁷. Dedicado después a dirigir las obras de su maestro Ventura Rodríguez fuera de Madrid, los prolongados estudios de Lois sobre el Panteón le resultaron de una gran utilidad para proyectar su mejor obra personal, aunque póstuma: la gran rotonda de la iglesia de Montefrío (Granada).

Con respecto al madrileño Juan de Villanueva y a su actividad en Roma²⁸, en 1763 están fechadas dos vistas romanas, dos perspectivas desde puntos de vista contrapuestos de la *piazza del Popolo*, tan insólitas en su producción como preciosas de ejecución²⁹. Si resultan singulares es porque los dibujos de su etapa de estudiante son siempre geométricos, es decir, plantas, alzados y secciones de edificios, aunque también sean conocidos algunos ligeros apuntes, siempre interpretados por la historiografía como fantasías romanas, creados bajo el estímulo de las escenas que la ciudad de las ruinas ofrecía al joven estudiante.

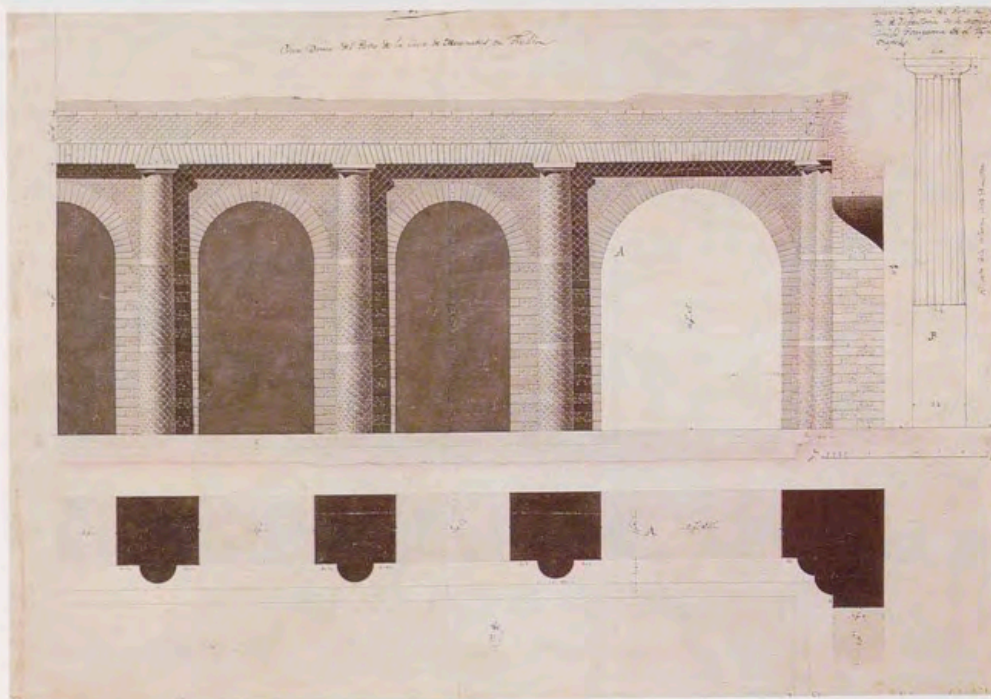
Junto con lo ya expuesto, lo más interesante del pensionado de Villanueva tiene relación con su levantamiento de los restos del templo de Júpiter Stator, sus trabajos en Tívoli y su proyecto para la Academia de Parma, y con que tales trabajos resultan paralelos a los que realizaba otro estudiante en Roma en los mismos años, el inglés George Dance (1741-1825). De éste sabemos que estaba midiendo y dibujando, durante los meses finales de 1760, las tres famosas columnas del templo de Júpiter Stator, una labor en la que coincidió con Piranesi, interesado por entonces en probar las inexactitudes de los dibujos de Desgodetz, aprovechando los andamios preparados para realizar los trabajos de restauración a los que estaba siendo sometido el monumento, andamios que permitieron al joven Dance incluso realizar el vaciado de uno de los capiteles y del entablamento del templo³⁰. Recordemos ahora que en 1761 Villanueva enviaba a



Isidro González Velázquez, acuarela, Vista y ruinas del Anfiteatro Castrense, Biblioteca Nacional, Barcia 1203, Madrid.



Isidro González Velázquez, acuarela, El Castello dell'Acqua Giulia, Biblioteca Nacional, Barcia 1168, Madrid.



Isidro González Velázquez, aguada, Patio dórico de la Casa de Mecenas en Tívoli, Biblioteca Nacional, Barcia 1202, Madrid.

la Academia sus dibujos de esta misma ruina, dibujos hoy perdidos, realizados tras una toma de datos hecha también a finales de 1760, aprovechando las facilidades que daban a Dance, a Piranesi y a otros muchos interesados en lo mismo, los medios auxiliares dispuestos en torno a la obra. También Dance hizo el levantamiento, como Villanueva y en la misma época, del templo de Vesta en Tívoli.

Conjeturando fechas y posibles lugares de encuentro, Dance y Villanueva pudieron coincidir y tratarse, entendiéndose en italiano, un idioma para ambos aprendido, cuando midieron y dibujaron en el Foro el templo de Júpiter Stator e igualmente pudieron coincidir ocasionalmente en Tívoli, ayudándose mutuamente, intercambiando instrumentos de medición y confrontando sus datos respectivos sobre el templo de Vesta que ambos estudiaron y cuyo capitel, recuérdese, Villanueva modeló y vació como antes había hecho Dance con el de Júpiter Stator. Quizá Dance comunicó a

Villanueva en uno de estos encuentros casuales la noticia de su éxito en el concurso convocado por la Academia de Parma en 1765 -donde el inglés había obtenido el primer premio por su proyecto para un edificio dedicado a las Artes-, animando al español a presentarse a la oposición del año siguiente. En consecuencia, en septiembre de 1765, Villanueva pidió licencia desde Roma a la Academia de San Fernando para opositar al concurso anual de la Academia de Parma del año siguiente y la Junta Ordinaria del 2 de octubre le permite su realización

en atención a haber expuesto el Señor Dn. Diego de Villanueva que para esta oposición no era preciso ir en persona a Parma y que bastaba entregar los diseños en Roma.

Meses más tarde, en la Junta Ordinaria del 8 de abril de 1764, se lee un oficio de Francisco Preciado, escrito en Roma el 2 de febrero anterior, en el que se indica que Villanueva está ya trabajando en el concurso. Final-



Goya, Isidro González, 1801,
The Art Institute of Chicago,
Private Collection on Loan.

mente, en junio de 1764 nuestro pensionado presenta al concurso de Parma cuatro láminas de su proyecto de un templo-panteón para hombres insignes con grandes esperanzas de un juicio favorable, pero poco después, el 12 de julio siguiente, Preciado escribe a la Academia para comunicar que Villanueva no ha sido premiado³¹. La primera cuestión que surge ante la iniciativa del pensionado español, dejando al margen la posible influencia de Dance, es ¿por qué opositar a la Academia de Parma y no a la romana de San Luca, como hizo su compañero Lois, siendo además Francisco Preciado, desde los primeros días de febrero de 1764, príncipe de ella?³². Quizá la respuesta pueda dárnosla el mismo George Dance en una carta escrita a su padre respondiendo a esa misma posible cuestión:

Quizá se extrañe Vmd. de que prefiera Parma antes que Roma, a lo que respondo que en Roma el jurado es tan parcial y la protección de los cardenales, príncipes &c. es tan influyente que en realidad es un escaso honor ser premiado. Así mismo, no puede concursar quien no esté en Roma en el momento del concurso, consecuentemente el número de aquellos que concurren debe ser necesariamente menor en Roma que en Parma, donde toda Italia y aun toda Europa pueden concurrir³³.

Con el mismo deseo de un juicio exclusivamente basado en el mérito artístico trabajaría Villanueva en la realización de su proyecto un año después. Y si la elección de concurrir al premio de Parma pudo estar inicialmente inducida por el joven Dance, también es cierto que habría otras razones para su elección: una



Isidro González Velázquez, aguada, Cascada y Templo de Vesta en Tivoli, Biblioteca Nacional, Barcia 1170, Madrid.

de ellas que la pamesana era la Academia de un ducado que gobernaba un hermano del Rey de España, de forma que un premio suyo sería una inmejorable carta de presentación en la Corte de Madrid.

El proyecto de Parma ocupó a Villanueva desde noviembre de 1763 hasta abril de 1764. Realizarlo significaba poder formular, al fin, la primera y única obra de invención de su periodo de pensionado, un tipo de obra que, por otro lado, la Academia de Madrid no parece que le exigiera. Conocer el proyecto hubiera sido hoy el mejor medio para valorar lo aprendido por Villanueva durante su tiempo de residencia en Roma, pero, lamentablemente, sus dibujos se perdieron tras ser donados por él, en su testamento, a la Academia de San Fernando.

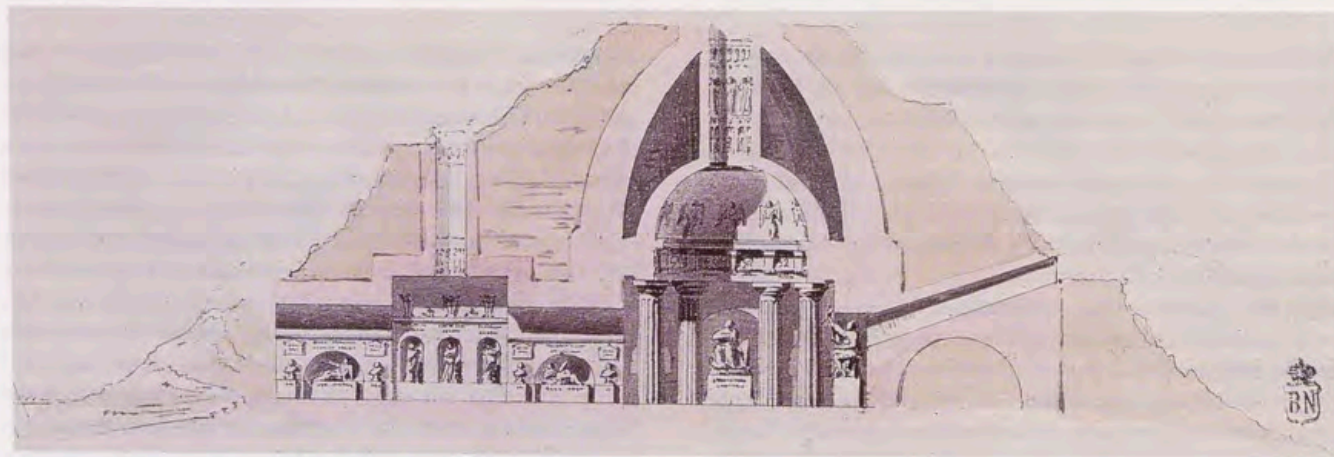
Después del fracaso en Parma, la Academia autoriza, en carta del 21 de julio de 1764, a Manuel de Roda el regreso de Villanueva a España, un viaje que el arquitecto realizó junto al pintor Josef del Castillo pasando por Nápoles y Herculano. La salida de ambos de Roma se produjo a mediados de octubre de 1764. En Nápoles encontraron a Monseñor Clemente de Aróstegui como Ministro plenipotenciario de Carlos III y en Herculano a su compañero romano, el arquitecto Francisco la Vega, metido a arqueólogo como segundo director de las excavaciones de Pompeya. Tras este breve recorrido hacia el Sur, los viajeros realizan un viraje hacia el Norte, hacia Livorno, para embarcar rumbo a Barcelona. Ahora bien, ¿por qué esta elección del punto de salida? Livorno era entonces puerto franco. ¿Llevaban Vi-

llanueva y Castillo un equipaje con el que quisieron salir de Italia sin pagar impuestos? Lo cierto es que ambos llegaron a Madrid, tras casi tres meses de viaje, en los primeros días de enero de 1765³⁴ y este hecho queda consignado en las actas de la Junta Ordinaria del día 15 de ese mes y año, a la que Villanueva presenta el proyecto de lo que él había imaginado como un panteón regio para el concurso de Parma, encontrando una fría acogida académica a lo que ofrecía como reflejo de su aplicación y adelantamientos. Juan de Villanueva, futuro arquitecto del Museo del Prado y del Observatorio Astronómico de Madrid, no será académico de mérito en la de San Fernando hasta su creación como tal por la Junta Ordinaria del 8 de noviembre de 1767, es decir, tres años después de su salida de Roma.

NUEVOS VIAJEROS Y NUEVAS PENSIONES DE ROMA

La Academia de Madrid suspendió la convocatoria de las pensiones de Roma en 1769, pero éstas fueron restablecidas en 1778 por una iniciativa a la que el Conde de Floridablanca, a la sazón primer Secretario de Estado, no pudo resultar ajeno. Don José Moñino había llegado a Roma en julio de 1772 como Ministro Plenipotenciario de España cerca de la Santa Sede y permaneció en este destino durante cuatro años y medio, teniendo encomendada la protección de los pensionados de la Academia, aunque en su tiempo no los hubo por la Arquitectura. No es extraño que, tras esta experiencia romana, al año y medio de la toma de posesión y la jura de su nuevo cargo, el Ministro restableciera, por Real Orden del 17 de septiembre de 1778, las pensiones de Roma, convencido de la importancia de perfeccionar la formación de nuestros artistas en presencia de la obra de los antiguos. Como consecuencia de esta nueva convocatoria de becas, en 1779 fueron a Roma dos nuevos pensionados por la Arquitectura, Ignacio Haan y Guillermo Casanova. En la Urbe encontraron al presbítero Ortiz volcado en sus estudios vitruvianos. Josef Ortiz y Sanz (Ayelo de Malferit, 1759-Valencia, 1822) había llegado, por sus propios medios a finales de septiembre de 1778 para continuar en la ciudad, hasta su conclusión, la traducción de Vitruvio que había iniciado un año antes. El viaje tenía el propósito de obtener del conocimiento directo de las ruinas antiguas las claves para la comprensión de la obra del tratadista. Durante su primer año de estancia

en Italia había recorrido Roma y sus alrededores, y había visitado Nápoles, Baya, Pozzuoli, Herculano, Pompeya, Paestum y su entorno³⁵. Instalado definitivamente en la ciudad eterna en agosto de 1779, reinició su actividad traductora del texto de Vitruvio viviendo en la mayor pobreza, de forma que una vez concluida, pero a falta aun de notas y comentarios explicativos, solicitó a Floridablanca, en carta del 12 de agosto de 1780³⁶, una ayuda económica que le permitiera concluir su labor. Su petición fue aceptada y Ortiz vio costeada por Carlos III su estancia en Roma hasta mediados de abril de 1784, momento en que regresa a España con su propósito cumplido³⁷. La traducción que presenta poco después a la Academia de San Fernando fue tan elogiada que a principios de 1785 se decide su edición por la Imprenta Real. El libro vio la luz en agosto de 1787 y su traductor fue creado académico de honor de San Fernando en la Junta del 2 de septiembre de aquel mismo año, aunque su nombramiento como académico de mérito no llegará hasta 1806³⁸. De los dos pensionados por la Arquitectura en este tercer turno oficial, Guillermo Casanova (Madrid, c. 1756-Arriaza, 1804) va a pasar por una situación singular y frustrante, ya que perderá la ocasión de disfrutar íntegramente de su estancia en Roma, adonde llega junto a su compañero de destino el 5 de julio de 1779³⁹. Hasta octubre de 1780 no hay noticias suyas en Madrid y cuando éstas llegan es por motivos ajenos a los estudios, ya que la Academia es informada entonces por Francisco Preciado del estado de enfermedad en que se encontraba Casanova desde mediados de aquel mes y de que los médicos romanos le recomendaban salir de la ciudad y cambiar de aires. Para que pudiera hacerlo, la Junta Particular del 14 de febrero de 1781 le concedió una asignación extraordinaria de mil reales, fondos que su destinatario empleó en regresar a Madrid sin solicitar formalmente permiso para hacerlo. Comunicó su presencia en la Corte a la Junta académica del 12 de agosto de 1781. Casanova reside en Roma, por tanto, entre primeros de julio de 1779 y mediados de julio de 1781 y estuvo enfermo desde octubre del año anterior. Poco más de un año, por tanto, pudo aprovechar su estancia en la Urbe y perdió la posibilidad de que fuera conocido el progreso de su aprendizaje. Casanova no será nombrado académico de mérito en la de San Fernando hasta casi cinco años después de su vuelta de Roma, en la Junta



Sección de un mausoleo bajo una colina según proyecto de Isidro González Velázquez, Biblioteca Nacional, Barcia 1232, Madrid.

Ordinaria del 17 de mayo de 1786, con un proyecto de iglesia dórica octogonal demostrada en tres planos fechados el 27 de abril anterior⁴⁰.

Ignacio Haan (Alicante, 1756/1758-Madrid, 1810) obtuvo también la pensión de Roma tras ganar el concurso de 1779 y residió en la Urbe, como Casanova, desde primeros de julio de aquel año. Por noticias sueltas que corresponden a este período, sabemos que Haan ayudó a Ortiz y Sanz a medir una escalera en el circo de Caracalla⁴¹ y que, en 1782, el arquitecto solicitaba permiso a la Academia para casarse en Roma⁴². Más tarde, en carta de Azara a Floridablanca, el 20 de enero de 1785, se adjunta un memorial en el que Haan suplica el permiso para volver a Madrid, cerca ya de cumplirse el sexenio previsto para sus estudios⁴³. El resumen de lo realizado en Roma por este pensionado, al menos por lo que ha quedado de su mano en la Academia, justifica mal, de nuevo, su larga estancia. Lo más interesante de su trabajo es que está dedicado al estudio de edificios tanto antiguos como modernos y que lleva a cabo también obras de invención⁴⁴. Ya de vuelta en Madrid, Ignacio Haan presenta a la Academia, en mayo de 1786, el proyecto romano de un edificio destinado a Museos y Biblioteca como testimonio de sus progresos⁴⁵ y en la Junta Ordinaria del 2 de julio de 1786 es nombrado académico de mérito por la Arquitectura.

Junto a Ignacio Haan y al vitruviano presbítero Ortiz va a residir en Roma otro arquitecto español. Se trata de Manuel Martín Rodríguez (Madrid, 1751-Madrid, 1823) que llega a la Urbe en un viaje costeado por su tío, Don Ventura Rodríguez, siendo ya académico de mérito desde 1776. En la medida en que estamos ante un viaje particular, no sometido a la disciplina de la Academia, sólo ha quedado constancia de los detalles de su realización a través de las noticias que el mismo interesado aporta. Lo hace así, por ejemplo, cuando expone, haciendo una representación de méritos con la que solicita en julio de 1793 el título de arquitecto del Rey, que ha efectuado estudios de las lenguas latina, italiana y francesa, además de

recorrer todas las capitales de Italia para observar de cerca los más célebres edificios antiguos y modernos, señaladamente en Roma, Venecia, Nápoles y mucha parte de Francia⁴⁶.

Martín Rodríguez invirtió poco más de un año en este período de estudios, desde septiembre u octubre de 1782, momento de su salida de Madrid, hasta finales de noviembre de 1783, fecha de su regreso a la Corte carolina. No es posible, sin embargo, al menos por ahora, aportar mayores precisiones sobre cuáles fueron sus contactos fuera del círculo de la colonia española en Roma ni a qué trabajos dedicó el tiempo de su viaje por Italia y Francia.

EL ÚLTIMO TURNO DE PENSIONADOS DEL SIGLO XVIII

El proceso de este último paso a Roma de arquitectos españoles durante el siglo XVIII se inicia con una trascendental carta de Floridablanca a la Academia, fechada en Aranjuez el 23 de abril de 1791, en la que sostiene la necesidad de enviar nuevos pensionados por la Arquitectura a Roma⁴⁷, ausentes de la ciudad desde la salida de Ignacio Haan a mediados de 1785. El Ministro de Carlos III añade en su texto que esos futuros pensionados deberían ser dos discípulos aventajados de la

institución: Evaristo del Castillo (Madrid, 1768/1769-1797/1798), primer premio de la Primera Clase en 1790 y Silvestre Pérez (Epila, Zaragoza, 1767-Madrid, 1825), ya académico de mérito desde 1790⁴⁸. Ambos son nombrados pensionados extraordinarios en Roma por la Academia, y se fija inicialmente en el plazo de tres años prorrogables el tiempo de sus estudios. El día 3 de julio de 1791 les fue entregada a Pérez y Castillo la *Instrucción* que deberían cumplir⁴⁹ y una carta de recomendación al Embajador de España en Roma, a la sazón José Nicolás de Azara, para que los tomara bajo su protección y dirigiera sus estudios, ya que el pintor Francisco Preciado, director de los anteriores turnos de pensionados, hacía dos años que había fallecido. El contenido de aquella nueva *Instrucción*, por primera vez amplia y detallada, sí es conocido y, aunque no es posible analizarlo aquí, hay que -al menos- mencionar que en su punto 12º preveía, más que recomendaba, el viaje a otras ciudades de Italia, singularmente para el estudio de la obra de Palladio, y en su punto 17º y último hacía claramente explícita la filosofía que animó desde su origen la concesión de estas becas, cuando su redacción toma un tono imperativo al dirigirse directamente a los beneficiarios de las pensiones de Roma para recordarles el compromiso de servicio que tienen con la nación y el derecho de ésta a resarcirse de la inversión que hace en ellos.

El día 5 de septiembre de 1791 Pérez y Castillo llegan a Roma y se presentan a Azara para entregarle sus cartas de recomendación y la *Instrucción* de la Academia para el desarrollo de sus estudios. A partir de entonces los archivos enmudecen y nos quedamos sin noticias de la actividad de ambos hasta noviembre de 1793, ya que no hay un primer envío de dibujos a Madrid hasta esta fecha. Es entonces cuando se recibe en la Academia el trabajo de casi dos años de estudios. Consiste en dieciséis láminas que representan dos ruinas del Foro romano, los restos del templo de Júpiter Stator dibujado por Pérez y del templo de Antonino y Faustina por Castillo, dos obras que repiten los estudios que Domingo Lois y Juan de Villanueva habían hecho en Roma, treinta años antes, como ya vimos. Estos nuevos dibujos tampoco se conservan, y es lamentable porque de su cotejo con los de sus predecesores podríamos haber interpretado diferentes o coincidentes intereses y métodos en la labor de dos distintos turnos de pensionados. A pesar de no poder compararlos, tenemos que deducir que, como poco, estos últimos de Pérez y Castillo debieron resultar espectaculares, a juzgar por las consecuencias que tuvieron para sus autores, ya que ambos verán prorrogada su beca por un año y van a valerle a Castillo directamente su graduación como académico⁵⁰.

De esta época debe de ser una carta que Silvestre Pérez remite desde Roma a Isidoro Bosarte, Secretario de la Academia. El texto es importante porque desde que Hermosilla escribiera sobre el valor de las ruinas, casi cuarenta años antes, no teníamos un nuevo testimonio directo de lo que significaba su lección para nuestros pensionados en Roma. Escribe Pérez:

No me costará trabajo el seguir las máximas de Vm. y venerar la antigüedad como madre de la Arquitectura: la considero el espejo donde debemos mirarnos continuamente; ya tenía yo formado este concepto della antes de venir á Italia, pero después que estoi en Roma y he visto estos preciosísimos restos del antiguo me he persuadido que sin su ob-

servación rigurosa no se puede dar un paso. No me alucinan á mí las opiniones de algunos modernistas, ni me espantan Vaticanos; aprecio más un descuido de los antiguos donde siempre hallo algo que aprender que el mejor acierto de los modernos; la mayor parte de las obras de éstos es menester estudiarlas para huirlas, no para imitarlas⁵¹.

Ya en 1794, en la Junta Ordinaria del día 5 de agosto se leyó una carta de Pérez y Castillo en la que se comunicaba el levantamiento de planos geométricos de los fragmentos descubiertos en Tívoli de uno de los patios de la Villa de Mecenas. La Junta quedó entonces enterada y complacida del trabajo en el que sus pensionados invertían el tiempo y acordó agradecer a Azara el celo que ponía en su adelantamiento,

insinuándole al mismo tiempo que la Academia desearía ver una copia de los planos que hagan para S.E. Pérez y Castillo de aquella insigne ruina y guardarlos en su Biblioteca como cosa preciosa que concurrirán todos a ver y admirar.

Por lo anterior parece como si Pérez y Castillo estuvieran trabajando para el Embajador, no para la Academia, aunque también ésta quiera finalmente obtener algún beneficio.

Un año más tarde, la Junta Ordinaria del 2 de agosto de 1795 recibe una carta desde Roma en la que Pérez y Castillo informaban de haber dibujado siete láminas con una breve y sencilla explicación de los restos de la Villa Tiburtina de Mecenas -un conjunto hoy conocido como templo de Hércules Vencedor, junto a la Villa d'Este-, las cuales habían entregado a Azara para que éste las enviara a Madrid. Tras la recepción de aquellos dibujos en la Academia, la Junta Particular del 4 de octubre de 1795 prorroga un año más la estancia en Roma de sus autores, agradeciendo al Embajador la beneficiosa influencia que ejerce sobre la formación de ambos⁵².

Ya en el último año de sus pensionados, la Junta Particular del 5 de julio de 1796 recibe en Madrid carta de Pérez y Castillo en la que se comunica que tienen acabados los dibujos del pórtico de Octavia y Livia y del Teatro Marcelo y solicitan permiso para su vuelta a España, ante el cariz que estaba tomando el enfrentamiento entre franceses y romanos. La Academia, considerando que el 5 de septiembre próximo cumplían el quinto año de su pensión, aprueba su regreso y poco después, en carta manuscrita por el propio Azara a Isidoro Bosarte, fechada en Florencia el 16 de octubre de 1796, el Embajador informa de la partida de ambos en una fragata con rumbo a Cádiz. Concluye su texto con las siguientes significativas palabras:

... pero hoy mismo debo tener el último congreso con los comisarios franceses para acabar malamente el tratado del Papa y de Roma; que demasiado preveo que ha acabado de ser el centro de las bellas Artes⁵³.

Ya en Madrid, en carta fechada el 24 de octubre de 1796, leída en la Junta Ordinaria del 30 de octubre siguiente, Pérez y Castillo comunican formalmente su llegada. Más tarde, el 4 de diciembre, ambos presentaron a la Academia doce láminas sobre el Teatro Marcelo, medido y dibujado por Silvestre Pérez, y diez del pórtico de Octavia y Livia, por Evaristo del Castillo, como muestra de sus últimos trabajos en Roma.

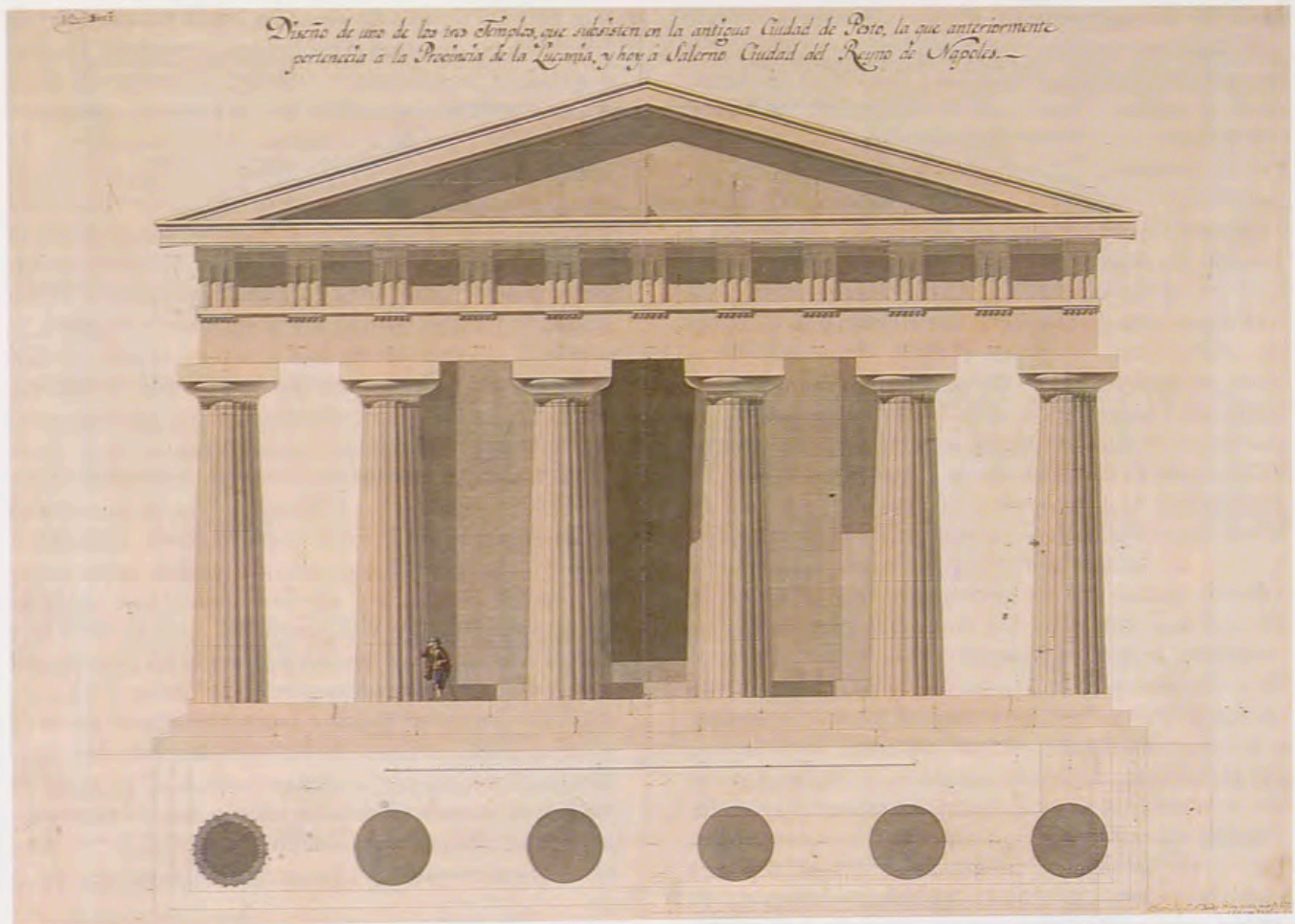
Tras el regreso de los pensionados, la vida académica de Silvestre Pérez será intensa, como podría haberlo sido también la de Evaristo del Castillo si hubiera tenido tiempo para ello. El 1 de enero de 1797 ambos son

elegidos para sustituir por un bienio a los dos vocales de la Comisión de Arquitectura que acababan entonces su turno, Antonio Aguado y Francisco Sánchez. Dos años después, en la Junta Particular que tiene que darles el relevo, se informa que es necesario nombrar nuevos vocales en el lugar de Silvestre Pérez y en el de Evaristo de Castillo "que falleció antes de concluir su tiempo", es decir, antes del 31 de diciembre de 1798. Secuela del pensionado de Pérez es el ofrecimiento que hace a la Junta Ordinaria de 5 de agosto de 1798 de la colección de fragmentos de ornatos antiguos que él mismo vació en yeso durante el tiempo de su pensión en Roma⁵⁴. La Junta aceptó la oferta, pero no he hallado constancia en los inventarios de que tal colección tuviera entrada en el edificio de la calle de Alcalá más tarde.

Continuando con otros arquitectos de este último turno de pensionados en Roma, el más enigmático resulta ser Jorge Durán. No parece tener vida académica anterior a la de su estancia fuera de España y la posterior sólo permite reunir pocos datos tras su regreso. Sólo a través de la noticia que de él dio Carlos Sambrión sabemos que llega en 1794 a la ciudad de las ruinas procedente de París, adonde había ido previamente en calidad de pensionado extraordinario de Carlos IV⁵⁵. El primer trabajo que se recibe en Madrid como muestra de su dedicación al estudio está fechado en Roma el 4 de noviembre de 1794. Consistía en un proyecto de plaza circular porticada que incluía un templo rotundo, a la manera del Panteón, y estaba pensada para la Puerta del Sol⁵⁶. Más tarde, en mayo de 1795, Durán obtiene en el concurso de la romana Academia de San Luca el primer premio de la Primera Clase, compartido con el napolitano Giorgio Campana y el inglés Joseph Michael Gandy⁵⁷. De este proyecto envía copia a la Academia de San Fernando, que en su Junta Ordinaria de 10 de enero de 1796 acuerda despacharle el título de académico de mérito por la Arquitectura. Durán salió de Roma a finales de mayo de 1796⁵⁸ y el 5 de julio siguiente ya se tenía noticia en Madrid de que se encontraba en la Corte.

Sin comisiones oficiales, a pesar de su éxito romano, los encargos particulares a Jorge Durán tardaron poco en llegar. Casi un año después de comenzar a recibir una asignación anual de la Academia por orden de Godoy, el arquitecto solicita licencia municipal para edificar la casa-palacio del Conde de Tapa en la actual calle de San Sebastián, un proyecto con tamaño y tono de palacio romano que no llegó a ser construido⁵⁹. Después de este proyecto su nombre desaparece de los archivos, de modo que Durán existe para la historia entre 1794 y 1797 y, en el momento más prometedor, desaparece.

Durante el tiempo del pensionado de Pérez y Castillo, otros arquitectos españoles tuvieron relación directa con la ciudad que ambos vivieron. Uno de ellos fue Miguel Olivares Guerrera (Ubrique, Cádiz, 1748-Madrid, 1815), que había sido alumno de la Academia de San Fernando desde los 18 años⁶⁰. No he encontrado constancia de su viaje a Roma como pensionado, por lo que, si lo realizó, debió de hacerlo a su costa, ya en un momento de madurez de su vida profesional. Graduado ya como académico de mérito en Madrid, y siendo desde 1790 arquitecto director de las obras de la catedral de Cádiz, Olivares es elegido académico de la romana de San Luca -en septiembre de 1792- con el proyecto de un Mausoleo⁶¹, un asunto que no era extraño



Isidro González Velázquez, acuarela, Alzado del Templo de Poseidón en Paestum, 1794, Biblioteca Nacional, Barcia 1197, Madrid.

para él, ya que en la de San Fernando se conserva en tres planos otro proyecto suyo anterior, firmado y fechado en 1787, con el tema de un Panteón para un grande y su familia⁶².

Otro arquitecto pensionado en Roma por el Rey con carácter extraordinario fue Eusebio María de Ibarreche (Bilbao, 1752-¿?). Discípulo de la Academia de Madrid desde los veintidós años⁶³, sabemos que se encontraba en Roma durante 1795 y 1794. En la Academia de Madrid se vieron, el 15 de octubre de 1795, unos planos suyos enviados desde Roma⁶⁴, con los que solicitaba que se le honrara con el título de arquitecto. Vistos por los directores de Arquitectura, se encontró en ellos mérito suficiente para tal distinción, pero como no constaba que fuesen invención suya ni dibujados por él, se acordó pedir a Roma certificado de autoría. Tras la formalización de este trámite, la Junta Ordinaria de 5 de enero de 1794 mandó que se despachase a Ibarreche el título de arquitecto que pedía.

Para concluir el ciclo, el último de los pensionados extraordinarios por la Arquitectura que estudia en Roma por cuenta del Rey de España durante el siglo XVIII es Isidro González Velázquez (Madrid, 1765-Madrid, 1840). Don Isidro se había matriculado como alumno de la Academia en 1777⁶⁵ y en 1779, con catorce años, entró a trabajar en el estudio de Juan de Villanueva, que siempre lo consideró su mejor discípulo. En 1791 fue designado por Floridablanca como pensionado extraordinario en Roma, a pesar de no haber sido aun nombrado académico, como Pérez, ni poseer el bri-

llante historial escolar de Castillo. Su valía, sin embargo, era bien conocida por Villanueva y es fácil suponer que el entonces arquitecto mayor de Carlos IV influiría decisivamente en la disposición del Ministro, que incluirá por último a Don Isidro en el turno de Pérez y Castillo y en las mismas condiciones económicas que ellos, pero sin informar de su iniciativa a la Academia, por lo que ésta oficialmente no sabía nada de la existencia de un nuevo pensionado extraordinario por la Arquitectura, ni Isidro Velázquez tenía que estar sometido a aquella disciplina académica que tanto angustió al joven Villanueva en su etapa romana. Incluso el tiempo de duración del pensionado de Isidro Velázquez es atípico: se fija inicialmente en cuatro años tácitamente prorrogables, es decir, ni los seis que al final resultaron eternos para su maestro ni los tres asociados a las pensiones de Pérez y Castillo.

Durante el tiempo de estudios de Don Isidro en Roma no he encontrado constancia de ningún envío de trabajos suyos a la Academia para que ésta juzgara sus adelantamientos, ni tampoco testimonios de que Azara dirigiera su actividad como lo hacía de hecho con Pérez y Castillo. En consecuencia, sólo es posible deducir que Don Isidro mantendría una correspondencia fluida con Villanueva, que era en realidad quien proponía y recibía sus trabajos en Madrid, valoraba lo realizado y aprobaba o reconducía sus iniciativas⁶⁶. Isidro Velázquez llegó a la corte papal en un día impreciso de finales de diciembre de 1791⁶⁷. De sus trabajos y estudios han llegado a nosotros un buen nú-

mero de dibujos, el mayor conjunto conservado de lo producido por nuestros pensionados. Entre ellos, seis láminas del templo de Antonino y Faustina⁶⁸, insistiendo en la misma elección de su compañero en Roma, Evaristo del Castillo, y la misma que hizo en su día Lois Monteagudo. El mayor bloque conservado de dibujos de Isidro Velázquez es el que dedica al templo de Vesta en Tívoli, incluyendo dos vistas paisajistas⁶⁹. Además de estas representaciones perspectivas, dibuja el templo geoméricamente en seis planos que demuestran tanto su estado de ruina como una hipótesis de restauración. También realizó, como Villanueva antes, el vaciado de uno de sus famosos capiteles.

Hasta aquí parece como si Isidro Velázquez estuviera por un lado complementando y por otro reproduciendo el itinerario de la formación de su maestro. Sin embargo, también va a haber singularidades en sus trabajos romanos, especialmente en la atención a otros modelos y en la abundante ejecución de vistas perspectivas. Además, realiza dibujos geoméricos de las Termas de Diocleciano, del Mausoleo de Cecilia Metella, de las ruinas del Anfiteatro Castrense y del Arco de Constantino. También por los dibujos queda constancia de sus visitas al Museo Pio-Clementino, al Museo Capitolino, a la Villa Albani y al Vaticano, así como de su interés por la escultura moderna, cuando copia el grupo de Venus y Adonis por Canova. Tampoco faltan obras de invención en el dibujo de un capricho con ruinas romanas y en la sección longitudinal de un sepulcro concebido como un templo rotundo de orden dórico griego proyectado dentro de una montaña artificial⁷⁰.

La influencia de Azara en los trabajos de Isidro Velázquez se hace patente en su dibujo del patio dórico de la Casa de Mecenas en Tívoli. Y cuando se nota la influencia del paso del tiempo y la apertura a nuevas vías de influencia de la antigüedad -en este caso por consejo de Azara, o de Villanueva, o del ambiente romano- es cuando Don Isidro viaja a Paestum, siendo el único de los arquitectos pensionados españoles del que nos consta la realización, en 1794, de la visita a los tres templos de la Magna Grecia para medirlos y dibujarlos. Sobre los contactos que Isidro Velázquez hizo durante su pensionado con otros estudiantes de Arquitectura merece ser destacado el que lo relaciona con el inglés Charles Heathcote Tatham (1771-1842), residente en Roma desde julio de 1794 hasta julio de 1796, tiempo en el que reunió para su maestro Henry Holland una gran colección de fragmentos de edificios antiguos. Del mismo modo que Tatham, y en las mismas fechas, Velázquez formó para su maestro Villanueva una singular colección de más de ochenta vaciados de miembros y partes de las más prestigiosas arquitecturas conservadas en la ciudad de las ruinas. Junto al inglés, Don Isidro midió monumentos y visitó a lo largo de octubre de 1795 un buen número de armaduras de cubierta de los mayores edificios de Roma, tanto religiosos como civiles⁷¹.

Isidro Velázquez abandonó Roma en los primeros días de septiembre de 1796 con destino al norte de Italia. Sabemos que un mes más tarde estaba en Niza⁷² y que en su itinerario de vuelta a España se detuvo también en Nimes, de cuyas antigüedades romanas realizó dibujos precisos. Llegaría a Madrid en noviembre o diciembre de 1796 y ya en las actas académicas de la Junta Ordinaria del 1 de enero de 1797 encontramos noticia de un escrito suyo en el que presenta diez pla-

nos, seis del templo de Vesta en Tívoli y cuatro del de Poseidón en Paestum, con los que solicitaba su graduación como académico de mérito. Mostrando la serie de Paestum, Don Isidro era el primero que exponía ante los ojos de la Academia el levantamiento de unas ruinas que sólo Ortiz y Sanz, entre sus miembros vivos, conocía *in situ* y que el discípulo de Villanueva traía medidas y dibujadas a España como rigurosa primicia. El Presidente de la Junta, el Marqués de Astorga, pidió opinión a los arquitectos presentes, Pedro Arnal, Francisco Sánchez y Guillermo Casanova, y sólo uno de ellos -no se dice quién en el acta- consideró a Don Isidro digno del grado que solicitaba, mientras los otros dos sostenían que el aspirante debía sujetarse a las pruebas preceptivas.

El asunto de la graduación de Isidro Velázquez se resolverá a mediados de 1799 por la vía de dos Reales Órdenes, de mayo y junio, nombrándolo, respectivamente, arquitecto y académico de mérito. Ambas estaban dadas en Aranjuez, que era entonces su lugar de trabajo, dirigido por Villanueva. No sería extraño que ambos expusieran al ministro Urquijo los detalles del caso y que éste tomara un partido favorable a los intereses de Don Isidro. Secuela de sus trabajos en Roma es el tardío nombramiento de Isidro Velázquez como académico de mérito por la de San Luca, el 27 de junio de 1819⁷³, en reconocimiento de los muchos y exactos estudios que realizó sobre antigüedades durante su pensionado extraordinario en aquella capital del mundo.

NOTAS

¹ Sobre españoles en Europa véase J. Sarrailh: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México-Bs.As., F.C.E., 1957, cap. VII, pp. 539-574. C. García-Romeral, *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XVIII)*. Madrid Ollero & Ramos, 1997.

² ASF. Leg. 48-1/1.

³ ASF. 3.18/1.

⁴ AMAE. SS. Leg. 310, fols. 66 a 68.

⁵ Véase C. Sambricio, "Miguel Fernández", en *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, pp. 527-529.

⁶ Se conservan ASF. A-1681 a 1685 (1748): Proyecto de palacio. A-4425 a 4424 (s.f.): Iglesia y A-4425 a 4427 (1752): Iglesia.

⁷ AMAE. SS. Leg 311/fol. 224.

⁸ Sobre Fernández véase también E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1829, IV, pp. 272-275.

⁹ Llaguno-Ceán 1829, IV, pp. 264-267 [op. cit. n. 8]. Sambricio 1986, "La idea de antigüedad en la arquitectura española de la Razón" y "José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración", pp. 1-52 y 109-127 [op. cit. n. 5]. D. Rodríguez, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las antigüedades árabes de Córdoba y Granada*. Madrid, COAM, 1992.

¹⁰ ASF. Leg. 48-1/1.

¹¹ ASF. Leg. 3-18/1

¹² AMAE. SS. Leg 311/fol. 21.

- ¹⁵ AMAE. SS. Leg. 511/fo1. 192.
- ¹⁴ Se conservan en ASF. A-4420 a 4422 (1748): Iglesia del Noviciado de los PP. Jesuitas de Roma. ASF. A-1698 y 1699 (1750): edificios del Campidoglio.
- ¹⁵ Véase E. Tormo, *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispano-americanos*. Madrid, MAE, 1942, vol. II, p. 38.
- ¹⁶ AMAE. SS. Leg. 515/p. 504. D. Rodríguez, "De la utopía a la Academia. El Tratado de *Arquitectura Civil* de José de Hermosilla", *Fragmentos*, 3, 1984, pp. 57-80.
- ¹⁷ BN. Mss/7575.
- ¹⁸ AMAE. SS. Leg. 514.
- ¹⁹ Véase A. López de Meneses, "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma". *BSEE*, IV trimestre, 1953, pp. 255-300.
- ²⁰ Cfr. López de Meneses 1953, pp. 291-296 [op. cit. n. 19].
- ²¹ Noticias de Francisco la Vega en AMAE. SS. Leg. 598.
- ²² Cfr. Jörn Garms, "Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma" en D. Rodríguez (dir.), *Francisco Sabatini. 1721-1797. La Arquitectura como metáfora del poder*, Electa España, Madrid, 1993, p. 61
- ²³ Véase F. Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*. Salamanca, Universidad, 1989.
- ²⁴ Facsímil y estudio en L. Cervera Vera, *El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) y su "Libro de Barios Adornos"*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- ²⁵ Cervera, 1985, pp. 25-25 y nota 107, p. 299 [op. cit. n. 24].
- ²⁶ AMAE. SS. Leg. 598.
- ²⁷ Cervera 1985, nota 110, p. 299 y p. 44 [op. cit. n. 24].
- ²⁸ Véase el libro de F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid [D.G.A.], 1949.
- ²⁹ Dadas a conocer por J. L. Sancho, "Dos vistas romanas de Juan de Villanueva", *Reales Sitios*, 151, 1997, p. 69.
- ³⁰ D. Stroud, *George Dance. Architect 1741-1825*. Londres, Faber & Faber, 1971, Cap. 5, pp. 59-75.
- ³¹ Chueca y De Miguel 1949, pp. 90 y 91 [op. cit. n. 28].
- ³² Cfr. Cervera 1985, nota 100, p. 298 [op. cit. n. 24].
- ³³ D. Stroud 1971, *ibidem*. La traducción del inglés es mía.
- ³⁴ Cfr. Chueca y De Miguel 1949, p. 91: "Al llegar [Villanueva] a Madrid, en julio de 1765,..." [op. cit. n. 28].
- ³⁵ Sobre Ortiz véase C. Sambricio, "La teoría arquitectónica en José Ortiz Sanz El vitruviano", *RIE*, 151, 1975, pp. 259-264. J. Bérchez Gómez: "J.F. Ortiz Sanz: correspondencia mantenida desde Roma a propósito de su traducción de Vitruvio (1780-1782)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, pp. 62-70. D. Rodríguez, *José Ortiz y Sanz, teoría y crítica de la arquitectura*. Madrid, COAM, 1991.
- ³⁶ AHN. Estado, leg. 5244.
- ³⁷ AMAE. SS. Leg. 355/14 y 26bis. AHN. Estado, leg. 3244.
- ³⁸ C. Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, FUE-ASF, 1989, pp. 152 y 166.
- ³⁹ Sambricio, 1986, pp. 314-317 [op. cit. n. 5].
- ⁴⁰ ASF. A-4605 a 4605.
- ⁴¹ En el Vitruvio de Ortiz, III, III, nota 11.
- ⁴² Cfr. Bedat 1989, p. 266 [op. cit. n. 38].
- ⁴³ AMAE. SS. Leg. 556.
- ⁴⁴ En la ASF. A-4152 a 4158 (1780): Catedral. A-4560 a 4562 (1780): Templo de Baco. A-1691 (1781): Palacio del príncipe Barberini. A-4956 a 4958 (s.f.): Templo sepulcral fuera de la Puerta Mayor de Roma. A-5446 (s.f.): Vista de una plaza con edificios decorados con estatuas en los nichos, dos fuentes en sendas terrazas y un templete en el centro. A-4700 a 4702 [1784]: Templo dedicado a la Paz en Roma.
- ⁴⁵ ASF. A-102 y 103 (1785): Museos de Bellas Artes y Biblioteca.
- ⁴⁶ AGP. Exp. personal C^a 1205/15. Sambricio 1986, pp. 563-568 [op. cit. n. 5].
- ⁴⁷ ASF. 49-6/1.
- ⁴⁸ C. Sambricio, *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, C.O.A.V-N, 1975. Nuevos datos en Sambricio 1986, pp. 589-599 [op. cit. n. 5]. Para sus dibujos en BN véase Barcia, núm. 1548 a 1625.
- ⁴⁹ ASF. Libro 5/85, fols. 164-167. Copia de la *Instrucción* para Pérez y Castillo se encuentra también en AMAE. SS. Leg. 362/28.
- ⁵⁰ AMAE. SS. Leg. 362/28.
- ⁵¹ ASF. Leg. 62-2/5.
- ⁵² AMAE. SS. 563/28.
- ⁵³ ASF. Leg. 49-6/1.
- ⁵⁴ S. Arbaiza y C. Heras, "Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando", *Academia*, 79, 1994, pp. 345-386.
- ⁵⁵ Cfr. Sambricio 1986, pp. 275 y 277 [op. cit. n. 5].
- ⁵⁶ D. Rodríguez 1992, pp. 26 y 27 y nota 49 [op. cit. n. 9] ASF. Leg. 45-2/1.
- ⁵⁷ S. Cánovas del Castillo, "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808", *Academia*, 68, 1989, pp. 155-209.
- ⁵⁸ Véase ASF. A-4857 a 4860. Sambricio, 1986, pp. 20 y 266 [op. cit. n. 5]. D. Rodríguez 1992, pp. 26 y 27 [op. cit. n. 9].
- ⁵⁹ ASA 1-54-101. Planos firmados por Durán el 18 de agosto de 1797.
- ⁶⁰ Véase E. Pardo Canalís, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, CSIC, 1967, p. 81. Sambricio 1986, p. 385, describe en San Luca un dibujo suyo sin fecha sobre el tema de un edificio monumental con una gran loggia y escalinata [op. cit. n. 5].
- ⁶¹ Véase Cánovas del Castillo 1989, p. 162 [op. cit. n. 57].
- ⁶² ASF. A-4855 a 4855.
- ⁶³ Pardo Canalís [op. cit. n. 60] 1967, con la grafía Ybarreche, p. 119.
- ⁶⁴ ASF. A-1957 a 1961 (Roma, 1795/94): Casa de Baños.
- ⁶⁵ Pardo Canalís 1967, p. 115 [op. cit. n. 60].
- ⁶⁶ Cfr. Chueca y De Miguel 1949, p. 220 [op. cit. n. 28].
- ⁶⁷ AMAE. SS. Leg. 598, fol. 564.
- ⁶⁸ BN. Barcia 1185 a 1190: Templo de Antonino y Faustina.
- ⁶⁹ BN. Barcia 1170, 1191 a 1196, 1198. ASF. Leg. 15-1/1.
- ⁷⁰ BN. Barcia 1161-1204 y 1252.
- ⁷¹ La relación con Tatham está reseñada en John Ingamells (comp.), *A Dictionary of British and Irish Travelers in Italy 1701-1800*. New Haven y Londres, Paul Mellon Center, 1997, p. 928.
- ⁷² AMAE. SS. Leg. 247.
- ⁷³ "Don Isidro Velázquez", *El Artista*, tomo 3º, segundo año, Madrid, Real Establecimiento Litográfico, 1836, pp. 2-5.

“Il giro del mondo”

El Viage fuera de España (1785)

de Antonio Ponz

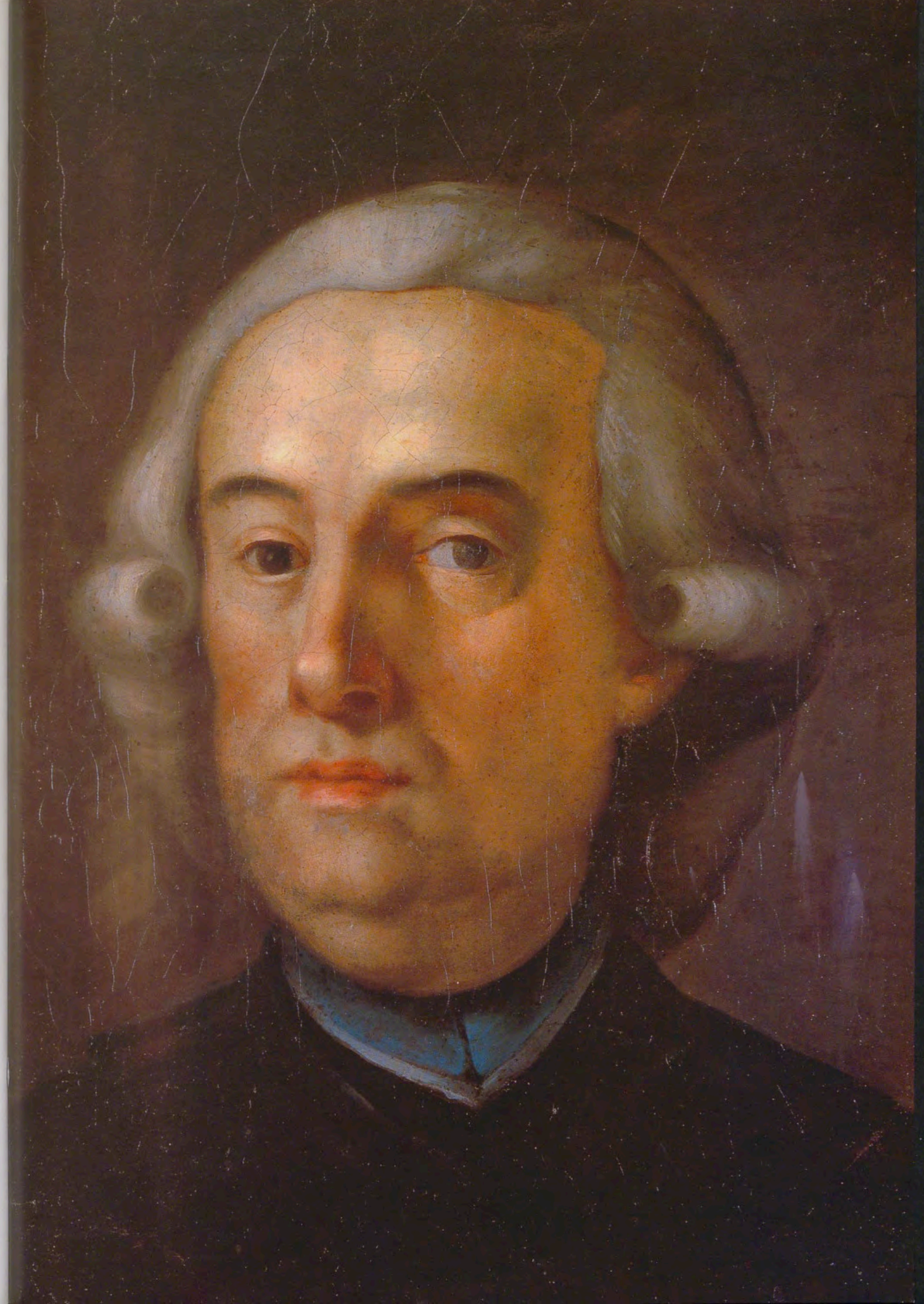
Por Daniel Crespo Delgado
Universidad Complutense de Madrid

Suele la literatura de viajes del XVIII –seguramente el propio género aun su intrínseca heterogeneidad– iniciar su relato desde el punto de partida del viajero, a pesar de que sus intereses se encuentren más allá de las propias fronteras, pretendiendo tal vez así subrayar la noción de necesario recorrido, de marcha y encuentro que conlleva el viaje. Que el valenciano Antonio Ponz empezase su *Viage fuera de España*¹ –que le llevó por Francia, Inglaterra, Holanda y Bélgica– describiendo su trayecto de Toledo hasta los Pirineos, y a la vuelta hiciese lo propio hasta llegar a Madrid, no sólo cabe considerarlo algo habitual en el género, y una provechosa oportunidad para Ponz de describir zonas del país, especialmente el País Vasco y Navarra, que no había incluido en su monumental, y obra de referencia, *Viage de España*², sino que además nos desvela la plena integración de su recorrido continental en su viajar por España, descubriendo que tal periplo europeo sólo hallaba razón en los caminos a los que su *Viage de España* le había conducido.

Una obra de la magnitud del *Viage de España* de Antonio Ponz no fue fruto de un caminar y una intención azarosa y voluble, tampoco del pasear introspectivo y solitario, tan dieciochesco y rousсенiano, que podía asumir sin dificultades geografías dispares, ya que el hilo no era el del lugar, sino que lo fue de una clara y definida voluntad de describir y enjuiciar España. Ponz, a pesar de centrarse preferentemente en la descripción ora inventarial ora crítica de determinados aspectos de su pasado y presente, ofreció una imagen global del país, de sus carencias, necesidades y consecuencias. Presentó más allá de discursos concretos, disciplinares, uno sobre España, aunque fuese a través de aquéllos fundamentalmente. Y esto, subrayémoslo, no fue un punto de llegada sino de partida. En un principio, un viaje europeo encontraría difícil acomodo en tales horizontes, parecería algo ajeno. De hecho, el propio Ponz se encargó de plantear y resolver esta presumible incongruencia en las primeras líneas de su *Viage fuera de España*: “A no tener el autor de este nuevo Viaje fuera del reino fundadas esperanzas de sacar

algún provecho para su nación, es bien cierto que ni lo hubiera emprendido, ni lo hubiera escrito”. Por tanto, el viaje europeo de Antonio Ponz se gestaba y encontraba sentido desde el propio viaje nacional, en el móvil de su *Viage de España*, pretendiendo participar e integrarse en el discurso y reflexión sobre España que perseguía, revelando, y de ahí su interés, un fenómeno propio de nuestro XVIII, la sentida necesidad que la mirada contemporánea sobre España tuvo de la europea. Alejandro Diz escribía recientemente que “España en el XVIII...vive en, de y para Europa”³. Lo cierto es que en todos los ámbitos de las ciencias, el saber y las artes, los reformistas, ilustrados e incipientes liberales peninsulares abandonaron antiguos ensimismamientos y clamaron por la necesidad de Europa, se reivindicó la plena pertenencia de España al llamado *edificio europeo*, y se persiguió su activa inserción, consolidándose el continente como escenario de civilización y cultura que lo convertía en referencia histórica, y sobre todo de progreso, para una España consciente de sus necesidades. Desde diversas posiciones e intensidades, nuestros reformistas miraron con interés hacia Europa, la hegemónica e ilustrada, y trabajaron por establecer puentes y conocer sus avances, preocupaciones y realidades, y diríamos que con cierto éxito, ya que, a pesar de parciales atrasos y distancias, España participó de las más relevantes evoluciones del saber por los que discurrió el siglo. Por tanto y a pesar, no lo olvidemos, de cierta literatura costumbrista, y sobre todo de una reaccionaria que en la década de los 80 empezó a vertebrarse, y que señaló lo extranjero como responsable de los males del país y sus precipicios, se reconoció a Europa como necesario y propio marco de análisis de España. En un momento como el XVIII, de especial e intensa

Antonio Ponz, Autorretrato,
Museo de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, n° 766, Madrid.



Manuel Salvador Carmona,
Grabado de Antonio Ponz,
en la obra Viage de España,
tomo XVIII, Madrid, 1794,
Real Biblioteca,
Signatura IX-2-1141, Madrid,
Patrimonio Nacional.



reflexión sobre España, Europa, al considerarse escenario del desarrollo de las principales manifestaciones de ilustración y progreso, devino el escenario en el que comparar y valorar las aportaciones históricas y contemporáneas españolas, y por consiguiente en el que perfilar la propia identidad, es decir, se reconoció como espacio histórico, pero también como espacio de futuro en tanto que referencia de civilización que se entendió y se deseó como propia, convirtiéndose en es-

pejo en el que desvelar carencias pero también horizontes.

En las palabras con las que se iniciaba el *Viage fuera de España*, y nosotros reprodujimos, se hacía evidente la creencia de Ponz en las posibilidades y el *provecho* del viaje europeo. Lo cierto es que fueron numerosas las referencias a aquellos aspectos sociales y económicos por los que Ponz clamó infatigablemente a lo largo del *Viage de España* y que en Europa presentaban otra si-

Antonio Ponz, Portada del
Viage fuera de España,
tomo I, 1791, Real Biblioteca,
Signatura IX-2-1142, Madrid,
Patrimonio Nacional.

VIAGE
FUERA
DE ESPAÑA

POR D. ANTONIO PONZ,
SECRETARIO DE S. M.
Y CONSILIARIO DE LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO, &c. &c.

DEDICADO
AL REY N.^{RO} SEÑOR.

TOMO PRIMERO.

SEGUNDA EDICION.



MADRID MDCCLXXXI.

EN LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE IBARRA.
CON LAS LICENCIAS NECESARIAS.

tuación a la propia, desvelando sus efectos beneficiosos⁴. El llamado *espejo europeo*, la crítica y las más de las veces amarga comparación de la situación española con la europea, fue recurrente en nuestra literatura de viajes. Tal vez el *Viage* de Ponz se particularice por sus contenidos, centrados en gran parte en las Bellas Artes, lo que no supone una negación de lo anterior sino su confirmación si cabe. Efectivamente, en el *Viage fuera de España*, siguiendo la senda del *Viage de España*, lo

artístico devino fundamental y determinante: las obras de arte marcaron no pocas de las etapas y los hitos de su trayecto europeo, su descripción y enjuiciamiento la mayoría de sus páginas, tanto que en ocasiones llegaron a convertirse en un rígido inventario de pinturas y edificios. De hecho, tal interés por las Bellas Artes era uno de los rasgos sobresalientes de la literatura de viajes dieciochesca, adquiriendo especial relieve en la obra de Ponz, ya que el valenciano se marcó como objetivo ex-

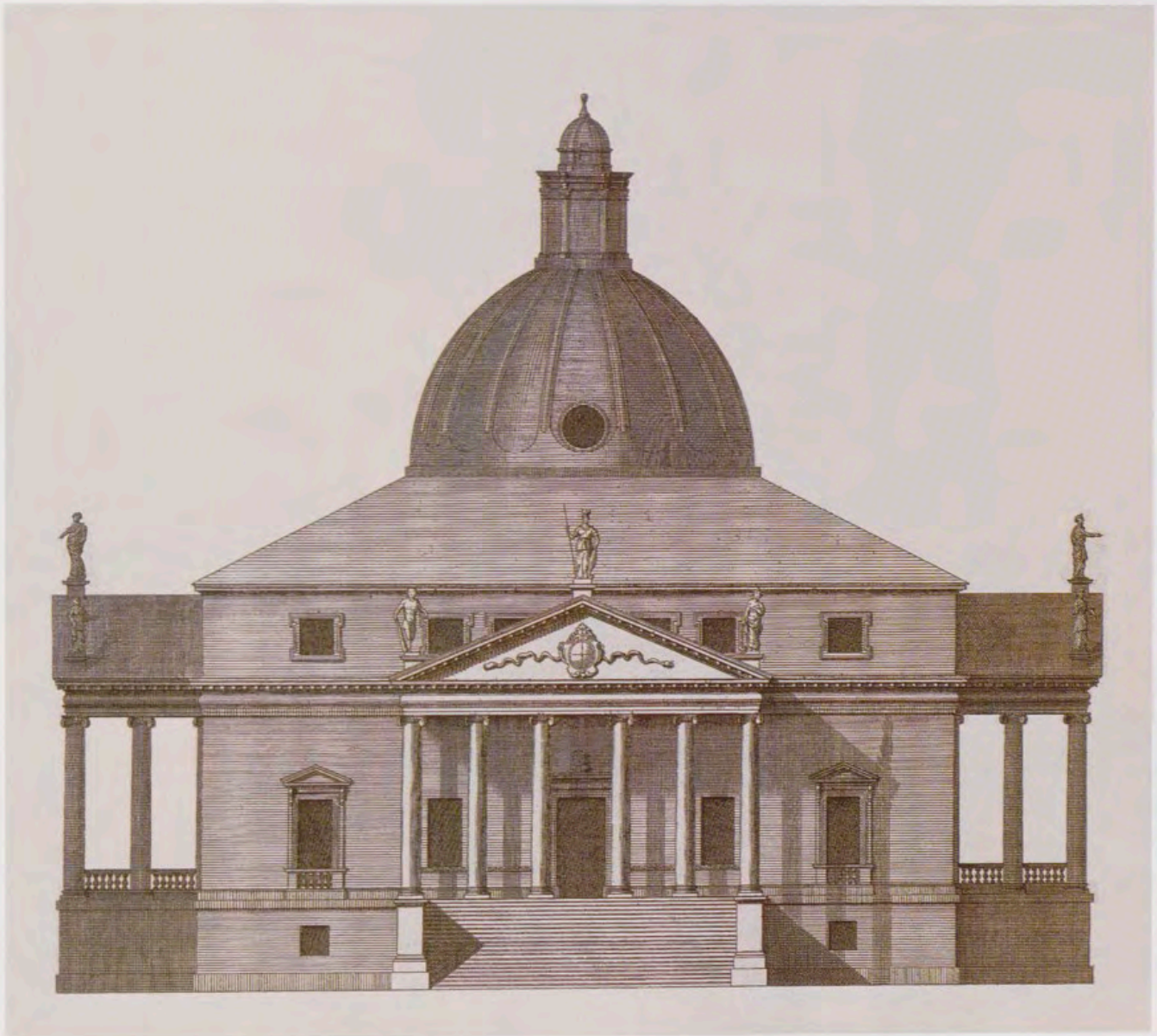
plicito la reforma de las artes en España, nada extraño si pensamos en que contemporáneamente ejercía de Secretario de la principal institución artística del país, la Academia de San Fernando. No obstante, sus referencias y reflexiones artísticas no sólo tenían un mero valor disciplinar, en nada trivial para Ponz, sino que iban mucho más allá ofreciendo una lectura del estado del propio país, ante todo de España, ineludible protagonista⁵.

Antonio Ponz recorrió Francia, Inglaterra, Holanda y Bélgica entre mayo y noviembre del 1785. Mientras que en la descripción de los países continentales siempre fue evidente cierta distancia y desapego, In-

glaterra le despertó una admiración inusitada deviniendo desde distintos puntos de vista nación ejemplar y modélica. Sabemos de una creciente anglomanía durante todo el XVIII español que se alimentó y se tradujo en un destacable interés e influencia de su literatura, pensamiento e incluso constitución política. O cuanto menos se reconoció –y temió– su hegemonía económica, comercial y militar. Ponz ya en el *Viage de España* admitía que Inglaterra era “árbitra de los mares, dueña del comercio, ingeniosa en extremo, floreciente en todo género de industria, y por este medio señora de inmensos caudales”⁶. A lo largo del *Viage fuera de España* no hizo sino confirmar esta asevera-



Grabado de Andrea Palladio, en Los quatro libros de Arquitectura de Andres Paladio, Madrid, 1797, Biblioteca Nacional, Signatura R/8439, Madrid.



Colin Campbell, Grabado de la fachada de Mereworth Castle, en *Vitruvius Britannicus*, tomo III, Londres, 1715-1725, Real Biblioteca, Signatura VIII/7001, Madrid, Patrimonio Nacional.

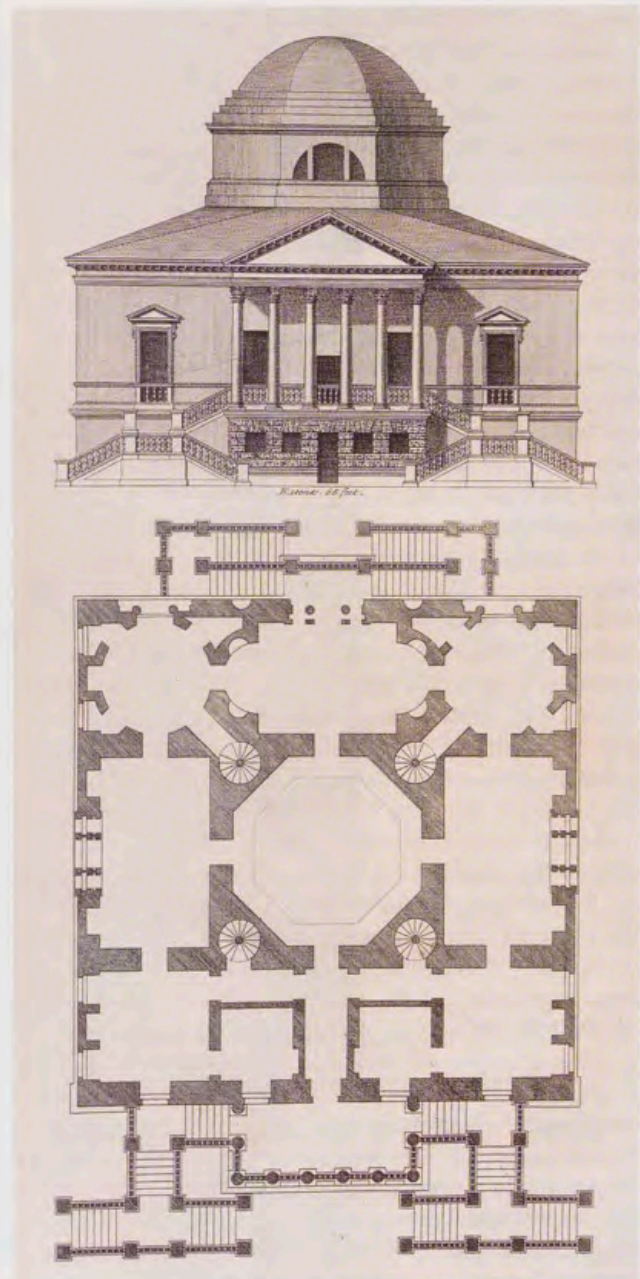
ción con repetidos elogios a sus caminos, canales, posadas, fábricas, marina... y sobre todo a su arquitectura, que en cierto modo encarnaba y manifestaba las virtudes y rasgos que hacían admirable el país y sin duda ejemplar. De hecho, la arquitectura moderna inglesa no sólo fue la manifestación más destacable de todas las materias artísticas tratadas en el *Viage fuera de España*, sino también aquella en que se nos revela diáfananamente el significado del discurso artístico en Ponz y los propios horizontes de su recorrido europeo. En el prólogo del tomo VII del *Viage de España* Ponz, realizando un compendio entre lo teórico y lo pedagógico de las más importantes fuentes literarias sobre arquitectura, destacó la preeminencia de los tratados franceses e italianos, tanto entre los clásicos como entre los contemporáneos⁷. De obras inglesas sobre arquitectura sólo citó el *Vitruvius Britannicus* de Colin Campbell, revelando el relativamente escaso conocimiento de las fuentes, historia y pensamiento arquitectónico inglés en la España del XVIII, si bien es cierto que la moderna erudición ha ido hallando puentes que desvelan que dichas distancias no fueron tan insalvables y que progre-

sivamente el interés por la arquitectura inglesa fue creciendo entre nosotros, siendo el propio *Viage fuera de España* pieza destacable de tales caminos y horizontes que se iban abriendo y han recibido el clarificador calificativo de "conexiones inglesas"⁸. De hecho, Ponz manejó varias obras sobre arquitectura inglesa desde las que planteó los juicios y recorridos arquitectónicos de su *Viage* insular. Así destacó los hitos históricos y contemporáneos del neopalladianismo, convirtiéndose el ascendente de Palladio en uno de los rasgos característicos y sobre todo ejemplares de la arquitectura inglesa, aunque no de modo exclusivo⁹. De hecho, para Ponz la sorprendente cantidad de palacios urbanos y casas de campo que se levantaban en Inglaterra eran de "muy buena arquitectura" porque los señores ingleses "han tenido, más que otros, la discreción de preferir modernamente en sus edificios, antes que ridículas invenciones en materia de ornato, la imitación exacta de las ya hechas por grandes arquitectos, como Palladio y otros, y por eso se ven bellas y nobles portadas en sus palacios, tanto de la capital como de la campaña, esparcidos por el reino"¹⁰. Aunque Ponz se refiriese elogiosamente



a edificios del XVI y XVII, destacando sobre todo los de Inigo Jones, admirado y convertido contemporáneamente por los neopalladianos ingleses en referencia nacional ineludible, y los de Christopher Wren, a pesar de ciertas censuras a algunos de sus recursos barrocos¹¹, fueron los “edificios modernos”, sobre todo de Londres pero no menos de algunas capitales provinciales o las casas de campo esparcidas por todo el reino, los que más atrajeron a Ponz y convirtieron a la arquitectura inglesa en modélica entre las contemporáneas, en especial aquellos de la órbita neopalladiana, refiriéndose encomiásticamente a edificios públicos como el “suntuoso” Banco de Inglaterra, a privados como la Chiswick House, “célebre casa de campo del insigne arquitecto conde de Burlington” de “excelente arquitectura”, o las obras de los Wood en Bath, que “atendiendo a su uniformidad, aseo y buen orden, no dejan de tener alguna razón los que la ponderan (a Bath) como sin igual en Europa”¹². No obstante, Ponz, en su recorrido admirativo por la arquitectura moderna inglesa, no se redujo al círculo neopalladiano, sino que elogió, subrayémoslo, obras “heterodoxas” de la primera mitad del siglo, como las de James Gibbs, destacando de igual modo edificios de la segunda mitad que, a pesar de su complicidad con el neopalladianismo, suponían su superación o cuanto menos su transformación¹³. Pero si tales diversas, pero siempre modélicas, soluciones tipológicas y formales hacían ejemplar la arquitectura inglesa, sobre todo por su contraste con la situación de la española¹⁴, el interés de Ponz se centró de igual modo en desvelar las causas de esta situación, rebasando una mera perspectiva disciplinar para plantear necesidades de mayor alcance.

Ponz reiteró en no pocas ocasiones “el gusto a las Bellas Artes” de los ingleses, la “pasión que manifiestan a ellas los Señores” y muy especialmente por la arquitectura, por el “genio de edificar”¹⁵. Tal era dicha estimación, considerándose la arquitectura “como un ramo de la noble educación y de la bella literatura”, que incluso algunos de los principales señores ingleses habían “entrado en lo interior y profundo del arte hasta hacerse grandes arquitectos, entre ellos el conde de Pembroke, el de Northumberland, el de Burlington, milord Westmorland y otros varios caballeros”, los mismos por cierto que incluyó Milizia en sus *Memorie* (II, p. 230). En este interés y decidida protección radicaba para Ponz la razón principal de porqué la arquitectura en Inglaterra “(hacia) progresos y (caminaba) a su perfección”¹⁶. La lectura de tales afirmaciones en clave nacional parecería evidente cuando Ponz a lo largo del *Viage de España* repitió incansablemente que la decadencia de la arquitectura española se debía en gran parte a la nula formación arquitectónica de nuestros “señores” e incluso a su desentenderse y poco aprecio por la propia disciplina, si bien eran los que encargaban las obras aunque ya se ve que sin criterio. Precisamente, en el prólogo al tomo IV, con seguridad una de las digresiones más relevantes del *Viage de España* en las que intentó persuadir de la importancia, consideración y necesidad de la arquitectura



William Kent, Grabado del alzado y la planta de Chiswick House, *The Designs of Inigo Jones*, tomo I, Londres, 1770, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura B-3222, Madrid.

a nuestros nobles y principales, se remitió al espejo europeo para intentar convencer de lo “importantísimo que sería que todas las personas elevadas tuviesen una razonable idea e inteligencia de lo que es Arquitectura”: “en Italia, Alemania y señaladamente en Inglaterra, hay en nuestro tiempo personas muy esclarecidas aplicadas al mismo estudio, haciendo gala de tan noble profesión”. Incluso Ponz afirmó que las admirables obras españolas del XVI, verdadera edad de oro de nuestras Bellas Artes, se debían tanto a que los artistas españoles viajaron a los principales centros artísticos del momento como a que hicieron lo propio nuestros caballeros, manifestando un interés activo por tales disciplinas que revelaba su talento ilustrado, en el que se basó el progreso artístico pero no sólo. Recordó Ponz que “algunas naciones de Europa hacen mucho de esto en nuestro tiempo (viajar por Europa) con adelantamiento conocido de ciencias,

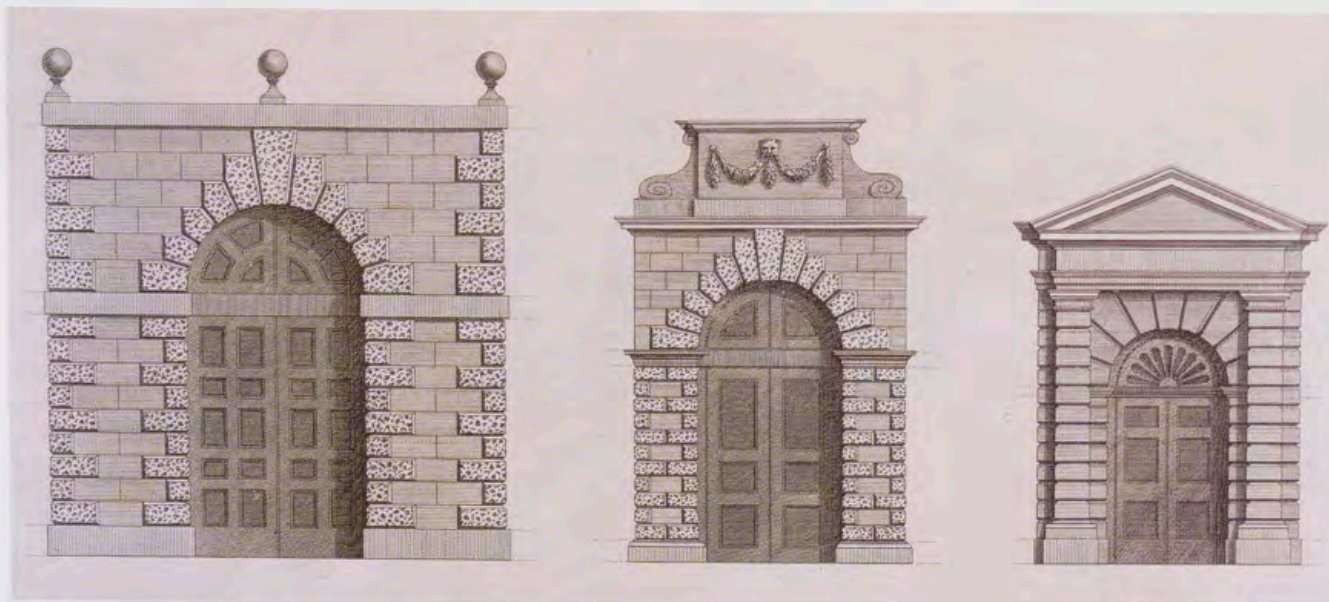
Pompeo Battoni, *Un viajero en Italia, 1788*, Museo Nacional del Prado, nº 48, Madrid.

artes, comercio, manufacturas, etc." ¹⁷. Cierta espíritu y voluntad de ilustración, estimulada y madurada en el llamado *Grand Tour*, se perfilaba pues como camino de progreso y no únicamente en lo artístico.

Si el buen gusto y formación de los señores conducía a la arquitectura inglesa a su *perfección*, siguiendo sendas de arquitectos prestigiosos y principios razonados, la opulencia del país y de sus caballeros devenía el necesario sustento y estímulo de tales pasos. Según Ponz, la riqueza inglesa se desvelaba en no pocos testimonios, mas era en su arquitectura donde se manifestaba de modo más contundente y diáfano. Las abundantes casas de campo a la manera de *Palladio* y otros grandes arquitectos; sus magníficas decoraciones, pues sus propietarios, a modo de exquisita competencia "han traído de todas partes a su patria cuanto han podido encontrar... particularmente en Italia, relativo a los monumentos de la antigüedad y las Bellas Artes" ¹⁸; sus jardines fuesen botánicos o de placer, sus bibliotecas, monetarios, y demás piezas de gusto y formación; la gran cantidad de edificios públicos y privados que se levantaban en sus ciudades y Ponz citó puntillosamente, sobre todo en la capital, en Londres, la ciudad "más poblada... la más rica", cuyas vistas le sorprendieron y cautivaron por su palpar activo, eran el signo más notable de la opulencia y riqueza del país. Si Londres había doblado su tamaño y abundaba de calles, plazas y edificios suntuosos era por "las riquezas del comercio y mejor modo de pensar los poderosos", encontrándose por tanto los dos móviles de una arquitectura de *progresos* y horizontes de *perfección* ¹⁹. De hecho, en su correspondencia privada Ponz confesaba que "el esplendor de las Artes como el de las Ciencias sólo puede radicarse en donde hay opulencia y gran poder", arraigando progresivamente en el *Viage de España* dicha idea que le permitía integrar sin estridencias un discurso artístico con uno centrado en el fomento económico ²⁰. Incluso destacó a lo largo de sus *Viages* que la inversión en casas de campo y edificios no era despreciable, ya que se lograban "fijar los caudales", no "desaparecían" como en otros gastos suntuosos y poco edificantes, se dinamizaba la campiña, y se levanta-

ban elementos de interés para el forastero y el curioso que visitaría el país. El espejo europeo, Inglaterra en este caso, lo probaba ²¹. La comparación con España era amarga de nuevo. Los alrededores de Madrid estaban desamueblados, sin árboles ni apenas casas de campo, a pesar de que clamase por ello insistentemente en su *Viage de España*, aplaudiendo a los que tomaban iniciativas en este sentido, incluso tomándolas él mismo con el apoyo del Gobierno ²². En Madrid los palacios eran escasos, sin galerías ni tan siquiera para la exposición de pinturas, por no decir de los edificios de pésima arquitectura ²³. En las provincias, en las del interior especialmente, la amargura devenía casi drama, o cuanto menos urgencia. Si los modernos edificios de las ciudades inglesas encarnaban la "opulencia del siglo", la decadencia de ciudades como Toledo, Sevilla, Palencia o Valladolid se desvelaba melancólicamente según Ponz en sus antiguas columnas, ya ruinosas y abandonadas ²⁴. La columna por tanto no sólo era emblema y protagonista de la renovación arquitectónica que Ponz desde un matizado racionalismo laugieriano anhelaba, sino también signo evidente de una opulencia y riqueza de la que en definitiva aquella dependía. Desde esta mirada la columna se convertía en expresivo símbolo de las principales preocupaciones que perforaron el *Viage de España*, así como en el centro de las reflexiones que sobre la arquitectura inglesa Ponz planteó en su *Viage fuera de España*, desvelando carencias y necesarios horizontes de la arquitectura nacional, pero también del propio país y de sus clases dirigentes.

En una obra poco anterior al *Viage fuera de España*, un personaje muy íntimamente vinculado a Ponz y a la elaboración del propio *Viage*, el Duque de Almodóvar, justificaba su *Década Epistolar*, en la que informaba y juzgaba de las letras contemporáneas francesas, por el carácter hegemónico que éstas habían adquirido en el siglo XVIII, deviniendo su *centro*, su *oficina*. Por ello los españoles deberían mostrar "un urgente y vivo interés en saber el estado actual de la literatura francesa para calcular el de la nuestra; conocer la parte de nuestros antiguos derechos... y la que nos falta... y buscar los



William Kent, Grabados de diseños de tres puertas, en *The Designs of Inigo Jones*, Londres, 1770, tomo I, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura B-3222, Madrid.



EL DUQUE DE ALMODOVAR
Director de la R.^a Academia de la Historia.

Grabado del Duque de Almodóvar, en la obra de Nicolás Rodríguez Laso, *Elogio histórico del Excelentísimo Duque de Almodóvar*, Real Academia de la Historia, Madrid.

Grabado de la fachada del templo de El Escorial, en *Viage de España*, tomo II, Madrid, 1773, Real Biblioteca, Signatura IX-2-1125, Madrid, Patrimonio Nacional.



medios de conservar aquella parte, de adquirir estotra, y de volver a dar la tensión y fuerza que corresponde a los muelles que tanto se han relajado y son la causa de la vergonzosa decadencia que palpamos”²⁵. Advirtamos que en esta obra, diríamos que trasunto de nuestro *Viage* en el ámbito literario, el escenario europeo no sólo se defendía como necesario para detectar lagunas y caminos, sino también para la reivindicación de lo propio, de *nuestros antiguos derechos*. La relación de España con lo europeo durante nuestra Ilustración no se estableció únicamente desde la necesidad muchas veces ejemplar de Europa, que conllevaría un cri-

ticismo destabilizador, sino que a la par que se advirtió del interés de su conocimiento se realizó un enorme esfuerzo vindicador de lo propio, siendo un rasgo muy característico de estos momentos la preocupación por el desconocimiento y el desdén de los europeos hacia España, que se considerase que el país era ajeno a Europa, a la civilización y cultura supuestamente patrimonializada por el continente. Las distancias debían salvarse para evitar la propia desintegración, siendo un rasgo indispensable en la definición de lo europeo y lo español durante el XVIII del que el *Viage fuera de España* participó plenamente²⁶.

Resulta significativo que Ponz iniciase los dos tomos del *Viage fuera de España* con sendos prólogos en los que analizaba la reciente literatura europea sobre España. Lo cierto es que a lo largo del *Viage de España*, desde su primer tomo, Ponz mostró su indignación ante las obras foráneas que censuraban gratuitamente al país, movidos por supina ignorancia o declarada malicia, instando en no pocas ocasiones a rebatirlas. Incluso en el prólogo al tomo XII, refiriéndose a los viajes de extranjeros por España publicados recientemente, afirmó que “no sería despreciable ocupación para un Español instruido dar a conocer el aprecio que debe hacerse de cada una de ellas, notar las falsedades... e injustas críticas contra la Nación que en unas se encuentran; asimismo la veracidad... y debida consideración de los autores de otras”²⁷. Dicha tarea la acometería un par de años después en el *Viage fuera de España*. Sin duda una obra en la que el recorrido europeo era el principal protagonista parecería el escenario más propicio, aunque tendría también no poco que ver el hecho de que en el 1782 se publicase el tan polémico como celeberrimo artículo “Espagne” de Nicolás Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie Méthodique* y el *Voyage de Figaro en Espagne* en el 1784, que, como es sabido, generaron una agria y ruidosa polémica literaria y diplomática de enormes consecuencias y de la que el *Viage* de Ponz no fue ajena²⁸. Ponz en el *Viage fuera de España* afirmó que durante todo el siglo se habían ido repitiendo, ya desde los relatos de viajes de principios del XVIII, las mismas sandeces sobre España, consolidándose un “rancio semillero” de donde los contemporáneos escritores, sobre todo ingleses y franceses, se seguían proviendo de “ruines y podridas plantas para formar sus invectivas”²⁹. Desprecio viejo pero no por ello menos vivo. De hecho, en el prólogo del segundo tomo del *Viage fuera de España* incluyó una carta suya y otra de un “amigo” que rebatieron las recientes y sangrantes palabras de Masson, mostrando sus tremendas incorrecciones y despropósitos que llegaban al desnudo e injustificado insulto al país. Cabe considerar que éste fue uno de los primeros escritos de los muchos que se publicaron a raíz de la violenta polémica desatada. Resulta significativo que la segunda carta sea de alguien que nos resulta ya familiar, el Duque de Almodóvar, que en la segunda edición de su *Década Epistolar* afirmó que el artículo de Masson estaba “lleno de absurdos, errores, de falsedades (y) de expresiones necias”, aprovechando el *Viage fuera de España* para contestarle³⁰. El prólogo del primer tomo del *Viage fuera de España*, en cambio, Ponz lo dedicó al análisis de la literatura de viajes foránea sobre España, ya que ésta era uno de los escenarios privilegiados para la descripción y conocimiento de las naciones. Es revelador que Ponz tratase de los viajes individualmente, pues consideraba que no todos merecían igual juicio, pretendiendo establecer claras distinciones, como ya apuntara en el prólogo del tomo XII que reproducimos. Los relatos de Edward Clarke, Henry Swinburne, y sobre todo el de Fígaro, fueron rebatidos duramente, pues eran ejemplares de los enquistados prejuicios hacia España. De los de Norberto Caimo, Richard Twiss, John Talbot Dillon y Jean-François Peyron consideró que a pesar de errores concretos que subrayó –también a lo largo de su *Viage de España*– merecían un justo aprecio, ya que su tono era respetuoso, criticando lo critica-

ble “sin insolencias ni bufonadas, como lo haría un nacional”, y, sobre todo, porque indicaban mejoras y reconocían progresos que se hacían y se harían, es decir, se reconocía un pasado, un presente y un futuro de y para España. De hecho, Ponz repitió en múltiples ocasiones que las censuras de los foráneos, mientras fuesen justificadas y decorosas, eran tan o más positivas que las propias porque estimulaban el celo nacional. Por tanto Ponz se vinculaba a un amplio sector de nuestro reformismo ilustrado que sabía de las carencias del país, de la necesidad de autocrítica y de Europa para superarlas, huyendo y atacando las propias apologías, motivo de tantas sandeces y obstáculos reiterados al anhelado fomento. El *Viage fuera de España* fue pues una pieza destacable de un intenso debate que, perforando todo nuestro siglo XVIII, especialmente la segunda mitad, tuvo como conflictivo protagonista la propia identidad de España, mediante la definición de su participación en las principales corrientes y manifestaciones históricas y contemporáneas de ilustración y progreso en relación a la de otros países europeos, aunque bien es cierto que se radicalizaría en los años inmediatamente posteriores a la publicación del *Viage* de la mano de Juan Pablo Forner y de ciertas publicaciones periódicas, sin duda como fruto de nuevas situaciones y sensibilidades ya maduras que cambiaron el panorama en el que Ponz se movió³¹.

Mas la vindicación de lo propio, o cuanto menos la negación de ciertos juicios sobre España, no se redujo a los prólogos, sino que a lo largo del *Viage fuera de España* Ponz incluyó numerosas comparaciones en las que lo nacional resultaba, esta vez, ejemplar. Algunas son realmente pintorescas, otras de mayor calado social y cultural, pero sin duda las más abundantes fueron las referidas al patrimonio artístico, ya fuese en su descripción de Francia, los Países Bajos o la propia Inglaterra³². De hecho, de su tan admirada arquitectura inglesa censuró su obra más insigne, aquella que significativamente abría el *Vitruvius Britannicus* de Colin Campbell, equiparándose e incluso alzándose sobre San Pedro de Roma, la catedral de Londres, San Pablo. Para Ponz tal comparación era descabellada, tanto por su arquitectura exterior como por la ornamentación interior. Y no sólo eso.

No es menester taparse la cara para poner a El Escorial muy sobre San Pablo de Londres si se atiende a todas las consideraciones del arte: al carácter, sencillez, correspondencia, magnificencia y suntuosidad de todo el edificio y a los ornatos que encierra. Ni tampoco sería menester tapársela para poner un poco más arriba al arquitecto de El Escorial que al de San Pablo³³.

El recorrido europeo por tanto también mostraba aspectos de los que España podía gloriarse, afirmándose en su pasado y presente, deviniendo las Bellas Artes uno de los privilegiados fenómenos a través de los cuales vindicar las aportaciones nacionales, su plena pertenencia a las principales manifestaciones de cultura y desarrollo. Para Ponz era “tan constante que las obras públicas ejecutadas con arte forman el primer capítulo de las alabanzas de un pueblo”³⁴ que a lo largo de su *Viage de España*, y también en su *Viage fuera de España*, utilizó las más destacables aportaciones artísticas españolas para desprestigiar los ataques de aquellos foráneos y nacionales irrespetuosos, cuando no ignorantes, para desvelar que las distancias entre España y Europa, entre España y las disciplinas que



Pompeius de Harum, me Reg.

denotaban ilustración, no habían sido ni eran tantas³⁵. Un edificio de la significatividad de El Escorial no sólo podía ser modelo artístico de una pretendida reforma arquitectónica, sino también privilegiado argumento de un discurso sobre España, sobre su identidad, al alzarse incluso por encima de la emblemática y también vanidosa catedral de Londres, haciendo bueno lo que dijere en otro lugar de que “si un español, hallándose fuera del reino, ve combatir a su patria en esta línea (la del honor nacional) desde luego se arma, y con mucha razón, con la magnífica obra de El Escorial”³⁶. En el prólogo del tomo XVIII del *Viage de España* José Ponz concluyó que Antonio Ponz, su tío, emprendió el *Viage fuera de España* con la clara voluntad de “armar y pertrechar (a la Nación) contra los tiros que cada día la asestaban los frecuentes enemigos”, es decir, los críticos extranjeros, recogiendo “materiales con que demostrar a sus ciudadanos entusiasmados con todo lo que viene de los Países transpirenaicos... que no es sola la España la que merece semejantes críticas”, no faltando en tales países “las tachas de que nos hacen cargo”³⁷. Si bien la posición de Ponz presentó seguramente más matices, es indudable que mediante su *Viage fuera de España* quiso distanciarse de aquellos españoles que abrazaban todo lo foráneo y despreciaban lo nacional. Lo cierto es que una crítica demasiado amplia y contundente al país tendría efectos tal vez no pretendidos, ya que ciertas clases y valores, en definitiva el propio sistema, podía verse deslegitimado por incapaz para afrontar un proyecto de futuro, y un reformista ilustrado como Ponz no pretendía esta lectura. De hecho, su referencia continua y ejemplarizante a un Siglo de Oro español situado en el XVI no sólo demostraba el posible progreso de la nación, subrayando su confianza en su potencialidad, sino en el propio sistema, en unas clases que gracias a ciertos comportamientos y actitudes habían sido protagonistas de tal opulencia y desarrollo, indicando que el camino era la recuperación o actualización, y nunca la negación de dicho orden. Resulta significativo que en una excursión realizada por Noordholland, a nuestro entender verdadero clímax del *Viage fuera de España*, observando lo bien cultivado de este territorio, a pesar de las inclemencias del territorio y el clima, Ponz concluyese que España, con un medio privilegiado, podía llegar a convertirse en el mejor de los países, el más *rico, poblado, poderoso y feliz*. Sobre todo necesitaba “constancia y uniformidad de ideas”, el apoyo de la Monarquía y el Gobierno que ya se prodigaba, así como el de las clases dirigentes, el de eclesiásticos, literatos y sobre todo nobles, ya que “la religión y verdadera nobleza jamás pueden juntarse con el ocio, el cual abate, hace despreciables y afrentosos todos los Estados. Cada cual debe tomar y ejercitarse sin interrupción en trabajos adaptados a su estado...”³⁸. Un pleno espíritu patriótico, el desear contribuir “eficazmente con los demás a su felicidad, a su engrandecimiento (a la de la patria)”, parecía ser el último resorte que movería a cada uno de los *estados* a cumplir con su tarea, es decir, el sistema no debía cambiar sino volver a recuperar sus pretendidos verdaderos va-

lores legitimadores. Lo cierto es que Ponz al enfrentarse a la hegemonía inglesa que se encarnaba diáfananamente en su arquitectura, no la atribuyó a su constitución política, a pesar de que contemporáneamente aparecieron en España una serie de textos que informaban sobre la constitución inglesa, entre otros uno, de nuevo, del Duque de Almodóvar³⁹. De hecho, Ponz a lo largo de su *Viage* mantuvo una postura distante cuando no despreciativa hacia el sistema de libertades inglesas que para algunos, sobre todo para nuestro incipiente liberalismo, suponía la base de su desarrollo y avance. Para Ponz, Inglaterra debía su hegemonía a la actitud activa, consciente y modélica de su clase dirigente, a su formación, buen gusto, protección de las disciplinas en que el fomento nacional se basaba y no menos a su patriotismo, que parecía vivificar tan ejemplar comportamiento. En varias ocasiones Ponz se refirió admirativamente a los “ejemplos magnánimos y caritativos” de los nobles y señores ingleses, a su preocupación por la “salud pública de la nación” que se manifestaba en su activa protección de hospitales, bibliotecas o en su erección de esculturas y monumentos conmemorativos a personajes relevantes por sus ejemplares acciones, desvelando el *celo* de sus *patricios* por “el beneficio público, virtud que no se puede negar a esta nación, enamorada de su patria”⁴⁰. El carácter reformista, pactista, de Ponz parecía claro, y de hecho en su *Viage de España* nunca salió de los propios márgenes del sistema para proponer medidas y cambios, apelando a dicho honor y a la responsabilidad de determinadas clases, instándoles a cumplir con su verdadero papel, como argumento y motor de las reformas anheladas. La descripción de Inglaterra, que a tantos ilustrados desde Voltaire había permitido coquetear con planteamientos de profundo alcance, en Ponz no deja de ser decepcionante, ya que no superó los proyectos meramente reformistas que defendió a lo largo de su *Viage de España* y en los que confió el futuro del país.

Sin duda el *Viage fuera de España* pretendió ser una guía práctica para los españoles que viajaban por Europa. Así se anunció en la prensa periódica y sabemos por citas y testimonios indirectos que nuestros viajeros lo utilizaron profusamente, ya que fue uno de los pocos libros modernos de viaje por Europa publicados por un español. Incluso su manejable tamaño en octavo revela tal intención. No obstante, como parte de las obras del género, su sentido y perspectiva rebasaban el de mera guía para inquietos viajeros. El *Viage fuera de España* de Ponz se integraba plenamente en el discurso de su monumental *Viage de España*, que no era otro que la descripción y análisis del estado y situación del país. De ahí la inclusión de su recorrido europeo en un escenario ideológico propio de la segunda mitad de nuestro siglo XVIII, en que abandonándose un antiguo ensimismamiento de funestas consecuencias, se defendió la necesidad de Europa, de la hegemónica e ilustrada, el interés y conocimiento de sus avances y realidades a través de la lectura o el propio viaje, consolidándose como elemento comparativo tanto histórico como de presente, en definitiva, como espacio de civilización y cultura al que España debía pertenecer y también en el que situarse y definirse. El *Viage fuera de España* se vincula pues a un gran número de significativas obras contemporáneas, como la *Década Epistolar* del Duque de Almodóvar, las *Cartas familiares* de Juan Andrés o a las apologías y contraapologías que perforaron el último tercio del siglo y sacudieron el esce-

Pompeo Battoni, Retrato de Francis Basset, Barón de Dunstanville, Museo Nacional del Prado, nº 49, Madrid.

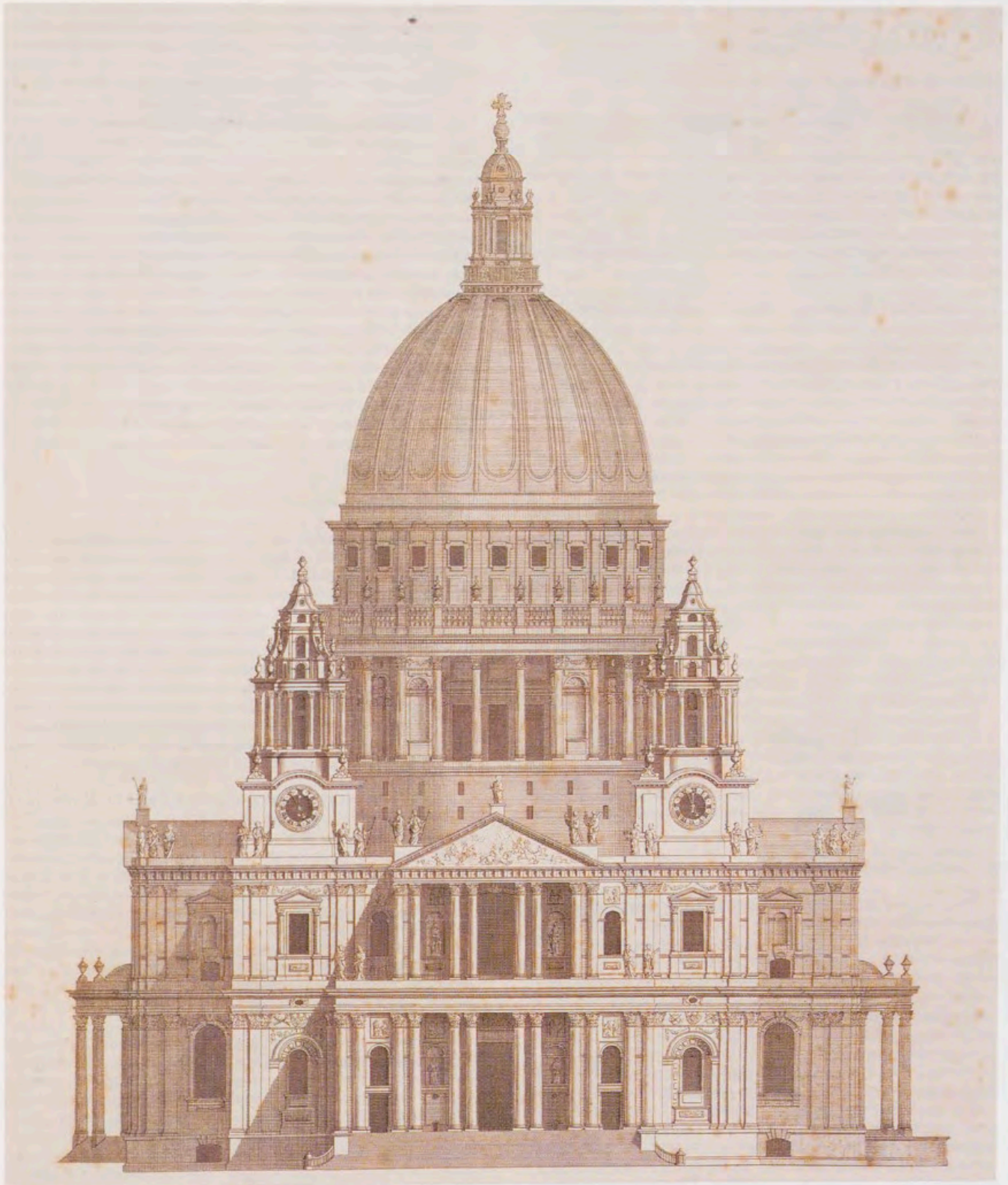
Grabado de la portada de *El Escorial* en la edición de José Castañedo del *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitrubio*, de Claude Perrault. Madrid, 1761, Real Biblioteca, Signatura IX/6660, Madrid, Patrimonio Nacional.



nario intelectual español. Se individualizaron los *Viages* de Ponz por sus contenidos centrados preferentemente en las Bellas Artes, en una suerte de complementariedad con obras que persiguieron similares objetivos en otras disciplinas de prestigio. En demasiadas ocasiones, los *Viages* de Antonio Ponz han sido utilizados desde los estudios historiográfico-artísticos como mero almacén de datos o cuanto más como espejo de los criterios estéticos contemporáneos en el análisis de los estilos históricos. Pero nos parece significativo destacar que mediante el discurso artístico –juntamente con otros, de modo mutuamente enriquecedor– Ponz planteó cuáles eran las carencias, consecuciones, lagunas, necesidades y valores del país y sus gentes, en especial de sus clases directoras, cuál era el estado de España y cuál debía ser, es decir, planteó un discurso sobre la identidad propia y los anhelados horizontes. El discurso artístico rebasaba por tanto el restringido contexto de la literatura artística barroca, demasiado condicionada por reivindicaciones gremialis-

tas, convirtiéndose en un privilegiado espejo de lo colectivo, que sin duda debe vincularse a una renovada lectura o consideración del significado cultural de las Bellas Artes que recorrió el siglo XVIII, especialmente el periodo Ilustrado por su nuevo modo de entender la Historia y lo humano ⁴¹.

Ya fuese mediante la reflexión artística o de los otros análisis y descripciones que conforman los *Viages*, Antonio Ponz no sólo ofreció un discurso sobre el pasado y el presente de España, sino que su horizonte último creemos que fue el del futuro nacional. Ponz confiaba en la potencialidad de España, en que podía devenir la primera de las naciones recuperando su posición hegemónica en el escenario europeo, que no era otro que el de la civilización y el progreso. De hecho, fue común entre los reformistas españoles que reflexionaban sobre el país y el espacio europeo la llamada por Alejandro Diz *teoría circulatoria de la cultura*, es decir,



Collin Campbell, Grabado de la fachada de San Pablo, en *Vitruvius Britannicus*, tomo I, Londres, 1715-1725, Real Biblioteca, Signatura VIII/6999, Madrid, Patrimonio Nacional.

la idea de que ésta pasa de unos pueblos y naciones a otros... y los (países) que hoy están en decadencia pueden volver a colocarse en la cima de la civilización y la cultura, siendo esta última la argumentación que más interesa a los españoles... (ya que) suministraba una base teórica a la posibilidad de remontar el bache en que había caído España y se combatían posturas derrotistas o inerciales que se habían interiorizado dentro del país⁴². Era esta confianza, más o menos sólida, la que motivó el paso y el viajar de Ponz, ya fuese por España o por Eu-

ropa, pues el camino era siempre el mismo, el recorrido por una luminosa pero también fugitiva y esquiva esperanza que constituyó el alma de nuestra Ilustración. Se nos permitirá finalizar con unas palabras de Francesco Milizia que tal vez reflejen algunas de las inquietudes que palpitaron tras los esfuerzos intelectuales y personales de una obra como el *Viage fuera de España*:

Le Scienze e le Arti fanno il giro del Mondo, diceva il Czar Pietro; e niun meglio di lui poteva dirlo. Il gusto Greco però sembra d'un moto piuttosto tardo.

NOTAS

¹ A. Ponz, *Viage fuera de España*, 2 tomos, Madrid, 1785.

² A. Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que se hay en ella*, 18 tomos, Madrid, 1772-1794. Citaremos el *Viage de España* por la edición definitiva de cada uno de sus tomos, subrayando cuando lo creamos oportuno las variaciones introducidas en las diversas ediciones. Sobre estos cambios: S. Blasco Castiñeira, "El *Viage de España* de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra", *Anales de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 225-304.

³ A. Diz, *Idea de Europa en la España del siglo XVIII*, Madrid, 2000, p. 608.

⁴ Si Ponz defendió a lo largo de su *Viage de España* que los plantíos de árboles eran el camino más seguro para el necesitado fomento y desarrollo del país, en el prólogo del tomo XV (1788) confesó que "no fue el menor motivo de escribir el autor su *Viage fuera de España*, el de persuadir más eficazmente a la nación con los ejemplos de otros reinos y estados de Europa... y manifestar a la suya el gran cuidado que en ellos se tiene de las plantaciones, y las inviolables reglas con que se hacen, aumentan y conservan".

⁵ Que el *Viage fuera de España* recibió otros estímulos, y pretendió otros objetivos más allá de la propuesta y análisis de modelos para las artes, se revela en la no visita de Italia y sobre todo de Roma, epicentro del momento que el mismo Ponz desde la Academia de San Fernando intentó promocionar como indispensable para la formación de los artistas. Antonio Ponz fue Secretario de la Academia de San Fernando de Madrid desde el 1776 al 1790. Poco después de ser nombrado Secretario, la Academia, en Junta Particular del 25 de junio del 1777, solicitó al Rey una mayor dotación para acometer una serie de medidas, entre ellas el reanudar la concesión de becas para el viaje de formación a Roma (Archivo Real Academia Bellas Artes de San Fernando, *Actas de las Juntas Particulares 1776-1785*, Sign. 5/125). Recordemos que Ponz, discípulo de pintura de la propia Academia, estuvo en Roma entre el 1751 y el 1760 o 1761 (J. Urrea, "El viaje de Don Antonio Ponz a Italia", *Estudios de Historia del Arte. En honor del profesor Dr. Don Ramón Otero Túnez*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 509-516).

⁶ *Viage de España IX*, Prólogo, II.

⁷ Ponz en este prólogo afirmó además su interés por el racionalismo francés y el rigorismo italiano: "El citado padre Laugier y el autor de las vidas de los arquitectos (Milizia) que se han nombrado suministran muchas luces para saber lo que se debe huir y abrazar en los citados escritores (las otras fuentes y tratados sobre arquitectura que ha enumerado) y en las fábricas, con razones, por la mayor parte, sólidas y fundadas en la esencia de la verdadera arquitectura..." (*Viage de España*, VII, Prólogo, págs. XXI). Destaquemos que el *Essai sur l'Architecture* (1755) de Marc-Antoine Laugier le sirvió a Ponz como guía para el enjuiciamiento de los edificios de París, citándolo profusamente en las cartas que se ocupaban de la capital francesa en su *Viage fuera de España*. Resulta significativo que Ponz elogiase la tarea de censura de Laugier para con los edificios parisinos -llevado únicamente "del amor de su patria, sin hacer caso de los que se empeñan en alabarlos o defenderlos todo"- comparándolo con su propia obra crítica: "Parece que estos pasajes (del *Essai* de Laugier) pueden justificar por muy moderadas las expresiones con que en el Viaje de España se habla de tantas obras monstruosas y afrentosas a nuestro siglo" (*Viage fuera de España I*, VIII, 67-68).

⁸ D. Rodríguez Ruiz "José Ortiz y Sanz. Atención y pulso de un traductor", en Vitruvio. *Los Diez Libros de Arquitectura*, edición de José Ortiz y Sanz (1787), Madrid, 1987; P. Moleón Gavilanes "La arquitectura de las Luces en tiempos de Carlos III. Don Juan de Villanueva y la conexión inglesa", en *Carlos III, Alcalde de Madrid*, Madrid, 1988, pp. 335-354. D. Rodríguez Ruiz, *José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura*, Madrid, 1991.

⁹ En el *Viage de España* fueron varias las ocasiones en que Palladio aparecía como "artífice eminente", incluso como "el más célebre de todos los arquitectos después de Vitruvio" (II, Carta Última, 4; VII, Prólogo, pág. XIX). Aunque durante el XVII Andrea Palladio fue un arquitecto y teórico (re)conocido en España - si

bien tuvo una presencia más que nada libresco y reducida al lenguaje de los órdenes clásicos - tal interés de Ponz por Palladio bebió de otras fuentes, ante todo de su militancia racionalista y rigorista. Recordemos que Milizia ponderó la modélica simplicidad y majestuosidad de Palladio, llegándolo a tildar del "Raffaello dell'Architettura". De hecho, Ponz participaría de un llamado "clima palladiano" palpitante en el mundo académico español durante la segunda mitad del siglo, y del que seguramente no fue ajeno el propio influjo o "conexión inglesa" a la que nos referimos anteriormente (D. Rodríguez - 1987 [op. cit. n. 8]). Sabemos que Ponz manejaría una serie de fuentes inglesas que surgieron del círculo neopalladiano del Conde de Burlington que le ayudarían a perfilar su imagen histórica y contemporánea de la arquitectura inglesa: C. Campbell, *Vitruvius Britannicus or The British Architect*, 3 tomos, Londres, 1715-1725; W. Kent, *The Designs of Inigo Jones*, 2 tomos, 5ª edición, Londres, 1770. Ponz conoce esta obra por su tercera edición, según confiesa en el propio *Viage fuera de España II*, I, 57; I. Ware, *A complete body of architecture. Adorned with plans and elevations from original designs*, Londres, 1768. Esta obra se encontraba en la biblioteca de la Academia de San Fernando, y aunque Ponz no leía inglés, sabría de su contenido por referencias. Tuvieron igualmente un gran peso las *Memorie degli architetti antichi e moderni* (4ª edición, Venecia, 1785) de Francesco Milizia, obra de cabecera para Ponz y en general para el XVIII español.

¹⁰ *Viage fuera de España II*, I, 129.

¹¹ En todas las ocasiones en que Ponz se refirió a Inigo Jones a lo largo de su *Viage fuera de España*, fue de modo admirativo: I, X, 50; I, X, 67; I, XII, 67 y 70; II, I, 37; II, I, 91. Sobre Wren: *Viage fuera de España I*, X, 42; I, X, 56; I, XII, 74; II, I, 58 y ss. Es indudable la influencia de Milizia (*Memorie*, II, p. 226) en la caracterización que Ponz hace de Wren (II, I, 78). Resulta significativo el gran elogio al Pecwater Quadrangle de Henry Aldrich (I, X, 59), del que se ha dicho que, tanto por su obra práctica como teórica, "deve essere considerato uno degli iniziatori del rinnovato interesse per l'opera e gli scritti di Andrea Palladio" (Maria Cinzia Sicca "Il palladianesimo in Inghilterra", en *Palladio: la sua eredità nel mondo*, Venecia, 1980, p. 58). No menos revelador resulta la censura del barroco Blenheim Palace de John Vanbrugh (I, X, 75).

¹² Respectivamente: *Viage fuera de España*, II, I, 95; I, XI, 66-70; I, XI, 11.

¹³ Sobre Gibbs: *Viage fuera de España*, I, X, 50-52; II, I, 43-44. Resulta interesante destacar que la Academia de San Fernando poseía un volumen de la segunda edición del tratado de James Gibbs, *A book of architecture, containing designs of buildings and ornaments* (Londres, 1759) mandándolo traducir al español a Bernardo de Iriarte, que la donó a la Academia el 8 de setiembre del 1795 (Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Actas de las Juntas Particulares 1786-1794*, Sign. 5/124). Sobre citas a edificios de la segunda mitad del XVIII: I, XII, 57 y ss; II, I, 48 y ss; II, I, 125.

¹⁴ "(En Inglaterra se prefiere) copiar lo que en Italia hicieron excelentes arquitectos, particularmente el Palladio, a inventar mezquindades sin decoro ni artificio, como lo han hecho tantos y lo están haciendo en la edad presente (en España)" *Viage de España V*, Primera División, 12.

¹⁵ *Viage fuera de España II*, II, 64 y II, II, 1.

¹⁶ *Viage fuera de España II*, II, 2-5.

¹⁷ *Viage de España IX*, VIII, 26.

¹⁸ *Viage fuera de España I*, XI, 47.

¹⁹ *Viage fuera de España II*, I, 116.

²⁰ "Carta al Conde del Aguila, 25 de abril de 1779", en J.M. Carriazo "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 15, 1929, pp. 157-185. De las muchas ocasiones en que Ponz se refirió a esta cuestión en su obra citamos las siguientes: IX, Carta Última, 1; XII, Prólogo, pág. 5; XII, VI, 15; XVI, IV, 5.

²¹ *Viage fuera de España I*, X, 95; I, XII, 21 y ss; II, II, 79.

²² Respectivamente: *Viage de España XI*, Prólogo; XIII, Prólogo; IX, VII, 5. Sobre los proyectos de reforestación del propio Ponz en Ma-

drid y Toledo: D. Suárez Quevedo "A propósito de un proyecto de Antonio Ponz. Realizaciones en Toledo y alrededores de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 145-154.

²³ *Viage de España* V, Casas de Grandes y de otros Señores, 1-2.

²⁴ Respectivamente: *Viage de España* I, I, 52; IX, VIII, 12; XI, V, 17; XI, IV, 52.

²⁵ F. M. De Silva (Duque de Almodóvar). *Década Epistolar sobre el estado de las letras en Francia*. 2ª edición, Madrid, 1792, pág. 309. La primera edición apareció en el 1781. El Duque de Almodóvar mostró tanto en esta obra como en su edición-traducción de la *Histoire Philosophique et Politique des Établissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes* del Abate Raynal (Eduardo Malo de Luque, *Historia política de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas*, 5 tomos, Madrid, 1784-1790) una gran identidad con el pensamiento de Ponz (sobre el talante reformista del Duque: O. García Regueiro, *Ilustración e intereses estamentales. Antagonismo entre sociedad tradicional y corrientes innovadoras en la versión española de la "Historia" de Raynal*, Madrid, 1982). Tales concomitancias derivaron en la cita elogiosa de Ponz en su *Viage fuera de España* de la obra del Duque de Almodóvar y viceversa, perfilándose una suerte de complementariedad muy sugerente en tanto que ambas obras, aunque centrándose en diversos ámbitos, coincidían en los planteamientos y objetivos, suponían un esfuerzo en la misma dirección que debe ligarse sin duda a una postura que mantuvo un sector de nuestra Ilustración en un tema de enorme relevancia en ese momento. De hecho, las vinculaciones fueron más allá, ya que creemos que el Duque de Almodóvar fue el autor de una de las cartas que replicaban a Masson de Morvilliers en el prólogo del segundo tomo del *Viage fuera de España* (ver nota 50). Además, el Duque fue el encargado de leer la tradicional *Oración* en la Distribución de premios de la Academia de San Fernando del 1787, tratando sobre la decadencia contemporánea de la pintura en Europa -tema ya significativo- proponiendo una serie de caminos para su renacimiento en España que recuerdan a los planteamientos que el propio Ponz expuso en el *Viage fuera de España*. Recordemos que José Ponz afirmó que el Duque de Almodóvar fue uno de los amigos de Antonio Ponz que le estimularon y le ayudaron a finalizar el inconcluso tomo XVIII del *Viage de España* (XVIII, Prólogo, II).

²⁶ Destaquemos que la traducción del *Viage de España* al italiano por Antonio Conca (Parma, 1795-1794) la de los dos primeros tomos al alemán por J.A. Dieze (Leipzig, 1775), así como la del primer tomo del *Viage fuera de España* al italiano por Mariano Llorente (Ferrara, 1794) se presentaron como intentos de vindicación nacional a pesar de los distintos contextos en los que aparecieron.

²⁷ *Viage de España*, XII, Prólogo, pág. II. Sobre Ponz y la literatura de viajes extranjera sobre España: Geoffrey Ribbans "Spanish national pride and foreign travelers in eighteenth century", *Dieciocho*, nº 10, 1987, pp. 3-17. Sobre la consideración de las bellas artes españolas en la literatura de viajes del XVIII: D. Crespo Delgado "De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII", *Anales de Historia del Arte* (en prensa).

²⁸ La bibliografía es amplia y rica, destacamos: R. Herr, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, 1964; J. A. Ferrer Benimeli, *El Conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del "Viaje de Figaro a España"*, Madrid-Zaragoza, 1972; F. López, *Juan Pablo Forner (1756-1797) et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Burdeos, 1976; H.-J. Lope "¿Qué se debe a España? La polémica en su contexto europeo", en Cañas, Jesús y Lama, Miguel Ángel (eds.) *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, 1998, pp. 401-416.

²⁹ *Viage fuera de España* I, Prólogo, pág. VII.

³⁰ Almodóvar, *Década...* pág. 309. Los argumentos para la atribución a Almodóvar de la segunda de las cartas en respuesta a Masson que Ponz incluyó en el prólogo al segundo tomo de su *Viage fuera de España* son varios. Sabemos de sus relaciones intelectuales e incluso personales (ver nota 25); los contenidos de la carta se adecuan perfectamente a la formación y los trabajos que contemporáneamente el Duque de Almodóvar llevaba a cabo, que sin poder entrar en detalles diremos que se centraban en la tarea colonizadora de los españoles que en un principio iba a desarrollar en su edición de la polémica *Histoire* de Raynal (citado además en un par de ocasiones a lo largo de la carta, aparte de Necker, que fue su fuente privilegiada para el Apéndice sobre el estado político-económico de la Francia que inclu-

yó en el tomo III de su *Historia*); pero sobre todo por la afinidad ideológica de la carta con su obra, que participó por tanto del ambiente ideológico en el que situar y también vincular el *Viage fuera de España* de Antonio Ponz.

³¹ R. Frolidi, "La crítica de *El Censor* a las apologías de España", en M. Tietz, *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*, Wiesbaden, 1992, pp. 91-111.

³² Para Ponz los Países Bajos no presentaban edificios como los españoles, la comparación entre el Ayuntamiento de Amsterdam y El Escorial no había lugar; las Colecciones pictóricas de los Palacios Reales españoles no podían compararse a otras, ni siquiera a la del *Palais Royal* de París; tampoco las esculturas ecuestres de Felipe III y Felipe IV a las Reales de París o Londres; la Academia de San Fernando de Madrid poseía una más completa colección de yesos de obras de la antigüedad que la *Académie Française*; las bóvedas pintadas por A.R. Mengs en el Palacio Real eran superiores a las de François Lemoyne en Versalles; Jordán lo era al ridículamente llamado Rafael inglés, Jacob Thornhill... Respectivamente: *Viage fuera de España* II, III, 76; I, IV, 105-107; I, X, 9; II, I, 128; I, VI, 74; I, I, IV, 76; II, VIII, 24; I, XII, 98.

³³ *Viage fuera de España* I, Prólogo, pág. XI.

³⁴ *Viage de España* VII, Prólogo, pág. III.

³⁵ La reivindicación de las bellas artes españolas participa de un amplio proceso de vindicación de las aportaciones españolas que afectó a las más diversas disciplinas, sobre todo a aquellas que se consideraban signo y privilegiado exponente de ilustración de una nación (consultar: A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, 2001). Destaquemos que en el propio *Viage fuera de España*, describiendo la colección pictórica del Louvre, Ponz censuró la ignorancia de los pintores españoles por parte de los franceses, que además de no justificada -ya que "tal país no ha dado grandes pintores"- era reveladora de su genérico desconocimiento del país (I, IV, 75). De igual modo, subrayó la importancia del mecenazgo artístico de los españoles en Europa: la fundación por parte de Ana de Austria de la Academia de Pintura de París (I, VI, 46-49) y la activa comitencia en Amberes del Conde de Monterrey y el Marqués de Caracena (II, VI, 25-26), demostrando lo incorrecto de los que afirman "que nuestros magnates no sabían proteger y fomentar las nobles artes aun fuera de su propia patria".

³⁶ *Viage de España* VII, Prólogo, p. IV. Sobre El Escorial como modelo arquitectónico en el XVIII: D. Rodríguez y C. Sambricio, "El Conde de Aranda y la Arquitectura de la Ilustración", en *El Conde de Aranda*, Zaragoza, 1998, pp. 149-170.

³⁷ *Viage de España* XVIII, Prólogo, pág. XXI.

³⁸ *Viage fuera de España* II, IV, 28-54.

³⁹ Apareció en el segundo tomo de su edición-traducción de la *Histoire* del Abate Raynal que el propio Ponz citó en su *Viage fuera de España* como privilegiada fuente para el conocimiento de la "Constitución inglesa, su legislación gobierno, libertades y comercio" (II, III, 82, Nota 1). Sobre las noticias contemporáneas sobre la constitución inglesa en España y la aportación del Duque de Almodóvar, consultar el estudio preliminar de J. Vallejo a la reciente edición de dicho texto: Duque de Almodóvar, *Constitución de Inglaterra*, Madrid, 2000. Subrayemos que el Duque, aun reconociendo elementos de interés de este sistema, aclaró en el prólogo del mismo tomo que "siempre la España fue Monarquía, con sólo aquellas variaciones propias de sus diversas y respectivas circunstancias; este ha sido y es el genio, compleción, y carácter de la Nación...".

⁴⁰ Respectivamente: *Viage de España* I, X, 55; I, XII, 80; I, X, 71. Lo cierto es que Ponz a lo largo de su *Viage* clamó por la erección de esculturas y monumentos conmemorativos de acciones y personas ejemplares, con intenciones formativas y de estímulo patriótico. De hecho, participó en algún proyecto de este tipo, como ha apuntado M. Gutiérrez García-Brazales, "Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de Reyes", *Toletum*, nº 19, 1986, pp. 215-227.

⁴¹ Algo de ello intentamos mostrar en: D. Crespo Delgado "...para cien profesores que lean este Periódico, hay mil que lo lean y no lo son. La arquitectura en los papeles periódicos españoles anteriores al 1808" (en prensa).

⁴² A. Diz, 2000 p. 58 [op. cit. n. 5].

Notas y Documentos

EL COLOR DE LAS ESCULTURAS EN LAS FUENTES DE SAN ILDEFONSO

El color, característica tan esencial en toda obra artística, no lo es menos en las esculturas que adornan las fuentes de San Ildefonso, pero no viene dado por su material, sino por la pintura que cubría el plomo desde los orígenes mismos de este Real Sitio:

Se tomó entonces una resolución en cuanto a la materia de las principales fuentes muy otra del magnífico modo de pensar que S.M. tenía; pues hallándose en Valsain el año de 1722, declaró su voluntad acerca de ello, y era de que se formasen de bronce, mirando a la duración y magnificencia. Fue llamado con este motivo un tal Fernando Rey, Fundidor de bronce, natural de Roma; y en presencia de S.M. y de los escultores se trató de que él había de hacer las fundiciones; pero después no tuvo efecto, por la pretensión de dichos Escultores de que había de correr de cuenta de ellos la satisfacción de este trabajo a los operarios, y el Fundidor no quiso entrar en semejante trato, ni en otro alguno a no correr de cuenta del Rey, bien que con certificaciones de sus escultores. Entonces sugirieron estos la especie de que ellos mismos las fundirían de plomo, y más aprisa, y al fin se quedó en esto, a que contribuyó el decir que darían al plomo ciertos barnices, de que resultaría un color de bronce, y es lo que se practicó, y ahora se practica, cuando padecen algo ¹.

La obtención de una magnificencia ilusoria en el corto plazo exigido por Felipe V para poder disfrutar de su adornadísimo jardín suponía por tanto el sacrificio de la realidad a la apariencia, y la imitación de materiales "nobles" mediante artificios que no podían más que ser lamentados por ese secretario de la clasicista Academia de Bellas Artes. Tal práctica, aunque según esta versión obedeciese al interés de Frémin y Thierry, era común en los jardines franceses bajo Luis XIV y Luis XV, sin exceptuar por supuesto Versalles, donde el famoso grupo de Apolo, por Girardon, y los de sus caballos, estuvieron cobijados en los años finales del Rey Sol por aparatosos baldaquinos de plomo dorado debidos precisamente a Frémin. En algunos casos la escultura en plomo servía allí como sustituto provisional de la fundición en bronce, como es el caso de los *Marmousets* que sostienen las fuentes de la *allée d'eau*, pero nunca se planteó esto en La Granja ². Saint-Simon, que habla sin más de "esta-

tuas de bronce", transmite el éxito del efecto buscado, o tal vez no hace sino convertir en hechos las intenciones que se barajaban en aquel mismo año de 1722, cuando visitó La Granja ³.

El "bronceado" de las fuentes merecía tanta atención que Frémin consiguió dedicación fija y exclusiva en la plantilla para un especialista francés encargado de ello, Jean La Coste, que formó una dinastía activa en este campo específico hasta el final del siglo. Tampoco era desdeñable el coste de la pintura que se hacía venir de París. Esta "purpurina", según Ponz la llama, admite realmente tal nombre entendiéndolo como una definición del material empleado, pero no del color resultante, pues no era dorado sino rojizo, imitando al bronce con una pátina o laca encarnada, y para imitar bronce dorado sólo se traía una pequeña proporción, en torno al diez por ciento del total, durante la segunda mitad del XVIII. Plantea serias dudas el empleo del dorado bajo Felipe V.

Para complicar más las cosas, desde el principio hubieron de pintarse elementos de plomo en blanco, en especial las rocas a imitación de piedra clara, aunque esta interpretación carece de evidencias de archivo como las costosas remesas de barniz francés, ya que en ningún momento aparece documentación sobre materiales para la pintura blanca, seguramente porque se obtenía del plomo, material abundantísimo en el Sitio y especialmente en el taller de escultura. Con ella se conseguían diversos acabados, desde el de los citados "peñascos", quizá algo amarillentos, a la imitación de granito en puntos concretos —como las "congelaciones" en las fuentes de los dragones— y la imitación a tersa superficie del mármol blanco, como en los arcos de las Ocho Calles, o en el grupo que ocupa el centro de esa misma plaza. Los documentos gráficos que muestran estas imitaciones pétreas en las fuentes son ya del siglo XIX —las vistas de Brambilla y las



Fuente de la Fama.

Notas y Documentos

fotografías históricas-, pero en síntesis puede decirse que cuantas formas no figurativas aparecen en ellos blancas ya debían serlo bajo Felipe V.

A lo largo de su historia, las figuras en las fuentes de La Granja han fingido ser diversas cosas: en el siglo XVIII bronce rojizo, y algunos detalles bronce dorado; en el XIX y en el XX bronce con pátina verdosa, y también mármol blanco. Este último acabado, que parece introducirse en las fuentes a finales del XVIII, tenía las ventajas de responder al gusto clasicista y de utilizar un pigmento fácil de conseguir, pero no se impuso más que en una fuente, la de los Baños de Diana, y sólo durante la segunda mitad del XIX ⁴. El verde, inspirado en la pátina de los bronce antiguos exhumados por las excavaciones, será el color que el gusto neoclásico imponga en La Granja, como en todos los objetos decorativos del Imperio: así aparecen por lo general en las vistas de Brambilla, y de ese color las recuerdan casi todos cuantos hoy viven, debido principalmente a las "restauraciones" durante el segundo tercio de este siglo que provocaron el durísimo juicio de Yves Boutineau, tanto más contundente si se tiene en cuenta la invariable prudencia de este gran investigador y su moderación ⁵. En cualquier caso, las esculturas de plomo siempre estuvieron pintadas, y nada más alejado del efecto para el que se pensaron las fuentes que el color del plomo, deprimente e innoble aunque esté cubierto por una pátina protectora. Tanto la opción verde como la rojiza pueden respaldarse en un prolongado estado histórico, pero al buscar un criterio se impone la vuelta a la apariencia original "encarnada" del XVIII, pues responde a la armonía inspiradora de todo el jardín, mientras que los matices verdosos se introdujeron casi cien años después y además la continuidad y coherencia de su aplicación a lo largo del siglo y medio siguiente son bien discutibles. Ya algún viajero inteligente como Hoskins señaló que

The fountains, many of which are worth of admiration, are much injured by the green colouring on the figures and ornaments.- a wretched imitation of bronze. The isolated figures in the ground, also painted green, are bad enough; but the mixture of green and white is detestable ⁶.

Por tanto resulta necesario precisar, con todo el cuidado posible, a qué tono nos referimos para hablar de "barniz rojizo", y hasta qué punto y en qué momentos del XVIII se utilizó también el dorado. Las referencias documentales constituyen el principal apoyo, aunque se complementan con las de los viajeros y mediante el estu-



Fuente de los Vientos.

dio de la escultura decorativa propia de los jardines franceses.

EL "BRONCE ENCARNADO"

Las referencias documentales sobre el "bronce encarnado" empiezan a ser claras en los últimos años del reinado de Felipe V, cuando la compra de una gran remesa de "bronce encarnado" no sólo muestra la intención de pintar todas las esculturas con ese color, sino que manifiesta, como una realidad estable, que toda la escultura del jardín, sin excepción, estaba pintada así, y no de "bronce dorado", hasta el punto de no utilizar una importante remesa de este último material enviada de París por error, y de volver a traer otra del color correcto. Antes de empezar a detallar tales certezas, conviene señalar que tal vez hubiera algo más de dorado al comienzo, en la década de 1720, y concretamente en la fuente de las Tres Gracias, como señalaba Díaz de Torres ⁷. Lo más probable es que a lo largo del reinado se produjese una evolución hacia la total suplantación del dorado por el rojizo, en los escasos puntos donde aquel parece haber resaltado. En cualquier caso, las cuentas de la construcción durante la década de 1720 incluyen partidas cuantiosas para "diversos géneros" destinados a los escultores, pero sin detallarlos, y dentro de ellas había de estar el barniz, de modo que no parece posible llevar más adelante la búsqueda documental. Este era un capítulo que, según todos los indicios, estaba personalmente llevado por Frémin. Su marcha en 1737 y, sobre todo, el fallecimiento de su sucesor como escultor jefe,

Jacques Bousseau, en 1741, serían lo que obligase a considerar la compra de barniz desde la propia intendencia del Sitio, y no desde el taller de los escultores en Valsain; sólo de este modo se explica el silencio previo de los archivos y la falta de práctica manifestada cuando en 1743 se planteó la compra de pigmento.

La compra de barniz entre 1743 y 1745

En virtud de orden de los Reyes del 2 de febrero de 1743 se encargaron al Embajador de España en París, Príncipe de Campoflorido, cincuenta libras de polvos encarnados de color de bronce y 240 botellas de barniz de primera calidad para mantener y renovar el color de las esculturas en las fuentes de San Ildefonso, así como a la cascada y al cenador antes de la siguiente jornada, y a este fin tales géneros debían estar en el Sitio el primero de mayo ⁸. El 4 de marzo los géneros ya estaban comprados y remitidos por medio de Saubaigne, agente en Bayona para este tipo de compras de la Corona ⁹, transmitiéndose de inmediato aviso de la rapidez del envío al Intendente del Sitio, sin duda para que Juan de la Coste fuese haciendo los preparativos encaminados al teñido de las estatuas ¹⁰, tarea que -avisaba Campoflorido- "según los sujetos prácticos de dar este colorido... es preciso esperar para darle, el tiempo en que haga calor" ¹¹. El envío, cuyo volumen repartido en once cajas era importante ¹², llegó a San Ildefonso el 15 de marzo, hallando al recibirlo la desagradable sorpresa de que no servía para nada, pues el color del barniz que se había traído era de bronce dorado y no encarnado.

Notas y Documentos

nado como se había dicho expresamente al Embajador¹³. En palabras del Intendente, "De París vinieron las botellas y el bronce, pero v. verá dala (*sic*) adjunta representación que me hace el que tiene cuidado de las fuentes la equivocación que ha habido, y en un papel señalado verá v. la diferencia que hay en el viso que hace el bronce encarnado, y el dorado; y así me dirá v. qué se debe hacer..."¹⁴. Los Reyes decidieron de manera tajante no emplear el barniz dorado "respecto de la disonancia que se vería en las fuentes si se emplease este genero, estando las demas de barniz colorado", e inmediatamente ordenaron volver a hacer la compra correcta, encargando a Campoflorido que para no equivocarse de nuevo se sirviera de la ayuda del escultor René Frémin quien, tras largos años de trabajo en La Granja, había vuelto a París¹⁵.

La diferencia entre un tono y otro de barniz está atestiguada por una muestra de ambos que remitió La Coste a la vez que hacía notar cómo el color de bronce dorado no era tan duradero y se ennegrecía en breve con las inclemencias del tiempo¹⁶. No obstante, se pensó en darle algún destino al barniz dorado aplicándolo a las esculturas, ya que por ello no quedaría mal luego el encarnado; esta medida se explicaba por el extremo cuidado con que se consideraba entonces el color de la estatuaria, preocupándose de que su degradación les diese un aspecto "indecente"¹⁷.

Al cabo, sin embargo, se decidió destinar el barniz dorado para las estatuas y adornos que entonces se pensaban colocar en el jardín del Parterre de Aranjuez¹⁸. En junio de 1743 el Intendente de San Ildefonso dispuso que las fuentes se retocaran de la mejor manera posible en tanto no llegase el barniz nuevamente encargado¹⁹; para efectuar estas reparaciones que forzosamente había que realizar en la estación calurosa era necesario algún material que en principio se daba por supuesto existía en los almacenes del Sitio²⁰. El Intendente opinaba que era preferible dejar para el próximo verano de 1744 la restauración definitiva, debido a los riesgos que el frágil material podía sufrir si se traía en pleno mes de julio, y que bastaría una remesa mínima de barniz enviada por el correo²¹. Además, el proveedor parisino de este material para la Corte española, persona que guardaba celosamente el secreto de fabricación de su producto, juzgó que en menos de dos meses no podría tener dispuesta la cantidad pedida²². Pese a ello, la voluntad real fue que el barniz se fuese enviando y aplicando en remesas menores según fuera posible.

El barnizado color de bronce era de mayor rareza, distinción y precio que el dorado: la equivocación de Campoflorido se debió precisamente a que el jardinero de Versalles en quien había delegado el asunto creyó que el color pedido era el más habitual de los parques franceses. El bronceado salía caro, pues por cada libra de polvo el fabricante pedía cien francos, y veinte por cada botella de barniz, recibiendo a principios de julio cinco mil libras de adelanto por la cantidad solicitada de barniz que se comprometía a ir entregando conforme fuera quedando lista²³. Una primera remesa de 18 libras de polvos y 60 botellas tuvo lugar en agosto²⁴. El resto del envío debió hacerse en los meses siguientes, pero no hay más noticias.

En octubre de 1745 fue necesaria una nueva remesa de 240 botellas de barniz y 50 libras de polvos de bronce encarnado que fueron pedidos al mismo fabricante "que tiene solo en París el secreto de hacer el referido barniz y polvos"²⁵. Una primera parte de este envío llegó en marzo de 1746²⁶; el resto se mandó en junio²⁷. En 1747 se previno que sería necesaria una nueva remesa para el año siguiente, entendiéndose entonces directamente Jean de La Coste con el fabricante Bailly; los Bailly suministraban a la Casa Real francesa este tipo de pintura sobre metal desde mediados del siglo XVII. Para Marly habían realizado en 1697 y 1698 varios "ouvrages couleur de bronze" que el joven Duque de Anjou pudo conocer flamantes; y durante el reinado de Felipe V efectuaron en Versalles obras tan significativas en este contexto como, en 1743, el pintado en "bronce orangé" de todas las esculturas de plomo que decoran el estanque de Neptuno²⁸. En 1747 no se pidieron más que 200 por existir aún cuarenta sobrantes de la última remesa y se necesitaban para finales de abril de 1748 "por ser el tiempo más oportuno para dar el barniz"²⁹. Se estimaba entonces que la renovación del color era de "suma necesidad", lo cual atestigua tanto la fragilidad de la pátina como la atención que se le dedicaba³⁰. Otra nueva compra se planteó en 1751, pues al manifestar "la precisa necesidad que tienen del retoque de este colorido" las fuentes, La Coste informó que la remesa venida de París dos años atrás estaba agotada, y los materiales se encargaron a finales de aquel mismo año³¹.

El aspecto que las fuentes "bronceadas" presentaban al final del reinado de Felipe V y en los años inmediatos a su muerte está atestiguado por Caimo, que, tras enumerar las fuentes, indica cómo "Queste Statue sono tutte di piombo for-

mate maestrevolmente, e con una vernice di color sanguigno per consistente riparo dalle ingiurie de'tempi"³². Por escueta que resulte, esta referencia al color "sanguíneo" del bronce es la más clara, por no decir la única, que los viajeros dieciochescos proporcionan sobre el tono del "bronce".

La compra de barniz durante el reinado de Carlos III

Si el pedido de 1751 parecía indicar que Isabel de Farnesio estaba decidida a no desatender el jardín al comienzo de su residencia permanente en San Ildefonso, una referencia de 1759 indica que al final del reinado de Fernando VI el "bronceado" sufrió ciertas restricciones, debidas sin duda a lo poco que la Reina Viuda salía de sus habitaciones en aquellos años; pero la llegada de Carlos III devolvió a las fuentes todo su brillo:

don Juan La Costa me ha hecho presente que el año pasado sólo se despachó letra a París por la mitad de los polvos y barniz y que este año debiendo ir SS.MM. al Real Sitio le pareciere conveniente hacer venir toda la cantidad que antes se acostumbraba para que pudiese generalmente broncear todas las fuentes sin la disonancia de que unas pareciesen bien, y otras no tanto³³.

La Coste precisó más aún, señalando que era preciso aumentar en un diez por ciento la cantidad que antaño se encargaba, puesto que tal proporción consumía la fuente de Diana, así como traer otro diez por ciento de barniz dorado; los detalles de esta remesa nos indican que por cada libra de polvos eran necesarias cuatro botellas de barniz³⁴.

A partir de entonces se trajeron polvos y barniz regularmente de París: en 1761 vino una remesa que responde a la que el año anterior había solicitado La Coste³⁵; lo que de ella restaba a fines de año permitió reducir la cuantía de la encargada para 1762³⁶, debido, principalmente, al buen estado en el que se conservaban las fuentes de Diana y de las Ocho Calles³⁷.

Aplicando ese principio de calcular lo necesario en vista del estado de conservación de las fuentes y traer "sólo la porción precisa", la remesa se redujo a 32 libras de tinte rojizo y 4 dorado a partir de 1763, proporción bien documentada en ese año y al próximo³⁸, pero que puede inducirse igualmente de los datos sobre los pedidos realizados con regularidad en todos los años siguientes hasta 1772³⁹. Si se tiene en cuenta el testimonio de Twiss que pasó por el Real Sitio en ese mismo año o el siguiente y describió las "excelentes esculturas... bronceadas y doradas", era princi-

Notas y Documentos



Fuente de Andrómeda.



Fuente de Andrómeda. Detalle.

palmente en los jarrones donde se aplicaba el dorado⁴³.

Durante los diez años siguientes no hay más noticias sobre la compra de estos materiales, pero es preciso achacar este silencio a una laguna documental y no a una variación en la práctica, pues no sólo la siguiente noticia al respecto, en 1784, mantiene unas cantidades muy cercanas a las habituales⁴¹, sino que durante ese intervalo está documentada la incesante intervención del responsable del "bronceado": a Jean La Coste, fallecido en 1767, sucedió su hijo Juan Andrés, que en 1784 solicitó la continuidad del cargo dentro de la familia mediante el nombramiento de un sobrino como ayudante suyo⁴²; instancia que se produce en el contexto de un conflicto de competencias con Huberto Dumandre, director de la escultura, a quien no reconocía como superior, pero que en aquellos años planteaba una serie de restauraciones extensas en las fuentes donde su color no podía entenderse sino como el

aspecto final de su obra⁴³. Sobre esto, conviene observar que Dumandre empleó también el color "encarnado" en las nuevas fuentes para el Jardín del Príncipe de Aranjuez⁴⁴.

A la vista de todos estos datos resulta posible llegar a ciertas conclusiones sobre el color de las esculturas en las fuentes de La Granja durante el siglo XVIII. Aunque esta imitación al bronce rojizo se practicaba en Francia, de donde procedían los pigmentos, su masiva aplicación en San Ildefonso constituía una de las más notables singularidades del jardín de Felipe V respecto a sus modelos, pues el dorado era el favorito en Francia hacia 1740. La opción se cimentaba en un criterio de gusto nada gratuito, como demuestra que el barniz de bronce era más caro, y dominaba absolutamente en La Granja a finales del reinado de Felipe V, cuando la documentación manifiesta que sólo se empleaba barniz encarnado, sin pedir otro. La única mención explícita a una fuente con elementos do-

rados se debe a Díaz de Torres, y se refiere a un paraje muy preciso y a una fecha temprana; cabe interpretar que, incluso si aceptamos que la fuente de las Tres Gracias estuviera al inicio dorada total o parcialmente, era una excepción que hacia 1740 hubiera sucumbido a la tónica general. Si este gusto de los Reyes fundadores por el rojizo no fue tan exclusivo en principio, desde luego se impuso de modo aplastante.

De todos modos, ciertos elementos como el Cenador o "gabinete dorado" y los arcos de las Ocho Calles constituían excepciones donde aparentemente se dejó margen al oro. Pero desde luego todas las figuras eran rojizas, y en las grandes fuentes "heroicas", como las de la "Carrera de caballos" o la Fama, ningún detalle debía estar dorado.

Aunque el estado "Felipe V" permite restringir el dorado a esos puntos muy concretos, se plantea el problema de su extensión durante la segunda mitad del

Notas y Documentos



Fuente de las Tres Gracias.

XVIII. Aunque consta que se decidió no usar la errónea remesa dorada de 1743, no es imposible que hubiese comenzado a ser empleada en los años inmediatamente anteriores a 1760, que es cuando, según la documentación, el dorado se empieza a pedir *ex profeso* en 1760. Durante todo el reinado de Carlos III la proporción entre el dorado y el total del color traído es prácticamente constante en torno al diez por ciento, pero tiende a aumentar: casi un 8% en 1760, algo más del 8,5% en 1761 y

1762, el 11% —una novena parte— entre 1764 y 1771, y muy ligeramente mayor —11,5%— en 1784. Es posible que en este aumento influyese que la conservación del barniz dorado era más deficiente que la del encarnado, de modo que exigía mayor renovación, aunque la superficie pintada con él no superase el diez por ciento. Por lo tanto, la introducción del dorado en otros parajes que no sean el Cenador y su entorno supone el riesgo de estar volviendo a una imagen más propia de Carlos III

que de Felipe V y, lo que es peor, de incurrir en arbitrariedades cuando se trate de determinar qué perfiles estaban dorados, y que otros bronceados.

La cuestión decisiva consiste en definir cuál era el tono de ese barniz de “bronce encarnado” que los contemporáneos incluso denominaron “colorado” o “sanguineo”, pero su resolución se apoya en tres pies bastante sólidos: uno consiste en esos testimonios verbales, tan deficientes como suele ser toda descripción del color, pero tan inequívocos; el segundo es la afortunada existencia de la muestra de los dos barnices, provocada por la equivocación de 1743 y conservada en el Archivo de Palacio, pues resulta elocuente aunque sea preciso tener en cuenta que tanto el envejecimiento del papel como el tipo de pigmento poco adecuado a ese soporte hayan causado un cierto viraje cromático. El tercero y último es la comparación con la escultura contemporánea en auténtico bronce o, dicho en otros términos ¿qué es lo que los Reyes fundadores y los escultores franceses querían imitar?

A diferencia de la pátina verdosa, que al imitar la oxidación natural del bronce no sólo remite a las esculturas clásicas extraídas de la tierra, sino al efectivo tono que esta aleación adquiere paulatinamente a la intemperie, la rojiza pretendía representar el estado prístino de las figuras, no envejecidas, sino como si fueran nuevas, pero no en el estado “natural” de la fundición recién hecha, sino patinadas con laca roja. Este tipo de acabado lo utilizaron bastante los escultores florentinos del Barroco, en especial Antonio Susini, y con un tono algo más profundo caracterizaba las figuras bronceas que decoraban los jardines reales de Luis XIV, ahora bastante más oscurecidas tras siglos a la intemperie. Estas tres premisas han permitido interpretar, en la restauración que se lleva a cabo, una aproximación razonable al preciso color rojizo que durante el reinado de Felipe V caracterizaba la perdurable novedad de estas esculturas.

LOS “PEÑASCOS”

Otra cuestión autónoma respecto al “bronceado” es el color con que estaban pintados los “peñascos” de las fuentes en el siglo XVIII. A diferencia de los barnices que venían de París, no existe ninguna referencia documental sobre otros pigmentos, pero esto no indica nada, pues el blanco se producía a partir del plomo, metal que abundaba en el Real Sitio dada la gran actividad del oficio de la fontanería. Las únicas pistas al respecto son las que puedan rastrearse en las descripciones de

Notas y Documentos

viajeros o de inventarios, pero resultan menos precisas aún que las proporcionadas por esa misma clase de escritos sobre el color del barniz "encarnado", pues por lo general no especificaban tanto.

Las diversas versiones de la *Descripción* redactada para el Rey no indican nada sobre el color, pero utilizan en todo los casos la palabra peña, o peñasco, para definir estas formas⁴⁵. Lo mismo ocurre en el inventario o descripción de 1774.

También Ponz utiliza constantemente la distinción entre "peñascos" y "esculturas" dentro de las fuentes. Cuando habla en general de la materia y color de ellas, no menciona más que "ciertos barnices, de que resultaría un color de bronce", sin aludir a que algunas partes sean blancas⁴⁶. Pero, sin embargo, su texto, al igual que los de las demás descripciones redactadas a fines del XVIII, empieza a puntualizar que el peñasco de la Fama es blanco y ofrece algunas alusiones más.

En el caso de Andrómeda todas estas descripciones insisten en el "peñasco", pero sin especificar su color. La redacción de Ponz distingue entre esculturas y peña, y destaca el papel que ésta tiene como fundamento y elemento escenográfico donde aquellas se desenvuelven: "se eleva una roca, y sobre ella... por el hueco del figurado peñasco... así la roca como toda la escultura son de plomo"⁴⁷. Chaves insiste en que se trata de un "peñasco de plomo"⁴⁸.

Más reveladoras, aunque no explícitas, resultan las expresiones utilizadas por Ponz y Chaves a propósito de la fuente de los Vientos. Con su habitual descuido gramatical, el académico viajero indica que el peñasco de esta fuente es "imitado de plomo", es decir, de plomo imitando una peña⁴⁹. El mismo contenido expresa con mayor justeza Chaves al describir que Eolo se asienta "en un bien fingido peñasco de plomo"⁵⁰. Ambas expresiones indican que ese elemento había sido objeto de un tratamiento imitativo del natural.

Aún más explícitas son esas descripciones de fines del XVIII cuando se refieren a los "peñascos" en las fuentes de Diana y de la Fama. A propósito de la primera Ponz indica que Acteón está sentado "sobre una roca de plomo imitado el color de mármol"⁵¹, y Chaves explicita cuál era el color de la piedra, "un peñasco de plomo barnizado de blanco"⁵². En cuanto a la de la Fama, y en contraste con la escueta referencia acromática al "peñasco" en las descripciones anteriores⁵³, Ponz la analiza como "un risco de plomo con imitación al mármol" encima y alrededor del cual están dispuestas las figuras antropomorfas



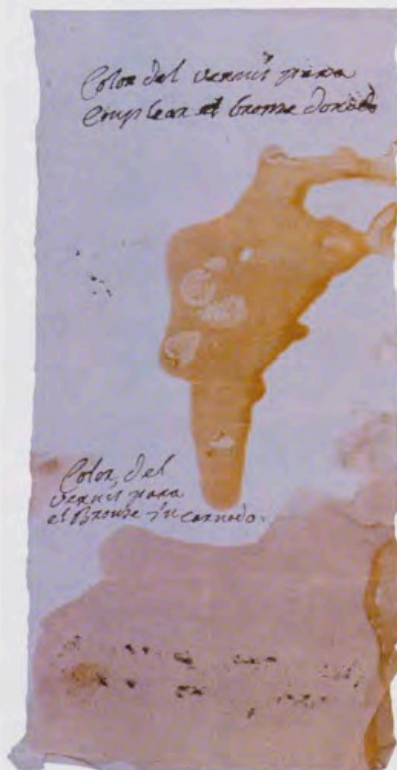
Fuente de la Taza baja.

"... en la parte inferior del peñasco están puestas... cuatro figuras bronceadas..."⁵⁴. En este caso Chaves no ofrece más datos que Ponz, pues al referirse a "un risco bien imitado de plomo parecido a mármol" no concreta si éste es blanco, como por otra parte se deduce del contexto general tanto de las descripciones del jardín como de la cultura figurativa de la época⁵⁵. En efecto, "mármol", en el XVIII, significa mármol blanco estatuario, salvo que se indique otra cosa, y para designar la piedra vetea-

da de color se empleaba con carácter general, aunque incorrectamente, "jaspe" o el adjetivo "jaspeado". Sin embargo, nada indican sobre el color de las "peñas" los viajeros dieciochescos extranjeros; el más explícito de todos ellos, Caimo, sólo dice de la de la Fama que consta de un "alto risco"⁵⁶.

Para terminar, es curioso que todas las referencias de finales del XVIII sean muy explícitas y concordantes en cuanto a un detalle que parecía llamarles la atención en la

Notas y Documentos



Muestras de barnices para el bronceado de las esculturas de los jardines de La Granja. Tinta y barniz dorado y encarnado sobre papel. AGP, San Ildefonso, Caja 13.567, Madrid, Patrimonio Nacional.

fuentes del Ebro y Segre, como son los "pedestales en que se imitan yelos, o cristalizaciones"⁵⁷, por lo general definidos como "hielos" sin más⁵⁸.

Al analizar todos estos datos escasos y de apariencia caprichosa, es preciso asumir que el texto de Ponz es el modelo seguido por Chaves, salvo que ambos utilicen otro escrito anterior. Así se explica que puntualicen, con muy escasas diferencias, los mismos detalles, dejando en la mayor oscuridad otros, como lo relativo al "risco" de la fuente de Andrómeda. De modo más evidente aún copia a Ponz la *Descripción histórica* de 1794, donde no se aporta ningún dato nuevo.

Por tanto, es preciso interpretar que el silencio sobre el color del peñasco de la fuente de Andrómeda surge en el primer texto, y que a partir de allí persiste, pero que no se debe a que esa fuente presentase un tratamiento distinto al de las otras donde también existen elementos de ese tipo, sino que responde sólo a una falta de rigor o de criterios comunes para definir todas ellas a lo largo de la descripción.

Según Ponz y Chaves, es indudable que tanto el peñasco de la Fama como el de los Vientos estaban pintados imitando el material pétreo, que en aquel era blanco a modo de mármol, y puede presumirse que

sucediera lo mismo en éste y en todos, pues también era así –y se ha conservado hasta nuestros días– el que sirve de asiento a Acteón en la de Diana. No tiene lógica que en todas estas fuentes los "peñascos" fueran objeto de un tratamiento unitario, y que en la de Andrómeda se siguiera un criterio diferente. Más bien debe interpretarse ese silencio de los viajeros e itinerarios a la desatención ya mencionada, que también se explica por otra causa: entiendo que cuando la guía para el Rey de 1746 y el inventario de 1774 mencionan un "peñasco", asumen que esa palabra define indisolublemente tanto la forma como el color, es decir, la *imitación de un peñasco*, y que por tanto hubiera sido redundante dar más detalles en unos escritos donde la atención está centrada en los detalles hidráulicos –el número, altura y grosor de los surtidores–, sin prestar a la escultura más atención que la iconográfica y el nombre de los autores, pero callando por completo sobre el material plúmbeo y los barnices que lo enmascaran. Las descripciones de Ponz y Chaves se acogen a ese mismo criterio en la fuente de Andrómeda, pero hacia su final, según corre la pluma, introducen esas notas de color en las demás.

Los cuadros de Brambilla otorgan más peso a esta interpretación, como ya se in-

BARNIZ DE PARÍS PARA "BRONCEAR" LAS FUENTES DE LA GRANJA

Año	Número de botellas	Barniz rojo (libras)	Barniz dorado (libras)	Porcentaje de barniz dorado
1743	240	50	0	0
1745	240	50	0	0
1747	200 ¹	(50)	0	0
1751	240	60	0	0
1760	274	70	6	8%
1761	256	64	6	8,5%
1762	184 ²	42 ³	4 ⁴	8,5% ⁵
1763	144	32	4	11,5%
1764	144	32	4	11%
1765	**	**	**	11%
1766	144	32	4	11%
1767	144	32	4	11%
1768	**	**	**	11%
1769	**	**	**	11%
1770	144	32	4	11%
1771	**	**	**	11%
1784	104	23	3	11%

** Datos imprecisos, pero rutinarios, sin duda iguales a los de los años inmediatos.

¹ Había 40 de la remesa anterior. ² Había 66 del año anterior. ³ Había 22 del año anterior. ⁴ Había 2 del año anterior.

⁵ Cálculo hecho teniendo en cuenta los sobrantes de años anteriores.

Notas y Documentos

NOTAS

dicó al principio. A este respecto, no cabe pensar que el esquema cromático de la fuente de Andrómeda variase entre 1780 y 1820.

Asimismo, la voluntad de la Reina Viuda –respetada por Carlos III durante el resto de su reinado– fue mantener el jardín de La Granja en el mismo estado que había tenido bajo Felipe V, restableciendo en todo su esplendor cuanto hubiera resultado descuidado entre 1746 y 1759 por falta de medios. En ese contexto, donde son perfectamente coherentes las remesas de “barniz de bronce encarnado” traídas de París por orden de Carlos III como las que hacía llegar su padre, es preciso concluir que los “peñascos” también habían estado todos pintados imitando piedra en la época de Felipe V.

Por tanto todo lo que en las fuentes de la Fama, los Vientos, las Tres Gracias y Andrómeda figura ser una roca natural estaría pintado en imitación de piedra blanca, entendiéndose por tal cosa caliza o mármol no pulido, sino apenas desbastado; es absolutamente inaceptable introducir matices rojizos, aunque es admisible amarillear o ensuciar el tono, para huir de un efecto níveo⁵⁹. Casos aparte, por su mayor complejidad, son la fuente de las Tres Gracias, y la de los Dragones, cuyo estudio específico no cabe ya aquí.

Por tanto, en La Granja de San Ildefonso los antecedentes históricos impiden que este concreto aspecto de las actuaciones pueda seguir el camino de las llevadas a cabo durante los últimos decenios en Versalles, donde la estatuaría de este tipo era dorada en el mismo porcentaje que aquí “bronceada”. De otro modo, mucho más fácil hubiera sido establecer la opción cromática a seguir, pero la fidelidad a cuanto sabemos del estado original ha obligado a abandonar la timidez en la restauración que actualmente se está llevando a cabo, algunos de cuyos elementos terminados al cerrar esta edición la ilustran. Las referencias escritas, la muestra de barniz conservada en el Archivo y las pátinas rojizas aplicadas a las esculturas de bronce entre fines del XVII y principios del XVIII han sido los tres fundamentos para la búsqueda del tono más convincente dentro del “bronce rojizo”⁶⁰. Pero, aparte de los matices que aportará el tiempo sobre las obras mismas y con el hábito de contemplarlas, el color de las fuentes ofrece ahora, sin discusión, un efecto lo más próximo posible al original, tanto por la diferenciación entre “peñascos” y esculturas como por la adopción del “encarnado”.

¹ A. Ponz, *Viaje de España*, 1787, tomo X. Sobre el fundidor Rey, cfr. Alessandra Anselmi, “Da Roma a Madrid: Ferdinand Reyff e il rifacimento del palazzo della Nunziatura Apostolica”, en Elisa Debenedetti (dir.), *Studi sul settecento Romano*, 14, Roma, 1998, pp. 179-200, esp. pp. 181-182.

² No se planteó en las fuentes, pero sí en las esculturas de mármol blanco, que en algunos casos fueron temporalmente suplantadas por versiones vaciadas en plomo de sus modelos, pintadas de blanco: tal fue el caso de las cuatro *alegorías musicales* en el interior del Cenador, y subsiste el *Poema satírico* de Frémin en la plaza de Andrómeda. Sólo en ese sentido galdosiano, el de que aquí lo provisional es eterno, resulta tan español el jardín de La Granja.

³ “Ces jardins avoient déjà quantité d'orangeurs, et ils étoient aussi ornés de vases de métal et de tous les plus précieux marbres, et les plus ornés d'excellents bas-reliefs et des plus belles statues de bronze et de divers marbres que le sont les jardins de Versailles et de Marly, avec ses ateliers dans les jardins mêmes, où travailloient sans cesse les meilleurs maîtres de France et d'Italie qu'on avoit pu attirer”.

⁴ Su aspecto en la fotografía de Clifford (1854), donde absolutamente todas sus figuras aparecen blancas, ha de responder a la amplia restauración realizada en 1844, cfr. Breñosa y Castellarnau, y AGP, S, I, leg. 81. Sin embargo, en 1954 Jeanne Digard describe el color de las figuras como “bronce dorado”.

⁵ Y. Bottineau, *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, III*, “Les influences étrangères”, nota 142; edición ampliada, Sceaux 1995, p. 421. Edición española, Madrid, 1986, p. 500: “[el] bronceado en color verdinegro ... no respeta las armonías antiguas: es de un gusto y de un efecto deplorables”.

⁶ G.A. Hoskins, *Spain, as it is*. Londres, 1851, tomo II, p. 206.

⁷ J. Díaz de Torres, *Estado y forma, que al presente, tiene el Real Nuevo Sitio, y Palacio titulado de San Ildefonso, de Nuestros Catholicos Reyes, y Señores D. Phelipe Quinto, y Doña Isabel Farnesio que Dios guarde*, Madrid, s.a. (hacia 1724). Este detalle fue señalado por la conservadora de La Granja en 2000.

⁸ Todos los datos expuestos a continuación sobre el episodio de 1745 ya los publiqué en “La fuente de los baños de Diana en los jardines de San Ildefonso”, en *Estudios segovianos*, XXXII, nº 88 (1991), pp. 247 y ss., esp. 297-302, donde hice especial hincapié en la existencia de la muestra del barniz sobre papel. La muestra ha sido reproducida en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de San Ildefonso, Retrato y escena del Rey*, cuyo comisario fue Delfín Rodríguez, Patrimonio Nacional, 2000, p. 360.

⁹ C^a 15567, 4.3.1745, Campoflorido a Villarias que ya se está disponiendo el barniz.

¹⁰ C^a 15567, 14.5 y 5.4.1745, Factura y recibo de Saubigne por los partes.

¹¹ C^a 15567, 16.5.1745, Villarias a Galiano, dándole cuenta de la carta de Campoflorido.

¹² C^a 15567, 25.5.1745, Campoflorido a Villarias, avisándole de haber remitido a Bayona el barniz.

¹³ C^a 15567, 16.5.1745, barnices entregados en San Ildefonso por Juan de Irigoyen.

¹⁴ AGP, C^a 15561, 21.5.1745, Galiano a Herrotero... A S.V^a (?). satisfago con decir el método que se tiene aquí sobre el recibir y distribuir cualquiera material. Por acá no consta si el estaño se ha librado por Guerra, o Hacienda, pues de las porciones venidas, sólo se ha dado certificación de ellas sin saber nada más”.

¹⁵ C^a 15567, 20-5-15, Galiano a Villarias, sobre el barniz.

¹⁶ C^a 15567, junio 1745, Villarias a Campoflorido, sobre que el barniz recibido no es encarnado sino dorado. Cabe destacar, en cuanto a los aspectos técnicos de un preparado cuya composición desconocemos, que la ratio entre libras de polvo y botella de barniz era 1/4, manteniéndose estable en todas las referencias documentales a lo largo del siglo.

¹⁷ C^a 15567, Exposición al Rey sobre el asunto del barniz, si quiere que se use o no informando La Coste de su mal resultado.

¹⁸ C^a 15567, junio 1745, resolución real, para que se pida nueva remesa a París, con la muestra de barniz.

¹⁹ C^a 15567, tres esquelas sobre el embrollo de Campoflorido.

²⁰ C^a 15567, junio 1745, Villarias a Galiano comunicándole la decisión real de pedir nuevo barniz.

²¹ C^a 15567, 17.6.1745, Sobre haber guardado el barniz dorado y esperar el encarnado componiendo mientras las fuentes.

²² C^a 15567, 17.6.1745, Galiano a Villarias, sobre lo mismo.

²³ C^a 15567, 1.7.1745, Galiano a Villarias, sobre cómo dice al encargado que deben enviarse los frascos de barniz.

²⁴ C^a 15567, julio de 1745, Villarias a Campoflorido sobre el barniz.

²⁵ C^a 15567, 2.7.1745, Campoflorido a Villarias, id.

²⁶ C^a 15567, agosto 1745, Villarias a Campoflorido, enterado de la remisión del barniz.

²⁷ C^a 15567, 11.4.1746, Villarias a Saubaigne sobre el parte hecho del barniz.

²⁸ Agradezco a Aurélie Rostaing, conservateur du patrimoine en Paris, éstas y otras noticias que me ha proporcionado con una inigualable gentileza, y sobre las cuales me

Notas y Documentos

remito a un futuro artículo que, espero, publique esta especialista. Actualmente está realizando su tesis sobre *Le Nôtre y los jardines franceses del siglo XVII*. C^a 15567, 20.6.1746, Campoflorido a Villarias que se ha enviado a Saubaigne el barniz encarnado.

²⁹ C^a 15572, 4.11.1747, Bailly a La Coste sobre enviarle polvos y barniz de bronce para 1748, indicándole el precio.

³⁰ C^a 15572, 20.12.1747. Galiano a Cascos Villademoros, sobre la necesidad de barniz de bronce para la fuente de Diana, adjuntándole la anterior para indicar el modo de pedirlo.

³¹ AGP, C^a 15586. Informe de La Coste, 8.10.1751. El pedido, realizado el 25.12.1751, comprendía 240 botellas de barniz y 60 libras de polvos de bronce por valor de 1.580 libras.

³² [CAIMO, Norberto], *Lettere del Vago italiano a un suo amico...* Pittburgo (¿Milán?), 1764-1767. RB, I-K-55 y 54.

³³ AGP, C^a 15600. 10.1.1760, Galiano a Gamoneda.

³⁴ AGP, Patrimonios, San Ildefonso, C^a 15600. Sin fecha, pero esta memoria fue remitida por Galiano a Gamoneda el 1.10.1759, con carta contenida en esta misma caja. "Señor. Juan la Costa a cuyo cargo está el bronceo de las fuentes de este Rl. Jardín de S.I. hace presente a V.S. que respecto de haberse concluido en este presente año de 1759 todos los polvos de bronce encarnados y botellas de barniz (*sic*) que habían venido de París, como asimismo los polvos de bronce dorados y botellas de barniz de dicha especie, y si es del agrado de S.R.M. el que se continúe en lo sucesivo, y siendo preciso, para que puedan llegar aquí al tiempo necesario, avisar al fabricante con seis meses de anticipación, como asimismo el remitirle la letra de cambio a vista. En mismo tiempo hago presente a V.S. que habiendo reconocido que con las 60 libras de polvos de bronce encarnados y las 240 botellas de barniz que de ordinario se hacían venir en los años antecedentes no ser suficientes para poner todas las fuentes de dicho Real jardín en su perfección, respecto de ser la misma cantidad que venía antes que se hiciese la fuente de los baños de Diana, en la cual se emplean diez libras de polvos encarnados y cuarenta botellas de dicho barniz (*sic*), sería necesario se añadiese a la dicha remesa las citadas diez libras de polvos y las cuarenta botellas de barniz (*sic*), como asimismo 6 libras de polvos dorados y 24 botellas de barniz (*sic*) correspondiente...".

³⁵ AGP, C^a 15602, 2.4.1761, vienen de Francia diez cajones de botellas de barniz, y polvos de bronce.

³⁶ AGP, C^a 15602, 17.9.1761, Jean La Coste. "Señor. Juan la Costa a cuyo cargo está el bronceo de las fuentes deste Rl. jardín de San Ildefonso, hace presente a V.S. que respecto de no haberse gastado en este presente año de 1761 de las sesenta y cuatro libras de polvos de bronce encarnados que han venido de París, más que cuarenta y dos, y de las seis libras de bronce dorados cuatro, como asimismo de

las doscientas y cincuenta y seis botellas de barniz que vinieron adjuntas con dicho bronce, ciento noventa, por cuya razón queda existente veintidos libras de polvos de bronce encarnados, dos de dorados y sesenta y seis botellas de barniz, por haber reservado de dar la fuente de los Baños de Diana y los arcos de las Ocho Calles, por parecer quedarán bastante buenas para la presente jornada de SS.MM., y si es del agrado de S.M. de que se continúe en lo sucesivo como hasta aquí, se necesita para que todas las fuentes se mantengan con el aseo que las corresponde cuarenta y dos libras de polvos de bronce encarnados, cuatro de dorados, y ciento ochenta y cuatro botellas de barniz, cuyo importe es como va expresado al fin de esta, y siendo preciso, para que puedan llegar aquí al tiempo necesario, avisar al fabricante con seis meses de anticipación, como asimismo remitirle la letra de cambio a vista, por lo que tengo la honra de dar parte a V.S. para que se sirva disponer lo que le pareciere más conveniente. San Ildefonso y septiembre 17 de 1761 == Juan La Costa. Importe de lo expresado arriba.

[Especifica el importe primero en libras tornesas, y luego en rs.vn.: a 4 reales la libra tornesa, por tanto]

42 libras de polvos de bronce encarnados, a cien libras tornesas la libra, 4.200, 16.800.

4 libras de polvos de bronce dorados de 70 libras tornesas la libra, 280, 1.120.

184 botellas de barniz a 20 libras tornesas la libra, 3.680, 14.720.

Gastos en París, derechos y embalaje, 600, 2.400.

Importa el total, 8.760 libras tornesas, que hacen 55.040 rs.vn."

Caballero señalaba a Gamoneda, el 20.9.1761, la importancia de estos géneros "para que todo lo perteneciente a este ramo en estos Rs. jardines se halle en el mejor estado para la jornada siguiente del año 1762". E insistía en el mismo concepto al enviarle esta memoria el 16.11.1761. Efectivamente el envío de 1762 debió ser algo menor, pues ocupó dos cajones menos que el año anterior. AGP, C^a 15607, Caballero a Gamoneda 18.6.1762, han llegado los ocho cajones con los barnices y bronceos molidos.

³⁷ Cfr. nota anterior; asimismo, AGP, C^a 15602, 14.7.1761, Caballero a Gamoneda, sobre el buen estado de la fuente de los Baños, que no hace falta repintar.

³⁸ AGP, Patrimonios, San Ildefonso, C^a 15609, 2.12.1765, Caballero a Gamoneda, que se remita la letra para que los géneros de la relación adjunta lleguen a tiempo, "sólo se hace traer la porción precisa".

"Relación de los géneros que se necesita hacer venir de Francia para el bronceado de las fuentes, y demás adornos de estos Reales Jardines... para el año próximo venidero de 1764. Treinta y dos libras de bronce anaranjado, 5.200 libras tornesas. Cuatro libras de polvos de bronce dorado, 280 libras tornesas. Ciento cuarenta y cuatro pintas de barniz, 2.880 libras tornesas. Por las botellas, embalaje y derechos de aduana, 480. Total, 6.840 libras tornesas, o sea 27.560 rs.vn."

Esta cantidad era exactamente igual a la pedida el año anterior "Para el servicio del año

de 1765", según una memoria de La Coste fechada el 27.12.1762, pero de la que Caballero ya había enterado a Gamoneda el 30.10.1762, y se le contestó que los podía encargar; AGP, C^a 15607. En cuanto a su pago, Caballero pasó el aviso el 4.2.1765, y el 25.5 se giró la letra, sobre la que el intendente escribía de nuevo el 1.4.1765; AGP, C^a 15609.

³⁹ AGP, C^a 15611, 25.10.1764, Caballero a Gamoneda, si se deben encargar a París los polvos de bronce, como los demás años, para el siguiente. Id., 25.2.1765, sobre los gastos de barniz y polvos de bronce: 52 libras de peso, 6.850 libras tornesas. "Según aviso del fabricante Mr. Bailly". AGP, C^a 15614, Caballero a Gamoneda, 5.5.1766, con la relación del importe de los materiales para "broncear" las estatuas:

52 libras de polvos de bronce anaranjado, 5.200

4 id. dorado, 280

144 botellas de barniz, 2.880.

Total, 6.850 libras tornesas.

En 1767 el mismo coste, que debía ser satisfecho de la dotación del Sitio, indica el mantenimiento de esta cantidad; AGP, C^a 15618. 16.1.1767. AGP, C^a 15617, Caballero a Grimaldi, 12.5.1767, 6 cajones de barnices y polvos, ya llegados a Madrid, y detenidos allí en la Aduana.

Menos precisos son los datos de 1768 y 1769, pero los envíos parecen del mismo volumen y su gestión rutinaria; AGP, C^a 15620, Caballero a Grimaldi, ya han llegado los seis cajones con los géneros para broncear las fuentes. AGP, C^a 15622, Caballero a Grimaldi, 20.5.1769, sobre que los polvos de bronce que vienen de París pasen directamente de Agreda a S.I. para ganar tiempo, pues de lo contrario no se podrán componer las fuentes para la jornada próxima.

De nuevo el coste idéntico muestra en 1770 que nos hallamos ante la cantidad de siempre; AGP, C^a 15624, 24.2.1770, el veedor a Grimaldi sobre los 27.400 rs. por polvos y barniz de bronce comprados a la viuda de Bailly, en París. Y durante los dos años siguientes la llegada de polvos y barniz de bronce de París es un hecho rutinario; AGP, C^a 15624, Caballero a Grimaldi, 10.9.1770, ya es tiempo de encararlos. AGP, C^a 15623, 16.5.1771, y AGP, C^a 15626, Caballero a Grimaldi, 4.6.1772, se esperan las remesas.

⁴⁰ R. Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*. By Richard Twiss, Esq. F.R.S. London 1775, p. 140: "... the statues, which are all excellent, and equal to any thing of the kind I ever saw, even in Italy, are of lead, bronzed and gilt: ... These gardens are also ornamented with ... twenty leaden vases gilt".

⁴¹ AGP, C^a 15640, 24.9.1782, Juan Andrés La Costa representa la necesidad de polvos y barnices para broncear las estatuas. AGP, C^a 15642. Mahy a Floridablanca, 27.9.1784, se encargan 25 libras de bronce encarnado, 5 de bronce dorado, y 104 botellas de barniz. C^a 15645, Mahy a Floridablanca, 5.4.1784, sobre barnices para las fuentes.

⁴² AGP, C^a 15620. Referencias de principios de 1768 a que Juan de La Costa había muer-

Notas y Documentos

to. AGP, C^o 15641, 18.5.1784, Juan Andrés La Costa, que viene sirviendo desde 1755, 14 años como ayudante de su padre, y 17 en propiedad "... en el cuidado y aseo de la cascada principal... y habiéndoseme encargado, por lo extraordinario, la dirección de dorados y colores de todas las obras de esos Reales Sitios" pide que se nombre ayudante suyo a su sobrino José Cachet.

⁴⁵ AGP, C^o 15643. 30.3.1784, Juan Andrés La Costa representa que no acata como superior suyo al director de escultura. C^o 15640, 30.4.1785 y 28.9.1785, Dumandre a Florida-blanca, reparos precisos en las fuentes. AGP, C^o 15645, 1784, marzo, expediente sobre arreglo de las fuentes; informe de Dumandre, 5.4.1784. La práctica anterior consistía en una separación entre ambas especialidades, como por ejemplo exponía el veedor a Gamoneda el 22.6.1760, con dos solicitudes de La Coste y Dumandre respectivas al aseo y compostura de las fuentes y escultura; C^o 15601. Las restauraciones hubieron de continuar durante los años inmediatos, como demuestra que Dumandre solicitase el 20.4.1787 una caldera para la restauración de las fuentes; C^o 15652.

⁴⁴ C^o 15662, 8.8.1790, "Como director que son de las Rs. obras de escultura de los Rs. jardines del Rl. Sitio de S.I., y encargado de las fuentes nuevas que se van a ejecutar para el jardín del Príncipe N.S. del Rl. Sitio de Aranjuez, necesito catorce libras de polvos de bronce encarnados; y sesenta botellas de barniz para broncear las fuentes que se van a ejecutar de orden de S.M". 14.9.1790, Felipe Mtez. de Viergol a Lerena, "S.M. quiere que se encarguen estos géneros a París". Se piden el 26.9.1790.

⁴⁵ *Descripción de las obras de Escultura del Real Sitio de San Ildefonso echas por los escultores mayores de S.M. D. Juan Tieri, D. Renato Fremín, D. Santiago Buso. Descripción general de los diámetros, y figuras, que hacen los estanques de las fuentes; como también de las obras de escultura; y el número de los Surtidores, con sus diámetros, y alturas de agua, que hay en ser en los Jardines de este Real Sitio de S. Ildefonso.* Real Biblioteca, II-2095. Otro ejemplar en colección particular.

⁴⁶ Ponz, 1787, p. 115.

⁴⁷ Ponz, 1787, p. 160.

⁴⁸ D. de Chaves, *Paseo y Descripción General de los Jardines y Fuentes del Real Sitio de San Ildefonso que S.M. Católica tiene para su recreo y de su Real Familia.* Manuscrito fechado en 1782. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 7711: "Fuente de Andrómeda: Por bajo de dicho Gabinete donde da principio la ría o río grande que tiene catorce cascadas de agua, hay un estanque su figura es circular consta de veinte toesas menos cinco pulgadas de diámetro y su fondo de nueve pies en cuyo centro hay un elevado peñasco de plomo sobre el cual hay una figura de mujer que representa a Andrómeda aprisionada con cadenas, un poco más abajo hay otra que representa a Perseo que viene volando, éste trae en la mano la cabeza de Medusa y en la otra un alfanje y en los pies talaes alados, por la parte

opuesta del peñasco está Minerva con una lanza en la mano derecha y en la otra un escudo; por la parte inferior del peñasco o de su hueco sale la figura de un horroroso dragón a quien Perseo muestra el escudo de la cabeza de Medusa y del mismo tiempo amenaza con el alfanje al dragón; de la boca de este sale un surtidor de agua de veinte líneas de diámetro que la arroja hasta ciento y quince pies de altura. Acompañan a dicho surtidor otras cincuenta salidas de Agua que salen por diferentes surtidores y roturas que están repartidas entre las escamas o conchas del cuerpo del dragón que forma una agradable vista, así mismo hay algunos Cupidos desatando a Andrómeda al verla libre del dragón. Siendo esta famosa obra de Escultura y pensamiento de Don Renato Fremín".

⁴⁹ Ponz, 1787, p. 164.

⁵⁰ Chaves, 1782: "Fuente de los Vientos: Saliendo por la plazuela de dicho Gabinete por la mano izquierda y atravesando una calle, caminando de fachada a Palacio se baja un bosque en el cual se halla un estanque de figura circular que su diámetro consta de ocho toesas y dos pies y medio cuyo centro ocupa una figura sentada en un bien fingido peñasco de plomo con corona y cetro en la mano siniestra, tiene asido una cadena con que tiene atadas y aprisionadas unas cabezas de Céfiros o Vientos de los cuales hay variedad de ellos repartidos por el peñasco. Representa dicha figura a Eolo de entre la cual y los Céfiros sale un surtidor de agua de diecisiete líneas de diámetro que la arroja hasta cincuenta y siete pies de altura. Al contorno de dicho estanque hay ocho cabezas sobre unos grupos de nubes que arrojan aguas sobre dicho peñasco y Céfiros, y estos forman según las varias colocaciones en que están la más agradable vista e imitan con la intrepidez que arrojan el agua a las orgullosas Furias de los Vientos encontrados, que la forman en una espesa lluvia. Tiene dicho estanque nueve pies de fondo y treinta y dos salidas de agua y todo lo expresado de esta fuente es obra de Don Renato Fremín".

⁵¹ Ponz, 1787, p. 170.

⁵² Chaves, 1782: "Por bajo de dicha palangana se empieza a formar un arco que figura una fábrica gruesca guarnecida de conchas y hielos y otros despojos marinos en cuyo medio sobre un peñasco de plomo barnizado de blanco está sentada una figura que representa a Acteón...".

⁵³ *Descripción ... 1774. "Fuente de la Fama:* La figura de su estanque es ovalada, consta su diámetro el uno de 13 toesas y el otro de 16, tres pies y 2 pulgadas, la cual significa la destrucción de los Moros cuando les obligaron a salir de su reino los españoles y está dicha Fama en lo alto de un peñasco sobre el caballo Pegaso con alas tiene en cada mano una trompeta y de la derecha que tiene en la boca sale un surtidor de agua de 24 líneas de diámetro y 150 pies de alto y el caballo atropella a los Moros y algunos están caídos alrededor del peñasco a cuyas 4 caras están 4 figuras que representan o significan 4 ríos de España y en el estanque están puestos cuatro delfines que echan agua, Tajo, Guadiana, Duero y Guadalquivir y sobre cada

un Niño; tiene esta fuente cuatro salidas de agua digo 21 salidas [sic]. [Frémín].

⁵⁴ Ponz, 1787, p. 172.

⁵⁵ Chaves, 1782: "Consiste ésta en un estanque de figura ovalada que su mayor diámetro consta de dieciséis toesas, tres pies y dos pulgadas y el menor trece toesas, en cuyo centro se eleva sobre un risco bien imitado de plomo parecido a mármol una figura de lo mismo su color bronceado que representa a la Fama Heroica sobre el Caballo Pegaso que está figurado con alas y ella va montada a la jineta, tiene en la mano izquierda una trompa y en la derecha otra en acción de tocarla y de ésta sale un surtidor de agua de veinticuatro líneas de diámetro que la tira hasta ciento treinta pies de altura. Tiene por trofeos a los pies del caballo cuatro figuras que caen como despeñadas con arcos y saetas y escudos que representa este espectáculo la destrucción y expulsión de los moros de España.

A las cuatro fachadas que hace el peñasco en la parte inferior hay cuatro figuras de plomo bronceado que representan a los cuatro ríos más principales de España...".

⁵⁶ *Lettere del Vago italiano a un suo amico...* Pittburgo (¿Milán?), 1764-1767, pp. 144-148. "Soprattutto però quella, che rende attonito, si è la fonte della Fama posta sull' Pegaso in cima d'un' alta rupe, alla cui pendice stanno con dignità distribuiti i trofei di Filippo V".

⁵⁷ Ponz, 1787, p. 158.

⁵⁸ Chaves, 1782: "Para que forme el más bello efecto está toda esta obra primorosamente trabajada y estas dos figuras están sobre consolas ricamente adornadas de bella escultura guarnecidas de hielos y a los lados están puestas en sus cartelas dos mascarones que arrojan copiosa porción de agua al estanque". *Descripción histórica...* c. 1795, fol. 22 v.- "Ebro está en ademán de pedir al Segre le comunique sus aguas pues le considera más caudaloso y abundante para socorrer sus corrientes". Estas cascadas están "guarnecidas de imitados hielos".

⁵⁹ En las vistas de Brambilla presentan unos matices rojizos o amarillentos, pero esos tonos son contradictorios respecto a las citadas descripciones dieciochescas, y desde un punto de vista histórico me parece más riguroso atenerse a éstas. Desde otro, puramente estético, y por tanto opinable y a mi entender arbitrario, quizá un leve toque amarillento lograrse un efecto más afortunado en contraste con las figuras "bronceadas", mientras que sería muy ingrato el de éstas sobre unas rocas rojizas. Hay que tener en cuenta que a partir de la invasión francesa ya no se traía el barniz de París, y que Brambilla ya recoge la introducción de la pintura verde en las fuentes; quizá esto hubiera motivado variar también el tono de los "peñascos".

⁶⁰ La opción concreta de color ha sido adoptada por el Departamento de Restauración, con el asesoramiento de la conservadora de escultura, Doña María Jesús Herrero; de la conservadora de San Ildefonso, Doña Victoria Muñoz Sanz; de Ángel Balao, y de quien esto escribe, contando también con el conservador jefe Don José Gabriel Moya.

Crónica Cultural

PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

El jurado del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, compuesto por el Duque de San Carlos, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional; Don Ignacio Berdugo Gómez de la Torre, Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca; Don Luis María Ansón, por delegación del Director de la Real Academia de la Lengua; Don José Saramago, escritor y Premio Nobel; Don Darío Villanueva, Rector de la Universidad de Santiago de Compostela; Don Ignacio Chaves Cuevas, Director del Instituto Caro y Cuervo; y Don Luis Alberto de Cuenca y Prado, Secretario de Estado de Cultura; entre otras personalidades, decidió otorgar el galardón de la XI edición de este Premio, convocado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, bajo el patrocinio de Su Majestad la Reina Doña Sofía, al escritor malagueño José Antonio Muñoz Rojas.

Nació en la localidad malagueña de Antequera el 8 de octubre de 1909, inició sus estudios con los padres jesuitas en Málaga y los continuó en Madrid, donde se licenció en Derecho. Lector de Literatura Española en la Universidad de Cambridge, realizó la tesis sobre Literatura Comparada.

Regresa a España en 1947 y a comienzos de los años cincuenta se traslada a Madrid, donde se hace cargo de la Sociedad de Estudios y Publicaciones del Banco Urquijo, actividad que hizo compatible con la Literatura. Es Premio Nacional de Poesía 1998 y pertenece al grupo de poetas neorrenacentistas. Entre su obra poética y en verso destacan: *Sonetos de amor por un autor indiferente*, *Abril del Alma*, *Cantos a Rosa o Las musarañas*.

Su Majestad la Reina hará entrega del Premio en un acto que se celebrará en otoño, y que por primera vez tendrá lugar en Salamanca con motivo de la Capitalidad Cultural Europea.

Dentro de los actos organizados con motivo de la pasada edición del Premio, el Patrimonio Nacional, en colaboración con la Universidad de Salamanca, celebró una Jornada de Estudio en homenaje a Nicanor Parra.

El acto tuvo lugar en el Aula Salinas de la Universidad de Salamanca, y en el mismo estuvieron presentes el Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca y Doña María Ángeles Pérez López, coordinadora de la Jornada.

El Paraninfo acogió la Velada Poética con la que finalizaron los actos de homenaje al poeta chileno. En la misma participaron, con la lectura de sus poemas, Nicanor Parra, Luis Alberto de Cuenca y Prado, Olvido García Valdés y Juan Antonio González Iglesias.



Publicaciones

ALEGACIONES EN DERECHO DEL CONDE DE GONDOMAR

Como parte de su Proyecto Biblioteca y el archivo del conde de Gondomar, la Real Biblioteca ha llevado a cabo la catalogación de las «Alegaciones en derecho» procedentes de la librería particular de Don Diego Sarmiento. Se trata de un fondo mayoritariamente de impresos que abarcan la última década del siglo XVI y la primera mitad del XVII. La catalogación del archivo de Gondomar proseguirá con la descripción, en una primera fase, de sus papeles varios manuscritos sobre historia, y se completará con la serie manuscrita de materiales relacionados con legislación y derecho.

Las posibilidades que con este catálogo se abren a la investigación son múltiples y, por supuesto, sobrepasan los límites de la historia del derecho. Genealogía y heráldica, economía, hacienda, iglesia e instituciones, cuentan ahora con unas nuevas fuentes documentales. Los estudiosos de historia de la imprenta encontrarán, también, algunos datos nuevos sobre la actividad de los talleres tipográficos en Castilla. La Real Biblioteca ha contado, en esta ocasión, con el asesoramiento del profesor José Luis Bermejo Cabrero, de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense.

LAS VISTAS DE LOS SITIOS REALES SITIOS POR BRAMBILLA

El Patrimonio Nacional acaba de editar, en coedición con la Editorial DOCE CALLES, las obras ti-

tuladas *Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla de Aranjuez, Solán de Cabras-La Isabela y El Escorial-Madrid*, que completan la Colección iniciada el pasado año con el tomo dedicado a *La Granja de San Ildefonso*. Esta Colección de Vistas dedicadas a los Sitios Reales y Madrid recoge las imágenes históricas pintadas, entre 1821 y 1835, por Fernando Brambilla.

Música

XVIII CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

El *Trio Celibidache* ofreció un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, dentro del XVIII Ciclo de Música de Cámara, que se celebra bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, con los Stradivarius de la Colección palatina.

En el programa se incluyeron obras de Franz Schubert, Ludwig van Beethoven; y Ernst von Dohnanyi.

Dentro de este mismo Ciclo se celebró un concierto a cargo del organista Anselmo Serna Bustamante y el Grupo Español de Metales, en la Capilla del Palacio Real de Madrid.

Se interpretaron obras de Henry Purcell, A. Cabezón, Tilman Susato y de Gabrielli.



PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el XIV Ciclo de Primavera Musical en Palacio, a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real, en la Plaza de Oriente.

El primer día del Ciclo estuvo dedicado a *Oberturas de Concierto*, y el segundo, *Suspiros de España y su entorno*, incluyó conocidos pasodobles.

Crónica Cultural

En el tercer concierto de este Ciclo, dedicado a las habaneras, intervino el *Coro del Club de Tenis de Chamartín*, el *Coro de la Escuela de Música Pablo Casals*, de Leganés, y el *Coro y Orquesta de las Salinas de Torrevieja*.

En el último, la *Banda Unión Musical Torrevieja* ofreció un programa dedicado a la literatura musical bandística.

Con un concierto que tuvo lugar en el Jardín del Príncipe del Palacio Real de Aranjuez, a cargo de la *Unidad de Música de la Guardia Real*, finalizó el Ciclo de *Primavera Musical en Palacio*.

CICLO MÚSICA EN LOS REALES SITIOS

PALACIO REAL DE ARANJUEZ

El Ciclo se inició con la *Real Capilla de Aranjuez*, de la Escuela de Música "Joaquín Rodrigo" y el *Coro Motete de Spanga*, que ofrecieron un concierto en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, dentro del XV Ciclo *Música en los Reales Sitios*.

En el segundo concierto, el *Rooke Chapel Choir Bucknell University*, dirigido por William A. Payn, interpretó una selección de obras de música sacra de los siglos XVI, XIX y XX.

El *Cuarteto de Cámara de Alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* ofreció, en el tercer concierto, obras de Schubert, Mozart y Haydn, entre otros.

Asimismo, el *Grupo de música barroca "La Folia"*, en el programa *La imitación de la naturaleza*, interpretó obras de Haendel, Couperin, Vivaldi-N. Chédeville y José Herrando.

REAL E INSIGNE COLEGIATA DEL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Dentro del Ciclo *Música en los Reales Sitios*, celebrado en la Real e Insigne Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, el *Casa Quartett* ofreció un concierto con obras de Joseph Haydn, Robert Schumann, y Wolfgang Amadeus Mozart.

Asimismo, la *Unidad de Música de la Guardia Real* interpretó obras de Beethoven, L. Juarranz, Tchaikovski y J. Guerrero, dentro de su actuación dedicada a la Música Militar y el Género Lírico. El *Dúo de Viola y Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* interpretó obras de Kodaly Zoltan, P. Hindermith, y C. Franck.

Por último, el próximo mes de julio, cerrará el Ciclo la actuación del *Trio Dafó* con obras de Mozart, Ernst von Dohnanyi, Beethoven y Penderecki.

VII CICLO LOS SIGLOS DE ORO

El conjunto instrumental *Scala Celeste* actuó en el Real Monasterio de la Encarnación, dentro del VII Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid. Asimismo, la *Orquesta Barroca de Venecia*, dirigida por Andrea Marcon, y acompañada por Angelo Manzotti, ofreció un concierto en el Palacio Real de Aranjuez: *El mito de Farinelli y el estilo italiano en Madrid*.

Convenios

USO CULTURAL DE LA ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

El Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, el Alcalde de Madrid y el Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando han suscrito un Convenio de colaboración para el uso de la Ermita de San Antonio de la Florida.

Este documento, con un periodo de validez de quince años, da continuidad al acuerdo que se adoptó en 1987 sobre la cesión del edificio al Ayuntamiento para su utilización cultural y apertura a la visita turística.

El convenio firmado recoge que corresponde a los Servicios Municipales la gestión y conservación, y establece una Comisión de seguimiento, formada por dos representantes de cada una de las tres Instituciones, para la vigilancia del estado de conservación del edificio y sus obras de arte. Además, determinará el programa del resto de actividades culturales que puedan desarrollarse.

La Ermita de San Antonio de la Florida tiene una significación especial, ya que sus frescos son obra de Goya, y alberga al mismo tiempo el Panteón del pintor.

Goya eligió como tema para representar en las pinturas del templo el milagro de San Antonio de Padua, que resucitó a un muerto para aclarar la falsa acusación de asesinato contra su padre. Los frescos se pintaron posiblemente de junio a noviembre de 1798 y su ejecución fue compartida con otros proyectos que no impidieron reflejar la maestría del pintor.

Mediante este Convenio el Patrimonio Nacional, el Ayuntamiento de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando unen sus esfuerzos para mantener y gestionar este singular edificio y sus extraordinarias representaciones pictóricas, dotándole de un importante contenido cultural.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre



IV CICLO DE BANDAS

Por cuarto año consecutivo se celebró el Ciclo de Bandas en los Jardines del Palacio Real de El Pardo, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid, el Ilustrísimo Ayuntamiento de Alcorcón y el Ilustrísimo Ayuntamiento del Real Sitio y Villa de Aranjuez.

Intervinieron en este Ciclo la *Banda Sinfónica del Real Conservatorio Superior de Música*, dirigida por Miguel Moreno Guna; el *Conjunto de Saxofones del Real Conservatorio Superior de Música*, dirigido por Manuel Miján Novillo; la *Banda Juvenil de la Escuela Municipal de Música "Manuel de Falla"*, de Alcorcón, dirigida por Enrique Andreu Peris; la *Joven Orquesta de Pulso y Púa de la Escuela Municipal de Música "El Capricho"*, de Madrid, dirigida por Alicia Sanz Andrés y, por último, la *Banda de la Escuela Municipal de Música "Joaquín Rodrigo"*, de Aranjuez, dirigida por Fernando Rico Villalba.



Peace and War with England. 1554-1655

By Sir John Elliott
Universidad de Oxford

At the beginning of the 17th century the Count of Gondomar, the Spanish ambassador to England, fostered a diplomatic policy similar to the one pursued since Charles V: "War with all and peace with England", sealed by the marriage between Mary Tudor and Philip II. However, despite the willingness of James I, who hoped for a further marriage alliance between the Prince of Wales and the Infanta María—the negotiations for which ended in romance—a fresh conflict erupted when James I died. The policy of an understanding between Charles I and Philip IV based on dynastic interests clashed violently with public opinion, which had grown progressively stronger and eventually prevailed.

Titian and Spain: Reflections of the evolution of the role of the painter at the European courts

By Matteo Mancini

Tiziano Vecellio enjoyed an extraordinarily prominent role among the European Courts of the ancien régime, among the authors of treatises and artists' biographies and, in particular, among artists themselves. Titian's importance among the latter was twofold: his manner of painting, which provided a benchmark for them, and his relationship with the establishment, aimed ultimately at asserting his influence as driving force behind the shift from the role of painter-artisan to artist-intellectual. This study outlines the aforementioned process from a number of unusual approaches, including an almost *unknown* painting by Guercino.

Spanish culture and political power at the Vienna court of Emperor Charles VI (1711-1740)

By Virginia León Sanz
Universidad Complutense de Madrid

At the beginning of the 18th century the influence of the Spaniards at the Vienna Court did not wane; indeed, in some circles it became even more intense than in earlier times due to the arrival of

Spaniards exiled to the imperial territories after the War of the Spanish Succession and to the support that the Emperor Charles lent them. The politics, culture and art of the Austrian monarchy displayed the ever-present Spanish heritage of the Emperor during the Carolinian period. This study outlines the complexity of the mechanisms of power that supported the Spaniards at the imperial court after the institutional backing that the creation of the Spanish Council provided, as well as the political and cultural activity engaged in by the Spanish community established in Vienna.

Spanish architects in Rome during the second half of the 18th century

By Pedro Moleón Gavilanes
Universidad Politécnica de Madrid

Between 1747 and 1796, fifteen Spanish architects travelled to Rome, either on royal scholarships awarded by the Academy of San Fernando, or on a private *grand tour* at their own expense. They did so to further their studies, believing that classical antiquity is to architects what nature is to painters and sculptors—the source from which their knowledge should chiefly be drawn and the model for shaping their taste, filling their imagination with new and noble ideas with which to produce a modern oeuvre created for the time and place to which they belonged.

"El giro del mundo". Antonio Ponz's *Viage fuera de España* (1785)

By Daniel Crespo Delgado
Universidad Complutense de Madrid

In his *Viage fuera de España* (1785), Antonio Ponz, Secretary of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, not only provided a tour of the leading artistic landmarks of France, England, Holland and Belgium—of great use to future Spanish travellers; through this book he also raised the question of Spain's shortcomings and necessary horizons, continuing with the objectives of his very famous *Viage de España* (1772-1794) and playing a prominent role in the intellectual landscape that shaped the final decades of the 18th century, his basic aim being to compare, discover and define Europe and Spain.

Premiados por amor al Arte

Programa Repsol YPF para la recuperación de la Música de Latinoamérica.

Recuperar perdidas partituras, ahondar en olvidados pentagramas, resucitar geniales compositores, todo para ofrecer al mundo una colección de CD's de incalculable valor cultural. Una recopilación que ha sido galardonada por prestigiosas revistas y asociaciones del mundo del arte. Música perdida hace siglos y recuperada por Repsol YPF para deleite de los amantes de la música.



El Gran Barroco
del Perú



El Gran Barroco
de Bolivia



Selva y Vergel
de Músicas



América
Sacra

Estos son algunos de sus galardones:

- ◆ Le Monde. "Choc" (Máximo galardón) por "El Gran Barroco del Perú" y por "Selva y Vergel de Músicas en la Real Audiencia de Quito".
- ◆ Télérama. "ffff" (Máximo galardón) por "El Gran Barroco del Perú" y por "El Gran Barroco de Bolivia".
- ◆ Association Européenne de Critique Musicale/European Association of Musical Critics París-Londres-Stuttgart. "El Gran Barroco de Bolivia" elegido uno de los diez mejores discos del año 2000 en el mundo.
- ◆ Carabela de Plata 2001 de la Asociación de Corresponsales de Prensa Iberoamericana.



Proyecto auspiciado por la Unesco

Más información en
repsolypf.com

REPSOL
YPF



Los demás y tú.

La comunicación es una fuerza incontenible, que no conoce límites ni barreras. En Telefónica, a través de nuestra Fundación, trabajamos para mejorar la calidad de vida de todos. Colaborando en proyectos destinados a ayudar a quien más lo necesita. Poniendo los medios necesarios para que se comuniquen como quieran, cuando quieran y donde quieran.



FUNDACIÓN
TELEFONÍA FI
TELEFONÍA MÓV
INTERNE
SOLUCIONES PARA EMPRESA
SERVICIOS INTERNACIONAL
DIRECTORIO
MEDIOS DE COMUNICACIÓN
INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español

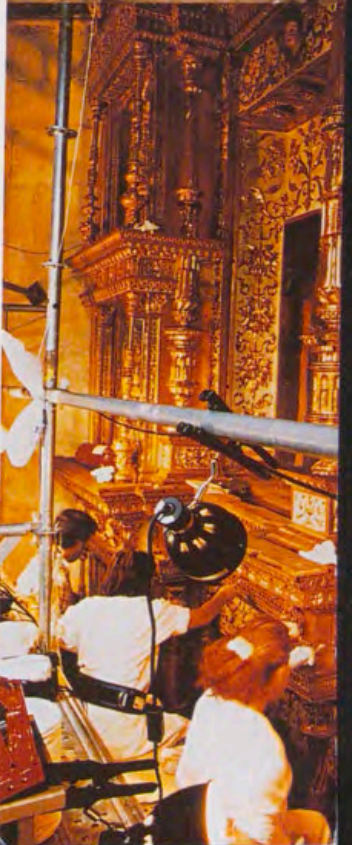
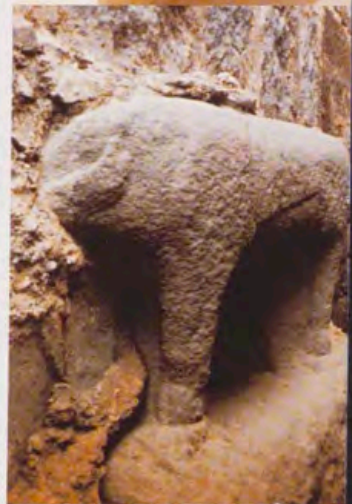
La FUNDACIÓN CAJA MADRID, desde su creación en 1991, orientó una parte principal de su actividad y recursos a la conservación del patrimonio histórico. Desde entonces, y hasta el año 2002, se han destinado a este Programa más de 84 millones de euros.

El Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, creado como tal en 1996, se divide entre las OBRAS PATROCINADAS mediante la aportación de recursos económicos y las OBRAS PROPIAS, en las que la Fundación no se limita a financiar total o parcialmente las restauraciones, sino que además actúa promoviéndolas y gestionándolas en colaboración con otras instituciones. Estas obras tienen como denominador común el rigor metodológico de la actuación y un especial respeto, dentro del panorama de la restauración en España, por los valores históricos y documentales del patrimonio cultural

Plaza San Martín, 1 • 28013 MADRID • ppatrimonio@cajamadrid.es • www.fundacioncajamadrid.es



IMPLANTACIÓN TERRITORIAL (fuera de Madrid) del
Programa de Conservación del Patrimonio
Histórico Español
de la Fundación Caja Madrid 1996-2001





HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA - Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - www.hublot.com