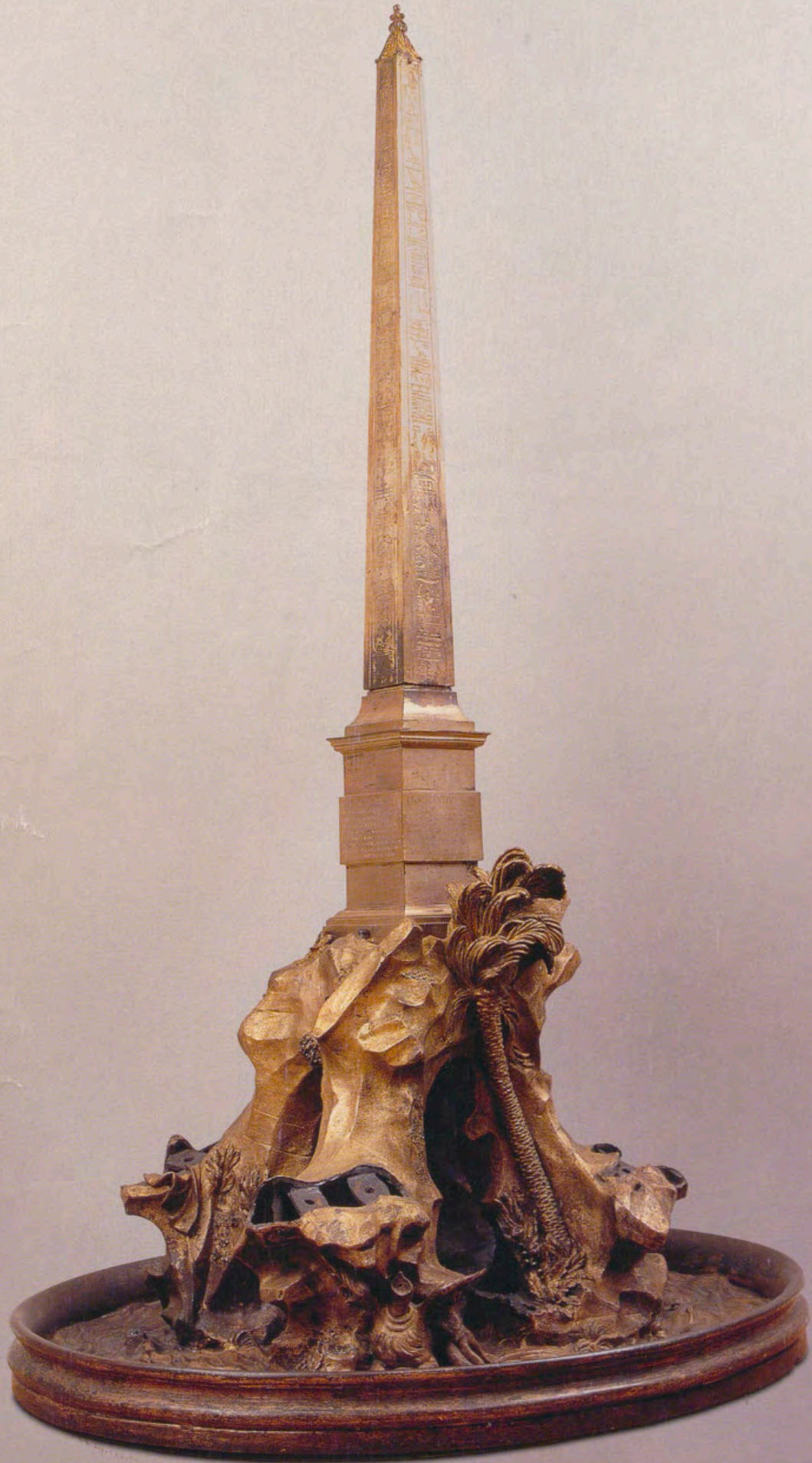


# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 155 1º TRIMESTRE DE 2003 5,41€ (IVA INCLUIDO)



Ahora que ya no somos lo que podemos comprar.

Ahora que sabemos que nos equivocamos.

Ahora que el futuro sucedió ayer.

Ahora que el hombre es lo más importante para el hombre.

Ahora que sabemos que somos menos listos  
de lo que pensábamos.

Ahora que no queremos ir más deprisa a ninguna parte.

Ahora que hemos llegado hasta aquí sin saber  
hasta dónde queríamos llegar.

Ahora que sabemos que el mayor riesgo es no arriesgar.

Ahora que no tenemos que dormir para soñar.

Ahora que nada es importante y todo lo es.

Ahora es el momento de volver a empezar.



Innovando desde 1899.

La mejor expresión de la tradición deportiva de Audi: el Stromlinienwagen Auto Union Tipo C de 1938 fabricado en aluminio y el primer coche del mundo en sobrepasar los 400 km/h.



PATRIMONIO NACIONAL

4 2 1 6 7

# Reales Sitios

AÑO XL N° 155

1º TRIMESTRE DE 2003

XLII/1

## Consejo de Administración

Presidente  
El Duque de San Carlos

Gerente  
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales  
José María Álvarez del Manzano y López del Hierro,  
Luis Alberto de Cuenca y Prado,  
Juan Fageda Aubert,  
Dolores de la Fuente Vázquez,  
María del Carmen Iglesias Cano,  
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,  
José Pedro Sebastián de Erice y Gómez-Acebo,  
Marina Serrano González,  
José Villegas Ortega y  
Francisco Javier Zarzalejos Nieto

Secretario  
Manuel María Zorrilla Suárez

## Revista Reales Sitios

Directora  
Rosario Diez del Corral Garnica

Consejo de Redacción  
Fernando Bouza Álvarez,  
Carmen García-Frias Checa,  
Lourdes de Luis Sierra,  
Juan Carlos de la Mata González,  
Pedro Moleón Gavilanes,  
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 Gómez

Suscripciones y Publicidad  
Santiago Gil Castro  
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

## Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración

2

Por Carmen García-Frias Checa  
*Patrimonio Nacional*

Tras las últimas restauraciones de los frescos de la Sala de Batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la autora plantea una nueva visión de su programa decorativo, a la que acompaña un apéndice documental sobre las distintas intervenciones llevadas a cabo durante sus cuatro siglos.

## Nuevos datos sobre los artífices de la capilla funeraria de Juana de Austria

16

Por Ana García Sanz  
*Patrimonio Nacional*

La capilla funeraria de Juana de Austria en la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales es un magnífico ejemplo del arte renacentista. Su realización fue el resultado de la colaboración entre varios artistas. Este artículo aporta nuevos datos, tomados del *Libro de Acuerdos* de los testamentarios de Juana de Austria, acerca de los periodos y costes de la ejecución de la capilla y sobre los artífices que trabajaron en ella: P. Leoni, J. Trezzo y Juan de Herrera fueron los principales maestros.

## Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid

26

Por Delfín Rodríguez Ruiz  
*Universidad Complutense de Madrid*

El modelo de bronce de la *Fontana dei Quattro Fiumi* de Gian Lorenzo Bernini, dedicado a Felipe IV y conservado en el Palacio Real de Madrid, es una obra de extraordinario valor tanto para estudiar el proceso proyectual de la más célebre fuente de la Roma barroca como para comenzar a ver de una forma distinta las relaciones de Bernini con España.

## Un lote de pinturas de la colección del Marqués del Carpio adjudicadas al Duque de Tursi

42

Por Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas  
*Academia de España, Roma*

La dispersión de la fabulosa colección del VII Marqués del Carpio aun no ha sido aclarada en todos sus extremos. Damos aquí cuenta de cincuenta y siete pinturas y una estatuilla de bronce de Bernini que pasan, en el corto espacio de trece años, de ser propiedad de la VIII Marquesa del Carpio a la Corona, para ser finalmente adjudicadas al III Duque de Tursi, tras sendos peritajes de Luca Giordano y Jan Van Kessel, fechados a finales de 1699.

## El agua en Aranjuez

58

Por Antonio Bonet Correa  
*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*

Con las intervenciones de los ingenieros y arquitectos desde el siglo XVI hasta el XVIII, el Sitio Real de Aranjuez sólo es comparable, por sus dimensiones y hermoso trazado, a Versalles y a las *residenzstadt* germánicas y centroeuropeas. Sin el agua y su utilización, ni el paisaje ni la arquitectura, la horticultura y la fruticultura hubieran podido alcanzar la perfecta conjunción de naturaleza y artificio que ofrecen en la actualidad.

## Notas y Documentos

68

## Crónica Cultural

74

## Resumen en inglés

79



DISEÑO: Grupo SVB. FOTOMECAÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.  
PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 5,41 euros - Extranjero, 10,8 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 16,8 euros - Extranjero, 33,6 euros.  
NIPO: 006-03-001-3. DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64. ISSN: 0486-0993.

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta *Revista*, por cualquier medio, salvo autorización por escrito del editor.



# Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración

Por Carmen García-Frias Checa  
*Patrimonio Nacional*

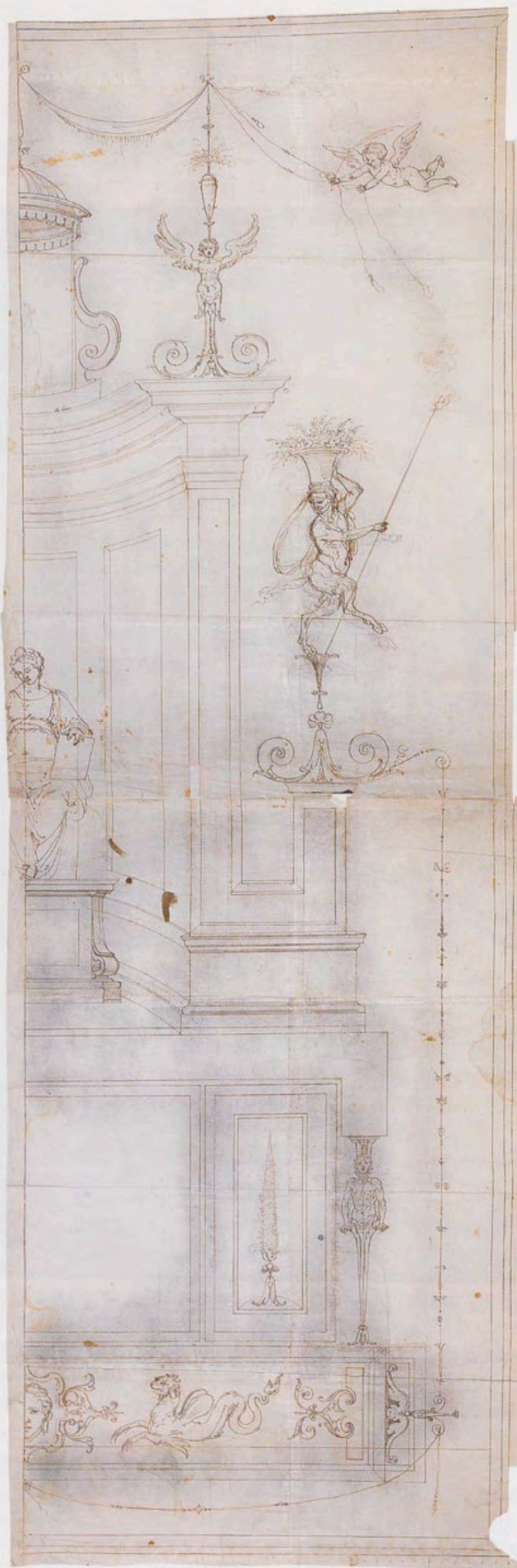
La *galería del aposento de la Reina*, como así la denomina Felipe II en la orden de comienzo de su decoración en diciembre de 1584, hoy más conocida como Sala de Batallas <sup>1</sup>, ha sido estudiada en muy variadas ocasiones como obra clave de la pintura italiana al fresco en el panorama artístico español del siglo XVI, no sólo como modelo de decoración de grutescos, sino también como ejemplo de pintura de batallas con un claro sentido de vinculación hacia la Monarquía hispánica <sup>2</sup>. Pero las últimas restauraciones llevadas a cabo por el Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional, entre mayo de 1994 y noviembre de 2000, han permitido extraer una nueva lectura de la Sala sobre algunas cuestiones no planteadas hasta ahora, al haberse podido eliminar todo el repinte generalizado que ocultaba la pintura original, especialmente de la bóveda, aunque también de algunas zonas de los paramentos verticales <sup>3</sup>. De esta forma, ha sido posible desvelar el estado actual de los frescos, y definir los verdaderos modos pictóricos de sus autores, tan ligados a decoraciones de palacios genoveses.

La realización completa de la Galería se efectuó en seis años, desde diciembre de 1584 a febrero de 1591, y la eje-

cución de los frescos corrió a cargo de los miembros de dos equipos de artistas genoveses, que habían venido a España a trabajar a la Corte de Felipe II, junto a las dos grandes personalidades de la pintura de la Liguria de la segunda mitad del siglo XVI, Giovanni Battista Castello, llamado el Bergamasco, y Luca Cambiaso. Por un lado, se encuentran Niccolo Granello (?-1593) y Fabrizio Castello (h. 1560-1617), hijastro e hijo del Bergamasco, a quien acompañaron en 1567 para trabajar en los Palacios Reales, participando con él, y también tras su muerte (†1569), en las ornamentaciones del Alcázar madrileño, Palacios de El Pardo y Valsain, y ya desde 1575 permanentemente en el Monasterio de El Escorial, formando, junto a Francesco da Urbino (†1582), el equipo artístico dedicado exclusivamente a la decoración de grutescos, que tanta significación tuvo en la ornamentación de las bóvedas de las salas más representativas del edificio (Zaguán de Salas Capitulares y Celda Prioral Baja, Coro (reemplazada por la actual de Cambiaso), Antesacristía y Sacristía, y junto al otro equipo, Salas Capitulares). Y por otro, dos miembros del estudio de Cambiaso, los también genoveses Lazaro Tavarone (1556-1641) y el hijo del maestro, Orazio Cambiaso, quienes se habían incorporado a las obras del Monasterio en octubre



Vista general de la Sala de Batallas tras la restauración, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Niccolo Granello, Dibujo para figura femenina con sátiro portador de un cesto, Decoración completa para templete de la bóveda, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, D14a y b, Madrid, Patrimonio Nacional.



Niccolo Granello, Dibujo para ángel con libro de la decoración de la bóveda, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 13658F, Galería de los Uffizi, Florencia, Ministero dei Beni e le Attività Culturali.

de 1583, participando junto a él en la decoración de las bóvedas del Presbiterio y posiblemente también en la del Coro (1584) <sup>4</sup>. El hermanamiento tan perfecto de los dos equipos pudo producirse gracias a la colaboración anterior de los dos maestros en diversas empresas decorativas genovesas antes de su venida a España <sup>5</sup>.

### La decoración de la bóveda

La primera obra en la Galería fue la decoración de grutescos de la bóveda, cuyos trabajos duraron desde diciembre de 1584 hasta junio de 1585 <sup>6</sup>. El sistema decorativo de grutescos ideado para la bóveda de esta sala resultó ser el más cercano, con respecto a las decoraciones anteriores del Monasterio, al repertorio fantástico de motivos del Bergamasco, derivado del vocabulario de formas clásicas impuesto por Perino del Vaga en el panorama artístico genovés durante el segundo cuarto del siglo XVI, y cuyos ejemplos más directos podemos encontrarlos en los frescos realizados en los años justamente anteriores a su venida a España, como los del Palacio Tobia Pallavicino (1562-1563) y los del de Geronimo Grimaldi "della Meridiana" (1565-1566).

El estado de conservación de la bóveda es bastante variado debido al número de sucesivas intervenciones producidas a lo largo de los siglos (ver apéndice documental). La clave ha sido siempre una de las zonas más afectadas, pero al abordar su restauración, existían en ella los restos ori-



Niccolo Granello, Fabrizio Castello, Lázaro Tavarone y Orazio Cambiaso, Pomona, Decoración al fresco de la bóveda, Sala de Batallas, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Lazaro Tavarone, Dibujo para bicha alada con terminación de roleo de la decoración de la bóveda, Museo Nacional del Prado, D-1925, Madrid.

ginales suficientes como para poder reconstruir caligráficamente las líneas generales de la composición. Dos sencillas líneas, recorridas por ramas de parras y por las típicas formaciones de espirales, tan frecuentes en las decoraciones clásicas (Domus Aurea), de las que penden guirnaldas de flores con lazos colgantes (como las aparecidas en el folio 42 del *Codex Escorialensis*) delimitan claramente el espacio de la clave, sobre el que discurren medallones cuadrados y octogonales con *figuras femeninas alegóricas* en su interior, alternados, a su vez, con unos óvalos que acogen unos *putti* voladores, de los que únicamente se conserva una figuración original de cada ejemplar. Estas reservas han recuperado su auténtico color gris, ya que aparecían repintadas en azul, al igual que ocurría con las molduras que enmarcan los elementos arquitectónicos de la bóveda. Tanto la *figura alegórica* como el *putto* aparecen portando libros, por lo que su significado parece más bien decorativo. El resto de las *alegorías* que aparecían antes de la restauración han sido eliminadas, al corresponder su concepción a intervenciones de muy reciente creación<sup>7</sup>, y su nueva reconstrucción resultaba absolutamente inviable, al no poder contar con ninguna fuente documental ni gráfica de la pintura original.

A ambos lados de la clave se alternan templetos y lunetos fingidos. Los templetos cobijan en su interior *dioses* y *héroes mitológicos*, de los que sólo quedan dieciséis originales, habiéndose rehecho la arquitectura de los ocho restantes, pero no así las figuras de sus *dioses*, por la misma razón que las *alegorías* de la clave, ya que su falsa reproducción traería como consecuencia una tergiversación de su programa iconográfico. El estudio de los modelos conservados permite establecer conexiones con los *dioses* del atrio del Palacio de Tobia Pallavicino (1562-1563), y con los del friso de las *Historias de Eneas* del Palacio de Baldassarre Lomellino (Campanella) (1566-1567), realizados por el Bergamasco en su última etapa genovesa, en la que bien pudieron participar sus jóvenes discípulos Granello y Urbino, no así Castello por su corta edad<sup>8</sup>. Las figuras mitológicas que todavía se conservan corresponden a los *dioses mayores*, quienes aparecen con sus atributos característicos. De Oriente a Occidente: *Mercurio* con su caduceo y el casco y sandalias aladas; *Juno* caracterizada por la corona y el cetro y acompañada del pavo real; *Marte* con su atuendo de guerrero; *Venus* con su hijo *Cupido*; *Neptuno* con el tridente y sobre el delfín; *Anfitrite* desnuda y con la melena movida por los vientos del mar;

*Vulcano* con su bidente y acompañado por el Cancerbero de las tres cabezas; *Pomona* con un ramo de flores en la mano y un canastillo de frutas en su regazo, como protectora de los frutos; *Proserpina* con la funesta granada que le condenaba a ser habitante del Infierno; *Saturno* con la guadaña del tiempo; su mujer y hermana, *Cibeles* con sus atributos vegetales; *Flora* con un cesto de flores; *Prometeo* con un punzón y una antorcha con el fuego robado a Zeus para dar vida al cuerpo del hombre; y *Ceres* coronada por el haz de espigas, y con la hoz y la antorcha que utilizó para buscar a su hija Proserpina. Estas dos últimas personificaciones, junto a las dos aparecidas en los testeros -en el oriental, *Hércules* con la piel de león de Nemea y su maza, y en el occidental, figura femenina sin identificar, quizá *Hebe*, la mujer de Hércules en el Olimpo-, son las únicas que no corresponden a la obra de los genoveses, como bien lo atestiguan su torpe factura, pero su buena conservación y correcta elección temática han sido motivos suficientes para preservarlas junto a las originales. *Hércules* debe responder, sin duda, a una imagen primitiva, ya que su papel como héroe mitológico entroncado históricamente con los Monarcas españoles de la Dinastía de los Austrias está más que justificado en la Casa del Rey. En el interior de los pedestales de algunos de estos templetos se representan varios motivos muy repetidos en la antigüedad clásica, como los *putti sobre panteras* y los *animales marinos fantásticos*<sup>9</sup>. Los lunetos presentan en su interior variadas decoraciones de grutesco, como pequeños tarjetones con curiosos *paisajes*, como ventanas abiertas ilusoriamente a la naturaleza, o *alegorías de ríos y fuentes*, tantas veces repetidos en la estatuaria clásica, cuya presencia podría ser entendida en alusión al dominio de sus reinos dentro de la decoración general de alabanza al Monarca y a la Monarquía desde el campo de la alegoría. Por encima de los lunetos, se sitúan otros templetos de menor tamaño, que acogen figuritas alegóricas clásicas de las *virtudes* y las *artes*, que solían acompañar a las

divinidades y legitimaban los valores de la Dinastía, y entre las pocas que subsisten están la *Prudencia*, la *Verdad*, la *Filosofía* y la *Astrología*. Y todo un sinfín de motivos de grutescos recorren armónica y repetitivamente los espacios libres, algunos de ellos sacados de nuevo a la luz tras la reciente restauración: figuritas de *sátiros* y *putti* portadores de cestos de flores, columnas, antorchas y jarrones, o pequeños *cupidos montados sobre leones*, de clara inspiración clásica, dispuestos sobre bellos frisos con sencillas orlas geométricas en su interior; pequeñas figuras voladoras, como las alegorías de la *Fama* con sus trompetas o de la *Victoria* con sus palmas, alegorías que no podían faltar en un programa de exaltación dinástica como éste, así como *arpías*, *leones alados*, *pájaros* o *tritones con sirenas*.

Las relaciones de la bóveda con el Bergamasco se extienden también a los dibujos y cartones preparatorios relacionados con ella. Esto era lógico, dado que el maestro al frente del equipo, en este caso Granello, era quien concebía la obra y efectuaba los cartones, mientras que el resto del grupo se dedicó a trasponerlos pictóricamente al muro de acuerdo a los bocetos, pero gozando sin duda de una gran libertad, que fue la que dio ese tono más cambiasesco a toda la obra. El dibujo de un *ángel con un libro*, atribuido a Granello, de los Uffizi (13658F), está claramente relacionado con el único putto original de los óvalos de la clave<sup>10</sup>. Para las figuras de los dioses, existe un dibujo de *Juno* casi exacto a la representación al fresco, en la colección checa del Castillo Kromeriz (Inv. KE 4543-N/2), cuya grafía es absolutamente deudora de la manera del Bergamasco, por lo que habría que encuadrarlo en la órbita de Granello<sup>11</sup>. Lo mismo ocurre con tres bellísimos dibujos de la Biblioteca de El Escorial con una decoración completa para templete con figura mitológica en su interior, muy estrechamente vinculados a estas decoraciones de la bóveda<sup>12</sup>: uno de ellos cobija en su interior una figura femenina con una tablilla, y alrededor algunos de los

Lazaro Tavarone, Dibujo para león alado de la decoración de la bóveda, Museo Nacional del Prado, D-1926, Madrid.



Niccolo Granello, Fabrizio Castello, Lazaro Tavarone y Orazio Cambiaso, León alado, Decoración al fresco de la bóveda, Sala de Batallas, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.





Lazaro Tavarone, Dibujo para fama voladora de la decoración de la bóveda, Museo Nacional del Prado, D-1688, Madrid.

motivos de grutescos presentes en la bóveda, como un sátiro portador de un cesto de frutas y un putto alado con unas cintas (D14a y b); otro, la imagen de un *Apolo* triunfante con su arpa y corona de laurel (D16); y el último, una figura de *Diana* cazadora (D17). El que estén picados y el que presenten huellas de *spolvero* nos hace pensar en su verdadera utilización como cartones para traspasar al muro, así como sospechar que estos diseños pudieran ser los únicos testimonios de unas ornamentaciones hoy ya perdidas. Para algunos de los motivos sueltos de la bóveda existen dibujos preparatorios, como el *Cupido cabalgando sobre un león* de la colección Suida-Manning de Nueva York, motivo que vuelve a ser utilizado en los recuadros de las paredes de la Biblioteca y que Newcome atribuye a Fabrizio Castello<sup>13</sup>, aunque sus líneas y manchas de aguada titubeantes y ojos hundidos se acercan, sin embargo, más a las figuras de Tavarone, el artista más cercano a Cambiaso. Las dos *bichas aladas* con terminación

de roleo (D001925 y D001927) y el *león alado* con falda caída (D001926), del Museo del Prado, atribuidos a Cambiaso, son prácticamente idénticos a los del fresco. Y los modelos para las frecuentes *Famas voladoras* de la bóveda estarían tomados de dos dibujos del Prado (D001688 y D001689), o del ejemplar de la Bob Jones University (Inv. 56105)<sup>14</sup>, adscritos también a la grafía de Cambiaso, lo que hace suponer su utilización por los dos artistas de su equipo<sup>15</sup>.

Ya no son sólo la restauración de la sarga que sirvió de modelo para la guerra de Granada (1581-1582) o los dibujos preparatorios para la decoración de las paredes de la Sala realizados en los años anteriores (1585-1586)<sup>16</sup>, los motivos que nos hacen pensar que el programa iconográfico de la sala -bóveda y paredes- fue ideado al unísono desde un primer momento, a pesar de su interrupción para realizar la decoración de las Salas Capitulares. La razón



Niccolo Granello, Fabrizio Castello, Lazaro Tavarone y Orazio Cambiaso, Detalle de la Batalla de la Higuera con la comitiva de las tropas del Rey (Conde de Benavente, Pérez Sarmiento) y de Don Álvaro de Luna (Conde de Buelna, Pedro Manuel, Juan de Padilla), Sala de Batallas, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

fundamental estaría en la presencia de esa reunión de dioses del Olimpo en la bóveda, que quedaría tan intrínsecamente ligada a las grandes hazañas de la Monarquía hispánica de las paredes, de acuerdo a uno de los recursos más utilizados por las grandes familias italianas desde el siglo XV, ya que la concomitancia de la realidad histórica contemporánea con la del mundo épico-mítico era la que garantizaba la legitimidad de su poder real. En esta Sala de El Escorial, lo que se quería era glorificar la grandeza dinástica de los Habsburgo españoles en consonancia con los dioses de la Antigüedad, y mediante la representación de algunos de los triunfos bélicos contemporáneos más importantes del reinado de Felipe II -la guerra contra Francia (1557-1558) y las hazañas en las Azores que concluyeron con la incorporación de Portugal a la Corona de Castilla (1582-1583)-, aunque también de otras victorias del pasado, quizá con idea de enlazar la Casa de Austria con su antecesora, la Casa de Trastámara, a uno de cuyos Reyes, Juan II de Castilla, está dedicado el gran panel sur de la Sala, con la principal hazaña de su reinado contra el infiel, la batalla de la Higuera<sup>17</sup>. Pero a diferencia de la representación de los dioses, las batallas ofrecen una manera muy distinta de entender la exaltación áulica de la Dinastía con respecto a ejemplos italianos, ya que en ellas se eliminan todos los elementos heroicos e individuales de la familia habsbúrgica (sólo consta la presencia de Felipe II

a través de *Hércules*, entroncado históricamente con la Dinastía, y del escudo real en las tiendas de campaña de las escenas bélicas) o de sus grandes generales, en favor de la realidad documental de la historia. Se trataría, como dice Rosso, "de un importante ejemplo de la difusión en Europa de las figuraciones histórico-documentales de derivación flamenca del fin del Cinquecento"<sup>18</sup>, ya que sus modelos no fueron italianos, sino flamencos.

## Decoración parietal

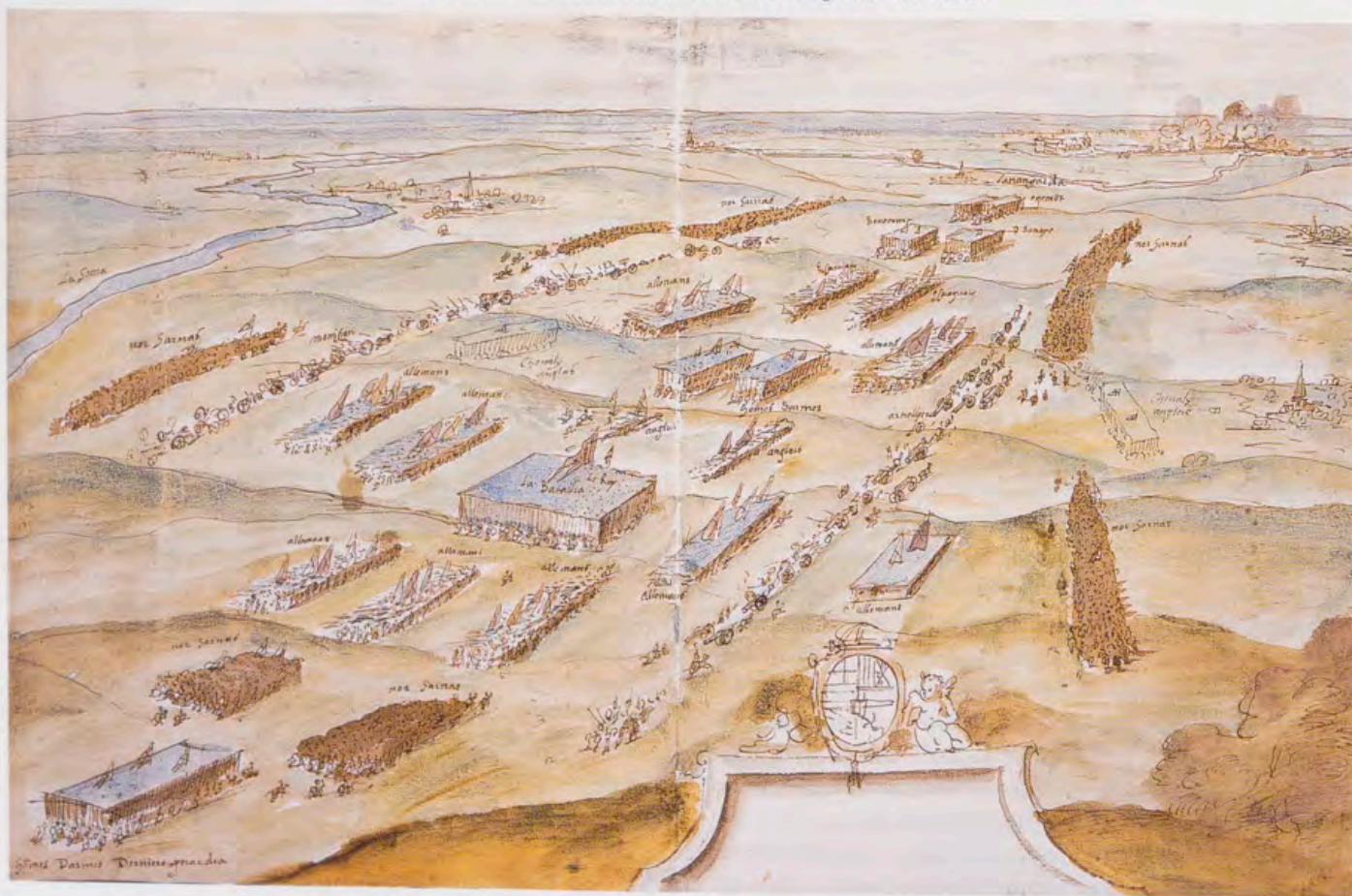
La decoración de las paredes de la Sala de Batallas comenzó con la *batalla de la Higuera*, que fue contratada, según estipula la escritura de compromiso el 4 de enero de 1587 por los pintores Castello, Tavarone y Orazio Cambiaso<sup>19</sup>, omitiendo en esta ocasión a Granello, aunque su participación queda avalada por su aparición en los documentos de pago durante el período de duración de la obra hasta septiembre de 1589, aunque sólo lo hiciese en una tercera parte de la primera mitad<sup>20</sup>. En la citada escritura se expresa claramente que los pintores "an de ser obligados a pintar la dicha obra conforme a los trages y armas e todo lo demas conforme a la pintura e dibujo que está en el lienzo que se les da por padrón", que no era otro que el

antiguo lienzo de 130 pies de largo, con pinturas al clarscuro, que se había traído del Alcázar de Segovia hacia 1581, cuando Castello se encargó de su restauración. Pero el modelo ofreció grandes dificultades para su trasposición al muro, como indica Sigüenza <sup>21</sup>, por sus diferencias de colorido y de tamaño (unos 70 pies menor que la escena), lo que supuso que las obras durasen unos dos años y medio. El documento de tasación realizado por Diego de Urbina, Gregorio Martínez y Blas de Prado el 14 de septiembre de 1589 es bien indicativo de cómo debía ser este lienzo. La primera mitad de la escena, valorada en 2.100 ducados, 400 más que la segunda, debió ser la parte más creativa, al corresponderle el mayor número de personajes, y aunque exista una presencia documental de varias manos, la unidad está presente en toda ella. La segunda se tasó en 1.700, "porque, demás de no ser tan buena pintura, no tiene tanta obra", seguramente por ser la parte en la que los artistas habrían copiado de forma más directa la famosa sarga <sup>22</sup>, en la que estaba perfectamente dibujada la ciudad de Granada, ya que concuerda exactamente con las fuentes documentales de la Granada de aquel momento <sup>23</sup>. La experiencia de Castello en reproducir vistas en perspectiva de "toda la máquina" del Monasterio (dos sobre lienzo y una sobre papel), quizá nos permita atribuirle la trasposición al fresco de la ciudad nazarí, más aún cuando fue este artista el que restauró el modelo. En

las colinas situadas por encima de la Alhambra, se distinguen multitud de mujeres y niños nazaríes huidos de la ciudad, cuya concepción tan absolutamente simplificada, sólo animada por algunos toques de pincel, resulta ser muy cercana a la producción del taller de Cambiaso, Tavarone y Orazio.

La restauración de la *batalla de la Higuera* ha permitido sacar a la luz la pintura original, recuperándose figuras y banderolas en sus auténticos colores heráldicos. Por esta razón, podemos considerar que la escena al fresco del Palacio de El Escorial es un verdadero documento gráfico de lo acontecido en las cercanías de la vega de Granada el 31 de junio de 1431, ya que una gran parte de los personajes que realmente participaron en ella aparecen dispuestos en la composición de acuerdo al desarrollo de los acontecimientos, tal como podemos corroborar con las crónicas de Juan II y del halconero de Juan II <sup>24</sup>. El arranque de la escena se produce en su extremo izquierdo y muestra la salida de las tropas de Juan II del acampado real. En el centro aparece el Rey armado e identificado con las armas de la Corona de Castilla, precedido por los obispos que formaron parte de la expedición, entre ellos Don Gutierre Gómez de Toledo, Obispo de Palencia, Don Juan Cerezuela, Obispo de Osma, y Don Rodrigo de Luna, Prior de San Juan, estos dos últimos, hermano y tío de Don

Anton van der Wijngaerde, Avance de las tropas españolas hacia Ham, Dibujo a tinta y aguada, Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, E-I.23®, Fotografía: Peter Maes.





Lazaro Tavarone, Avance de las tropas españolas hacia Ham, Quinta escena al fresco de los entrehuecos de ventana, Sala de Batallas, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Álvaro de Luna. Al fondo, varios jinetes enarbolan estandartes de las Órdenes de Santiago, Calatrava y de la Banda, instaurada por Alfonso XI, y el pendón de la Cruzada, así como banderas de los nobles que acompañaron al Rey y a Don Álvaro, que se vuelven a encontrar entre las tropas de los dos ejércitos bien diferenciados. Fuera del recinto cercado, las insignias de Enrique de Guzmán, Conde de Niebla (dos calderas jaqueladas con un león). Junto al real acampado, surge la comitiva que acompaña al Rey, que fue la última en salir. El Rey, subido a caballo con sus armas reales, va acompañado de sus principales nobles, pudiéndose identificar las armas de los que, según la Crónica de Don Juan, iban en la misma: Pero Fernández Velasco, Conde de Haro (veros azules sobre blanco); Rodrigo Alonso Pimentel, Conde de Benavante (tres fajas de sangre en campo de oro y cinco veneras de plata en campo verde), Pérez Sarmiento, Repostero Mayor del Rey (rojo y círculos de oro), Fernán Álvarez de Toledo, Señor de Valdecorneja (jaqueles azules y blancos), García Fernández Manrique, Conde de Castañeda (dos calderos y un león), y Pedro de Zúñiga, Conde de Ledesma (banda negra orlada de cadena de oro sobre campo de plata). Por delante se representa la comitiva de Don Álvaro de Luna, identificado por su estandarte de la media luna, a quien seguían las tropas de otros nobles, entre las que se distinguen las banderas de Pero Niño, Conde de Buelna (flores de lis azules sobre campo de oro); Enrique Enríquez, hijo del Almirante de Castilla (dos leones de púrpura sobre campo de plata, y en la punta castillo de oro en campo colorado, cuando debía de ser lo contrario); Pedro Manuel, señor de Montealegre (dos leones de púrpura sobre campo de plata y dos brazos alados de oro en campo de sangre), Diego Fernández de Quiñones, Merino Mayor del reino de León (escaques rojos y veros azules sobre fondo de plata); Juan de Padilla (las tres padillas de plata en campo azul), Fernán Álvarez de Toledo, Señor de Oropesa (dos cruces rojas sobre campo de plata y dos castillos de acero sobre campo de oro); Rodrigo de Avellaneda (dos lobos de su color orlado con aspas de oro en campo rojo), que iba con la tropa del tercer Conde de Medinaceli. En las primeras filas de avanzadilla, se observa la insignia de la Real Orden de la Banda y la de la Orden de Calatrava, aludiendo a que fue Don Luis de Guzmán, Maestre de Calatrava, el encargado de preparar el terreno para el campo de batalla, muy cerca de Granada, pero fue abordado por el ejército nazarí, y tuvo como consecuencia el desencadenamiento de la batalla en ese mismo día, tal como puede observarse en la escena.

Ocupando prácticamente la segunda mitad aparece representada la ciudad de Granada, con una verdadera exactitud topográfica. Se puede distinguir claramente la muralla de la Alcazaba Antigua con la Puerta Monaita y la del León; la muralla de la Medina, con la Puerta de Elvira, y dentro de su recinto, la Mezquita Mayor, con su gran alminar en el centro; y la Alcazaba de la Alhambra elevada sobre una colina, sin edificaciones en su ladera y con tres niveles de murallas <sup>25</sup>.

El 7 de febrero de 1590 Granello, Castello y Tavarone recibieron el encargo de la decoración al fresco de "la pintura de la guerra de San Quintín y la batalla de la Terçera en la galería del aposento real" para los nueve entrepaños de ventanas y los dos testeros <sup>26</sup>, pero ya sin Orazio, que había salido hacia Génova a partir de octubre de 1589 <sup>27</sup>.

En el documento de compromiso se especificaba claramente el reparto del trabajo: Castello pintaría los cuatro primeros episodios de la guerra contra Francia, Tavarone los cuatro siguientes, y Granello el noveno, además de los dos testeros con las victoriosas expediciones de Felipe II en las Islas Azores <sup>28</sup>. Los fresquistas debían además atenerse a "los colores y esquadrones que se les han dado en los disinios y en los lienços que están pintados por Rodrigo de Olanda, pintor, guardando las colores de las tiendas y otras cossas, conforme a ellas y los demás repartimientos, como se les dio en los dibuxos pequeños" <sup>29</sup>. Este Rodrigo de Holanda no era otro que Rodrigo Diriksen, el yerno del famoso artista flamenco Antón van der Wijngaerde, cuya relación familiar nos permite suponer su especialidad en dibujo topográfico. La hipótesis de Zarco de que Holanda "se hallara en persona en la batalla de San Quintín", o que quizá "se le encargaron los bocetos de la campaña del ejército de Felipe II en Francia por el conocimiento que tendría de los lugares del país donde aquélla se desarrolló" <sup>30</sup>, no parece muy probable, pero lo más seguro es que sus famosos "dissinios y lienços" se basaran en las composiciones que con toda seguridad realizó Wijngaerde, cuando estuvo en la guerra contra Francia, en calidad de reportero gráfico al servicio de Felipe II, para representar los hechos bélicos más importantes, como antes lo había hecho en las campañas bélicas del Emperador Carlos V, y después, a partir de 1561 en España, para realizar las vistas de las ciudades españolas. Los dibujos y grabados originales de Wijngaerde, que todavía se conservan de la guerra contra Francia <sup>31</sup>, así lo demuestran, ya que presentan una estrecha relación con las composiciones de los frescos, y muy especialmente las vistas de las ciudades y fortalezas de San Quintín, Chatelet y Ham, representadas con verdadera exactitud. Los famosos "lienços" de Holanda podrían ser identificados con los siete de la guerra contra Francia, que aparecen mencionados en el Inventario del Palacio de Valsaín de 1568 <sup>32</sup>, y más aún cuando se tiene documentada la presencia de Rodrigo Diriksen en el dicho Palacio, aunque en fecha desconocida, por la realización de una serie de lienços <sup>33</sup>, destinados seguramente a la llamada Galería de San Quintín del dicho Palacio, cuya decoración de batallas podría ser entendida como un antecedente de las escenas representadas en los entrepaños de la galería escurialense, en cuanto a representación del triunfo y poder de la Monarquía. Sin duda, cinco de estos lienços son los que hoy se encuentran en la Galería de Paseo del Palacio de Felipe II en El Escorial -*La batalla de San Quintín* (10014230), *La rendición de Chatelet* (10014228), *El avance de las tropas españolas hacia Ham* (10014229), *El asalto e incendio del castillo de*

*Ham* (10014232) y *El campamento de Felipe II sobre Dourlens* (10014231)-, ya que mantienen la misma precisión geográfica, toponímica y militar a la hora de representar el despliegue de los ejércitos del Rey y del material bélico en el campo de batalla que los frescos y que, en definitiva, los originales de Wijngaerde<sup>34</sup>. Sin embargo, para las escenas de los testers -*Presa de Filippo Strozzi y Desembarco español en la isla Tercera o conquista de Angra*, no se conoce en la actualidad ningún dibujo o grabado, pero sin lugar a dudas los hubo, como la "discreción de la ysla de la Tercera, en papel colorido sobre lienzo", que aparece en la Testamentaria de Felipe II del Alcázar de Madrid<sup>35</sup>. Otra fuente de inspiración bien pudo ser la estampa grabada titulada *Pintura del desembarco y assalto* y firmada por B. Román en 1583, que aparece en *El Comentario en breve compendio de disciplina militar en que se escribe la jornada de las islas de las Açores*, de 1596<sup>36</sup>. Tampoco las jornadas representadas coetáneamente en los palacios del Viso del Marqués de Santa Cruz, realizadas por Stefano Perolli (h. 1590), o en el palacio de Guilio Spinola de Génova, por Aurelio y Felice Calvi (1592-1594), ofrecen ningún punto de conexión para una fuente común.

Si se exceptúan las maravillosas escenas de las Azores de Granello, cuyos detalles pintorescos de tripulantes y barcos de primer término nos sorprenden por la exquisitez miniaturista y casi preciosista con que están realizadas, la tónica general del conjunto es la de la unidad estilística, tendiéndose a no distinguirse el estilo de los tres pintores. Donde quizá pueda apreciarse una mayor diferenciación de manos sea en las figuras de los juguetones putti alados de los frisos de las sobreventanas, que aparecen en diferentes posturas recostadas, rodeados de toda una serie de trofeos guerreros de la época, cuyo tema relacionado con la paz recuperada fue tan frecuente en los programas de grutescos. En base a los documentos de pago, cuatro corresponderían a Castello, que bien podrían ser los cuatro primeros empezando desde Occidente, ya que son de un modelado más duro y esquemático, mientras que los tres siguientes y el último, mucho más ricos y voluminosos, de clara derivación cambiasesca, seguramente serían los de Tavarone, cuya tipología recuerda a los que aparecen sosteniendo esferas celestes y terrestres en los ángulos del friso de la bóveda del Palacio de Francesco de Ferrari (Belimbau) (1627-1629), o portando guirnalda en la bóveda de la sala de las Empresas de Alejandro Farnesio en la villa Saluzzo, ahora Bombrini, de Génova (1614). El octavo de los putti presenta la misma corporeidad que otros angelotes seguros de Granello, como los del zaguán del Capítulo, Capítulo Prioral y frisos de las paredes del Coro.

La restauración de estas escenas ha permitido comprobar su buen estado de conservación<sup>37</sup>, y confirmar su complejidad compositiva y atrevida textura pictórica. Es aquí donde la facilidad pictórica del maestro Cambiaso parece

resurgir con esa aplicación de ligeras adiciones y toques blancos de terminación en seco, aplicados a modo de empaste en los vestidos y armaduras de los innumerables personajes, y en las zonas de luces de los árboles, y de veladura en el cielo y nubes, que hacen de estos frescos unas de sus más bellas representaciones.

## Notas

- <sup>1</sup> F.J. Campos y Fernández de Sevilla, "Los frescos de la Sala de Batallas", en *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 2001, pp. 171-172, recoge las distintas denominaciones de la Sala a lo largo de su historia.
- <sup>2</sup> Fr. J. de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real* (1605), Turner, Madrid, 1986, pp. 267-269; F. Checa, *Felipe II, mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, pp. 366-367; J. Brown, *La sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, 1998, pp. 35-50; A. Bustamante, "Espejo de hazañas: la historia en el Monasterio de El Escorial", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 197-206; J. Saenz de Miera, "Reflejos y ecos de Erasmo y de Vives: Fray José de Sigüenza, la guerra y la pintura bélica de El Escorial", en *Erasmo en España*, SEACEX, Madrid, 2002, pp. 112-127.
- <sup>3</sup> Por su ubicación en el lado norte de la Basílica, la galería ha sufrido importantes filtraciones de agua en su bóveda, así como humedades por capilaridad en los entrepaños tercero y cuarto, coincidentes con la terraza del cuerpo transversal que divide el Patio del Palacio. Los trabajos de restauración han sido coordinados por Ana Morrás y Loreto Arranz-Gozalo, bajo la supervisión del Director de Actuaciones Histórico Artísticas del Patrimonio Nacional, Juan Carlos de la Mata, y el Jefe del Departamento de Restauración, Ángel Balao. Para una mayor información sobre el proceso de restauración, Á. Balao González, "La restauración de la Sala de batallas", en *El Monasterio del Escorial y la pintura*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 2001, pp. 607-621.
- <sup>4</sup> Una retrospectiva de toda su labor pictórica en el Monasterio, en Checa, 1992, pp. 349-401 [op. cit. n. 2]; M. Newcome, "Fresquistas genoveses en El Escorial", en *Los frescos italianos de El Escorial*, Electa, Madrid, 1993, pp. 25-39; R. Mulcahy, *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992, pp. 81-111; R. López Torrijos, "La pittura genovese in Spagna", en E. Parma, *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Le Mani-Microart's Ed., Génova, 2000, pp. 145-169; y C. García-Frias, "Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", *Genova e l'Espagna*, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milán, 2002, pp. 126-143.
- <sup>5</sup> El más joven Cambiaso colaboró con el famoso Bergamasco en los últimos años 50 y en los primeros años 60. Para este tema, G. Rosso del Brenna, "Giovanni Battista Castello", e *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, *Il Cinquecento*, vol. II, Bérgamo, 1976, pp. 387-388; L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Sagep Ed., Génova, 1995, pp. 59-65, 96-99, 105-120 y 177-182; E. Parma, 2000, pp. 200-225 y 314-321 [op. cit. n. 4].
- <sup>6</sup> J. Zarco, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial 1575-1613*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1932, pp. 57-58, docs. 21 y 22; pp. 60-61, doc. 24; y p. 66, doc. 28.
- <sup>7</sup> La *Memoria de trabajos de restauración de Antonio Bisquert* de 11 de septiembre de 1950 ha resultado de sumo interés para la reciente campaña de restauración, ya que menciona con todo detalle todas las figuras de nueva ejecución y las que conservó debidas "a restauraciones anteriores no muy afortunadas", cuya eliminación ha sido determinada no sólo por su mal estado de conservación, sino también porque su creación se debía a la pura inventiva del restaurador (Ver Apéndice documental, años 1948-1950).
- <sup>8</sup> Para los dos palacios genoveses: E. Parma, 2000, pp. 215-219 y 226-228 [op. cit. n. 4]. De Urbino es del único que consta su contrato de aprendizaje con el Bergamasco a partir de 1565, en R. López Torrijos, "Francisco de Urbino y Giovanni Battista Castello antes de venir a España", *Reales Sitios*, 1997, 133, pp. 14-18.

- 9 El primero está sacado de un relieve de un sarcófago romano, hoy en la Villa Medici de Roma, dibujado en el fol. 39v. del *Codex Escorialensis*, y el segundo, en el fol. 58 del dicho *Codex*, y que, según M. Fernández Gómez, *Codex Escorialensis 28-II-12*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 2000, p. 116, pudiera haber estado representado en la Domus Aurea.
- 10 El dibujo se encuentra en un álbum de dibujos de los Uffizi, titulado *Luca Cambiaso ed altri genovesi*, mencionado en M. Newcome, en *Catálogo Exposición Felipe II, Príncipe del Renacimiento*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, p. 518.
- 11 M. Newcome, *Dibujos italianos para El Escorial*, Nerea, Madrid, 1995, pp. 30, 32 y 43, da a conocer otro dibujo de *Juno* de Tavarone, del Art Institute de Chicago (Inv. 1922.2472).
- 12 D. Angulo y A. Pérez Sánchez, *Corpus of Spanish Drawings*, Harvey Miller Publishers, Londres, 1975, p. 88, N. 505, 506, 508 y 509.
- 13 M. Newcome, 1995, pp. 33 y 45 [op. cit. n. 11].
- 14 *Ibidem*, p. 44.
- 15 R. Soprani, *Le vite de pittore, scultori ed architetti genovesi*, Génova, 1674, p. 155, y C.G. Ratti, *Le vite de pittore, scultori ed architetti genovesi*, t. I, Génova, 1768, p. 149, nombran la importante colección de dibujos que Tavarone logró reunir del maestro -unos "duemila"- y de los que se sirvió para la realización de sus propias obras.
- 16 La restauración de la sarga la realizó Castello, en Zarco, 1932, pp. 118-119, doc. 4 [op. cit. n. 6]. De los dibujos preparatorios, el primero fue "un dibujo que hizo de la pintura y batalla de la Higuera para la galería de su Majestad", que realizó Orazio Cambiaso el 27 de agosto de 1585, en *Ibidem*, p. 148, doc. 2. Otro fue el "compartimiento y dibujo que tienen hechos los dichos Nicolás Granelo y compañeros, ... en la galería que está pintada en el cuarto de la Reyna", en *Ibidem*, p. 66, doc. 27, pp. 69 y 71, doc. 30.
- 17 El Bergamasco había proyectado en 1566 un programa de clara exaltación de la familia Grimaldi en consonancia con los Habsburgo españoles en la bóveda del salón principal del Palacio de Geronimo Grimaldi "della Meridiana", en el que también intervino Cambiaso pintando al fresco figuras de dioses, entre ellos *Hércules*, con una precisa referencia a Carlos V que también está representado en la sala, junto a Isabel de Portugal, Felipe II e Isabel de Valois y a otros miembros de la familia Grimaldi. Magnani, 1995, pp. 171 y 173 [op. cit. n. 5]; M. Lorandi, "Il mito di Ulisse nella sala Cambiaso di Palazzo della Meridiana a Genova: problemi di iconografia", *Quaderni di Palazzo Te*, IV, 7, 1987, pp. 61-63; y Parma, 2000, pp. 223-224 [op. cit. n. 5].
- 18 Rosso, 1976, p. 507 [op. cit. n. 5].
- 19 Zarco, 1932, pp. 126-128, doc. 12 [op. cit. n. 6].
- 20 *Ibidem*, pp. 71-73 y 75-77, docs. 31, 33, 37 y 38, y p. 133, doc. 15.
- 21 Sigüenza (1605), 1986, pp. 267-268 [op. cit. n. 2].
- 22 Zarco, 1932, pp. 76-78, docs. 38-39; y pp. 132-133, doc. 15. [op. cit. n. 6] En esta segunda mitad no participa Granelo, ya que está realizando las dos figuras de los Evangelistas para la Celda Prioral Baja y los artesones del Colegio, *Ibidem*, pp. 81-82 y 84, docs. 41-43 y 45.
- 23 A. Orihuela Uzal, "Las murallas de Granada en la iconografía próxima al año 1500", en *Granada: su transformación en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Granada, Granada, 2001, pp. 108-111. La atribución tradicional del lienzo al pintor florentino Dello (Daniello) Nicolo Delli, dada por J.A. Ceán, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...*, 1800, t. I, p. 276, para luego desmentirlo en t. II, p. 11; y por W. Weisbach, en Thieme Becker, «Künstlerlexikon», Berlín, vol. 9, 1913, pp. 27-28, puede ser perfectamente sostenible, dado que el pintor estuvo al servicio de Juan II de Castilla entre 1442 y 1446, período en que realizó el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. El destino posterior de la sarga fue el Alcázar de Madrid, según indica la testamentaria de Felipe II, en F.J. Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1959, vol. II, p. 405, N. 5252.
- 24 *Crónica del rey don Juan el Segundo*, pub. por Fernán Pérez de Guzmán, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles, t. 68, Madrid, 1953, pp. 497-498. P. Carrillo de Huete, *Crónica del halconero de Juan II*, Ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1946, pp. 106-107.
- 25 Orihuela, 2001, pp. 108-111.
- 26 El documento de encargo en Zarco, 1932, p. 85, doc. 46 [op. cit. n. 6]; y los pagos efectuados entre el 7 de marzo de 1590 y el 21 de febrero de 1591, en *Ibidem*, pp. 87-88, doc. 47, y pp. 99-100, doc. 54.
- 27 *Ibidem*, p. 151, doc. 10.
- 28 *Ibidem*, p. 85, doc. 46. Las escenas quedaron perfectamente identificadas en las tres tasaciones que se hicieron el 16 y 31 de enero y el 7 de febrero de 1591, en *Ibidem*, pp. 90-98, doc. 51; y pp. 159-160, doc. 14: Los tres primeros frescos representan los *Preparativos*, *Batalla* y *Toma de San Quintín*, y a continuación, la *Rendición de Chatelet*, la *Partida de las tropas hacia Ham*, la *Toma del castillo de Ham*, dos escenas dedicadas a la derrota del ejército francés en *Gravelinas*, y la *Acampada del ejército español en Doullens*; y en los testeros, la *Presa de Filipo Strozzi* y el *Desembarco español en la isla Tercera con la conquista de Angra*.
- 29 Zarco, 1932, pp. 84-87, doc. 46 [op. cit. n. 6].
- 30 J. Zarco, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial 1566-1613*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1931, pp. 232-233.
- 31 M. Galera, *Antón van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Institut Cartogràfic de Catalunya, Barcelona, 1998, pp. 143, 184, 185, 188, 189, 190, 194, 195 y 208. Los conservados son: un gran grabado original para la *Batalla de San Quintín* del Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France (Col. Hennin, N. 358); dos dibujos originales, a tinta y aguada, para el *Avance de las tropas españolas hacia Ham* (E-I.23(r) inv. núm. 1169) y para el *Campamento de las tropas de Felipe II entre Amiens y Doullens* (E-L.24(r) inv. núm. 1170), del Stedelijk Prentenkabinet de Amberes; dos dibujos finales bastante esquemáticos para *El asalto de San Quintín* (F-I-11 \* inv. núm. 1167) y para *La Rendición de Chatelet*, más bien exclusivo para el fuerte (F-I-12 (r) inv. n. 1171), del mencionado Gabinete municipal de Amberes; dos grabados originales, firmados por Wijngaerde el mismo año del hecho bélico, 1557, para *La Rendición de Chatelet* (Histor. Geogr. 169, hoja n. 74), y *Asalto e incendio del castillo de Ham* (Histor. Geogr. 169, n. 76), de la Biblioteca del Castillo-palacio de Wolfegg (Württemberg). El antecedente del grabado de *Ham*, también en estado de dibujo final, sólo a tinta, original de Wijngaerde, se encuentra en el Museo Victoria & Albert (sig. (95-H-54) 8455-21r). Para las dos escenas de la batalla de Gravelinas, únicamente existe un dibujo final del autor en el Gabinete de Amberes (F-I-13 \* -inv. n. 1172), que bien pudo servir de fuente de inspiración, más que de modelo exacto, para la situación geográfica y la disposición de los ejércitos de la segunda.
- 32 *Inventario de todos los bienes y del menaje perteneciente a esta Casa Real y realizado con motivo de la toma de posesión de los caseros Erasmo de Lobayna y su mujer Magdalena de Frisa*, Aranjuez 24-5-1568, en AGS, Sec. C. y SR, Leg. 275, fol. 55, pub. por M<sup>a</sup> A. Martín González, *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid, 1992, pp. 92-98: «El uno la batalla de San Quintín, otro es de San Quintín, otro es de Atelet, otro del camino de Hanyn, otro de la ciudad de Hayn, otro de Gravelnigye y otro de Orliens».
- 33 Martín González, 1992, p. 98 [op. cit. n. 32]: el pintor Rodrigo de Holanda escribe pidiendo leña para su casa. En AGS, Sec. C. y SR, Leg. 280, fol. 86: «Rodrigo de Holanda, pintor de vuestra magestad, dize que por orden de vuestra merced fue enviado al Bosque de Segovia para pintar ciertos lienzos».
- 34 A principios de 1635 la serie aparece en una lista de las pinturas existentes en el Palacio de Valladolid, que estaban disponibles para ser enviadas al Palacio del Buen Retiro, en J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos a Valladolid*, Ed. Leonardo Miñón, Valladolid, 1898-1901, p. 617. En la *Testamentaria de Carlos II* de 1701 del Palacio del Buen Retiro, pub. por G. Fernández Baytón, Madrid, 1981, t. II, son mencionados varios de ellos: el N. 328 con el *sittio y plaza de Hain*, el N. 329 con el *sittio y plaza de Sanquintin*, el N. 494, *Sanquintin expugnada por el señor Phelipe Segundo*, el N. 792 con el *Sittio y plaza de Grave elinghe*, y el N. 796 el *sittio y plaza de chatelete*; y otro más, el N. 856, la *Acampada de las tropas de Felipe II durante la campaña de San Quintín* en la misma Testamentaria del Alcázar de Madrid. A partir de la Real Orden de 1855 se envían a El Escorial los cinco que hoy se conservan.
- 35 Sánchez Cantón, 1959, vol. II, p. 372, N. 4993 y N. 437 [op. cit. n. 23].
- 36 Agradezco al Profesor Fernando Bouza su amable indicación sobre esta última referencia.
- 37 Únicamente las escenas tercera -*Toma de San Quintín*- y cuarta -*Rendición de Chatelet*- presentaban en toda su parte inferior unos repintes plásticos, insolubles al agua, que habían provocado la afloración de sales (ver Apéndice documental, año 1980). Gracias a las fotografías del Archivo Moreno (IPHE: N<sup>o</sup> 03422/C y 03424/C) (H. 1930), se pudo comprobar que, además de su mala calidad, estos repintes no reproducían la escena original, por lo que se optó por su eliminación. Las lagunas se proyectaron siguiendo el modelo fidedigno de las mencionadas fotos y se reintegraron con acuarela, de acuerdo a la gama cromática del resto de las escenas.

## Apéndice documental sobre el estado de conservación y restauraciones de la Sala de Batallas del Palacio de San Lorenzo durante sus cuatro siglos de historia

- 10-9-1613: Bernardino del Agua. *Memoria de lo que a pintado Bernardino del Agua en la galería de su Majestad, de las batallas del rei don Juan el segundo*, en la que recoge que "Haderçó la bóveda al fresco, que es la pintada de compartimentos y brutescos, ... hasi los testers como el crucero que está al principio della y los pedaços que en toda ella se an echo al fresco" (Zarco, 1932, pp. 307-309).
- 10-9-1613: Jerónimo Cabrera. *Tasación realizada por el pintor Pedro Horfelín de Poutiers*, de "las pinturas al fresco que a reparado y adrezado Gerónimo de Cabrera, pintor, ... en la Galería del Cuarto de su Majestad ..." (Zarco, pp. 212-214).
- 29-11-1677: Claudio Coello y Pedro Villafranca. *Carta de pago de 16.500 reales por la restauración de las pinturas de la Sala de Batallas* (J.L. Barrio Moya, "Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 13, 1982, pp. 111-114). La hipótesis de que esta intervención se realizó para solucionar los daños sufridos tras el incendio de 1671, planteada por E.J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, p. 79, no parece muy sostenible, si atendemos a la información dada por Fr. Francisco de los Santos, *IV Parte de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, 1680, p. 227: "... quedaron libres la galería grande al Norte y una buena parte del palacio, a excepción del lienzo oriental, a nivel de buhardillas".
- 30-4-1693: Claudio Coello y Manuel de Castro. *Memorial de Manuel de Castro pidiendo la plaza de pintor por haber quedado vacante por muerte de Bartolomé Pérez*, aportando como mérito el haber "estudiado la pintura en casa de Claudio Coello doze años en los que les sirvió en compañía de su mro. a V. Magd. en El Escorial en el reparo que se yço en la galería de la conquista de Granada" (AGP, Exp. Personal de Manuel de Castro, C° 226/37).
- 12-7-1740: Orden del Marqués de Villarias, Secretario de Despacho de Estado, "para que se emprenda la obra del nuevo Quarto que se debe hacer para los Señores Infantes D. Felipe y su esposa, en el Real Sitio del Escorial en la Galería que llaman de las Vataallas, y que está encargada a Dn. Santiago Bonavia; manda el Rey se libren y entreguen al expresado Bonavia 123.000 reales de vellón" (AGP, Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 6). No existe constancia de su realización, pero la aparición durante el proceso de restauración de una inscripción -"Sebastián García hizo de hebanista año de 1740"- sobre la escena de la batalla de la Higuera, podría ser entendida por su intervención en el arreglo de esas habitaciones en ese año.
- 1776: *El Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus artistas. Año 1776*, comenta el mal estado de la sala de Batallas, en relación a otros frescos bien conservados, diciendo que la pintura "está bastante arruinada", e incluso en p. 269, da cuenta de que merecía ser "digna de mejor conservación de la que al presente tiene, pues quando yo la vi estaba llena de equipajes, que arimados a la pared, arañaban las pinturas que en ella hai al fresco" (A. Custodio Vega, *Documentos para la Historia del Monasterio de El Escorial*, t. V, 1962, p. 260).
- 1786-1788: Mariano Maella. *Memorial sobre restauración de pinturas de este Real Sitio por el pintor Mariano Maella* (13-7-1786), se recoge que "En el salon de las batallas, por haverse introducido alguna humedad se hallan hechos varios reparos, i quedan ciertos pedazos en blanco, donde conuendra suplir lo que falta imitando lo antiguo" (AGP, Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 10). *Carta de petición de necesidades de Maella para la composición de las pinturas que se han reconocido deterioradas* (19-12-1786): "Se necesitan igualmente andamios para componer los techos del Salón de Batallas" (AGP, Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 10; y AGP, Exp. personal de Maella, C° 12366/47). *Carta de Maella dando cuenta de sus necesidades antes de trasladarse al Monasterio* (21-1-1788): "En lo demás que V.M. me dice de pasar al Escorial ... y para que me franquen lo necesario de materiales, peones, andamios ...". Su marcha se debió retrasar a la primavera de ese año, ya que en la *Carta del Contralor General al Mayordomo Mayor*, de 19 de abril, se comenta que "teniendo que pasar el pintor de cámara Don Mariano Salvador Maella, y su ayudante (en ese año había sido nombrado Juan Navarro) al Real Monasterio de San Lorenzo a la ejecución de las obras que alli ocurren, podrá el Sr. Mayordomo Mayor escribir al Rvdo. Prior, que disponga por la fábrica del Monasterio, lo concerniente a materiales, peones, andamios y sitio para hacer dichas obras" (Exp. personal de Maella, C° 12366/47).
- 1847: Felipe López. *Noticia de Fernando Álvarez sobre la intervención del pintor Felipe López en la restauración de los frescos de la bóveda*: "Algún daño ha causado, como era de esperar, el transcurso del tiempo en estos frescos, especialmente en los lindísimos grutescos de la bóveda que contiene una admirable variedad de figuras y caprichos". Y a pie de página: "Se ocupaba últimamente de restaurarlos y llevaba muy adelantado su trabajo, don Felipe López, inteligente en esta clase de pintura, cuando ha fallecido no hace muchos meses" (F. Álvarez, *Descripción del Monasterio de El Escorial*, 1847, p. 283).
- 1883-1886: Rudesindo Marín. *Expediente de restauración de las pinturas y del techo y paredes del Salón de Batallas del Real Monasterio* (AGP, Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 38/22: 1883-1889):
- *Informe del Conde de Valencia de Don Juan sobre el estado de la sala de Batallas* (15-6-1883): "El techo del salón ha sufrido considerablemente a causa de la humedad producida por goteras, las paredes más próximas a la entrada están rayadas y desconchadas en sumo grado, y grandes grietas, mal tapadas al temple cruzan la fachada principal: las paredes todas tienen un baño de humo y polvo adherido que requieren una limpieza general, comprendiendo toda la restauración una superficie pintada de más de 500 metros cuadrados".
- *Marcha de las obras de restauración por Rudesindo Marín*: En 1883 se había terminado "el cielo-raso y algo de la batalla de San Quintín". En 1886, Marín declara haber concluido "cuatro quintas partes de la restauración de la Sala de Batallas". El resto lo continuaría Rudesindo hasta su fallecimiento a finales del año siguiente, terminándolo sus hijos Manuel y Mariano ya en 1889.
- 1910: Adelaido Polo. *Trabajos del artista en la llamada Sala de Batallas en el Real Palacio* (V. Martín, *Los agustinos y el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (1885-1910), Madrid, 1910, p. 317).
- 1946-1949: *Notificaciones sobre el mal estado de conservación de los frescos de la bóveda por efecto de las humedades que existen en la cubierta de la terraza* (25 de mayo y 14 de junio de 1946), *sobre la terminación del arreglo de las cubiertas* (8 de abril de 1949) y *sobre el proyecto de restauración del techo por el restaurador, Antonio Bisquert, profesor de dibujo* (27 de abril de 1949) (AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 2814/49).
- 1948-1950: Antonio Bisquert. *Memoria de los trabajos de restauración de las pinturas que decoran la Sala de Batallas, realizados por Antonio Bisquert* (11 de septiembre de 1950): "En la bóveda ha habido necesidad de reconstruir más de 30 m., ... en la que han sido hechas de nuevo cuatro figuras alegóricas *Música, Justicia, Pintura y Poesía*, gracias a la eficaz orientación de D. Enrique Lafuente que me ayudó a encontrar una surtida documentación en grabados de la época". Bisquert apunta que "las cuatro alegorías primeras de la bóveda, más la que representa la *Arquitectura* no son auténticas y se deben a restauraciones anteriores no muy afortunadas, lo mismo que los ángeles que se intercalan con ellas". "También tuvo que crear cinco ángeles individuales en círculos con fondo de oro que intercalados con las figuras alegóricas forman el nervio central, a todo lo largo de la bóveda; once figuritas romanas de unos 50 cm., que se encontraban en los centros de los templetos que también hubo que reconstruir cuatro completos; infinidad de amorcillos, guirnalda, nichos, pedestales, monstruos, pájaros, frutas, etc.". En lo referente a las escenas de las entreventanas, intervino según él en "la Batalla de Han y la toma de Mayon", aunque más bien debían ser la *Toma de San Quintín* y la *Rendición de Chatelet*, ya que tuvo que mandar "taladrar el muro perforándolo por distintas partes para su saneamiento" y precisamente son éstas dos las que presentan sus zócalos de granito agujereados por unos orificios (AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 2302/27 y 2303/151).
- 5-12-1968: *Informe del Gerente Fuertes de Villavicencio de Patrimonio Nacional sobre las restauraciones llevadas a cabo en los frescos de la Sala de Batallas entre julio y noviembre de ese año* (AGP, Patronatos, San Lorenzo, C° 6534 y 6723).
- 1977-1978: *Notificaciones sobre el comienzo* (17 de octubre de 1977) y *terminación* (25 de enero de 1978) *de los trabajos de restauración de los frescos de las bóvedas de la Sala de Batallas*, "a cargo de los restauradores Sres. Moret, Torrón y Menéndez" (AGP, Patronatos, San Lorenzo, C° 11929/17). La información gráfica viene en otro expediente que se encuentra en AGP, Patronatos, San Lorenzo, Caja 11331, y a través de ella se puede apreciar que el andamio se encuentra situado frente a las ventanas 1 y 2, centrado en la realización de uno de los putti de los medallones dorados.
- 1980: Aureliano Moret y Francisco Torrón. *Restauraciones en los parámetros bajos de la Sala de Batallas*, "que presentan grandes humedades". Las intervenciones consistieron en la reintegración completa, por falta de original, de la zona inferior (unos 40 cm.) de las escenas tercera y cuarta, la *Toma de San Quintín* y la *Rendición del Fuerte de Chatelet* (AGP, Patrimonios, San Lorenzo, C° 11929/18).



*Pompeo Leoni, Escultura orante de Juana de Austria, Detalle del rostro, Iglesia, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.*

# Nuevos datos sobre los artífices de la capilla funeraria de Juana de Austria

Por Ana García Sanz  
*Patrimonio Nacional*

En la noche del 8 de septiembre de 1573; con apenas 38 años, Juana de Austria, Infanta de Castilla y Princesa de Portugal, fallecía en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. A su muerte dejaba sin concluir el proyecto de las Descalzas Reales de Madrid, empresa personal a la que había dedicado gran parte de su vida.

Entre 1554 y 1559, mientras actuaba como regente de los reinos españoles gestionando los asuntos de Estado por mandato de su padre el Emperador Carlos V, y en sustitución de su hermano Felipe II, Juana ocupó su inteligencia en planificar y construir un conjunto de edificios apropiados tanto para la vida religiosa como cortesana y, de forma especial, para el desarrollo de una asistencia benéfica centrada en la enseñanza, la atención sanitaria y la acogida a los más necesitados.

En este proyecto, nada quedaba al azar, puesto que Juana consideró tanto las necesidades espaciales como las humanas, sin dejar de lado la infraestructura básica para el buen funcionamiento del complejo. Concibió así un monasterio en donde se integraba el Cuarto Real, conjunto de estancias fuera de la clausura que servía de residencia a la familia regia. Así mismo, junto al edificio conventual, programó la construcción de un colegio para niñas huérfanas y una casa-hospital de misericordia con habitaciones para albergar a sacerdotes ancianos y enfermos sin recursos. De igual modo dispuso la existencia de establos y de una tahona, a la vez que destinó una gran superficie para el cultivo de productos, de forma que quedara garantizado el autoabastecimiento de todo el conjunto.

Juana deseó tener su panteón en este lugar y se ocupó personalmente de los asuntos relativos a su sepultura, como puede comprobarse en un apartado especial de su testa-

mento<sup>1</sup>. La forma de expresar su voluntad hace pensar que tomó parte activa en el diseño de su enterramiento. De acuerdo con su deseo, la sepultura debía disponerse junto al altar mayor del templo, en el lugar descrito con sus propias palabras como la *capillita*, que en vida le servía de oratorio y desde donde asistía a los oficios. Pero al expresar sus intenciones, también apuntó que si su muerte ocurría sin estar finalizado el sepulcro, debería realizarse respetando el modelo que para ello dejaba fijado.

Esta conocida referencia del testamento de Juana ha servido, en sucesivos estudios, para argumentar su propia participación en el diseño de la capilla funeraria. Por sus palabras se deduce que tenía claro cómo debía construirse esta obra cuyas características se encargó de dejar establecidas antes de su muerte. Los planos supervisados por la Infanta fueron seguramente los que obraban en poder de sus testamentarios y los que sirvieron de referencia a los autores de la obra. Ahora bien, no ha sido posible determinar hasta el momento quiénes fueron sus autores ni tampoco en qué medida fueron revisados por la Infanta.

La suerte de contar con el resultado de su deseo, es decir la conservación de la capilla funeraria y del sepulcro, ha permitido, en sucesivas ocasiones, analizar y estudiar este magnífico conjunto, teniendo como principal documento la obra misma. Las diferentes descripciones han aportado datos sobre los autores y algunas de las vicisitudes de su construcción, pero no siempre con el mismo rigor. Así han aparecido datos precisos y bien documentados, junto a confusas afirmaciones basadas en hipótesis personales.

Los estudios más recientes sobre la materia, realizados por el arquitecto Javier Ortega Vidal<sup>2</sup>, aportan, entre otros aspectos interesantes, una completa revisión historiográfica



*Detalle de los materiales del interior de la Capilla de Juana de Austria, Iglesia, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.*

ca sobre el tema. Ortega Vidal recoge con criterio cronológico las diferentes descripciones de la capilla, clarifica al máximo los aspectos relacionados con su ejecución, e insiste en cuándo y cómo se llevó a cabo. Cuestiones que los anteriores estudios expusieron bajo diversos enfoques de acuerdo con la información que cada investigador utilizó en su momento, de modo que las afirmaciones hechas respecto a los artistas que participaron en la construcción del cenotafio y al desarrollo de las obras estuvieron condicionadas por la documentación de que se tenía noticia.

Juana falleció en el mes de septiembre en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y a pesar de su delicado estado de salud, tuvo lucidez para ordenar que, tras su muerte, su cuerpo fuera llevado a las Descalzas Reales<sup>2</sup>. Respetando esta voluntad, sus restos fueron trasladados a Madrid con gran solemnidad, y, al no estar terminado el sepulcro, quedaron depositados en la iglesia del Monasterio, en la Capilla de San Juan Bautista, considerada desde antaño como un lugar privilegiado<sup>3</sup>.

Hasta el momento, no había sido posible fijar la fecha exacta del inicio de las obras de la sepultura definitiva, ni tampoco se había podido concretar el momento de su finalización. La información aportada por el padre Carrillo en 1616, la primera publicada sobre esta obra, únicamente reflejaba la existencia de un lapso de tiempo entre la defunción de Juana y la finalización de su enterramiento, sin establecer exactamente la duración del mismo<sup>5</sup>.

La correspondencia de Felipe II, patrón del proyecto de las Descalzas Reales tras la muerte de su hermana, aporta algunas noticias relativas a este asunto<sup>6</sup>. Por sus cartas se conoce la intervención de Jacome Trezzo en la construcción del sepulcro, extremo que se recoge en carta del 12 de octubre de 1574, donde el Rey expone la necesidad de buscar los materiales adecuados para que el artista italiano pudiera comenzar la ejecución de la obra que le había sido encargada. Con este motivo, el Rey ordenó a Pedro de Deza, de la Chancillería de Granada, el envío de piedras de Río Genil. En otra carta de igual data se recoge esta preocupación, razón por la que un ayudante de Trezzo se desplazaba a la villa de Espeja, en la provincia de Soria, con el fin de adquirir el jasper necesario.

La correspondencia del Rey informa de las primeras actividades relacionadas con la construcción de la capilla funeraria, todas ellas centradas en la obtención de materiales cuya cuidada selección se hizo de acuerdo a un diseño preexistente. El propio Felipe II se comprometió con esta tarea expresando, en otra carta fechada en octubre de 1575, su preocupación porque aún no se había reunido todo lo necesario para construir la capilla. Para agilizar los trámites, indicó al Gobernador del marquesado de Villena, el 18 de octubre de aquel año, que permitiera el paso, sin ningún tipo de cargo, de 35 bloques de mármol blanco y otro de mármol negro, llegados a Alicante desde Génova.

La información aportada por las cartas del Monarca ha servido hasta ahora para fijar la fecha de construcción en torno al mencionado año de 1575 y citar a Trezzo como coordinador de los trabajos.

El compromiso de este artista quedó legalmente recogido en la escritura de obligación, firmada el 9 de octubre de 1574, ante el escribano Francisco Ochoa<sup>7</sup>. En ella, Jacome Trezzo se comprometía, ante los testamentarios de Juana, a realizar la capilla sepulcral. En este interesante documento se menciona la existencia de un diseño, modelo, planta y manteas hechos en papel, entregados por los testamentarios a Trezzo, pero no se cita la autoría de tales trabajos.

Según estos datos, se puede hablar de la existencia, a finales de 1574, de un compromiso serio de llevar a cabo la construcción de la capilla y el sepulcro, de acuerdo a un plan perfectamente establecido, concerniente tanto a las cuestiones artísticas como a las económicas, y en el que, además, quedaban indicados los plazos de ejecución de los trabajos.

La reciente catalogación del Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales ha permitido localizar el *Libro de Acuerdos* de los testamentarios de Juana de Austria<sup>8</sup>. En este documento, de singular valor, se recogen las actas de las reuniones desde 1573 hasta 1585. Las discusiones de los testamentarios aportan nuevos e interesantes datos acerca del sepulcro, principalmente sobre la identidad de los artistas, fechas y costes de su ejecución.

Los testamentarios presentes en las reuniones fueron Fray Juan de Vega (padre agustino confesor de Juana), Rodrigo de Mendoza (Marqués de Sarriá), Cristóbal de Moura (Camarero Mayor de la Infanta), Antonio Guerrero, Antonio Cordero (Guardajoyas de la Infanta) y el Secretario y Escribano Real Diego de Arriaga (además, Síndico de las Descalzas Reales). La lectura de las actas demuestra que la construcción de la capilla se prolongó durante varios años, explicándose así el lapso de tiempo mencionado por el padre Carrillo en 1616, circunstancia en la que también reparó Elías Tormo al recoger los datos citados por Bartolomé Villalba y Estaña, viajero valenciano que visitó la iglesia de las Descalzas Reales y publicó sus impresiones en la obra *El peregrino curioso*<sup>9</sup>. Su visita tuvo lugar tras el fallecimiento de Juana pero en vida de su hijo, el Príncipe Sebastián de Portugal. Teniendo en cuenta las fechas de fallecimiento de ambos personajes, podemos situar la presencia de Estaña en el Monasterio entre 1573 y 1578. Este viajero contempló una sepultura, que describe como *curiosa*, colocada en medio del cabo del altar. Tormo analizó la descripción de Estaña y llegó a la conclusión de que no se trataba del enterramiento definitivo.

La primera cita del sepulcro, en el mencionado *Libro de Acuerdos*, se fecha el 16 de diciembre de 1574. En una breve anotación se indica que a Jacome Trezzo se le deben librar 1.000 ducados *sobre otros tantos que tiene recibidos por lo del sepulcro*<sup>10</sup>.

Las juntas del año 1575 no recogen discusiones ni acuerdos respecto a la obra del sepulcro y es en la reunión del 17 de febrero de 1576 cuando se trata de nuevo esta cuestión, acordando los testamentarios que uno de ellos, Antonio Cordero, tenía que socorrer de forma excepcional a los que hacían el sepulcro con 500 reales, a la vez que se establecía que cada sábado recibirían 200 reales más<sup>11</sup>. Para entonces Jacome Trezzo continuaba dirigiendo los trabajos en el enterramiento, que debían ser intensos, ya que, a pesar de dedicar a ello bastante tiempo y personal, fue necesario contratar más operarios tras el visto bueno de los testamentarios, quienes autorizaron la entrega de más moneda si fuera necesario.

Estos hechos demuestran que en 1576 las obras estaban en su momento álgido. A lo largo de este año, los testamentarios mantuvieron discusiones que revelan los diferentes pasos seguidos en la construcción, a la vez que aportan algunos nombres de los artífices que participaron en ella y

permiten afirmar que durante este año se ejecutó la mayor parte de la obra arquitectónica.

En el mes de mayo se trató por primera vez el tema del retrato escultórico de la Princesa<sup>12</sup>. La realización de la imagen orante de Juana estuvo precedida por un debate sobre la elección del material. Aunque en un primer momento se propuso su realización en bronce, más tarde se planteó la posibilidad de esculpirla en mármol, hecho que provocó dudas entre los testamentarios que elevaron el asunto al Monarca, dejando en sus manos la decisión final. Rodrigo de Mendoza y Cristóbal de Moura fueron los encargados de consultar tal extremo a Felipe II, quien se pronunció a favor del mármol. En las mismas reuniones se expuso la forma de hacer las rejas, además de otros asuntos relacionados con la decoración en mármol del interior del cenotafio.

Para realizar la escultura y otros trabajos del sepulcro se acordó instalar un taller en una casa adquirida por los testamentarios<sup>13</sup>. El local se encontraba próximo al Monasterio y sin duda también al estudio de Jacome Trezzo, que, situado cerca de la actual Plaza del Callao, dio nombre a una de las calles vecinas.

Una vez reunidos los materiales, dispuesto el espacio de trabajo y contando con las pautas dadas por la Infanta, faltaba decidir quién sería el artífice de la escultura. El primer nombre que aparece relacionado con esta tarea es el de un tal Marín que, ante la propuesta de los testamentarios, se comprometía a realizar, en 18 meses y por la suma de 900 ducados, tanto la figura como el sitio en donde descansaría<sup>14</sup>.

Podría tratarse del escultor italiano Juan Marín Medeñín Bellini, afincado en la ciudad de Sevilla. En 1564, este artista veneciano trabajaba en la realización en cera de los modelos para las figuras del facistol de la catedral hispalense<sup>15</sup>. Años más tarde, en 1567 recibió el encargo de modelar en pasta la imagen procesional de un Cristo Crucificado para la villa de El Cerro<sup>16</sup>. Por otro lado, los *Libros de Adventicios* de la Catedral de Sevilla confirman que hasta 1575 realizó numerosos trabajos escultóricos en colaboración con Diego Pesquera y le citan como *Marín, sculptor*, autor de imágenes en barro de santos, reyes y vírgenes<sup>17</sup>. En fechas posteriores, a finales de la década de los 70, aparece como vecino de la ciudad de Cádiz, en donde trabajaba como maestro mayor de las obras y fortificaciones de la ciudad<sup>18</sup>. Sin embargo, no hay por el momento noticias ciertas sobre su estancia en Madrid y su participación en los trabajos del sepulcro de Juana de Austria.

Al mismo tiempo que a Marín, los testamentarios hicieron idéntica propuesta a Pompeo Leoni, quien se comprometía a realizar el bulto redondo por 800 ducados y el sitio por 250<sup>19</sup>. Antes de elegir definitivamente al que sería el artífice, se llevaron a cabo una serie de negociaciones enfo-





de una joya valorada en cien ducados de valor a Juan de Herrera, arquitecto de Su Majestad, por las trazas que había realizado para *el modelo de enterramiento de su alteza y por la planta y montea que después hizo para ponerlo en obra*<sup>32</sup>. De esta manera se cita, por primera vez de forma explícita en un documento, a Herrera como autor de los planos para la construcción de la capilla, incluyendo los dibujos a tamaño natural que se emplearon como plantilla para hacer los cortes del material.

Sin duda, los planos de Herrera son los que se mencionan en la escritura de obligación de octubre de 1574 entre Jacome Trezzo y los testamentarios de Juana. El diseño de Herrera fue tenido en cuenta por Trezzo para dirigir los trabajos y, de acuerdo a él, los testamentarios supervisaron el desarrollo de las obras. Queda sin embargo por saber cómo se desarrollaron las conversaciones entre Juana de Austria y Juan de Herrera en este sentido y en qué medida el arquitecto ejecutó la voluntad de la Infanta. Hasta el momento sólo conocemos la relación entre ambos, como Princesa y aposentador. Además de las ya conocidas cédulas libradas a favor de Herrera por este oficio en octubre de 1574<sup>33</sup>, en el *Libro de Acuerdos* se refleja, con fecha de marzo del mismo año, el pago correspondiente a dos meses del año anterior durante los cuales había disfrutado de una licencia, así como a otros cuatro meses que no se le habían pagado por error<sup>34</sup>.

Así pues, la aportación en este artículo de la documentación recogida en el *Libro de Acuerdos* permite afirmar de manera rotunda que Herrera fue en efecto el autor de la capilla de las Descalzas Reales, confirmando la posibilidad de su participación ya apuntada como hipótesis por algunos historiadores que tuvieron en cuenta su estilo, pero que carecieron de cualquier referencia documental.

El interesante estudio de Ortega Vidal, ya citado al inicio de este artículo, recalca la posible participación de Herrera a la vez que hace hincapié en la falta de testimonios contemporáneos a la construcción de la capilla, indicando igualmente que las referencias posteriores aportan, en ocasiones, datos poco exactos. Las más antiguas descripciones, algunas de ellas muy someras, como la del padre Juan Carrillo en 1616 y la de León Pinelo en 1658<sup>35</sup>, no mencionaban autores al hablar de la capilla. Sucesivas reseñas como la de Ponz en 1793, Mesoneros Romanos en 1831 y la de Plon en 1887, destacaron únicamente a Pompeo Leoni como autor de la escultura orante de la Infanta<sup>36</sup>, y así lo recoge Palomino, quien menciona que Leoni fue el autor de *una estatua de mármol de una infanta que está en las Descalzas Reales*<sup>37</sup>, sin dar mayor importancia a la identidad de la retratada.

Este dato no fue tenido en cuenta en el diccionario de Madoz, en donde curiosamente se menciona que la obra fue dirigida en el siglo XVII por Juan Bautista Crescendi, seguramente confundiendo la capilla de Juana con el

sepulcro de la Emperatriz María, situado en el coro del Monasterio, obra, en efecto, del artista romano<sup>38</sup>. Equívoco que también refleja Virginia Tovar al apuntar a Juan Gómez de Mora como autor del diseño de la capilla, considerándola también obra del XVII<sup>39</sup>.

El estudio de Amador de los Ríos de 1863, aunque aportaba como documentación gráfica un impreciso grabado, no confirmaba ninguna autoría<sup>40</sup>. Ya a principios del siglo XX, en 1901, Martí y Monsó planteó un peculiar debate sobre la autoría de la escultura, demostrando no tener noticias de la existencia de la firma de Leoni en la imagen, proponiendo como autores a Leoni o a Trezzo y dejando al margen de su estudio la autoría de la capilla<sup>41</sup>.

Llama la atención el estudio de Jean Babelon, publicado en 1913<sup>42</sup>, en el que afirma que Trezzo fue el autor tanto de la capilla como de la escultura, afirmación que continuó defendiendo en su posterior estudio de 1922 sobre Trezzo y El Escorial. A Cristóbal Pérez Pastor se debe la aportación de nuevos nombres de los autores de este proyecto de las Descalzas Reales. De acuerdo con los documentos localizados en el Archivo Histórico de Protocolos, Pérez Pastor demostró la participación de Trezzo y de Leoni, a la vez que añadió los nombres de Juan Antonio Marogía, Juan Bautista Grasete Comane y Domingo Guidetti a la lista de artífices del enterramiento (ver *op. cit.* n. 24). Trabajos posteriores, como el Beatrice Gilman Pruske, de 1956, mantienen la participación de los mismos artistas<sup>43</sup>.

En 1989, Fernando Marías publicó por primera vez el nombre de Juan de Herrera en relación con esta capilla, y se aventuró a atribuirle esta obra en dos ocasiones, teniendo en cuenta su estilo y mediante comparaciones con otros trabajos documentados de Herrera<sup>44</sup>. Igualmente, en 1991, el mismo investigador, junto a Agustín Bustamante, puso de nuevo en evidencia las semejanzas entre la capilla de las Descalzas Reales y el Templete de los Evangelistas en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, aseverando su realización a partir de unas trazas de Juan de Herrera<sup>45</sup>.

En los trabajos de Fernando Checa se encuentran también referencias a este tema. En 1983 publicó que, en su opinión, la capilla era obra de Trezzo<sup>46</sup>, sin embargo esta afirmación fue omitida en su trabajo de 1992<sup>47</sup>. En 1995, José Luis Sancho también apuntó la semejanza de la capilla sepulcral de Juana de Austria, en su estructura interna, con el mencionado templete de los Evangelistas de El Escorial<sup>48</sup>, atribución también recogida, más recientemente, por Leticia Ruiz<sup>49</sup>.

Aparte de la participación capital de Juan de Herrera, otros artistas intervinieron también en mayor o menor medida en la realización de estas obras. Cuando Cristóbal Pérez Pastor localizó en el Archivo de Protocolos los nombres ya mencionados de Juan Antonio Marogía, Juan Bautista Grasete Comane y Domingo Guidetti, no existían otras



Detalle de la decoración en bronce del interior de la Capilla de Juana de Austria, Iglesia, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.

citas que los relacionaran con la capilla de las Descalzas Reales. Si Comane aparece vinculado a Felipe II, en mayo de 1578, participando en los trabajos previos a la construcción del altar mayor de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, con anterioridad, el 12 de febrero de 1578, figura en el *Libro de Acuerdos* junto a Trezzo, como receptor de 1.100 ducados en pago por las *mejoras y cosas de nuevo que hizieron por nuestra orden en el enterramiento de su alteza*<sup>50</sup>. Los trabajos en cuestión consistieron en asentar las puertas de bronce y el traslado del cuerpo de la Infanta desde el sepulcro provisional hasta el enterramiento definitivo, tarea en la que invirtieron un día para abrir y cerrar la nueva sepultura, procediendo después a su limpieza y pulido. Tal ocurría en el mes de octubre de 1578. Por lo tanto, y a la vista de lo expuesto, se puede afirmar que las obras de la capilla y el sepulcro se iniciaron en 1575, y quedaron concluidas, como muy tarde, en 1578.

En el mismo año, en reunión del 19 de abril, aparece el nombre de Gramitta, vinculado a un pago de 100 ducados por las puertas y las virtudes. Los testamentarios no autorizaron este abono al fiador de Marín y de Trezzo, por no estar finalizados los trabajos a tiempo<sup>51</sup>. Este asunto generó un pleito entre Gramitta y la hacienda de la Infanta, del que se habla en noviembre de 1780, última fecha en la que se trata un asunto relacionado con el sepulcro<sup>52</sup>.

La nueva documentación presentada en este estudio permite, por un lado, confirmar definitivamente a Juan de Herrera como arquitecto de la capilla; por otro, diferenciar los datos relativos al diseño arquitectónico de aquellos que se refieren a su ejecución y a la dirección de las obras, profundizando en el papel de Trezzo. Las detalladas anotacio-

nes del *Libro de Acuerdos* aportan, además, los nombres de Juan Marín, Alonso Muñoz y Cristóbal de la Plaza, a quienes, hasta el momento, no se les había reconocido su participación en tan espléndida obra. Sea este estudio un tributo al trabajo de estos artífices.

## Notas

\* Quiero dar las gracias a Alfredo J. Morales y a Pilar Benito García por la ayuda que me han prestado en la elaboración de este estudio.

<sup>1</sup> Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales (en adelante AMDR), Fundaciones de Doña Juana de Austria, C<sup>o</sup>. 4/9, *Testamento y codicilo de Juana de Austria*.

<sup>2</sup> "Capilla enterramiento de doña Juana", "Hacia un catálogo razonable de la arquitectura de Juan de Herrera, un criterio topográfico", *Juan de Herrera, arquitecto real* [Catálogo-Exposición], Ed. Lunweg, Barcelona, 1997, pp. 61-63; J. Ortega Vidal, "La Capilla sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra", *Reales Sitios*, 138 (1998), pp. 40-54.

<sup>3</sup> J. Carrillo, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara*, Ed. Luis Sánchez, Madrid, 1616, fol. 59v.

<sup>4</sup> AMDR, Fundaciones de Doña Juana de Austria, C<sup>o</sup>. 15/5.

<sup>5</sup> J. Carrillo, 1616, fol. 60 [op. cit. n. 3]: *El qual despues de algunos años se acabo, de maravillosa obra...*

<sup>6</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Despachos de Cámara. Libro 2, fol. 76. Publicada por J. Martí y Monsó, *Estudios artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Ed. Leonardo Miñón, Valladolid-Madrid, 1898-1901, pp. 272-273.

<sup>7</sup> Transcripción parcial del mismo efectuada por Francisco José Marín Perellón en, Ortega, 1998, pp. 53-54 [op. cit. n. 2].

<sup>8</sup> AMDR, Fundaciones de Doña Juana de Austria, C<sup>o</sup>. 1/1. *Libro de Acuerdos de 1573 a 1585*.

- 9 E. Tormo, *En las Descalzas Reales de Madrid: estudios históricos iconográficos y artísticos*, Ed. Blass y C<sup>a</sup>, Madrid, 1947, pp. 51-52.
- 10 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 31.
- 11 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 43v. *Que el señor Antonio Cordero socorra a los que hazen el sepulcro por esta vez con 500 reales por cedula de Jacome y cada sabado dozientos reales, despues se acordero que si truxese mas gente en la obra del sepulcro y fuesen necesarios mas dineros se le diesen.*
- 12 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 44.
- 13 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 44v. *Acordose que se diese para taller la casa que tenemos comprada y que yo [Diego de Arriaga] me cargase de acomodalla.*
- 14 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 45. *Viose el asiento con marin para lo de la statua y puertas en que se obliga a hazello en 18 meses la figura y sitial por novecientos ducados y las puertas por seiscientos.*
- 15 J. Hernández Díaz, *Imagineria hispalense del Bajo Renacimiento*, Ed. Blass, Sevilla, 1951, p. 50.
- 16 C. López Martínez, *Notas para la historia del Arte: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Ed. Rodríguez Giménez y Cia., Sevilla, 1929, p. 52.
- 17 J. Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística*, tomo II, Sevilla, 1890, pp. 231-233.
- 18 J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, tomo III, Oficina tip. "La Andaluza Moderna", Sevilla, 1909, pp. 147-149.
- 19 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 45v. *Truxo el señor don Christobal firma de ponpeyo en que dize hara el bulto en ochocientos ducados y el sitial en dozientos y çinquenta.*
- 20 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 45v. *Que ponpeyo haga la estatua de su alteza de marmol por lo mismo que lo hazia marin que son 800 ducados y si le acabare dentro del de 15 meses 100 ducados mas que seran novecientos por todo con el sitial.*
- 21 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 46. *Ponpeyo dio una firma para que hara escritura de la statua que se hiziese luego respondiase que haga el modelo en la perfçion [sic] que a de tener y el sitial para que visto la escritura se remyta a el dicho modelo.*
- 22 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 45v. *Acordose que marin hiziese una cabeça y manos para el modelo que tiene en casa de jacome.*
- 23 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 47. *Que pimentel viesse el modelo que hizo marin en casa de Jacome y le tasase para tomar medio como pagalle y se entregue a las monjas. [al margen] tasolo pimentel en 90 ducados.*
- 24 C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española*, Memorias de la Real Academia Española, tomo XI, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 1914, p. 205.
- 25 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 44v. *Acordose que las puertas por algunos respetos sean de bronze conforma [sic] a la muestra de un quarto dellas que mostro Jacome y marin.*
- 26 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 51. *Dierosenle a Plaça 100 ducados y hizose la escritura como se acordero; y queda obligado a quitar la rexa donde esta su alteza el dia que se haya de trasladar, hizose.*
- 27 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 45.
- 28 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 45v.
- 29 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 45. *Acordose que se diesen por librança de Jacome a su mastre [sic] Jorge 300 ducados para vaziar las basas, capiteles y denticulos del sepulcro.*
- 30 AMDR, Fundaciones de Doña Juana de Austria, C<sup>a</sup>. 4/11. *Inventario y tasación de los objetos pertenecientes a la almoneda de los bienes de doña Juana de Austria (1581-1588)*. En el *Libro de partidas por venta* se menciona que la Emperatriz María adquirió, en 1583, una arquilla de ébano que fue limpiada y aderezada por Alonso Muñoz.
- 31 E. Arnaez, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, Gráf. Cándor, Madrid, 1983, tomo I, p. 234.
- 32 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 49. *Que a Juan de Herrera arquitecto de su majestad se diese una joya de valor de 80 o 100 ducados la qual al señor antonio cordero pareciere por las traças que hizo para hazer el modelo del enterramiento de su alteza y por la planta y montea que después hizo para ponello en obra. [Al margen]: con acuerdo de los señores don cristobal y antonio cordero y yo se le dieron 100 ducados por que el holgo mas con esto.*
- 33 AHPM, Protocolo 458, ff. 831-871v. Transcripción de Francisco José Marín Perellón en Ortega, 1998, p. 54 [op. cit. n. 2].
- 34 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 23.
- 35 A. de León Pinelo, *Historia de Madrid desde el Nacimiento de Christo nuestro Señor hasta el año 1638*, Sevilla, 1736, fol. 192v (manuscrito Real Biblioteca).
- 36 A. Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, tomo V, Ed. Viuda de Ibarra, hijos y Compañía, Madrid, 1793, p. 209. R. de Mesonero Romanos, *Manual Histórico, Topográfico, Administrativo y Artístico de Madrid*, Antonio Jenes, Madrid, ed. 1844, pp. 174-175. E. Plon, *Leone Leoni sculpteur de Charles-quin et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe*, Librairie Plon, Paris, 1887, pp. 199-200.
- 37 A. Palomino, *El Museo pictórico y la escala óptica*, tomo III, edición facsimilar, Aguilar, Madrid, 1988, p. 101.
- 38 P. Madoz, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Imprenta del Diccionario, Madrid, 1845-1850, tomo X, p. 724.
- 39 V. Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII: (datos para su estudio)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983, p. 264. Esta hipótesis se incluye en el apartado dedicado al coro del convento de las Descalzas Reales. Por la forma en que se expresa parece confundir el sepulcro de la Emperatriz con el de Doña Juana.
- 40 J. Amador de los Ríos y J. de Dios de la Rada y Delgado, *Historia de la Villa y Corte de Madrid, J. Fereñ de Mena*, Madrid, 1861-1864, tomo III, p. 72.
- 41 J. Martí y Monsó, "El sepulcro de la infanta D<sup>a</sup> Juana, en las Descalzas Reales de Madrid, ¿es obra de Pompeyo Leoni o de Jacome de Trezzo? 1574 y 1575", *Estudios artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Ed. Leonardo Miñón, Valladolid-Madrid, 1898-1901, pp. 272-273.
- 42 J. Babelon, "Le tombeau de dona Juana de Portugal par Jacopo da Trezzo", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Paris, 193 (1913), tomo XXXIII, pp. 307-316.
- 43 B. Gilman Proske, *Pompeyo Leoni: work in marble and alabaster in relation to spanish sculpture*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1956, pp. 12, 16.
- 44 F. Marías, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, pp. 442, 576.
- 45 F. Marías, y A. Bustamante, "De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en la Windsor Castle de la colección de Cassiano del Pozo", *Cinco siglos de arte en Madrid*, III Jornadas de Arte del Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1991, p. 76.
- 46 F. Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 385.
- 47 F. Checa, *Felipe II mecenas de las artes*, Ed. Nerea, Madrid, 1993, pp. 182-183.
- 48 J.L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1996, p. 149.
- 49 L. Ruiz, "Princesses and nuns. The convent of the Descalzas Reales in Madrid", *Journal of Romance Studies*, Universidad de Londres, vol. 3.1, 2003 (en prensa).
- 50 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 50.
- 51 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 50.
- 52 AMDR, C<sup>a</sup>. 1/1, fol. 59v.



Aquí Yáz la Serenissima S<sup>a</sup> D<sup>a</sup> Juana de Austria  
Infanta de España Princesa de Portugal  
Gobernadora de estos Reynos Fundadora de este R<sup>o</sup> Monas<sup>terio</sup>  
Hija del S<sup>o</sup> Em<sup>perador</sup> Carlos V. Muoer del Prin<sup>cipe</sup> D<sup>o</sup> Ju<sup>seph</sup> de  
Portugal Ma del Rey D<sup>o</sup> S<sup>ebastian</sup> M<sup>artin</sup> de Sa<sup>nta</sup> dia 7 de Septiembre de 1555

# Sobre el modelo de bronce de la *Fontana dei Quattro Fiumi* de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid

Por Delfín Rodríguez Ruiz  
*Universidad Complutense de Madrid*

A Marcello Fagiolo

El trece de julio de 1665, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), o Giovan Lorenzo, como quería Maurizio Fagiolo<sup>1</sup>, en uno de sus últimos estudios sobre el artista de la Roma barroca, le confesaba en París a P. Fréart de Chantelou que siempre había sido "molto amico delle acque; esse fanno molto bene al mio spirito"<sup>2</sup>. Amigo de las aguas, también creía que podían ser "ocasión para quien quiere meditar" (...*meditatibus escam*), como, al final, fue inscrito en una de las caras de la base del obelisco de la *Fontana dei Quattro Fiumi* en la Piazza Navona de Roma que, proyectada por el propio Bernini, fue inaugurada en 1651 por el Papa Inocencio X Pamphili. El mismo Baldinucci, uno de sus primeros biógrafos, escribía, tan sólo dos años después de la muerte de Bernini en 1680, que la opinión del artista era la de que el arquitecto que diseñase fuentes les diese siempre algún significado, verdadero o fingido<sup>3</sup>.

En relación a la *Fontana dei Quattro Fiumi* de Piazza Navona, la evidencia de esas afirmaciones, especialmente la última de Baldinucci, ha sido constatada en innumerables ocasiones.

## La fuente de bronce del Palacio Real de Madrid<sup>4</sup>

Era conocida, desde el siglo XVII, la existencia en las Colecciones Reales de una fuente de bronce dorado que reproducía la *Fontana dei Quattro Fiumi* de Bernini. Sin embargo, durante el siglo XX se daba por desaparecida.

F. Niño, en un artículo de 1945<sup>5</sup>, hacía un balance de las posibles obras del artista en Madrid, revisando documentos, inventarios y algunas piezas a él atribuidas tradicionalmente, describiendo, además, la existencia de la fuente, pero dándola por desaparecida. Toda la bibliografía posterior ha repetido la observación, incluida la española, de A. Rodríguez de Ceballos<sup>6</sup> a J.J. Martín González<sup>7</sup>, entre otros. Sin embargo, lo cierto es que, ya en 1966, la fuente "perdida" era enviada por el Patrimonio Nacional<sup>8</sup> a la exposición celebrada en el Nationalmuseum de Estocolmo sobre Cristina de Suecia<sup>9</sup>, en cuyo catálogo aparece descrita, junto a los bocetos de los ríos Nilo y Río de la Plata de la Galleria Giorgio Franchetti en la Ca' d'Oro de Venecia<sup>10</sup>.

Antonio Ponz, que, con independencia de los inventarios reales posteriores, parecía ser el último en describirla en su célebre *Viaje de España*, publicado en tiempos de Carlos III, dice que en los cuartos bajos de la crujía norte del Palacio Real Nuevo de Madrid, entre otras muchas e importantes esculturas de las Colecciones Reales, se encontraba "un modelo de bronce dorado, vaciado por el original que el célebre Lorenzo Bernini hizo para su famosa fuente de la plaza Naona, en Roma, en donde representó un escollo, con cuatro figuras en él, para significar cuatro de los mayores ríos, habiéndose colocado sobre dicho escollo un obelisco egipcio. Como este modelo se destinó para el señor Felipe IV, se pusieron en él las armas de España".<sup>11</sup> La descripción de Ponz, inapreciable como siempre, iba acompañada de una nota con una breve biografía de Bernini. Sustancialmente, lo que se deduce de la misma es



que se trataba de una réplica en bronce dorado del proyecto o modelo de Bernini para la construcción de la fuente, y que, al tratarse posiblemente de un regalo para Felipe IV, los dos escudos de Inocencio X Pamphili que debían figurar en el modelo originario, y lo hacían también en la fuente inaugurada solemnemente en Roma, el doce de junio de 1651, fueron sustituidos por "las armas de España". Veremos después la importancia de estas observaciones.

F. Niño, siguiendo las imprescindibles obras de S. Fraschetti<sup>12</sup> y A. E. Brinckmann<sup>13</sup>, pensaba que el modelo de bronce del Palacio Real madrileño podría haberse fundido sobre el de "yeso y madera", de 1,95 metros de alto, publicado por Brinckmann, del que también habría salido, en primer lugar, el de plata, "presentado al Papa", y del que se hacían eco los biógrafos y fuentes contemporáneas de Bernini, aunque, según C. D'Onofrio, que parece haber sido uno de los pocos que lo viera, medía o mide 1,20 metros. Sabiendo que el de bronce del Palacio Real de Madrid mide 1,56 metros, parece obvio que no tiene relación directa con los dos citados. Luego es evidente que se trata, y después se verá, de tres modelos distintos, de desigual altura y diferentes materiales. Una variedad de modelos y réplicas que no era infrecuente en los talleres romanos del siglo XVII y que habla también de la extraordinaria fortuna de la obra de Bernini en la Europa de la época y después.

El modelo al que se refería Brinckmann es el que, procedente de los herederos de Bernini, perteneció a la colección Giocondi-Forti y fue publicado por vez primera en 1900 por Fraschetti. Tanto por sus dimensiones como por las características formales e iconográficas presenta notables diferencias, aunque la idea general no difiera, sustancialmente, del mode-



Gian Lorenzo Bernini, Modelo para la Fontana dei Fiumi, c. 1648-1649, Madera, pizarra y terracota, policromado y dorado (195 x 85 cm.). Antigua Colección Giocondi-Forti, Colección privada, Roma.

lo de bronce del Palacio Real y de la obra definitivamente construida en 1651, éstas sí muy próximas entre ellas<sup>14</sup>.

El modelo de plata es más complejo, atrapado entre el testimonio de sus contemporáneos y sus biógrafos más directos y, sobre todo, por la mención de C. D'Onofrio, en la que confirma su existencia y su altura<sup>15</sup>. En efecto, este último afirma que la noticia que dan algunos contemporáneos de Bernini sobre la existencia de un primer modelo de plata es cierta, y que debió ser fundamental para que el Papa Inocencio X y su poderosa cuñada Donna Olimpia Maidalchini, a la cual parece que Bernini se lo regaló, dieran el proyecto y la dirección de las obras al artista, frente a otras propuestas de escultores y arquitectos más próximos a la familia Pamphili como Alessandro Algardi o Francesco Borromini. D'Onofrio escribe: "En relación a este precioso modelo (que Domenico<sup>16</sup>-y tal vez su padre no dijeron que era de plata) quisiera decir aquí que la noticia de Mantovani (cfr. la nota 12) y ahora la del anónimo (se refiere al manuscrito II, II, 110, c. 47 de la Biblioteca Nazionale de Florencia) es cierta, en cuanto tal modelo original (alto cerca de 1,20 m.) de plata maciza, desmontable en sus diferentes partes, existe todavía (inérito), propiedad de un coleccionista privado."<sup>17</sup>

Que conozca, nadie ha visto o publicado después este modelo de plata de la fuente de Piazza Navona. En todo caso, ese modelo no pudo haber sido reproducido en plata del que se considera primera versión entre los conservados, ya que este último mide 1,95 metros, como se ha visto, y el de bronce, por tanto, no procede directamente de ninguno de los dos, si hemos de atender a las medidas dadas por D'Onofrio.

El hecho es que el modelo que la familia de Bernini guardó fue el de la colección Giocondi-Forti, que debía tener una especial significación para los herederos del artista, situándose en los inicios mismos del proyecto, en 1648-1649, y diferente de lo luego realmente construido y que la fuente madrileña reproduce casi exactamente.

El modelo, de extraordinaria calidad, de bronce dorado, que vio y describió Ponz, mide 1,56 m. de altura. Las rocas, las figuras de animales y plantas y el obelisco con las inscripciones en latín están situados sobre una pila oval de 91 x 80 cm. en sus respectivos diámetros. Las figuras de los cuatro ríos, el león y el caballo, así como los escudos con las armas reales, según Ponz, eran desmontables y parecen haber desaparecido<sup>18</sup>, posiblemente durante el siglo XIX y la primera mitad del XX.

Antes de la descripción de Ponz, F. Niño indicaba en su estudio que la fuente era mencionada en algunos inventarios reales, siendo el primero el de 1686, en cuyo folio 88 v., después de advertir que se trataba de una obra no incluida en el inventario de 1666 y que estaba colocada en la Galería del Cierzo del viejo Alcázar de Madrid, se la describía así:



Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Fiumi, Bronce dorado, Detalle, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Un bufete que se forma de un pilón redondo ondeado por dentro con una gruta de peñasco en cruzado con cuatro figuras de todo relieve que representan las cuatro partes del mundo y por atributos animales que les corresponden y dos escudos de armas y encima un pedestral cuadrado con una abuja en disminución cuadrada, todo de bronce dorado talladas de diferentes caracteres y es a imitación de la que esta en Roma, en la plaza Naona, de mano del cauallero Bernino, tasado por los dhos. plateros y escultor en tres mil doblones de a dos escudos.<sup>19</sup>

Hay algunos aspectos de esta descripción del inventario de 1686 que ahora interesa destacar. En primer lugar, la fuente se localizaba en esa fecha, reinando Carlos II, en la Galería del Cierzo del viejo Alcázar de Madrid, antes de su incendio en 1734, en tiempos de Felipe V, y de la construcción del Palacio Real Nuevo, en el que luego la viera Ponz. En segundo lugar, la descripción de la fuente de

bronce se sitúa, en el inventario mencionado, entre las "piezas nuevas que no figuraban en el anterior inventario de 1666". En tercer lugar, la fuente es descrita con relativa precisión, incluido su significado más genérico, y añade que "es a imitación de la que esta en Roma". Es decir, que en 1686, se entendía como una réplica en pequeño de lo ya construido en Roma y no como una réplica del modelo original de Bernini anterior a la construcción de la fuente, como afirmaba Ponz ("vaciado por el original que el célebre Lorenzo Bernini hizo para su famosa fuente de la plaza Naona de Roma").

En otras palabras, según el inventario de 1686, la fuente estaba situada en un lugar importante, pero no especialmente significativo, como era la Galería del Cierzo del Alcázar de Madrid, y había entrado en el mismo con posterioridad al inventario de 1666, después, por tanto, de la



Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Fiumi, Bronce dorado, Detalles, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

muerte de Felipe IV (1605-1665) y era una reproducción de lo ya construido. Ponz, sin embargo, consideraba que se trataba efectivamente de una réplica, pero del modelo de Bernini, previo a su construcción y que tenía las armas de Felipe IV, considerándola un regalo al Monarca <sup>20</sup>. El inventario mencionado también añade lo siguiente: "de la mano del caullero Bernino", lo que puede ser interpretado como que la fuente de Roma era de su "mano" o como que la que lo era también es la de bronce que se estaba tasando e inventariando.

La fuente de bronce, según estos datos, debió ingresar en las Colecciones Reales con posterioridad a 1666, muerto ya Felipe IV. Sin embargo, Ponz señalaba en su *Viaje*, como se ha visto, que "se destinó para el señor Felipe IV", cuyas armas reales llevaba en los escudos que debían figurar en su tiempo, pero ahora, desgraciadamente, inexistentes. La fuente, según estas noticias, debió llegar a Madrid en fechas muy próximas a la muerte del Rey, lo que vendría confirmado, además, por el hecho, no observado, de que Cosme de Médicis, en su viaje por España (1668-1669), la vio en el Alcázar en 1668:

...un'alcova dove il Re Filippo IV<sup>o</sup> per godere d'una bellissima vista del Rio, del giardino e della piazza teneva il disappaccio, tutta di ricami d'oro e di coralli minuti. Quivi sopra un piedistallo di legno è un modello della fontana di piazza Navona d'argento dorato e sopra una base di marmo l'apoteosi di Traiano il di cui volto inghirlandato di raggi stà sul dorso d'un aquila che posa con un artiglio sopra un fulmine e con l'altra sopra una palla figurata per il mondo, il tutto sopra una catasta di trofei. Questo

marmo che è antico e d'una maniera delle più belle che ora si sia veduto tra le cose antiche fu dal Cardinal Colonna donata al Re Filippo Quarto pochi anni sono. <sup>21</sup>

Según esta descripción, la fuente se encontraba en 1668 en el despacho de Felipe IV, en la Torre Dorada del Alcázar <sup>22</sup>, centro simbólico y político de la Monarquía, que albergaba también su preciosa y privada biblioteca <sup>23</sup>. Se trata, sin duda, de un espacio de mucha mayor significación para el propio Rey y en el contexto mismo del edificio que el posterior de la Galería del Cierzo en el que la localiza el inventario de 1686.

En resumen, la fuente de bronce del Palacio Real, de la que faltan las figuras y escudos mencionados, cuya huella es evidente en la obra conservada, debió, según estos datos, ingresar en las Colecciones Reales después de la muerte de Felipe IV (1665) y del inventario de 1666, en el que no figura. En 1668 es descrita por L. Magalotti en su redacción del viaje de Cosme de Médicis junto a la llamada ahora *Apoteosis de Claudio*, en el Alcázar de Madrid, regalo del Cardenal Girolamo Colonna a Felipe IV en 1664, y hoy en el Museo del Prado <sup>24</sup>. Que, además, se trataba de un ofrecimiento a Felipe IV, parece deducirse de las observaciones de Ponz, relativas a los escudos con sus armas reales. Es decir, que la fuente fue encargada o regalada a Felipe IV, y colocada en su despacho junto con el regalo del Cardenal Colonna, aunque parece que ese simbólico gesto, que podría ser interpretado como propio del aprecio de Felipe IV por la fuente de bronce de Bernini, debió producirse después de su muerte en 1665, y después del



Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Fiumi, Bronce dorado, Detalle, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

inventario del año siguiente. Es decir, entre 1666 y 1668, cuando la ven Cosme de Médicis y L. Magalotti.

La fuente, según los documentos referidos, era entendida como una reproducción reducida de lo ya construido e inaugurado en 1651 o, como dice Ponz, como una réplica del modelo original de Bernini previo a la construcción. En todo caso, lo que resulta evidente es que se trata de una fuente de "mano" de Bernini, fundida en Roma y dedicada a Felipe IV. La fechas posibles de realización, según estos datos, irían desde 1651 a 1668, cuando por vez primera se describe en el Alcázar en el viaje de Cosme de Médicis. El valor concedido a la misma debió ser grande, colocándola, en un primer momento, en el despacho del Rey y al lado de la *Apoteosis de Claudio*, regalo extraordinario de G. Colonna a Felipe IV.

### El proceso proyectual de la *Fontana dei Fiumi*: modelos y dibujos

La fuente de bronce del Palacio Real, según lo visto hasta ahora, presenta algunas evidencias y muchas incógnitas que tienen que ver también con la propia obra de Bernini en la Piazza Navona de Roma o, al menos, con su proceso proyectual y con la fortuna de la misma, sobre todo en relación con España, especialmente con el Marqués del Carpio, como después se dirá.

Fundida en bronce en Roma, la fuente es, sin duda, de la "mano" de Bernini, técnica que conocía como pocos, al menos desde su magna obra del *Baldaquino de San Pedro* (1624-1633). Para él trabajaron algunos de los mejores escultores y fundidores de Roma, incluidos los que pudieran recomendar a Velázquez durante su segundo viaje a Italia (1649-1651)<sup>25</sup>, coincidiendo, además, con las fechas de construcción de la *Fontana dei Fiumi*. Es más, en 1654-1655, Bernini envió a Felipe IV el *Crucifijo* de bronce de El Escorial, destinado originariamente al Panteón, terminado, precisamente, en esas fechas, y un lugar simbólico fundamental, como es sabido, de la Monarquía Hispánica y de los Austrias.

El *Crucifijo* de Bernini de El Escorial es importante en este contexto por diferentes motivos. En primer lugar, se trata de una obra nada menor en la trayectoria de Bernini, como ha sido considerado, además, por sus principales estudiosos, de Wittkower a Martinelli<sup>26</sup> o Fagiolo<sup>27</sup>. En segundo lugar, no parece comprobado, como se ha afirmado, que no fuese un encargo de Felipe IV a Bernini y precisamente para el Panteón de Reyes de El Escorial, lo que indicaría el alto valor que el Rey concedía al escultor. Ceballos ha considerado, sin embargo, siguiendo lo escrito por Frascchetti, que: "...el Crucifijo no habría sido encargado directamente por el monarca español sino regalo a su segunda esposa Mariana de Austria por el papa Inocencio X, cuando ésta pasó por Milán, camino de Madrid, para desposarse con Felipe IV... El Crucifijo de bronce dorado es una magnífica pieza, si bien no de excepcional significación dentro de la obra de su autor".<sup>28</sup>



*Gian Lorenzo Bernini, Modelo para la Fontana dei Fiumi, c. 1649-1650, Madera de cerezo y terracota (55 x 96 cm.), Accademia di Belle Arti, Bolonia. En depósito en la Pinacoteca Nazionale, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Bolonia.*

Frente a esta opinión, las fuentes contemporáneas de Bernini, incluidas las biografías de F. Baldinucci y de su hijo D. Bernini, mantenían precisamente lo contrario, reafirmado por Wittkower en su monografía sobre la escultura de Gian Lorenzo<sup>29</sup> y por todos los historiadores posteriores. Según estos datos, que expongo con brevedad, Bernini habría realizado un *Crucifijo* para Felipe IV coincidiendo con los últimos años del Papa Pamphili (1644-1655). Baldinucci y su hijo lo señalan así, afirmando que se trataba de una obra encargada por Felipe IV a Bernini, por medio de Inocencio X, y con destino al Panteón escorialense. El 8 de febrero de 1654, el Cardenal Fabio Chigi, Secretario de Estado del Papa y futuro Alejandro VII, anota en su diario haber visto el crucifijo de Bernini, discutiendo después algunos pormenores sobre su envío a la Corte madrileña con el Embajador de España Diego de Aragón y Mendoza, IV Duque de Terranova<sup>30</sup>.

Estos datos confirman no sólo que las relaciones entre Felipe IV e Inocencio X eran muy buenas, sino que también Bernini debió cumplir un papel diplomático indirecto nada menor, como se puede comprobar por este regalo diplomático y, a la vez, encargo al escultor, del *Crucifijo* de El Escorial y por el que fue recompensado por el Monarca español con "una gran Collana di oro". Es decir, que pudiera ser que no se tratase de una obra menor de Bernini, ni de un regalo ocasional en 1649 de Inocencio X a Mariana de Austria, colocado accidentalmente en el Panteón de El Escorial con posterioridad. Todo lo contrario. Es más, que Bernini tenía el *Crucifijo* de Felipe IV en gran aprecio puede comprobarse ahora con una versión más próxima, en colección privada<sup>31</sup>, de otro *Crucifijo* destinado, seis meses después de haber terminado el del Monarca hispánico, a Luis XIV y fundido por su discípulo Girolamo Lucenti<sup>32</sup> (1627-1698), precisamente el autor de la *Estatua de Felipe IV* de Bernini en la basílica de Santa Maria Maggiore de Roma, unos años después<sup>33</sup>.

Estas dos obras, el *Crucifijo* y la *Fontana dei Fiumi*, entre otros encargos de la misma época que habrían de culminar con la mencionada estatua de *Felipe IV* en Santa Maria Maggiore y con el boceto para una escultura ecuestre del Rey *Carlos II*<sup>34</sup>, de 1680, además de la extraordinaria y colosal réplica de la misma *Fontana dei Quattro Fiumi* para el Marqués del Carpio, ponen en evidencia que las relaciones de Bernini con la Monarquía Hispánica, con algunos españoles en Roma y algunos Virreyes de Nápoles, fueron más intensas y significativas de lo que es habitual considerar. Aunque se trata, el de las relaciones de Bernini y España, de un estudio aún pendiente de realizar con rigor<sup>35</sup>.

La fuente de bronce del Palacio de Madrid se inscribe, por tanto, en un periodo de tiempo que, según los datos conocidos, podría ir desde 1651, después de la inauguración celebradísima de la misma en Roma, a 1668, fecha en la que es descrita en el *Viaje* de Cosme de Médicis en el despacho del Rey en la Torre Dorada del Alcázar. Por esos

mismos datos, podría tratarse de una obra de "mano" de Bernini, es decir, fundida a partir de un modelo del arquitecto y escultor. El modelo podría ser, según Ponz, previo a la construcción definitiva de la fuente, aunque, sin duda, por sus características, debía estar muy próximo al momento mismo de la inauguración y realizado entre 1650 y 1651. El modelo, como se ha visto, también podría ser, según el inventario de 1686, alguno hecho a "imitación" de lo construido, lo que tampoco sería excepcional en la obra de Bernini, tan preocupado, además, por su propia fama y fortuna<sup>36</sup>. Por último, en el contexto de las relaciones entre el artista, el Papa Inocencio X y Felipe IV no puede sorprender tampoco que se trate de un regalo especialmente dedicado al Monarca español, cambiando los escudos. Lo que también es posible que se produjese durante el papado de Fabio Chigi, Alejandro VII, Papa entre 1655 y 1667<sup>37</sup>.

Lo cierto es que la fuente de bronce es extraordinariamente próxima a lo construido. Faltan, lamentablemente, las figuras de los cuatro ríos, el caballo, el león y los escudos, como ya sabemos, pero el resto de los detalles, de las plantas a la palmera, del armadillo al dragón alado o la serpiente y la espuma de oro que se convierte en monedas, son prácticamente idénticos. Es decir, precisamente las figuras e imágenes que fueron talladas directamente en la roca<sup>38</sup>. Las que faltan en el modelo de bronce corresponden exactamente con las que fueron incorporadas, de mármol, con las figuras de los cuatro ríos (Danubio, Ganges, Nilo y Río de la Plata), el león, el caballo y los dos escudos en la fuente construida. Fueron fundidas en bronce, sin duda, pero debieron hacerse de forma independiente, y luego, quedan las huellas, sujetadas en la roca y sus huecos. Este hecho permite pensar que el modelo por el que se vació la fuente para su fundición debía tener esas imágenes también desmontables, posiblemente de terracota.

Todos estos datos indican que, en efecto, existió un modelo, dirigido por Bernini, muy próximo a lo realizado, y con algunas figuras, las mencionadas, y dos escudos (originalmente los de Inocencio X, luego cambiados por los de Felipe IV para hacer esta fundición) desmontables. De los modelos previos a la construcción de los que se tienen noticia: el literario, aunque documentado, de plata, parece que, visto y medido por D'Onofrio, previo, obviamente, según esa tradición escrita, al que estaba en la Colección Giocondi-Forti, de 1648-1649, y el conservado, muy incompleto, ahora en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia, pero en depósito de la Accademia di Belle Arti de la misma ciudad, decía, de esos modelos, el más próximo a nuestra fuente es el último<sup>39</sup>.

Redescubierto en 1968 por S. Zamboni<sup>40</sup>, aunque presente en la Accademia di Bologna desde comienzos del siglo XVIII, ha sido considerado desde entonces como el modelo conservado más próximo a la realización final de la obra, posiblemente de inicios de 1650. El modelo boloñés



Filippo Gagliardi (atribuido), Visita de Inocencio X con Bernini a la Fontana dei Fiumi, c. 1651, Óleo sobre tela (285 x 187 cm.), Museo di Roma, Inv. 35459, Roma.

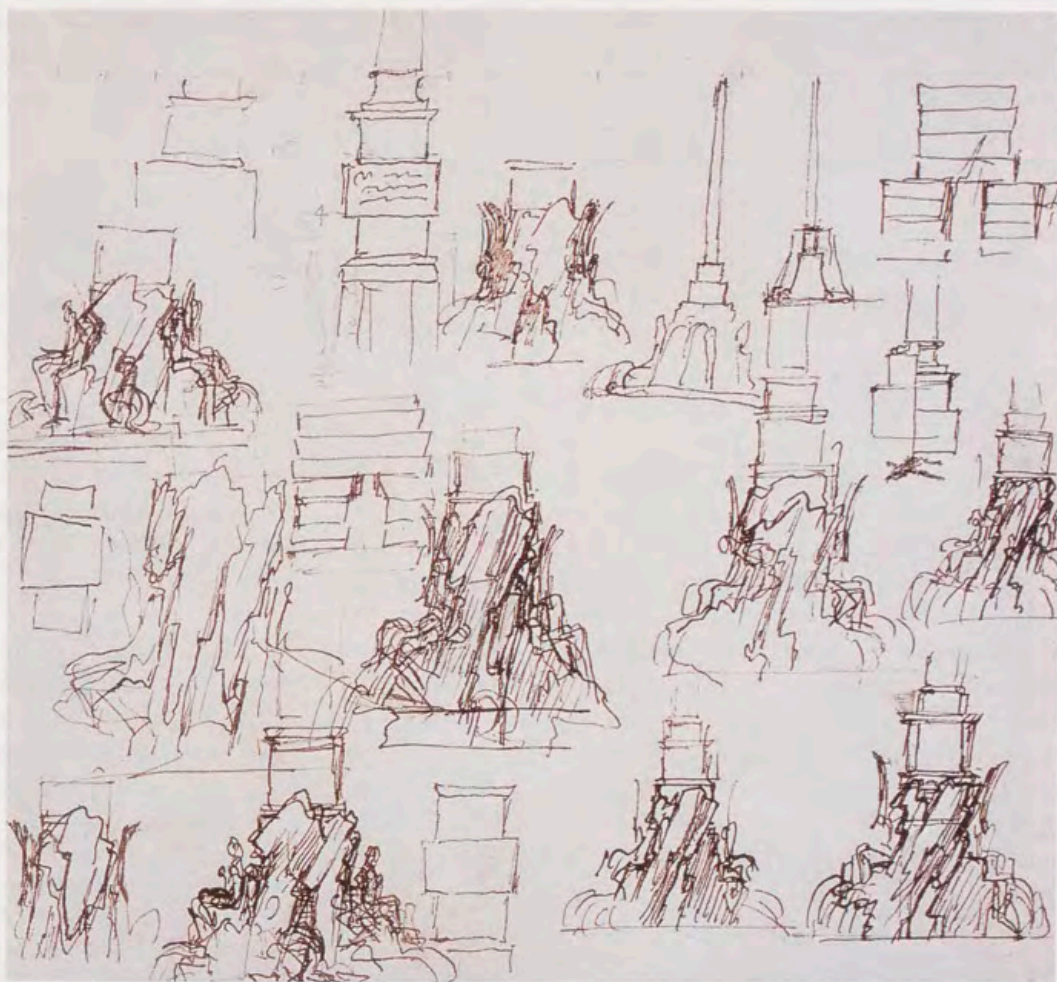
tenía las figuras, que faltan en el de Madrid, de terracota, siendo la roca de madera, sin tantos detalles, aunque muchos de ellos extraordinariamente próximos a los del bronce del Palacio Real, como ocurre con la palmera, algunas plantas o el armadillo, entre otros. Esta extraordinaria pieza, de altísima calidad, tanto en la talla de la madera como en la figura de terracota que aún mantiene, se conserva desgraciadamente con la ausencia de partes muy importantes. Ahora le faltan casi todas las figuras, menos la del Río de la Plata, también incompleta, aunque posiblemente autógrafa, además de que carece del obelisco. Pero, al margen de que la montaña rocosa de madera de Bolonia no posea el acabado minucioso de los detalles del bronce de Madrid, hay que señalar que la pila para el agua no es oval, sino redonda, lo que hace diferente ese modelo tanto de lo realizado como del posible modelo de la fuente madrileña, que tiene que ser necesariamente posterior, posiblemente del mismo año de 1651, si la consideramos modelo previo a su construcción, o inmediatamente posterior, si la consideramos "a imitación de".

Charles Avery<sup>41</sup>, y después Maurizio Fagiolo, se han detenido, el primero con su sola reproducción, el segundo encajándolo en el modelo de Bolonia, en un escudo de terracota prácticamente idéntico al que fue realizado en la



Francesco Borromini, Proyecto para la Fontana de Piazza Navona, con el Obelisco Pamphili, 1647. Dibujo, grafito (37,5 x 29 cm.), Biblioteca Apostólica Vaticana (Vaticana), (Vat. lat. 11258, f. 200r), Ciudad del Vaticano.

*Fontana dei Fiumi*, en el lado correspondiente al palacio Pamphili, sobre las cabezas del Danubio y del Ganges. El escudo se encuentra en la sala de escultura del Palazzo Venezia de Roma, "uno de los menos visitados de la capital del Barocco", en irónica expresión del propio Fagiolo. El escudo del Palazzo Venezia (12 x 10,3 x 3,5 cm.) encaja en el modelo de madera de Bolonia<sup>42</sup>. Fagiolo, al comentar estos datos, señalaba también que de la *Fontana dei Fiumi* debieron haber existido más modelos semejantes al redescubierto por S. Zamboni, tan cuidado, y en el que debió intervenir el propio Bernini ayudado por algunos de sus colaboradores más próximos, entre los que llegaron a encontrarse carpinteros, ebanistas y arquitectos tan importantes como Giovanni Battista Soria<sup>43</sup>. La fuente de bronce de Madrid presenta una extraordinaria proximidad con la de Bolonia, pero ya se ha visto que también ofrece diferencias y que acentúa su proximidad a lo construido. Luego debió vaciarse sobre otro modelo, más preciso en los detalles y cercano a la propia *Fontana dei Fiumi*. Debía tratarse de un modelo semejante, con figuras de terracota, precisamente las que fueron fundidas de forma independiente y ahora faltan. Es muy posible que el modelo que no conocemos, y sobre el que fue fundida la fuente de bronce del Palacio madrileño, fuera de unas fechas muy próximas al año 1651, el de su solemne inauguración.



Gian Lorenzo Bernini, Veinte estudios para la Fontana dei Fiumi, c. 1648, Dibujo, pluma y tinta marrón (329 x 350 mm.), Museum der Bildenden Künste, Inv. NJ 7907 r, Leipzig.

Entre 1650 y 1655, las relaciones entre Inocencio X, y con él Bernini, y Felipe IV y su Corte, debieron ser muy estrechas, coincidiendo con la presencia en la Embajada de España en Roma del VII Duque del Infantado <sup>44</sup>, el Cardenal Trivulzio y el ya recordado IV Duque de Terranova. Son las fechas del Año Santo de 1650 <sup>45</sup>, de la presencia de Velázquez en Roma, enviado por Felipe IV, y pintando no sólo a Inocencio X, sino en contacto con Algardi, Pietro da Cortona o el propio Bernini. Muchos de los ayudantes escultores y fundidores del primero y del último trabajaron para el pintor sevillano, realizando vaciados y fundiciones de algunas de las más memorables esculturas de Roma. Entre ellos se encontraban C. Sebastiani, G. P. del Duca, G. Ferrer o M. Bonarelli, entre otros. En esas fechas, que coinciden con la inauguración de la *Fontana dei Fiumi*, es posible que el modelo sobre el que después se hizo la copia en bronce del Palacio Real estuviese ya hecho.

Después de la inauguración de la fuente a comienzos del verano de 1651, el Duque del Infantado encarga precisamente a Bernini la organización y diseño de las fiestas celebradas en octubre de ese mismo año para conmemorar el nacimiento de la Infanta Margarita. En esta fiesta, de fuegos artificiales y arquitecturas efímeras, Bernini se

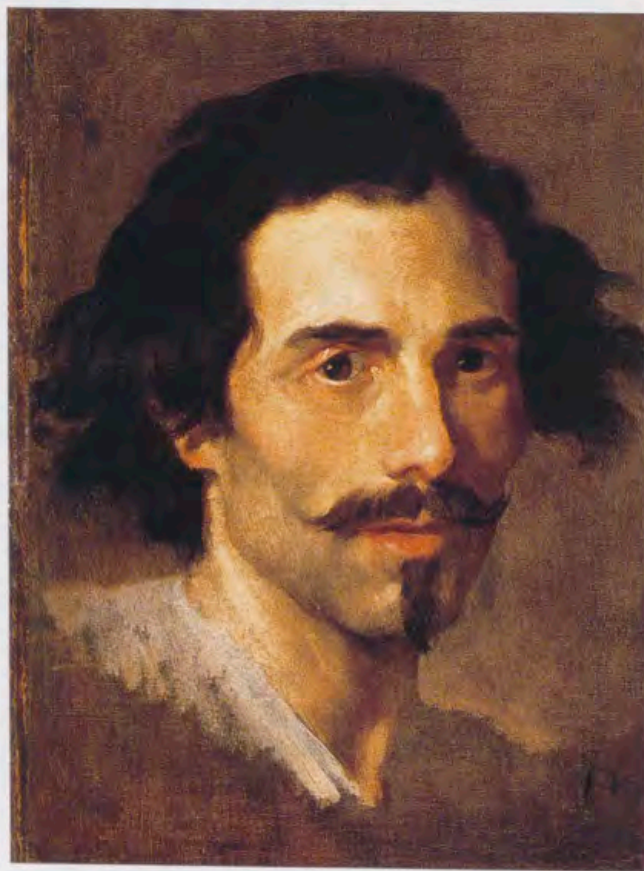
enfrenta con el tema del elefante, que luego retomaría en el palacio Barberini y en el de la plaza de la Minerva, en Roma, coronados con un obelisco (1665-1667) <sup>46</sup>. No cabe duda de que Bernini, que a comienzos del pontificado de Inocencio X parecía entrar en una época de marginación, tanto por su relación con Urbano VIII como por su fracaso en el campanario de San Pedro, había recuperado con el proyecto de la *Fontana dei Fiumi* su papel privilegiado en Roma, lo que también podría explicar los diferentes proyectos realizados para Felipe IV y sus representantes en la ciudad.

La historia del proceso proyectual de la *Fontana* de Piazza Navona es conocida y, sin embargo, está llena de incógnitas. Los modelos y dibujos conservados, algunos magníficos, son sólo una pequeña parte de los que debieron realizarse <sup>47</sup>. En este contexto la fuente de bronce de Madrid constituye un testimonio excepcional de aquel complejo proyecto.

Brevemente, es sabido que Inocencio X pretendió convertir Piazza Navona en un lugar de celebración de su propia familia Pamphili, con su ordenación, la reforma y ampliación del palacio, en la que intervinieron Borromini y P. da Cortona y la construcción de Santa Agnese, de Borromini y C. Rainaldi, a partir de 1652. Bernini, fuertemente vin-

culado a Urbano VIII y a los Barberini, había caído en desgracia con el nuevo Papa, también por el fracaso, en 1646, de su campanario para San Pedro del Vaticano, como ya se ha visto. Borromini parecía el preferido. De hecho, se hacía cargo nada menos que de la reforma de San Giovanni Laterano de cara al Jubileo de 1650 y, además, le era encargada, en 1645, por el Pontífice la traída del Acqua Vergine de la Fontana di Trevi a Piazza Navona para construir una nueva fuente.

Borromini, entre 1645 y 1647, lleva a cabo las obras de conducción del agua, mientras el Papa, muy posiblemente asesorado por el jesuita Athanasius Kircher (1602-1680)<sup>48</sup>, estaba pensando en usar un obelisco caído del Circo de Majencio como argumento de la fuente. Ese mismo año de 1647, Borromini presenta un proyecto de fuente con un obelisco y cuatro relieves con mascarones que representan los cuatro ríos más famosos del mundo<sup>49</sup>. El proyecto, ciertamente, no era espectacular<sup>50</sup>. Parece que Alessandro Algardi presentó también otro proyecto de fuente que, al final, no fue considerado. No está claro que se tratase, como se ha dicho, de un concurso, sino que los dos artistas más próximos a la familia Pamphili y a Inocencio X presentaron proyectos en vista de las intenciones del Papa. Y aquí aparecen la duda y las preguntas insistentes de por qué le fue otorgado a Bernini el proyecto y construcción de la *Fontana*, un artista, en principio, en descrédito con el nuevo Papa. Parece que en la decisión de colocar el obe-



Gian Lorenzo Bernini, Autorretrato, c. 1635, Óleo sobre tela (46 x 32 cm.), Museo Nacional del Prado, nº 2476, Madrid.

lisco mencionado en la futura fuente tuvieron un papel fundamental Borromini<sup>51</sup> y A. Kircher, aunque a la postre fuera Bernini quien creara el nuevo y maravilloso artefacto ayudado también por el jesuita.

Las fuentes y los documentos señalan que en 1648 el proyecto ya está, sorprendentemente, en manos de Bernini. Según F. Mantovani<sup>52</sup>, agente en Roma del Duque de Módena, Bernini, con la ayuda de Donna Olimpia Maidalchini, habría presentado a Inocencio X un modelo de plata que "ha toccato il cuore al Papa". Mantovani se hace eco de que estos hechos obedecían a "stratagemma" del "astuto" y "tristo" Bernini, al haberle regalado el modelo mencionado a la cuñada del Pontífice, consiguiendo así, también, según otras versiones, con la ayuda del Príncipe Nicolò Ludovisi<sup>53</sup>, hacerse con el encargo en detrimento de F. Borromini.

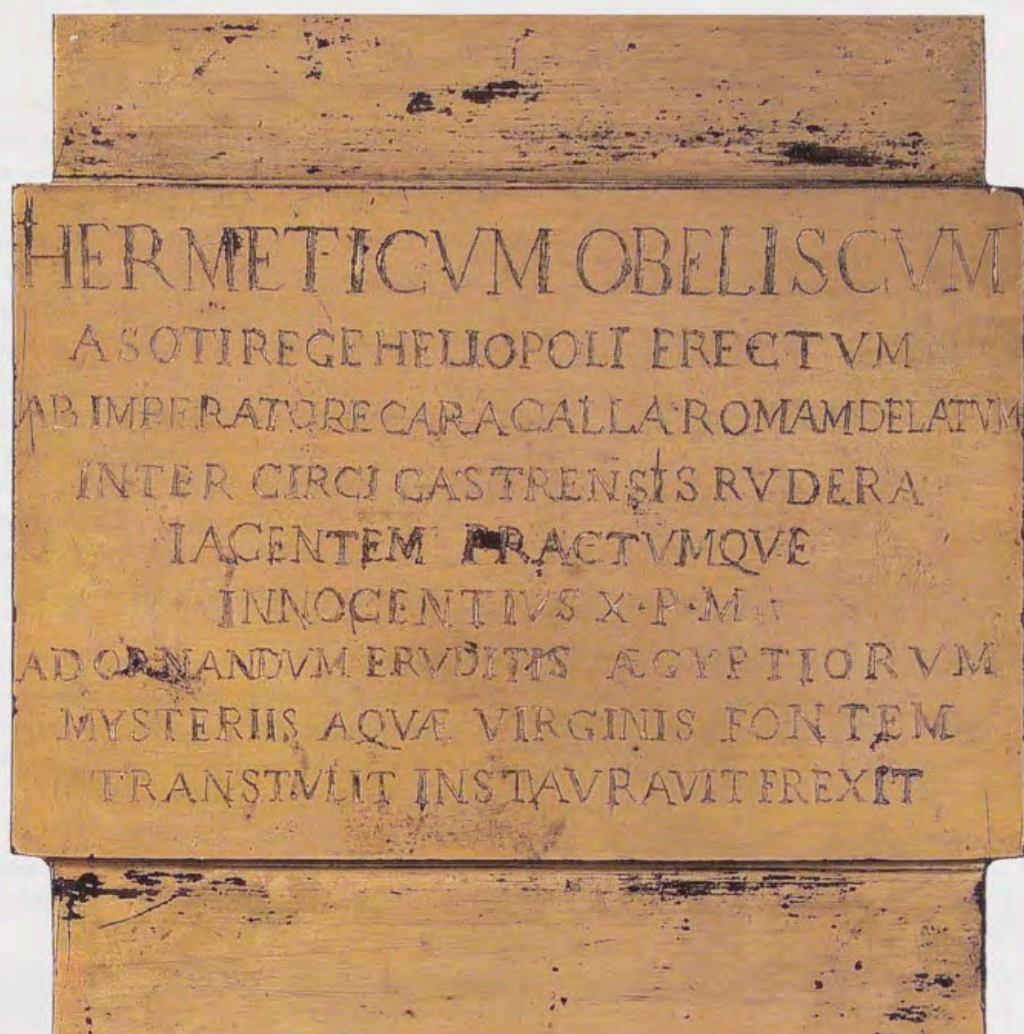
Estas dos versiones hablan de dos modelos distintos, uno de plata, que ya se ha comentado, y cuya existencia es nebulosa; y otro, el descrito por Domenico Bernini, que no era de plata, o, al menos, no lo indica. Según Domenico, cuando el Papa vio este modelo quedó estático durante casi media hora, afirmando después:

Questo disegno non può essere di altri che del Bernino, e questo tiro che del Principe Ludovisio; onde bisognerà per forza servirsi del Bernino a dispetto di chi non vuole, perche a chi non vuole porre in opera le sue cose, bisogna non vederle.

Recientemente, en su biografía *vivida*, novelada con las fuentes y documentos, de Bernini, Maurizio Fagiolo proponía identificar este primer modelo, descrito por Domenico, con el que ya conocemos de la antigua colección Giocondi-Forti<sup>54</sup>.

Sea como fuere, lo cierto parece ser que Bernini consiguió el encargo y desplazó a Borromini con "estratagemas" de hombre "astuto", lo que confirman varias fuentes conocidas y, tal vez, en este mismo sentido cabe proponer, como ha señalado recientemente Marder, que haya de interpretarse la afirmación del propio escultor a su hijo Domenico, que escribe en la *Vita...* cómo varios años después, su padre «passando una volta per piazza Navona, ei dispettosamente chiudesse le bandinelle della carrozza per non rimirarne la Fonte, e dicesse, "Oh quanto mi vergogno di haver operato così male"»<sup>55</sup>.

En este contexto, si aceptamos, a falta de más evidencias sobre el literario, y posiblemente real, modelo de plata maciza, que el modelo de la antigua colección Giocondi-Forti es el más antiguo de los conservados, incluso, según Maurizio Fagiolo, el primero, y que después, además de los diferentes dibujos que se conservan, y ayudan a explicar las dudas y el proceso del proyecto, de fechas más próximas a la inauguración de la fuente, se ha conservado el fragmentario pero excepcional de Bolonia, hemos de convenir en que el modelo



Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Fiumi, Bronce dorado, Detalle de una de las inscripciones en latín, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

por el que se fundió en bronce el del Palacio Real es el más cercano a la fuente, sea inmediatamente anterior a su terminación, lo que es más razonable, o inmediatamente posterior. Y esto con independencia del momento en el que se fundiera en bronce, y de su llegada a España, dedicada a Felipe IV.

Hay otro dato, tal vez significativo, que, a falta de otros documentos que puedan ser más precisos, avala esa proximidad a 1651, que aquí se atribuye al modelo por el que fue fundido el de bronce. Me refiero al hecho nada menor de que las inscripciones en latín de las cuatro caras de la base del obelisco madrileño, a pesar de alguna errata, reproducen fielmente las que publican A. Kircher, en su *Obeliscus Pamphilius* (1650), y Michelangelo Lualdi, *Istoria Ecclesiastica* (2 vols., Roma, 1650-1651), y que no son, como es sabido, las que al final se colocaron, siendo doradas por M. A. Inverno a inicios del verano de 1651. El dato parece apoyar la idea aquí mantenida de que el modelo sobre el que se fundió en bronce la fuente del Palacio Real debía estar muy próximo a la inauguración, si es que no se trata de la última maqueta previa a su terminación, cuando aún era verosímil que se colocasen las inscripciones citadas y publicadas por los eruditos mencionados <sup>56</sup>.

Téngase en cuenta, además, que tanto Kircher como Lualdi <sup>57</sup> han sido considerados, por diferentes historiadores y estudiosos de la *Fontana dei Fiumi*, como los ideólogos del propio Bernini en la elaboración del programa simbólico e iconográfico de la misma, en el que ahora, obviamente, no me puedo detener. También es posible, sin embargo, que el propio Bernini realizase esta maqueta como memoria de la fuente, que había sido recibida clamorosamente, como un instrumento de su propia fama, del mismo modo que conmemoraba su fortuna una pintura de grandes dimensiones y que representa la fuente durante una visita previa a su inauguración, pero ya terminada, con los retratos de Inocencio X y del propio escultor sobre un caballo blanco, propiedad de Bernini y atribuida por Fagiolo a Filippo Gagliardi (*Visita di Innocenzo X con Gian Lorenzo Bernini alla Fontana dei Fiumi*, óleo sobre lienzo, 285 x 187 cm., Museo di Roma) <sup>58</sup>.

En esta clave cabe entender, además, la fundición del modelo para Felipe IV, cambiando los escudos y eliminando significativamente la paloma que corona el obelisco, símbolo no sólo del Espíritu Santo, sino, como es sabido, emblema de Inocencio X y la familia Pamphili.



Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Fiumi, Bronce dorado,  
Detalle del obelisco, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

La fama y fortuna de la *Fontana* fue grande en toda Europa y, por lo que vemos, también en España. Recuérdese que el Embajador en Roma a partir de 1676, el Marqués del Carpio, luego Virrey de Nápoles, y uno de los más grandes coleccionistas del siglo XVII, también encargó <sup>59</sup> a Bernini una réplica colosal de la *Fontana dei Fiumi* para enviarla a Madrid y que llegó a ser embarcada en 1683, pero de la que no tenemos noticias posteriores <sup>60</sup> y, desgraciadamente, tampoco es reproducida entre los dibujos de su *Álbum Carpio*, conservado en la Society of Antiquaries de Londres <sup>61</sup>, en el que, sin embargo, sí aparece descrita y contiene dibujos de otras dos fuentes del Marqués. Precisamente a su colección ha sido vinculada por Fagiolo la estatua ecuestre, en bronce dorado, de *Carlos II* (1680) ya recordada, y que es versión en pequeño de la de *Luis XIV*.

Cabe concluir, aunque son muchas aún las incógnitas, también en espera de un estudio riguroso sobre las relaciones entre Bernini y España, que la fuente de bronce dorado con la *Fontana dei Fiumi* del Palacio Real de Madrid es "de mano" de Bernini, fundida, no sabemos en qué momento, sobre un modelo cercano a la fecha de 1651, dedicada a Felipe IV y llegada, aunque tardíamente, entre 1666 y 1668, al viejo Alcázar de los Austrias, al despacho del Monarca.



Athanasius Kircher, Obeliscus Pamphilius, Roma, 1650, Frontispicio,  
Real Biblioteca, III/1695, Madrid, Patrimonio Nacional.



Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Fiumi, c. 1651-1668, Bronce dorado, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

## Notas

<sup>1</sup> M. Fagiolo, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma-Bari, 2001.

<sup>2</sup> El inestimable documento sobre la estancia en París, en 1665, en la Corte de Luis XIV, de Bernini, escrito por P. Fréart de Chantelou, fue publicado por L. Lalande, *Journal de voyage du chevalier Bernin in France*, París (1877-1884), 1887. El *Journal* ha tenido varias ediciones posteriores (S. Bottari, Roma, 1946; A. Blunt, Princeton, 1985, entre otros) y una edición en castellano, V. Bozal, Murcia, 1986. La elocuente cita sobre la pasión por las aguas de Bernini fue puesta en valor histórico por Maurizio y Marcello Fagiolo, *Bernini. Una introduzione al "gran teatro" del Barocco*, Roma, 1966, pp. 84-85. Véanse también R. Assunto, "Città e natura nel pensiero estetico del Seicento", en Marcello Fagiolo y Gianfranco Spagnesi (eds.), *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Florencia, 1982, pp. 51-70 y el reciente Marcello Fagiolo, "La scena delle acque", en Maria Grazia Bernardini y Maurizio Fagiolo (eds.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Milán, 1999 (catálogo de la exposición del Palazzo Venezia de Roma, 1999), pp. 137-146.

<sup>3</sup> F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore scritta da Filippo Baldinucci fiorentino, alla sacra real Maestà regina de Svezia*, Florencia, 1682.

<sup>4</sup> Este trabajo, evidentemente inconcluso, hubiera sido imposible sin la generosa ayuda y noticias proporcionadas por R. Díez del Corral, C. Cabeza, J. C. de la Mata, F. Bouza, M. Fagiolo, L. de Frutos, M. Simal, J. L. Sancho, H. Pérez y D. García.

<sup>5</sup> F. Niño, "Bernini en Madrid", en *Archivo Español de Arte*, 1945, pp. 150-161.

<sup>6</sup> A. Rodríguez de Ceballos, "La huella de Bernini en España", introducción a H. Hibbard, *Bernini*, Madrid, 1982, pp. VII-XXX.

<sup>7</sup> J. J. Martín González, *El escultor en Palacio*, Madrid, 1991, p. 246.

<sup>8</sup> De hecho, el Archivo Fotográfico de Inventario del Patrimonio Nacional conserva fotografías de la fuente realizadas a finales de los años cuarenta o inicios de los cincuenta. También en las Navidades del 2001, la fuente fue exhibida en el contexto del tradicional belén del Palacio Real de Madrid.

<sup>9</sup> Catálogo de la exposición *Christina. Drottning av Sverige*, Estocolmo, 1966, pp. 313-314.

<sup>10</sup> Sobre estos bocetos, véase ahora el catálogo de la exposición *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, 1999, pp. 379-380, fichas 115a y 115b, escritas por A. Cipriani [op. cit. n. 2]. En general, sobre los dibujos y bocetos de escultura conservados y relativos al proyecto de la fuente véanse, ahora, A. Cipriani, 1999, pp. 375-380 [op. cit.] y Maurizio Fagiolo, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milán, 2002, pp. 109 y ss.

<sup>11</sup> A. Ponz, *Viaje de España*, ed. al cuidado de C.M. del Rivero, Madrid, 1988, vol. 2, p. 263. También menciona la fuente de bronce y otras obras de Bernini en España, siguiendo a Ponz, C. Justí, *Velázquez y su siglo* (1888), Madrid, 1999, pp. 468-469.

<sup>12</sup> S. Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milán, 1900.

<sup>13</sup> A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, Frankfurt, 1923-1924, 2 vols.

<sup>14</sup> Además de Fraschetti y Brinckmann, la bibliografía posterior sobre Bernini se ha referido insistentemente a este modelo previo a la construcción y que debía ser tenido en alta estima por el propio Bernini, habiéndose conservado entre sus herederos hasta bien entrado el siglo XX. Véanse las recientes observaciones, al respecto, de A. Cipriani 1999, pp. 378-379 [op. cit. n. 10], y S. F. Ostrow, "Primo modello per la fontana dei Quattro Fiumi, 1648-1649", en el catálogo de la exposición *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, Turín, 1999, pp. 446-447, con la bibliografía anterior.

<sup>15</sup> C. D'Onofrio, *Gli Obelischi di Roma*, Roma, 1967, p. 226, n. 16. Del mismo autor véase *Le Fontane di Roma*, Roma, 1957 (3ª ed. ampliada, Roma, 1986).

<sup>16</sup> Se refiere a la biografía de Domenico Bernini, hijo del escultor, publicada a comienzos del siglo XVIII, D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini descritta da Domenico Bernino suo figlio, e dallo stampatore dedicata all'eminetissimo e reverendissimo signore, il signor cardinale Lodovico Pico della Mirandola*, Roma, 1713. Las biografías de Bernini de Baldinucci y de Domenico Bernini siempre se han considerado muy semejantes. La precedencia, en forma de libro impreso, en el tiempo de la de Baldinucci parecía otorgarle una primacía evidente y, sin embargo, C. D'Onofrio, en "Note berniniane. 2. Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci", en *Palatino*, X, 1966, pp. 201-208, ya documentaba que la de Domenico Bernini fue anterior y usada por Baldinucci, lo que ha sido reafirmado con posterioridad y con nuevas pruebas documentales por T. Montanari, "Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Palavicino", en *Studi Secenteschi*, 1998, pp. 127-164 e

id., "Filippo Baldinucci... y Domenico Bernini...", fichas 16a y 16b del catálogo de la exposición *Gian Lorenzo Bernini. Regista...*, 1999, pp. 304-305 [op. cit. n. 2].

<sup>17</sup> C. D'Onofrio, *Gli Obelischi...*, 1967, p. 226, n. 16 [op. cit. n. 15]. El profesor Marcello Fagiolo, en comunicación personal, me confirma que recuerda que Cesare D'Onofrio, recientemente fallecido, le había descrito la "fuente de plata" que, desmontada, era propiedad de un coleccionista privado que no le había autorizado a revelar su nombre. Es decir, que la fuente existe o existía.

<sup>18</sup> En viejas fotografías de finales de los años cuarenta del siglo XX conservadas en el Patrimonio Nacional ya no figuran esas esculturas ni los escudos, todos de bronce según Ponz.

<sup>19</sup> F. Niño, "Bernini en Madrid", 1945, pp. 155-156, n. 3. [op. cit. n. 5] El inventario real de 1686 puede verse en Y. Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIIè siècle", en *Bulletin Hispanique*, t. LVIII, 1956, pp. 421-452; t. LX, 1958, pp. 30-61, 145-179, 289-326 y 450-483.

<sup>20</sup> Con posterioridad a la muerte de Carlos II, era inventariada, en 1700, en el mismo lugar del Alcázar de Madrid (G. Fernández Baytón, *Museo del Prado. Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, Madrid, 1975). Después del incendio del Alcázar en 1734 debió pasar al palacio del Buen Retiro en Madrid, mientras se levantaba el nuevo Palacio Real en el que la viera Ponz. Por la documentación conservada, parece que debió sufrir daños notables en el incendio de 1734. Realizó su restauración el escultor Pierre Michel (véanse, al respecto, F. Niño, "Bernini en Madrid", 1945, p. 156 [op. cit. n. 5] e Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, p. 573). En todo caso, cuando Ponz la describe en el Palacio Real Nuevo de Madrid no se hace eco, como se ha visto, de que faltarán, como ahora, los cuatro ríos, el caballo, el león y los dos escudos con las armas reales, que debieron desaparecer con posterioridad. En el Inventario Real de Carlos III, realizado en 1789-1790, también es descrita la fuente de bronce con todas sus figuras y tasada en un muy alto valor, mucho más que algunas obras de Tiziano o Velázquez. Véase, al respecto, F. Fernández-Miranda, *Inventarios Reales. Carlos III, 1789-1790*, Madrid, 1988, t. I, p. 98.

<sup>21</sup> A. Sánchez Rivero y A. Mariutti (eds.), *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933, p. 123. El *Relato oficial* del viaje de Cosimo III, Gran Duque de Toscana, por Europa se conserva, escrito por L. Magalotti y con dibujos de P. M. Baldi, en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, aunque existen otras copias y correspondencia relativas al mismo mencionadas y usadas por Sánchez Rivero y Mariutti para su edición.

<sup>22</sup> Sobre el Alcázar de Madrid, con la bibliografía anterior, véanse ahora J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, y el catálogo de la exposición *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994.

<sup>23</sup> E. Santiago Páez, "Las bibliotecas del Alcázar en tiempos de los Austrias", en el catálogo de la exposición *El Real Alcázar de Madrid*, 1994, pp. 318-342 [op. cit. n. 22].

<sup>24</sup> D. García López, "La fortuna de un regalo regio. La Apoteosis de Claudio de Roma a Madrid", en el catálogo de la exposición *La Apoteosis de Claudio. Un monumento funerario de la época de Augusto y su fortuna moderna*, Madrid, 2002, pp. 31-64.

<sup>25</sup> Véase, ahora, con la bibliografía anterior, que me exime de citarla de nuevo, si bien quisiera recordar los fundamentales trabajos previos de E. Harris, el estudio de S. Salort, "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653", en *Archivo Español de Arte*, núm. 288, 1999, pp. 415-469.

<sup>26</sup> V. Martinelli (ed.), *L'ultimo Bernini 1665-1680*, Roma, 1996, pp. 186-187.

<sup>27</sup> M. Fagiolo, *Berniniana...*, 2002, pp. 112 y ss [op. cit. n. 10].

<sup>28</sup> A. Rodríguez de Ceballos, "La huella de Bernini...", 1982, p. X [op. cit. n. 6].

<sup>29</sup> R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano* (1955, 1966, 1981), Madrid, 1990, pp. 264-265.

<sup>30</sup> F. Petrucci, "Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi Cardinale (1652-1655)", en *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, núm. 21, Roma, 1998 (2001), pp. 169-196 y M. Fagiolo, *Berniniana...*, 2002, p. 61 [op. cit. n. 10].

<sup>31</sup> M. Fagiolo, *Berniniana...*, 2002, pp. 112 y ss [op. cit. n. 10].

<sup>32</sup> La atribución es de M. Fagiolo, *Berniniana...*, 2002, p. 116 [op. cit. n. 10].

<sup>33</sup> S. F. Ostrow, "Gian Lorenzo Bernini, Girolamo Lucenti and the statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome", en *The Art Bulletin*, núm. 1, 1991, pp. 89-117.

<sup>34</sup> Véase, para el estudio de este poco conocido proyecto, en bronce dorado, M. Fagiolo, *Berniniana...*, 2002, pp. 120-123 [op. cit. n. 10].

- 35 Además de diferentes proyectos en Roma para fiestas y ceremonias religiosas, de algunas otras obras en diferentes iglesias romanas conocidas y de la reciente y nueva valoración de unos dibujos para dos carrozas para la Corte de Nápoles, se conservan de Bernini en España el autorretrato del Museo del Prado y algunos magníficos dibujos, como el boceto para la estatua ecuestre de Constantino el Grande para San Pedro de Roma, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. El escultor...*, 1990, p. 292) [op. cit. n. 29] o los de la Biblioteca Nacional de Madrid, catalogados por M. Mena, pp. 123 y ss. y por quien esto escribe, D. Rodríguez, "Gian Lorenzo Bernini, Proyecto para el campanario de San Pedro", en el catálogo de *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 121-122. Este importante dibujo fue, con posterioridad, reproducido y estudiado por E. Kieven, *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Stuttgart, 1993, pp. 99-102. T. Montanari ha revisado recientemente algunos dibujos, conocidos con anterioridad, para dos carrozas, de mano de Nicodemus Tessin il Giovane, conservados en el Nationalmuseum de Estocolmo, destinadas "Pour le Roy d'Espagne, de l'ordonnance du Cav. Bernin", realizados en la segunda mitad de los años setenta del siglo XVII y posiblemente identificables con dos carrozas que Bernini diseñó para el Virrey de Nápoles o, a través de él, directamente para Carlos II. Véase, con la bibliografía anterior, T. Montanari, fichas 159c, 159d y 159e del catálogo *Gian Lorenzo Bernini. Regista...*, 1999, pp. 405-407 [op. cit. n. 10].
- 36 Sobre la preocupación de Bernini por su propia fama y fortuna posterior véanse, entre otros, los estudios de T. Montanari, y en concreto sus fichas sobre las biografías de Bernini de F. Baldinucci, Domenico Bernini, Chantelou y Pierre Cureau de La Chambre (*Préface pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages du Cavalier Bernin* y *Éloge de monsieur le cavalier Bernin*, Paris, 1685? El *Éloge* es la primera biografía de Bernini, publicada en *Journal des Savants*, en 1681) y "Prolegomeni a un corpus berniniano. Appunti sulla fortuna critica contemporanea di Gian Lorenzo Bernini", en *Gian Lorenzo Bernini. Regista...*, 1999, pp. 304-307 y 455-461, respectivamente [op. cit. n. 10].
- 37 R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton, 1985 (ed. it., Roma, 1987).
- 38 C. D'Onofrio, *Le Fontane di Roma*, Roma, 1957, en la que estudia la descripción de estos detalles según el Cod. Cors. v. 167, c. 102 y ss., citado en pp. 211-212.
- 39 Estas noticias difieren de lo que proponía Ceballos, conocidos los tres modelos mencionados, es decir, que la fuente del Palacio Real debía ser una "copia del de plata ofrecido por Bernini a la famosa doña Olimpia, cuñada de Inocencio X", lo que parecía acentuar su opinión de la que la relación histórica de Bernini con España fue algo menor. Véase A. Rodríguez de Ceballos, "La huella de Bernini...", 1982, p. XI [op. cit. n. 6].
- 40 S. Zamboni, "Gianlorenzo Bernini, un modello per la Fontana dei quattro Fiumi ritrovato", en *Da Bernini a Pinelli*, Bologna, 1968, pp. 11-25, e id., "Gian Lorenzo Bernini, Bozzetto per la Fontana dei Fiumi", en Marcello Fagiolo y María Luisa Madonna (eds.), *Roma 1300-1875. L'arte degli anni Santi*, Milán, 1984, pp. 426-427.
- 41 C. Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, Boston-Nueva York, Toronto-Londres, 1997, p. 288. Del mismo, véase también "The History of Bernini's Fountain of the Moor", en *Bernini. The modello for the Fountain of the Moor*, Nueva York, 2002, pp. 10-28.
- 42 Así lo pudo comprobar el propio M. Fagiolo durante la exposición de *Gian Lorenzo Bernini. Regista...*, de 1999 [op. cit. n. 10] celebrada precisamente en el Palazzo Venezia de Roma. Véase M. Fagiolo, *Berniniana...*, 2002, pp. 110-111 [op. cit. n. 10]. El escudo se reproduce en las pls. 90-91.
- 43 Sobre la importancia de carpinteros y ebanistas en la cultura arquitectónica del Barroco romano como G. B. Soria o G. B. Montano he tratado en D. Rodríguez, "Giovanni Battista Montano (1534-1621). Los órdenes de arquitectura", en el catálogo de los *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional...*, 1991, pp. 140-170 [op. cit. n. 35].
- 44 Precisamente en la colección del Duque del Infantado en Madrid, durante el siglo XVIII, existía una copia de bronce del *David* (1623-1624) de Bernini de la Galleria Borghese que Ponz describe en su *Viaje de España*, vol. 2, p. 182 [op. cit. n. 11]: "y entre ellas una figura de David en acto de disparar la honda, formada, acaso, por el modelo original, que hizo Bernino para la estatua en mármol que posee la casa Borghese, en Roma". Las Colecciones Reales parece que poseían un David en bronce que también Ponz puso en relación con el de Bernini. Véase, al respecto, F. Niño, "Bernini en Madrid", 1945, p. 160 [op. cit. n. 5].
- 45 Marcello Fagiolo y María Luisa Madonna (eds.), *Roma 1300-1875. La città degli anni santi*. Atlante, Milán, 1985. Para el Jubileo de 1650, véanse pp. 247-265.
- 46 Para la fiesta y el grabado de F. Collignon, véase M. Fagiolo y S. Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della Festa nella Roma del 600*, Roma, 1977-1978, vol. I, pp. 146-149.
- 47 Además de los libros y ensayos ya mencionados, la bibliografía sobre la *Fontana dei Quattro Fiumi* es enorme. Mencionaré ahora algunos que pueden ser útiles, además de los que luego referiré: H. Brauer y R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1933; E. Sestieri, *La Fontana dei Quattro Fiumi e il suo bozzetto*, Roma, 1970; R. Preimesberger, "Obeliscus Pamphilius. Beiträge zur Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona", en *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1974, pp. 77-162; F. Borsi, *Bernini Architetto*, Milán, 1980; N. Huse, "La Fontaine des Fleuves du Bernin", en *Revue de l'Art*, núm. 7, 1970, pp. 7-17; Marcello Fagiolo y Gianfranco Spagnesi (eds.), *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 vols., Florencia, 1983.
- 48 El papel de A. Kircher en la Roma barroca y en la ideación e iconografía de la *Fontana dei Fiumi* fue muy importante, incluso en la recuperación del prestigio del propio Bernini ante Inocencio X, como han reconocido algunos estudiosos. Precisamente, antes de la inauguración definitiva de la fuente en 1651, A. Kircher publicaba su propio homenaje a la *Fontana*, en la que había intervenido tan directamente, también en la restitución fantástica de los jeroglíficos que faltaban en el obelisco y con las inscripciones latinas de la base del mismo, que reproduce precisamente en su célebre *Obeliscus Pamphilius*, Roma, 1650. Sobre Kircher la bibliografía es enorme, pero véanse, entre otros, J. Godwin, *Athanasius Kircher. La búsqueda del saber de la Antigüedad*, San Lorenzo de El Escorial, 1986; I. Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, 1990; V. Rivoecchi, *Esotismo in Roma barocca. Studi sul padre Kircher*, Roma, 1982, con una especial atención al significado de la *Fontana dei Fiumi* en pp. 117-138; M. Casciato, M. G. Ianniello y M. Vitale (eds.), *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venecia, 1986; E. Lo Sardo, *Iconismi e Mirabilia da Athanasius Kircher*, Roma, 1999.
- 49 El dibujo de Borromini se encuentra, como es sabido, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 11258, fol. 200r.
- 50 Para los fines de este ensayo, véase ahora el análisis de este proyecto en T. Marder, "Borromini e Bernini a piazza Navona", en C. L. Frommel y E. Sladek (eds.), *Francesco Borromini. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 13-15 gennaio 2000*, Milán, 2000, pp. 140-145.
- 51 Véase, al respecto, T. A. Marder, "Borromini e Bernini a piazza Navona", 2000, pp. 140 y ss. [op. cit. n. 50], que atiende a una fuente bien conocida como es la del amigo de F. Borromini, Fioravante Martinelli, véase, al respecto, entre otros, C. D'Onofrio, *Gli Obeliscchi...*, 1967, p. 226 [op. cit. n. 17].
- 52 Véase, entre otros que reproducen la carta de Mantovani, ya publicada por Fraschetti, C. D'Onofrio, *Gli Obeliscchi di Roma*, 1967, p. 225 [op. cit. n. 15].
- 53 Esta versión es la narrada por su hijo Domenico Bernini, en la que no menciona que el modelo visto por el Papa fuera de plata, D. Bernini, 1713, p. 86 [op. cit. n. 16].
- 54 M. Fagiolo, *L'immagine al potere. Vita di...*, 2001, pp. 183-184 [op. cit. n. 1].
- 55 D. Bernini, *Vita...*, 1713, p. 109 [op. cit. n. 16]; T. A. Marder, "Borromini e Bernini...", 2000, p. 145 [op. cit. n. 50], señala que "Fu un terribile smacco all'orgoglio e alla professionalità di Borromini, e Bernini certamente comprese il suo vergognoso ruolo in quei fatti".
- 56 Las inscripciones de Kircher y Lualdi fueron reproducidas en C. D'Onofrio, *Gli Obeliscchi...*, 1967, pp. 228-229 [op. cit. n. 17].
- 57 Sobre la importancia de Lualdi en la obra de la *Fontana* véanse, entre otros, los estudios citados N. Huse, R. Wittkower o Marcello Fagiolo, "La scena delle acque", 1999 [op. cit. n. 2].
- 58 A. Cipriani, ficha 117 del catálogo de la exposición *Gian Lorenzo Bernini. Regista...*, 1999, pp. 380-381 [op. cit. n. 10].
- 59 Sobre la colección del Marqués del Carpio véase ahora, con toda la bibliografía anterior y la descripción de la fuente, B. Cacciotti, "La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid", en *Bollettino d'Arte*, núms. 86-87, 1994, pp. 133-197.
- 60 Recientemente M. Estella ha propuesto identificar una escultura alegórica de un "río", en los jardines de Aranjuez, con uno de los cuatro ríos de la *Fontana dei Fiumi* terminada, en 1681, por Bernini y su taller para el Marqués del Carpio, pero ni iconográfica ni formalmente parece que tenga mucho que ver con lo que conocemos de la fuente de Roma. Es más, así lo considera también la propia autora del artículo al final del mismo. Véase M. Estella, "El llamado Neptuno (Río?) de la colección del Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez", en *Archivo Español de Arte*, LXXV, 2002, pp. 117-128.
- 61 *Disegni d'Idoli, Statue, Filosofi, Urne piccole, Bassi Rilievi...Quali Comprò in Roma L'Eccmo. Signore Don Gasparo d'Haro e Guzman Marchese del Carpio...*, Ms. 879, Society of Antiquaries de Londres.

# Un lote de pinturas de la colección del Marqués del Carpio adjudicadas al Duque de Tursi

Por Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas  
*Academia de España, Roma*

La herencia del VII Marqués del Carpio, Don Gaspar de Haro y Guzmán, Virrey de Nápoles, fallecido el 16 de noviembre de 1687 en el ejercicio de sus funciones, ha interesado por la extraordinaria amplitud y valía de su colección de pinturas y esculturas, muchas de las cuales pasaron a engrosar las listas de las Colecciones Reales. La naturaleza problemática de este legado, con multitud de acreedores en Italia y España, conllevó la dispersión de gran parte de la colección en la almoneda de la Huerta de San Joaquín, tan conocida de nuestros historiadores del arte. A la cabeza de los acreedores del difunto Marqués figuraba la Real Hacienda, dispuesta a hacer valer su derecho preferente. Digamos, a modo de introducción, que las cuantiosas posesiones dejadas por el Virrey en Nápoles y España, dada la reputación de Don Gaspar como extraordinario coleccionista<sup>1</sup>, debieron estimular el afán de lucro de algún que otro acreedor falto de escrúpulos<sup>2</sup>. Carpio dejó como heredera universal de sus bienes a su única hija Doña Catalina de Haro<sup>3</sup>, que pronto se casaría con Don Francisco de Toledo<sup>4</sup>, entonces apenas un segundón de la Casa de Alba, que debió anteponer las armas y apellidos de su plurititulada y jovencísima esposa a los propios, pero que acabaría, contra todo pronóstico, por convertirse en el X Duque de Alba<sup>5</sup>. La joven viuda del Virrey, Doña Teresa Enriquez de Cabrera, contrajo nupcias, no exentas de maledicencia<sup>6</sup>, con el aún más joven Marqués de Zahara, futuro Duque de Arcos, a quién no dio sucesión<sup>7</sup>.

No se trata aquí de pormenorizar los litigios en torno a la herencia de los Carpio. Nos proponemos ante todo divulgar un poco conocido "fleco", concerniente a un lote de cincuenta y siete pinturas procedentes de dicha herencia. El 27 de julio de 1694 el Consejo de Hacienda decidió elevar consulta al Rey sobre la deuda al derecho de la media anata acumulada por la Casa de Carpio<sup>8</sup>. Ese día el Consejo de Hacienda examinó el informe presentado por Gabriel Durán, juez privativo de cobranzas del derecho de la media anata, relativo al ajuste de esta deuda, que se cifraba en 169.980 reales y 19 maravedís de vellón<sup>9</sup>. Gabriel Durán añade en su informe que se ha pasado a reconocer el inventario de estatuas, fuentes y pinturas que se hizo a la muerte de Don Gaspar de Haro<sup>10</sup>. Estima este juez de cobranzas que conviene decantarse por las pinturas al ser éstas de "menos difficulttosa salida". Expone, por último, que el agente de la Casa de Carpio pretendía que se recibiesen con una baja de 1/3 del valor tasado, pero que "le dejó casi reducido a que se consideren por la 1/2 de sus tasas", habida cuenta de que la Real Hacienda estaría dispuesta a aceptar como parte del cobro de la deuda los 50.400 reales que se adeudaban al nuevo Marqués a cuenta de propinas y luminarias anejas a su dignidad de Gran Canciller del Consejo de Indias. Las pinturas, a mitad del valor tasado, sumarían 119.580 reales que, junto con los 50.400 reales, cubrirían efectivamente el monto total de la deuda.





Armas de Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, dibujo a plumilla y grisaille, perteneciente a la obra de Guglielmo di Rampone *Esercizio Generale della Fantasia, e Caualleria intitolato la partenza, dedicata al Marqués del Carpio, Biblioteca Nacional, Ms. 9044, hoja 2, Madrid.*

En otro documento, sometido al Consejo de Hacienda ese mismo 27 de julio y elevado a Real Consulta el día siguiente, se pormenoriza el origen exacto de la deuda y las prolongadas tratativas entre el juez de cobranzas y la Casa de Carpio<sup>11</sup>. La deuda tiene su origen en derechos de media anata adeudados por las jurisdicciones de las villas de Montoro, Salteras, La Conquista y Los Pedroches. Calculada hasta 11 de julio de 1692, sumaba 4.279.339 maravedís, a los que se añadirían los intereses acumulados hasta un total de 5.779.339. El origen de la deuda se remonta a 1660<sup>12</sup>, justificando que Gabriel Durán se refiriera a ella como "dependencia tan antigua"<sup>13</sup>. Durán, en su calidad de juez de cobranzas, especifica con todo lujo de detalles<sup>14</sup> cómo se ha procedido en el ajuste y cobro de esta deuda. Habiendo transcurrido un año desde el ajuste de la deuda, el 21 de julio de 1693 se dicta auto en el que se notifica al Marqués del Carpio que deposite la cantidad de 4.279.339 maravedís en la Tesorería General en el plazo de ocho días. El expediente llega a poder de Durán en septiembre. El 5 de marzo de 1694 se notifica al Marqués consorte Decreto del Consejo de Hacienda. El 17 de marzo se le escribe un billete para que acuda su Secretario o Contador; el 13 de abril se envía una misiva al Contador; Durán recibe respuesta tres días después, haciéndole saber que el Marqués iría a su encuentro. El 22 de abril se envía un segundo billete al joven Marqués, encareciéndosele que envíe a alguien para conferir sobre este débito. A esto responde el Marqués el día 24, y pide paciencia por estar aún pagando a Su Majestad una deuda de ciento setenta mil ducados<sup>15</sup>. La precisa cronología de los hechos que esta-

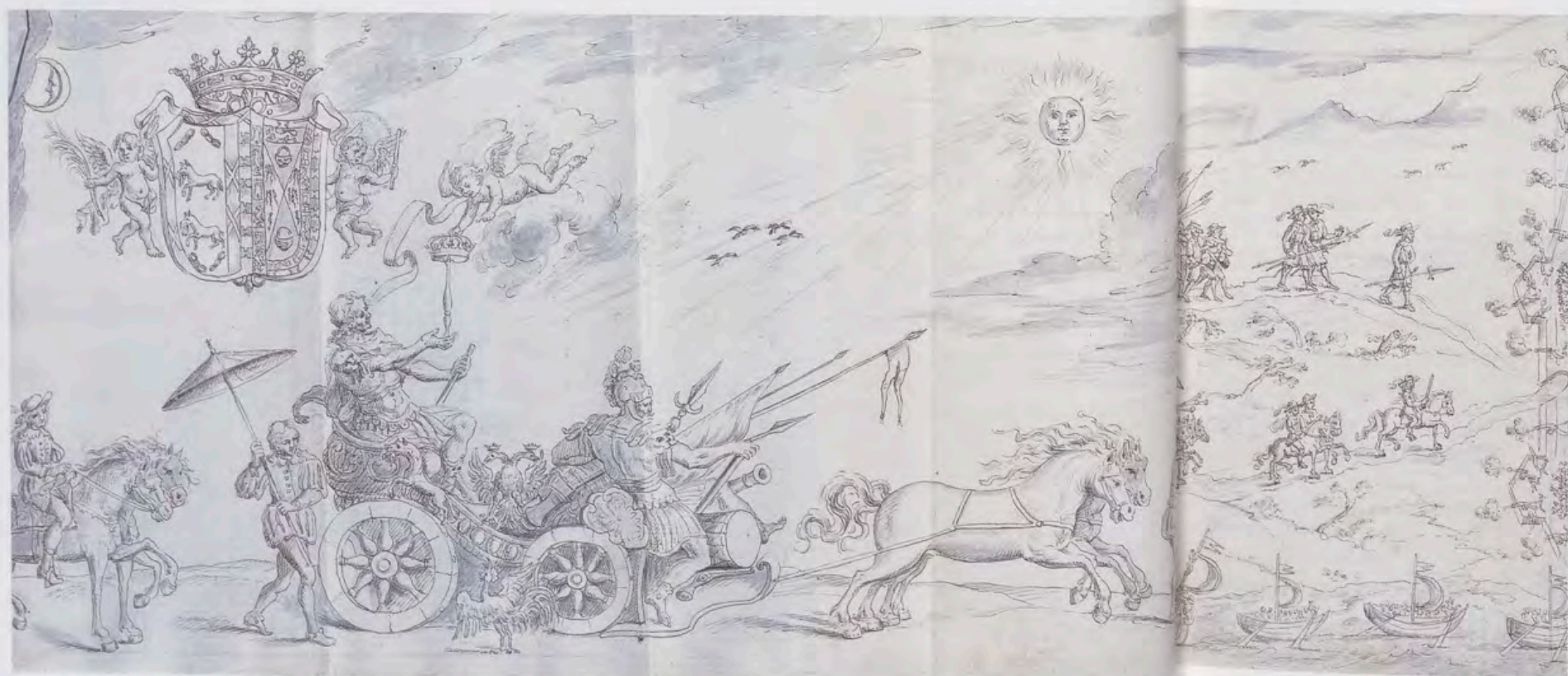
blece Durán en su meticuloso informe encuentra ulterior confirmación en una carta del Marqués del Carpio, fechada apenas nueve días después, el 3 de mayo, en que expone a la consideración del Rey que, al no haberse podido satisfacer aun la deuda global ajustada por la Real Hacienda con ocasión de la muerte de su suegro, cuyo monto total ascendía a ciento sesenta mil ducados, no se le reclamen las medias anatas pendientes. A resultas de esa deuda habían sido embargados por el Consejo de Hacienda los cuantiosos bienes que dejó el anterior Marqués en Nápoles y España. Carpio argumenta que hasta concluirse satisfactoriamente esta deuda no podrá atender a otros créditos<sup>16</sup>. El 6 de mayo el Consejo de Hacienda, desatendiendo las razones aducidas por Carpio, resolvió que el agente del Marqués debía entrevistarse con Gabriel Durán y que, asimismo, se les tuviese puntualmente informados del curso de las negociaciones<sup>17</sup>.

Los tratos entre Gabriel Durán y el agente de los Carpio debieron llegar a buen puerto bastante pronto<sup>18</sup>. Sabemos además que el 10 de junio de 1695 el Rey envió al Consejo de Hacienda un memorial que le había hecho llegar el Marqués del Carpio solicitando que los doscientos mil maravedís que debía a cuenta de la media anata por las alcaldías de El Pardo, La Zarzuela y Valsain le fuesen descontados de los salarios que devengasen<sup>19</sup>. Entre las razones que aduce el Marqués para este trato de favor está la "de que tiene pagado todo lo que por otras razones adeudado a este Derecho"<sup>20</sup>. También estamos informados de que los 50.400 reales devengados a cuenta de las propinas y

luminarias que, como canciller, correspondían a Carpio en el Consejo de Indias, fueron realmente empleados para saldar parte de la deuda, tal y como, habida cuenta de la falta de liquidez del Marqués, había sugerido Durán que se hiciera<sup>21</sup>. Tras el acuerdo del Consejo de Hacienda de 27 de julio de 1694, el 28 se elevó consulta al Despacho Universal, y quedó finalmente aprobada la transacción el 2 de agosto. El 9 de agosto se dio aviso a Gabriel Durán<sup>22</sup> y, poco después, el 30 de agosto, el Marqués del Carpio firmó la cesión de sus propinas y aguinaldos como Canciller del Consejo de Indias<sup>23</sup>. Todas las fechas parecen coincidir en que a finales de agosto de 1694 quedó saldada la deuda de los Marqueses del Carpio con el derecho de la media anata. La figura del propio Gabriel Durán, sin embargo, no queda a salvo de suspicacias. Fue acusado de conducta irregular y de haberse "propassado y excedido en muchas diligencias como Juez de Cobranzas de las Medias Anatas y Thessorero que fue de este derecho"<sup>24</sup>. En cualquier caso, y como resultado de tan insistentes diligencias por parte de Durán, la Real Hacienda se hizo con un lote de 57 cuadros de la colección Carpio<sup>25</sup>. Estamos en condiciones de determinar su número y tasaciones respectivas gracias a una oferta de transacción presentada a la Real Hacienda a finales de 1699, unos cinco años después de que los cuadros pasasen a formar parte del patrimonio de la Corona.

El primer destino del lote de cuadros tras su adjudicación a la Real Hacienda lo podemos inferir de una petición elevada por Gabriel Durán al Rey en 1696 (doc. n.º 3): estuvieron almacenados en casa del propio Durán entre agosto o septiembre de 1694 hasta una fecha que podemos situar, como muy tarde, en 1696. Puede que los cuadros fueran entregados en 1695, con ocasión del cese de Durán. La cifra que da Durán de 55 pinturas es, creo, errónea, pues el lote consistía en realidad en 57 pinturas y una estatua de bronce<sup>26</sup>. El contenido de la petición hace suponer que fueron retocadas algunas pinturas. El siguiente destino sería la casa del Marqués de Valdeolmos (doc. n.º 1), en donde se hallaban a finales de 1699. De lo anterior se desprende que las pinturas las mantuvo en depósito la Real Hacienda durante cinco años, con el muy probable objetivo de darles salida. No parece, en cualquier caso, que se les hubiese buscado destino en alguna de las residencias reales.

El 23 de diciembre de 1699 el Consejo de Hacienda delibera a propósito de una oferta por este lote de pinturas. La postura la hace un noble italiano, el Duque de Tursi, mediante su agente en Madrid, José de Olano, Secretario del Rey. El postor, aunque no nos resulte hoy muy conocido, era un personaje de gran relevancia. Se trataba de Giovanni Andrea Doria del Carretto, III Duque de Tursi, miembro muy destacado de la nobleza genovesa y napolitana<sup>27</sup>. Quizá convenga un pequeño excursus genealógico para subrayar la importancia estratégica que tenía para la Corona este personaje<sup>28</sup>. El Gran Almirante Andrea I Doria (1466-1560), I Príncipe de Melfi, falto de sucesión directa, adoptó como sucesor a un sobrino, llamado Giannettino



Alegoría de la "partenza" de Don Gaspar de Haro rumbo a Nápoles. Dibujo alegórico a plumilla y grisaille, perteneciente a la obra de Guglielmo di Rampone *Esercizio Generale della Fantasia, e Caualleria intitolato la partenza, dedicata al Marqués del Carpio, Biblioteca Nacional, Ms. 9044, hoja 8, Madrid.*

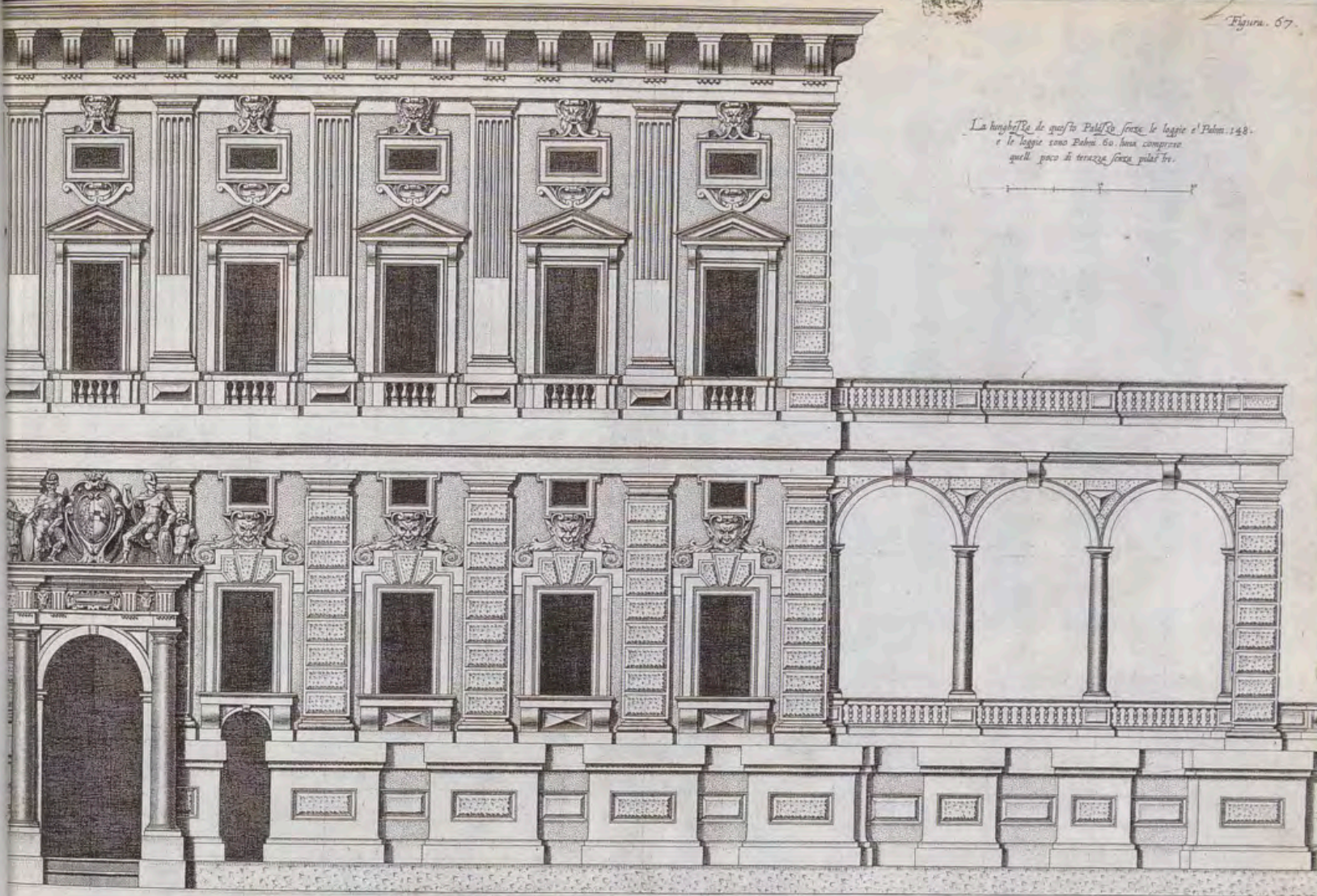
(†1547), hijo de su primo Tommaso Doria. En Giovanni Andrea I Doria, hijo de Giannettino y de su esposa Ginetta Centurione, se perpetúa por lo tanto la estirpe del gran Andrea. Fue este Giovanni Andrea I (1539-1606), llamado "Conservator Patriae", segundo titular del principado de Melfi. De su esposa Zenobia del Carretto <sup>29</sup> tuvo varios hijos, entre los que destacan Andrea II (1570-1622), III Príncipe de Melfi, y Carlo (1576-1649), a quien Felipe II concedió el ducado de Tursi el 21 de julio de 1594. A este Carlo, apodado "Seniore", viene asociado uno de los más singulares edificios de Génova, el "palazzo Tursi" en la espectacular *Strada nuova*, máximo exponente del poder del patriciado genovés del Cinquecento que tan profunda huella dejara en Rubens <sup>30</sup>. Carlo casó con Placidia Spinola, de la que tuvo a Giovanni Andrea, titulado Príncipe de Avella <sup>31</sup>, quien no llega a suceder a su padre como Duque de Tursi, pues muere en 1628. Deja, sin embargo, el Príncipe de Avella de su matrimonio con su prima hermana Costanza Doria (1611-1681), hija del III Príncipe de Melfi, un hijo llamado Carlo "Giuniore" (†1665), que será el II Duque de Tursi. Casó este Carlo con Giovanna Gonzaga (†1695), hija del Príncipe Luigi de Castiglione. Nace de este enlace nuestro Giovanni Andrea Doria del Carretto (1660-1749) que, como III Duque de Tursi <sup>32</sup>, representaba, junto a su primo el VI Príncipe de Melfi <sup>33</sup>, un apoyo estratégico para los intereses italianos de la Monarquía hispánica <sup>34</sup>. En palabras del Duque de Saint-Simon, que los define como una de las cuatro grandes familias de Génova, los Duques de Tursi "se sont fait compter depuis longtemps par une escadre de galères qu'ils ont depuis longtemps à eux, et dont ils ont souvent fort bien servi les rois d'Espagne" <sup>35</sup>.

Si, como queda claro en la documentación conservada en el Archivo General de Simancas, la Corona había adquirido el lote de cincuenta y siete pinturas en 119.580 reales, a la mitad de su tasa, la oferta de 90.000 reales por parte del Duque de Tursi no debió parecer especialmente atractiva. No se olvide que hacía una década, en 1689, José Donoso y Claudio Coello habían tasado esas mismas pinturas en 238.250 reales <sup>36</sup>. El Consejo de Hacienda ordena a Luca Giordano una nueva tasación, que éste firmará en Madrid a nueve de diciembre de 1699. Dos obras de Tiziano (doc. 5: n.ºs. 1 y 30), dos de Perugino (n.ºs. 19 y 34), dos de Aniello Falcone "Oracolo delle Battaglie" (n.ºs. 35 y 36), una de Michelangelo Cerquozzi "Michelangelo delle Battaglie" (n.º. 38), tres de Pietro Paolo Bonzi "Gobbo dei Carracci" (n.ºs. 43, 49 y 50), una de Taddeo Zuccari (n.º. 52) y una de Caravaggio (n.º. 47) pierden su atribución a los ojos del experto napolitano. De las trece obras cuya atribución cambia Luca Giordano <sup>37</sup>, todas sin excepción habían sido atribuidas inicialmente por Coello y Donoso a artistas italianos (véase Tabla comparativa al final). Dado el bagaje de Giordano <sup>38</sup>, resultan de especial interés ciertos cambios de atribución, como el de la n.º. 38, que va reasignada de Michelangelo delle Battaglie a Luca Forte o la atribución a Giacomo Recco de tres obras que Coello y Donoso atribuyeron al Gobbo dei Carracci (n.ºs. 43, 49 y 50). No es de menor interés que una obra que venía atribuida a Taddeo Zuccari (n.º. 52) sea, según Giordano, de mano de Marco del Pino "Marco da Siena", dada la importancia de la producción napolitana del célebre pintor manierista. La pintura n.º. 47, supuestamente de Caravaggio, no merece tal atribución a los ojos de Giordano. Otra, la n.º. 14, huérfana de adscripción, viene referida como una copia de Rafael. Los dos *peruginos* (n.ºs. 19 y 34) son adscritos, respectivamente, a Lucas de Holanda y a Andrea da Salerno.



Retrato de Teresa Doria-Tursi, *Arti Doria Pamphilj s.r.l.*, Sala de Perseo, Palazzo del Principe, Génova.

La lunghezza di questo Palazzo sopra le loggie e' Palmi 148.  
e le loggie sono Palmi 60. l'una compresa  
quell' poco di terrazzo sopra palai etc.



La Meta della facciata del Nobilissimo Palazzo in strada nuova De Don Carlo Doria  
ducca de Tursi .

Pieter Paul Rubens, La Meta della facciata del Nobilissimo Palazzo in Strada noua De Don Carlo Doria ducca de Tursi, perteneciente a la obra Palazzi di Genova, Amberes, 1622, Biblioteca Nacional, ER/1949, fig. 67, Madrid.

Al mismo tiempo <sup>39</sup>, el lote de pinturas viene sometido al juicio critico de otro pintor, esta vez un flamenco. Por el contexto en que se halla la documentación y por su propio contenido, parece que el Consejo de Hacienda ordenó dos tasaciones distintas con la muy posible intención de poseer mejores elementos de juicio sobre la calidad y estado de las pinturas, antes de decidirse a aceptar la oferta del Duque de Tursi. Jan Van Kessel III (Amberes, 1654-Madrid, 1708) es un pintor que adquirió una sólida reputación como retratista en la Corte de Carlos II <sup>40</sup>. Su tasación de los cuadros no deja de ser sorprendente. Amén de las dudas planteadas por Giordano <sup>41</sup>, en nada menos que once casos en los que éste mantuvo invariable la atribución inicial de Coello y Donoso, Van Kessel estima que se trata de copias (n<sup>os</sup>. 5, 6, 10, 16, 17, 22, 25, 27, 35, 42 y 45). De estos once, seis corresponden a pintores italianos, de cuya autoría Giordano nos parecería, en principio, una fuente mucho más fiable. Los otros cinco (n<sup>os</sup>. 17, 22, 25, 27 y 42), atribuidos a Van Dyck, Brueghel, Paul Bril, Jacques d'Arthois y Claude Lorrain, quizá fueran mejor conocidos por Van Kessel, dado su origen flamenco. Aparte de dos cuadros de autoría flamenca o similar que cree fueron trocados por otros de pésima calidad (n<sup>os</sup>. 24 y 29), de los tres supuestos Brueghel (n<sup>os</sup>. 22, 32 y 33), estima que el primero es una copia y que los otros dos son de otra mano. Incluye numerosos comen-

tarios sobre el mal estado de las pinturas y de una en concreto, la n<sup>o</sup>. 52, dice que está totalmente destrozada y que no vale absolutamente para nada. No deja de ser curioso que el cuadro que el napolitano fue capaz de atribuir a Marco da Siena (en vez de a Zuccari) y que a su juicio valía 2.000 reales, era, según Van Kessel, un desecho que no valía ni un real. Llama además la atención que Van Kessel no ofrezca nuevas atribuciones sino que se limite, casi sistemáticamente, a cuestionar las preexistentes. Y en múltiples casos en que mantiene la atribución, insiste en el maltrato de los cuadros o en su falta de calidad. Entre otros, las pinturas n<sup>os</sup>. 12 y 13, de Parmigianino y Tintoretto, van descritas como "mala" y "muy malos". Como resultado, Van Kessel tasa el lote de pinturas en la sorprendente baja cifra de 64.465 reales, aproximadamente la mitad de la tasa de Giordano y la cuarta parte de la tasa de Coello y Donoso. Doce años antes, el 20 de febrero de 1688, Don Francisco de Sequeiros y Sotomayor, Obispo de Cassano, uno de los ejecutores testamentarios del Virrey Don Gaspar, escribió a la Marquesa viuda subrayando que la calidad de las pinturas que habían quedado en Nápoles hacía imposible el que fuesen adquiridas a precio justo en la capital panormitana. Habiendo sido ya tasadas por los "mayores pintores de Roma", el Obispo de Cassano se mostraba contrario a una nueva tasación que sería solo "para aluzinar y ocultar manipo-



Gian Lorenzo Bernini, estatuilla ecuestre de Carlos II en bronce sobredorado, PRIVART S.A., Ginebra, fotografías amablemente cedidas por Galerie Charles Ratton-Guy Ladrrière, París.

dios [sic]: será totalmente horror en lo político y en la utilidad”<sup>42</sup>.

El parecer de Van Kessel debió pesar en la decisión favorable de la Real Hacienda. El 23 de diciembre el Consejo, contando con los informes de Luca Giordano y de Jan Van Kessel III, se pronuncia claramente por la aceptación de la oferta (*vid.* doc. nº. 1). Sometido al refrendo real, éste se obtiene el 12 de enero de 1700 (*vid.* doc. nº. 4). Quizá esta decisión vino, en gran medida, sugerida por el nivel de endeudamiento al que se enfrentaba la Real Hacienda y por la calidad e importancia estratégica del personaje en cuestión en una coyuntura internacional ciertamente delicada. Así parece entenderlo el Consejo cuando recomienda al Rey que acepte un canje que “es proporcionado en la Constitución presente por lo ôbligada que la R.<sup>1</sup> Haz.<sup>da</sup> se halla â las promptas âsistencias del Duque”. No en vano en 1699 se había desplazado hasta Madrid el Duque en persona para reclamar el pago de las exorbitantes sumas que se le adeudaban<sup>43</sup>. De la importancia del apoyo logístico que las galeras de los Doria prestaban a las posesiones italianas de los Austrias nos puede dar una idea el tratamiento deferente que, tras la llegada de la Casa de Borbón, reciben estos del sucesor de Carlos II. Durante su viaje a Italia (1701-1702) Felipe V hizo merced al Duque de Tursi, que formaba parte de su séquito, de la calidad de gentil-hombre de cámara con entrada<sup>44</sup>. Desde diciembre de 1702 Tursi fue General de las galeras de España en Italia. Más tarde, las tropas imperiales lo despojarán del ducado de Tursi (Basilicata) cuando el Virreinato napolitano pase a manos del Archiduque<sup>45</sup>. La correspondencia de Luis XIV con su Embajador en España, Michel Amelot, Marqués de Gournay, pone de manifiesto la importancia que tanto el Rey Sol como su nieto otorgaban a las galeras de Tursi<sup>46</sup>. Sabemos que en 1715 el Duque de Tursi empezó unas negociaciones para poner sus galeras al servicio de Francia, aunque al parecer éstas no dieron fruto<sup>47</sup>. Casó a su hija y heredera, Maria Giovanna Teresa Doria del Carretto (1701-1750), habida de su esposa Livia del Grillo,



con Giovanni Andrea IV Doria-Landi-Pamphilj, que en 1728 se convertiría en el VII Príncipe de Melfi<sup>48</sup>. La apuesta del III Duque de Tursi por la causa borbónica se vería recompensada, finalmente, en 1731. En ese año, cuando la Corte se hallaba en Sevilla, se hubo de decidir quiénes serían los más altos dignatarios de la Corte del Rey electo de Nápoles, el Infante Don Carlos, a punto de embarcarse rumbo a su nuevo reino. El 10 de octubre se nombra al veterano Duque de Tursi para el importantísimo cargo de Sumiller de Corps del joven Monarca<sup>49</sup>.

Sin embargo, cuestiones estratégicas aparte, si hemos de dar crédito al buen entender de Claudio Coello y de Luca Giordano, la Corona se deshizo de un lote de pinturas que quizá no fuesen del todo inferiores a las 43 adquiridas en la almoneda de la Huerta de San Joaquín el 3 de mayo de 1690, que se tasaron en 348.200 reales -recuérdese que el mismo Coello tasaba el lote del que nos ocupamos aquí en la nada despreciable cifra de 238.250 reales-. No resulta plausible, como pretende Van Kessel, que en diez años tantos cuadros que a ojos de expertos tan cualificados merecieron un alto grado de consideración se convirtieran en copias de escaso valor. Pero, aún limitándonos a las obras en cuya atribución coincidieron Coello, Donoso, Giordano y el (¿interesadamente?) reticente Van Kessel, encontramos nada menos que cinco “Parmigianinos”, tres “Veroneses”,



Alberto Dürero, La Santísima Trinidad, grabado, 1511, Biblioteca Nacional, nº de inv. 29757, Madrid.

tres "Bassanos", dos "Tintoretos", un "Leonardo", un "Tiziano", un "Dürero", un "Luca Cambiaso", un "Gobbo dei Carracci", un "Paul Bril", un "Perugino", un "Juan Bautista de Toledo", un "Labrador", un "Aniello Falcone", un "Frans Snyders", un "Hans Holbein", un "Rubens", un "Pedro Orrente" y un "Viviano Codazzi". A pesar del maltrato que tanto enfatiza Van Kessel y de los frecuentes errores de atribución que se pueden suponer en estos casos, la proveniencia de los cuadros y la alta cualificación de los expertos tasadores nos hacen suponer que, dentro del lote de 57 pinturas, se encontrasen algunos originales de extraordinario valor. También se incluyó en este lote que se adjudicó al Duque de Tursi la estatuilla ecuestre de Carlos II en bronce sobredorado, obra de Bernini, que había sido adquirida por la Real Hacienda conjuntamente con los cuadros a cuenta de la deuda de los Carpio al derecho de la media anata <sup>50</sup>.

Una de las obras más curiosas de entre las descritas en este lote es un dibujo atribuido a Alberto Dürero y tasado en 1.800 reales de vellón: "Un Dibujo Con bidrio de nuestro señor en los brazos del Pontefize de medicis de media Uara de alto Orixinal de Alberto en Treintta Doblones" <sup>51</sup>. En la tasación de Coello y Donoso se daba una descripción prácticamente idéntica: "ótro dibujo Con vidrio de media Uara de Alto Con nuestro

señor en los brazos del Pontifize, de Alberto en mill y ochocientos Reales" <sup>52</sup>. Si suponemos que fue Giordano el que añadió el dato que se trataba del Papa "de medicis", cabría destacar su acierto, pues era efectivamente un miembro de la dinastía florentina, León X, el que ocupaba el solio pontificio durante la estancia de Dürero en Roma. Sabemos que Giordano era un experto conocedor de la obra y del estilo de Dürero <sup>53</sup>, lo que hace sospechar que se tratase efectivamente de una obra original. Además, dentro de una tasación generalmente a la baja, Giordano mantiene para esta obra la tasación original de Coello y Donoso. Por último, si se podría sospechar que el dibujo fuese una variación de la famosa Trinidad de Dürero, en que Dios Padre aparece con tiara pontifical sujetando el cuerpo inerte de Jesucristo, la identificación que hace Giordano del Pontífice mediceo refuerza la posibilidad de que fuese un dibujo original que reflejaba la fisonomía específica de León X, que tanto el pintor napolitano como el propio Dürero conocerían bien. Para concluir, cabría preguntarse por el destino italiano de estas obras <sup>54</sup>. Se trataría, en definitiva, de un capítulo más en la dispersión de la colección de Don Gaspar de Haro, que tantos interrogantes plantea aún. No hemos querido aquí sino incidir en uno que enajenó al patrimonio de la Corona, un conjunto de pinturas entre las que quizá se encontrase alguna que otra obra maestra.



Hieronymus Hopper, Retrato del Papa León X.  
Biblioteca Nacional, IV/1538, Madrid.

## Documentos

**Documento nº. 1:**  
**OFERTA DEL DUQUE DE TURSI  
Y PARECER DE LA REAL HACIENDA**  
AGS, CJH, leg. 1996.

“El Duque de tursi dice que a entendido se quieren beneficiar algunas pinturas que se aplicaron a *Vuestra Magestad* por cierta deuda del Marqués del Carpio difunto, también vna efigie de bronce de *Vuestra Magestad* que están en depósito en casa del Marqués de Valdeolmos y no hallándose quien entre en ellas por lo maltratadas que están; siendo *Vuestra Magestad* seruido de mandárselas aplicar y entregar al suplicante a cuenta de alcances que tiene contra la Real hazienda de *Vuestra Magestad* de lo suplido con sus Galeras se allana a que se desfalquen y vaxen de ellos hasta la cantidad de nouenta mil reales de vellón proporcionadamente de la suma del principal y intereses, que es todo el valor en que los estima según el estado en que se hallan de que otorgará la carta, o cartas, de pago que sean necesarias d. Joseph de Olano secretario de *Vuestra Magestad* que tiene en esta corte sus poderes. Y respecto de no tener con que pagar el dicho d. Josef la media anata que corresponde a los honores con que *Vuestra Magestad* le a honrado de su secretario suplica el de que a *Vuestra Magestad* se sirua de mandar que se considere satisfecha y inclusa en los referidos 90000 Reales ordenando se le despache el titulo, que en todo reciuirá merced de *Vuestra Magestad*. // Madrid 23 de diziembre

1699: // Admitese la oferta que haze el duque de tursis de los nobenta mill Reales que ofrece por el balor de estas Pinturas excluyéndose la Calidad que propone de que se le a de dar por libre de la media anata que debe Don Joseph de Olano por el título de secretario porque en esto no a lugar Y póngase en noticia de su Magestad este ajustamiento con la memoria de estas Pinturas Y las tasas para que si es serbido le apruebe”.

Nota: el parecer de la Real Hacienda va rubricado por los mismos que figuran al final del doc. nº. 3.

**Documento nº. 2:**  
**CARTA DE LUCA GIORDANO  
A DON GREGORIO CASTELLANO**  
AGS, CJH, leg. 1996.

“Señor mío: // En execución de lo que *Vuestra Señoría* me a mandado remito la adjunta tasación firmada de mi mano y perdonará *Vuestra Señoría* si en el margen de ella uan algunas cosas notadas pues no podía por menos así para cumplir con mi conziencia como por mi punto, siendo así que sin dichas explicaciones no tenía fundamento el juicio del prezio que le e dado. Dios guarde a *Vuestra Señoría* como deseo. // Madrid 10 Diziembre de 99. // Besa la mano de *Vuestra Señoría* su mayor seruidor // D. Lucas Jordán”.

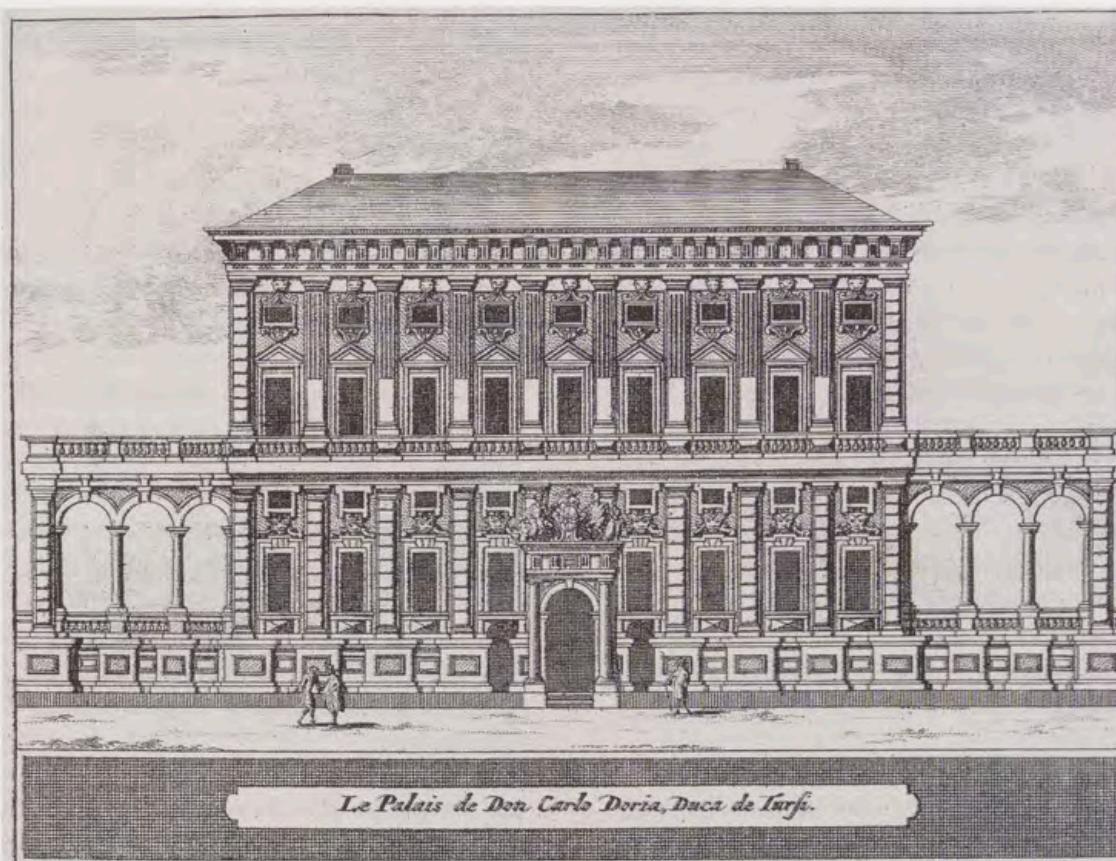
Nota: la carta va rubricada por la firma autógrafa de Luca Giordano.

**Documento nº. 3:**  
**RECLAMACIÓN DE GABRIEL DURÁN [1696]**  
AGS: CJH, leg. 1993.

“Señor: // El licenciado D. Gabriel Durán dize que de orden de los Señores de el Conssejo à tenido en depósito en el quartto bajo de su cassa las 55 pinturas que se trajeron de la Cassa Jardín de el Marqués de el Carpio en cuyo trasporte, rettoque de muchas de ellas, y ocupación de dicho quartto se han gastado 2214 Reales – como consta de la cartta de pago de el pinttor y memoria que presenta firmada. // Suplica a *Vuestra Magestad* Mande se le satisfagan en que reziuirá merzed”.

**Documento nº. 4:**  
**OFERTA DEL DUQUE DE TURSI**  
AGS: CJH, leg. 1993.

“Pone en las Reales Manos de *Vuestra Magestad* la memoria àdjunta de las pinturas que se adjudicaron à la Real Hazienda en satisfacción de las Medias Annatas que àdeudo del Marqués del Carpio D. Gaspar de Aro, y la proposición que haze el Duque de Tursi de que se le den en parte de satisfacción de sus créditos, Dize lo que se ôfreze. //



Palais de Don Carlo Doria, Duca de Tursi, grabado anónimo perteneciente a la obra *La Galerie agréable du monde*, Biblioteca Nacional, ERI/2069, Madrid.

Como parece // Madrid 12-1-1700 executese - D. Gil Pardo de Nájera // Dióse aviso a la Contaduría en 14 de henero 1700 // [vto.=] Señor: // Por muerte del Marqués del Carpio D<sup>ni</sup> Gaspar de Aro se ajustó cuenta de las Cantidades que se estaban deuiendo del derecho de la Media Annata por su Casa, y Estados que fueron 169980 Reales de vellón cuiá satisfacion se ôfreció por su parte en 50400 Reales que se le deuian en el Consejo de Yndias, y los 119580 restantes en Pinturas según el Ymbentario que entregó la qual fue *Vuestra Majestad* seruido admitir por resolución â Consulta de este Consejo de 28. de Julio de 1694. // Y Ahora por parte del Duque de Tursi se a dado memorial refiriendo tiene entendido se quieren veneficiar estas Pinturas, y tambien vna efigie de Bronze pequena de *Vuestra Majestad* y que no hauiedo quien entre en ellas por lo maltratadas que estan siendo *Vuestra Majestad* seruido de mandarselas âplicar aquenta de los Alcances que tiene contra la Real Hazienda de lo suplido con sus galeras se âllana â que se le desfalquen, y bajen de ellos hasta la Canttidad de nouenta mill Reales de vellón del principal, Yntereses que es todo el valor en que las estiman según el estado en que se âllan de que ôtorgara la carta ô cartas de pago que sean necesarias Don Joseph de Ôlano secretario de *Vuestra Majestad* que tiene en esta Corte sus poderes, y respecto de no tener éste con que pagar la Media Annata satisfecha, y Ynclusa en los nouenta mill Reales que ofreze por las pinturas por donde se Justifica las que son su Calidad, y hauerse reciuido del Marqués del Carpio en 116520 Reales y vltimamente de Ôrden de este Consejo: Lucas Jordán en 120310 Reales y reconociendo lo

mal tratadas que están por no hauer hauido persona que haga postura en ellas, y que el ôfrecimiento que haze el Duque de Tursi de los 90000 Reales â cuenta de sus Alcances es proporcionado en la Constitución presente por lo ôbligada que la Real Hazienda se halla â las promptas âsistencias del Duque parece al Consejo se le pueden âdjudicar en la Cantidad de los nouenta mill Reales haziéndose las preuenciones necesarias âl resguardo de la Real Hazienda y que conste de esta satisfaciôn, y en quanto a la calidad que propone de que se le ha de dar por libre de la Media Annata que deue Don Joseph de Ôlano por título de Secretario de *Vuestra Majestad* es de parecer se le deniegue esta gracia pagândola conforme â Reglas; // *Vuestra Majestad* Mandará lo que fuere su Real Voluntad // Madrid 31 de Diziembre de 1699. // [rubricado por] El Governador; Marqués de la Ôlmeda; Conde de la Torre; Don Ygnacio Baptista de Riuas; Marqués de Montemolin; Don Francisco de Bargas; Don Manuel de San Martin; Don Joseph de Palacio; Don Antonio de la Puente; Conde de Clauijo”.

Documento n.º 5:  
TRANSCRIPCIÓN DE LA TASACIÔN  
DE LUCA GIORDANO

“De Orden del Illustrisimo Señor Governador y Señores del Consejo de Hazienda Yò D. Lucas Jordán Pinttor de Cámara de su Magestad he Uistto y Reconozido las Pinturas de que Se hará menziôn las quales Tassó por los prezios que Se Siguen que me parece es su Justto Ualor =

- [1] Primeramente Vn quadro de Lucrezia y Tarquino de Una bara de largo del Tiziano en quinze doblones que azen nouezientos Reales de Uellón <es Copia>  
900
- [2] Vna Tabla de nuestra señora con el mantto azul de mano de Leonardo de Vinzia en Settentta y zinco doblones que azen quattro mill y quinienttos Reales de Uellón  
4.500
- [3] Vna Tabla de nuestro señor que ba al Calbario del Tiziano en Zinquentta y ocho doblones y Veintte Reales de Uellón que azen Tres mill y quinienttos Reales  
3.500
- [4] Vn quadro de nuestra señora en Tabla de zerca de Vara Con el Niño abrazándole san Juan san Joseph y santa Isauel de mano del Parmessano en Zientto y Treintta y siete doblones y treynta Reales de Uellón que azen ocho mill Duzientos y zinquentta Reales de Uellón  
8.250
- [5] Un Lienzo hechado de bara de largo del Nazimientto de mano de Bazán en Zinquentta doblones que azen Tres mill Reales de Uellón  
3.000
- [6] Un Lienzo en bosquexo de Moysén hablando al Pueblo de Vara y Tres quartas de mano del Parmessano en Ueintte y Siette doblones y medio que azen mill Seisziientos y Zinquentta Reales de Uellón  
1.650
- [7] Una Sobrebenttana de Tres Caezas de mugeres de mano del Ueronés en Treintta Doblonos  
1.800
- [8] Un dibujo bosquexo en que ay Un hombre Senttado en Un Trono y a los pies Otro que se le arrodilla de mano del Parmessano en Ueintte y Siette doblones y medio  
1.650
- [9] Un quadro largo y angostto de la Asumpzión de nuestra señora de dos Varas de alto de mano del Bazán en quarentta Doblonos  
2.400
- [10] Otro quadro largo y angostto de diferenttes figuras Una muger y Un Niño Compassando Una esfera de dos Uaras de alto de mano de federico Bariosso en diez y seis doblones y quarentta Reales de Uellón  
1.000
- [11] Un Dibujo Con bidrio de nuestro señor en los brazos del Pontéfize de médicis de media Uara de alto Orixinal de Alberto en Treintta Doblonos  
1.800
- [12] Un quadro del Desposorio de san Joseph de media bara de mano del Parmessano en quinze doblones  
900
- [13] Quattro quadros de Uara y quartta de los quattro Tiempos del año de Mano del Tintoretto en Zien Doblonos  
6.000
- [14] Una Pinttura en tabla en Óbalo de nuestra señora el Niño y san Joseph Copia de Raphael en diez doblones  
600
- [15] Un quadro de nuestra señora Con el Niño Jesús en brazos de tres Varas de Caída de mano del Tintoretto en Zinquentta Doblonos  
3.000
- [16] Un quadro de Cleopatra de mas de Uara de Cayda de mano del Corezo en Cinquentta doblones  
3.000
- [17] Un quadro dela Asumpzión de nuestra señora con los Apóstoles de Una Uara de mano del Bandique en Ueintte y Zinco doblones <es Copia>  
3.000
- [18] Un quadro de nuestra señora con el niño Jesús y el Desposorio de santa Cathalina de Uara y Terzia de mano de Luquetto en diez doblones  
600
- [19] Otro quadro de Tres Ángeles Uesttidos de blanco y Abraham Vesttido de Colorado Copia del Duque<sup>55</sup> de Olanda en diez Doblonos  
600
- [20] Un Bodegón con dos Pichones y Una Caldera de Cobre Original del Corcouado de Nápoles de bara y quarta en Seis Doblonos  
360
- [21] Un quadro de la Presenttazión de nuestra señora de Una Uara de mano de el Bazán en Treintta Doblonos  
1.800
- [22] Un Pais Sobrepuertta Original de Uara y quarta de Caída de mano de Bruguel en Zinquentta Doblonos  
3.000
- [23] Un Bodegón Con Vna liebre y Una Canastta de frutta y otra de Uolattería Original de flandes en Treintta Doblonos  
1.800
- [24] Un País Con Vn Árbol hueco a modo de Bosque Original de flandes en Siette doblones y medio  
450
- [25] Un quadro de Una Tempesttad que echan â Jonnás al Mar de mano de Pablo Brill en Treinta Doblonos  
1.800
- [26] Un quadro Pais Con Vn Saltteador que desnuda â Un hombre de mano de Pablo Brill en Zinquentta Doblonos  
3.000
- [27] Un Pais Con Vn bosque de bara y Tres quartas de Cayda de mano de Harttou en Ueintte doblones  
1.200
- [28] Un Rettratto de la hermosa Judiq.<sup>5</sup> en Tabla Con la espada en la mano Corttando la Caeza â Olofernes de mano de Pedro Peruchino en diez doblones y Zinquentta Reales de Uellón  
650
- [29] Un País con Vnos Árboles huecos y Unas Yerbas de flores y Unos Conexos y Páxaros o Pattos Orixinal de Bangouen en ocho Doblonos y Ueintte Reales de Uellón  
500
- [30] Un quadro del Barquillo de Tres quartas Original del Tiziano en doze doblones y medio <es mano de otro Pintor>  
750

[31] Un quadro de nuestra señora el Niño Jesús san Juan y Un Ángel Un Papagayo de bara y quarta original del Parmessano en Sessenta Doblones	3.600	[46] Un quadro de Un ecceomo Con mucha gentte y fariseos â Cauallo de media Uara de Cayda original de Olibrón en Catorze Doblones y diez Reales de Uellón	850
[32] Un florero con Vna Jarra Sortixas y Joyas Sobre Un Bufette de Una Uara de Cayda de mano de Bruguel en quinze doblones	900	[47] Un quadro de san Seuasttián de Uara y media de Cayda y dos y media de ancho Original del Caruacho de quarentta y Zinco Doblones y Zinquenta Reales de Uellón <No es del Carbacho - sino es de otra Mano>	2.750
[33] Otro florero Con Vn Barro Colorado Con Unas Piedras y Ottras Cossas enzima de Un Bufette de Bruguel en Ueinte y Zinco doblones	1.500	[48] Un quadro del Nazimientto de nuestro señor de Tres Varas de cayda y Zinco Uaras de ancho de mano de el Bazán en Trezientos Doblones	18.000
[34] Un quadro de nuestra señora con el Niño Jesús Senthado en Una Nube san Juan y san Roque de Tres quartas de mano de Andrés de Salerno en quinze Doblones	900	[49] Un Bodegón Con Vna Liebre Colgada y Pichones de Uara y dos Terzias de Cayda del Corcouado de Nápoles en Ueinte Doblones <es de Jacob Reco>	1.200
[35] Una Battalla de Uara y media de ancho Original de falconett en Diez Doblones <es de Mano de Andrés de León>	600	[50] Otro quadro de Un Bodegón y Unos Pezes y Una Caldera de Cobre de bara y dos Terzias de Cayda Original del Corcouado de Nápoles en diez Doblones <Reco>	600
[36] Otra Battalla Como la anttezedentte de falconett en diez doblones <es de Andrés de León>	600	[51] Vn quadro de Nepttuno Con Vnas Mugerres en Un Carro y Caualleros Con Galeras de Tres Uaras de Cayda y Tres Varas y dos Terzias de ancho original de Rubens en Zientto y Zinquentta Doblones	9.000
[37] Un quadritto de Terzia y Tres quarttos de ancho Con Unas Zenttinelas de noche y Una luz que tiene Un Soldado de mano de Juan de Toledo en Zinco Doblones	300	[52] Un quadro de san Andrés en Tabla de Tres Uaras y quartta de Cayda y dos y quartta de ancho Original de Marcos de Pinasinenssis en Treintta y Tres doblones y Ueinte Reales de Uellón	2.000
[38] Un quadro Con Unos Paxarittos muerttos brebas y Ubas de Terzia de Cayda y dos de ancho de Lucas fortte en Doze doblones	720	[53] Otro quadro de la Charidad Romana de medio Cuerpo de Uara y quarta de cayda original de Pedro Ôrerette en Ueinte y Zinco Doblones	1.500
[39] Un quadritto Con Vnas Casttañas y Un basso de bidrio de Terzia de Cayda y dos de ancho de mano del Labrador de Zinco Doblones	300	[54] Una Prospettiba Con muchas figures de dos Uaras y media de Cayda y Quattro Uaras de ancho original de Bibiano en Zien Doblones	6.000
[40] Un quadro de Una Battalla de Una Uara de ancho y dos Terzias de Cayda de Miguel Ángel de la Battalla en Treintta doblones	1.800	Sumario de las Parttidas de esta Tassazió en Doblones:	2.005 <sup>1/6</sup>
[41] Un quadro de nuestra señora Senthada Con el Niño Jesús en Una nube Con Angélicos santa Catthalina y san Gregorio de Una Uara de Cayda de mano del Parmessano en Treinta Doblones	1.800	Sumario de las Parttidas de esta Tassazió en Reales de Uellón:	120.310
[42] Un País Con Vna Cayda de Aguas original de Claudio en nueue Doblones y diez Reales de Uellón	550		
[43] Vn Bodegón y Vn Ánade Colgado y Un Jarrón en la Caldera de Uara y quarta de Cayda de mano del Corcouado de Nápoles en ocho Doblones <es de Jacob Reco>	480		
[44] Un quadro de Vn Alcón que estta enzima de Una per-diz Original de Izmael en quinze Doblones	900		
[45] Un quadro de la Assumpzió de nuestra señora en Tabla Con los Apósttoles Original de Tiziano con dos Terzias de Cayda en Ueinte y Zinco Doblones	1.500		

De forma que Ymporttan Las Tassaziones desttas Pintturas Dos mill y Zinco doblones de a dos escudos de Ôro y diez Reales de Uellón que reduzidos a Razón de Sessenta Reales Cada doblón hazen Zientto y Ueinte mill Trezientos y diez Reales de Uellón y lo firme en Madrid a nueue de Diziembre de mill sessientos y nouenta y nueue años = Con adbertenzia de que se a de atender a las notas que Van puestas al Margen de algunas Partidas = // D. Lucas Jordán".

Documento nº. 6:  
EXTRACTOS DE LA TASACIÓN  
DE JAN VAN KESSEL

[No estimamos oportuno transcribir la tasación, ya que los enunciados siguen, salvo mínimas variaciones ortográficas, a la de Luca Giordano. Nos limitamos por tanto a transcribir las anotaciones marginales autógrafas, dejando las cifras en que se tasan los cuadros para la tabla comparativa. Incluimos asimismo los comentarios al margen y la nota final, de puño y letra de Jan Van Kessel]

"Relación y parecer que da D. Juan Van Kessel Pintor de cámara de Su *magestad* sobre los cuadros que están en cassa del *marqués* de valdeolmos y se ofrezan al *duque* de Tursi a cuenta de alcanzes para Tratar dello en la *inteli-xencia* de que sólo dicho Pintor los tiene en el valor de 64,465 Reales y no en 119,580 Reales como están tassados-

- [1] copia y maltratada
- [3] maltratada y de las primeras cosas de ticiano quando enpesó a pintar
- [5] copia
- [6] copia
- [10] copia
- [12] mala
- [13] muy malos
- [14] no es de tintoretto
- [16] copia
- [17] copia
- [18] muy mal tratado
- [19] es copia del Duque [sic] de Holanda
- [22] copia
- [24] esse quadro se deue auer trocado, es un mal país que no valle 15 Reales
- [25] copia
- [27] copia
- [29] también deue auerse trocado en vn país ordinario de flandes
- [30] copia en cartón
- [31] maltratado
- [32] non son de bruegel son de otro autor y gastados
- [33] compañero
- [34] mala
- [35] copia
- [42] copia
- [45] copia
- [51] esse quadra [sic] está perdida [sic] de por medio y gastada
- [52] esse quadro está de todo perdido y no valle para nada
- [53] busquejo
- [54] maltratada

Obedeciendo la orden de *Vuestra Excelencia*, mandandome reconocer la memoria destes quadros, deuo participarle, que auéndolas registrado con cuidado y atención, hallo que los tasadores se han equiuocado en algunos, y dado el valor por originales (siendo copias) como haré Constar en todo tiempo, y respeto de hallar el presio mas de su intrínscico valor y

de estar tan perdidos, como mal tratados, con las mudansas que han padecido desde el tiempo de su primera tasación, que si desde luego no se acude a componerlos serán sin duda antes de poco totalmente perdidos, y sin valor alguno, en cuya consideración tengo minorado la tasa como van al margen y según me han parecido en conciencia a mi hauer y entender, añadiendo además por aduertencia, que los más de los quadros de aquella almoneda se han [sic] vendidos por la tercia parte de la tasa, y siruirá para gouierno de *Vuestra Excelencia* a cuya obediencia quedo con Rendida Voluntad. // Humilde seruidor de *Vuestra Excelencia* que sus Manos Besa // D Juan Van Kessel".

Nota: entre [41] y [42] aparece mencionada la estatua de bronce de Carlos II: "Vna efixie del Rey nuestro Señor a cauallo de Bronze que por maltratada se recieue en 3,060".

## Notas

\* Quisiera agradecer la ayuda de R. Díez del Corral, J. López de la Torre y A. Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional), de I. Aguirre y J. Rodríguez de Diego (Archivo General de Simancas), de C. Mannato (Archivo Doria-Pamphilj) de J. M. Calderón (Archivo Ducal de Alba) y de Guy Ladrière (Galerie Charles Rattou-Guy Ladrière).

<sup>1</sup> Su Secretario Juan Vélez de León en su célebre "Mamotreto" se sorprende de que Carpio "haia podido juntar tantos originales de los más valientes Pintores" a precios tan moderados; *vid.* BNM, ms. 6558, fol. 138v.

<sup>2</sup> El Obispo de Cassano, ejecutor testamentario del difunto Virrey, convenció al nuevo Virrey Santisteban para que las pinturas de Carpio que quedaban en Nápoles se colgasen en Palacio con el fin de evitar que fuesen maltratadas o, peor aún, trocadas. Al parecer, criados del difunto Virrey habían difundido la especie de que las pinturas eran, en su mayoría, copias de baja calidad, con el previsible objeto de obtenerlas en condiciones muy favorables a cambio de gajes adeudados; *vid.* carta de 11 de junio de 1688 (ADA [Archivo Ducal de Alba], C. 215-1).

<sup>3</sup> Doña Catalina de Haro y Guzmán (1672-1733), IV Condesa-Duquesa de Olivares, VIII Marquesa del Carpio, III Duquesa de Montoro, IV Marquesa de Elíche, IV Marquesa de Tarazona, IX Condesa de Monterrey y VI Marquesa de Fuentes de Valdepero.

<sup>4</sup> Doña Catalina casó el 28 de febrero de 1688 con Don Francisco Álvarez de Toledo (Madrid 1661-*ibid.* 1739), hijo del VII Duque de Alba y de su segunda esposa Doña Guimar de Silva y Mendoza. Del matrimonio entre Catalina de Haro y Francisco de Toledo nació Doña María Teresa Álvarez de Toledo y de Haro, XI Duquesa de Alba.

<sup>5</sup> Esto ocurre en 1711, al morir en París su sobrino Don Antonio Martín, IX Duque de Alba, que no dejaba sucesión. Don Francisco, desde su matrimonio y hasta que herede el ducado de Alba (1688-1711), será generalmente conocido como Don Francisco de Haro y Guzmán y Toledo, Marqués del Carpio. Como recuerda G. de Andrés, *osa*, *El marqués de Liche: bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975, es importante no confundir a este último con los otros dos famosos Marqueses del Carpio del siglo XVII: Don Luis Méndez de Haro y Guzmán, favorito de Felipe IV, y el Virrey Don Gaspar de Haro y Guzmán.

<sup>6</sup> Prueba de lo desatadas que andaban las malas lenguas a cuenta de esta boda entre una viuda "indotada" de casi cuarenta años y un "amante bobo" quince años menor, la ficción maledicente inventará una procaz réplica de Doña Teresa Enríquez a la carta supuestamente enviada por la Duquesa de Arcos (la madre del "bobo") a Don Antonio de Aragón con el fin de "embarazar el casamiento del marqués de Zahara"; *vid.* BNM, ms. 20058<sup>rs</sup>, fols. 139r-141v.

<sup>7</sup> Se trata de Don Joaquín Ponce de León Alencastre y Cárdenas (1664-1729), VII Duque de Arcos desde 1693. Tras enviudar (3 de abril de 1716), casó en segundas nupcias (1717) con Doña Ana María Spínola de la Cerda y Colonna, que sí le dio sucesión. Este joven Duque firmó el famoso "Memorial del Duque de Arcos" (redactado en realidad por Luis de Salazar y Castro), entregado a Felipe V el 22 de julio de 1701. Los Grandes, según el memorial, se oponían a ser equiparados con los pares de Francia, reclamando que se los considera-

se iguales a los "princes du sang" franceses. Ciertamente, el propio Arcos podía presumir de troncos reales tanto portugueses como castellanos. El memorial, como es bien sabido, no fue en absoluto del agrado de Felipe V; *vid.* BNM, mss. 9896, 10502, 10991, etc.

<sup>8</sup> No parece que la Real Hacienda reservase un trato especialmente riguroso a la VIII Marquesa del Carpio y a su esposo. Se conservan en Palacio toda una serie de disposiciones generales (1690-1699) concernientes al cobro de medias anatas pendientes. En documento de 5 de octubre de 1693 el Rey se dirige al Condestable de Castilla para que la Maestría de Cámara entregue las certificaciones que necesitase Gabriel Durán, juez privativo de la Comisión de cobranzas de la media anata. En una serie de documentos se pone énfasis en que tanto los "oficios de escalera arriba" como los de "escalera abajo" se pongan al día en las medias anatas adeudadas. El 6 de febrero de 1698 se llega a determinar que no puedan jurar sus cargos ni el Sumiller de Corps ni los Gentiles hombres de cámara mientras no conste por certificado del Grefier que han satisfecho el pago de la media anata; *vid.* AGP, Sección Administrativa, leg. 861.

<sup>9</sup> AGS, CJH [Archivo General de Simancas, Consejo y Juntas de Hacienda], leg. 1632. El documento ('ajuste de las medias anatas de la Casa del Carpio'), que firma Gabriel Durán, lleva fecha de 23 de julio de 1694. La rúbrica del Consejo de Hacienda ("Consultese a Su Mag<sup>m</sup>") va fechada en Madrid el 27 de julio de 1694.

<sup>10</sup> *Vid.* AHPM [Archivo Histórico de Protocolos de Madrid], escribano Andrés Caltañazor, leg. 9819, fols. 1046v-1047r. Caltañazor era escribano del Real Bureo desde 19 de septiembre de 1680. En 1693 se le nombra Secretario del Rey "ad honorem" y sin gajes; *vid.* AGP, Personal, C. 161/12.

<sup>11</sup> Fechado el 28 de julio de 1694. AGS, CJH, leg. 1632.

<sup>12</sup> La cifra casa perfectamente con la anteriormente citada de 169.980 reales y 19 maravedis. Se trata de una suma, agregada al documento anterior, que lleva fecha de 30 de abril de 1694. En él Gabriel Durán especifica que la deuda "trae origen de 24 años atrás", lo que nos permite situarla en 1660. Esta suma deja bien claro que la media anata de las jurisdicciones sumaba 3.446.661, generándose una deuda por cuatrienio de 1.500.000 maravedis. Aparentemente no se le recargan al Marqués más intereses que los correspondientes a un cuatrienio y los generados con posterioridad al ajuste de la deuda, que tuvo lugar el 11 de julio de 1692, como se especificará a continuación.

<sup>13</sup> La cita está tomada del documento referido en la nota 9 (AGS, CJH, leg. 1632). Se trata, en cualquier caso, de un proceso generalizado de cobranza de deudas atrasadas. El Rey había cursado órdenes en que se especificaba que se había de empezar "esta obra de cobranzas" por las deudas generadas con anterioridad a 1687, entre las que se encontraba la de los Carpio que, como ya dijimos, se venía arrastrando desde 1660; *vid.* AGS, CJH, leg. 1991. Para una visión de conjunto, *vid.* M. Artola Gallego, *La hacienda del antiguo régimen*, Madrid, 1982.

<sup>14</sup> *Vid.* notas 9 y 11.

<sup>15</sup> La cifra que da Durán es ligeramente errónea, pues de trata de 160.000 ducados.

<sup>16</sup> Carta fechada el 3 de mayo de 1695, AGS, CJH, leg. 1632.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> En todo caso, y como fecha límite, antes de enero de 1695, fecha en que es cesado Gabriel Durán.

<sup>19</sup> AGS, CJH, leg. 1644. Para el memorial presentado por el Marqués y la resolución del Consejo de Hacienda al respecto, de 20 de junio de 1695, *vid.* también AGS, CJH, leg. 1639. El pago del derecho de media anata por las alcaldías estaba fijado en 200.000 maravedis, al montar los gajes anuales conjuntos por las alcaldías de El Pardo-Zarzuela y Valsain 400.000 maravedis. Así lo certifica en informe anexo José de Mendieta, veedor y contador de las Obras Reales del Alcázar de Madrid y casas de su contorno.

<sup>20</sup> El Consejo de Hacienda accede el 21 de junio de 1695.

<sup>21</sup> La cesión que hace Carpio de estas propinas que se le adeudan para el pago de parte de la deuda de la media anata es de 30 de agosto de 1694, lo que nos hace pensar que fue en esta fecha cuando se llega a un acuerdo definitivo con Durán. Esta fecha viene especificada en un largo informe que envía Durán al Consejo de Hacienda el 3 de septiembre de 1695 sobre la negativa de la Tesorería del Consejo de Indias a pagar por causa de falta de caudales. En margen a este documento, el 7 de septiembre, Andrés Dávila certifica que, efectivamente, como reclama Durán, el pago no consta en los libros de la Tesorería del Consejo de Indias. El fiscal de Hacienda, el 16 de septiembre, recomienda que para que se cobre lo adeudado se despache pliego a la Contaduría de la Razón para que en la tesorería y contaduría de dicho Consejo de Indias se ano-

ten las cantidades cedidas, no pudiendo cobrarse sino es por la Real Hacienda de orden del Consejo o por el tesorero de la media anata a cuyo cargo esté el cobro. La cantidad que se consigna en cifra (1.313.600 maravedis) es errónea, aunque la certificación de Dávila hace constar la cantidad exacta: 1.713.600 (o 50.400 reales). El 19 de septiembre se da el visto bueno a la medida de embargo recomendada por el fiscal; *vid.* AGS, CJH, leg. 1991.

<sup>22</sup> AGS, CJH, leg. 1632.

<sup>23</sup> *Vid.* nota 21.

<sup>24</sup> Así consta en acuerdo del Consejo de Hacienda de 6 de mayo de 1695, en que se le requiere presente diligencias sobre cobranzas efectuadas en distintos periodos entre 1692 y 1694. Esta solicitud de presentación de diligencias se eleva a real consulta el 10 de mayo y el "executesse" lleva fecha de 14 de mayo. Se le acusa además de haber cargado dos veces en sus relaciones de cobranzas la media anata de Francisco de Bravo Sobremonte, supuestamente duplicando así su comisión del 6%. Se menciona asimismo su cese de la Tesorería General con fecha de 8 de enero de 1695 y su sustitución por Antonio Samaniego y Pacheco. AGS, CJH, leg. 1644. En este mismo legajo se encuentra toda una serie de documentos en que se apunta a irregularidades de Durán en la cobranza de las medias anatas adeudadas por los Marqueses de las Cuevas, de Monroy y de Moscoso. En orden de 2 de agosto de 1695 se menciona una multa de 100 ducados que Durán habría saldado con 6 tapices y que han de serle devueltos, *vid.* AGS, CJH, leg. 1991. Otra multa, esta vez de 500 ducados, se refiere en documento de 14 de julio de 1694, *vid.* AGS, CJH, leg. 1990.

<sup>25</sup> Ulterior confirmación se encuentra en el ADA, C. 221-2, en una lista redactada el 30 de octubre de 1706 por Jerónimo Javiere para el Marqués del Carpio. En esta lista se encuentran todas las pinturas adquiridas por la Real Hacienda a cuenta de la deuda de la media anata. Al principio de esta lista se advierte que "Aquí están las pinturas que se dieron en pago de las medias anatas". Todos los cuadros que van consignados a nombre de Gabriel Durán corresponden a los descritos en el doc. n.º 5, con la única excepción del n.º 24 que pudo ser omitido por el copista. En todos los casos se pormenoriza la tasa original, que es la de Coello y Donoso, y la media tasa a la que fueron adjudicados a Gabriel Durán. Salvo puntuales excepciones, las atribuciones de los cuadros son omitidas. El orden en que aparecen los cuadros (n.ºs. 5, 10, 14, 18, 21, 34, 36, 42, 45, 46, 97, 292, 481, 484, 6, 110, 135, 184, 187, 189, 190, 200, 234, 236, 239, 242, 251, 263, 264, 268, 272, 293, 295, 321, 327, 328, 340, 348, 349, 356, 398, 400, 408, 415, 424, 426, 469, 470, 471, 473, 488, 493 y 494) es, salvo la citada omisión y un cambio de orden de un solo cuadro, conforme al doc. n.º 5.

<sup>26</sup> El listado de las pinturas consistía en 54 entradas, cada una ellas referidas a un cuadro individual, excepto una que comprendía un lote de cuatro cuadros, de las estaciones del año. Esto me hace suponer que la cifra errónea de 55 pinturas surge de sumar la entrada correspondiente a la estatuilla de bronce a las 54 entradas del inventario de pinturas (correspondientes en realidad a 57 pinturas); *cf.* doc. n.º 6.

<sup>27</sup> Ramas tanto de los Doria como de los Serra, familias genovesas de gran raigambre, echaron raíces en Nápoles o, como diría Aurelio Musi, "si sono napoletanizzate". A. Musi, *Mercanti genovesi nel regno di Napoli*, Nápoles, 1996, p. 119. G. A. Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, 6 vols., Nápoles, 1748-1749, VI, addizione, p. 100, incluye al Duque de Tursi y a su primogénito el Príncipe de Avella entre la nobleza regnicola.

<sup>28</sup> *Vid.* Conde G. A. Guelfi-Camajani, *Il "Liber nobilitatis Genuensis" e il governo della Repubblica di Genova fino all'anno 1797*, Florencia, 1965. Son interesantes también: RAH, Colección Salazar y Castro, ms. D-19, fol. 231v; ms. D-20, fol. 245r; ms. C-25, fol. 240r. En este último se designa por error a Giovanni Andrea Doria del Carretto como IV Duque.

<sup>29</sup> Muchos descendientes de este enlace, y en particular los Duques de Tursi, adoptarán el apellido "Doria del Carretto". Los Príncipes de Melfi, tras los matrimonios de Giovanni Andrea II "Pagano" (1607-1640), IV Príncipe, con Polissena Maria Landi (1608-1679), Princesa de Valdetaro y de Giovanni Andrea III (1653-1737), VI Príncipe, con Anna Pamphilj (1652-1728), consumaron el proceso de "romanizzazione" iniciado por Andrea II (1570-1612), III Príncipe, al casarse con Giovanna Colonna; C. Fusero, *I Doria*, [Varese], 1973. La rama de Melfi, afincada en Roma, pasó a ser conocida como Doria-Landi-Pamphilj.

<sup>30</sup> Situado en via Garibaldi, 9, es, desde 1848, el Palazzo del Comune di Genova. Construido por Niccolò Grimaldi "il monarca" c. 1568, fue vendido en 1593 a Giovanni Andrea y Giovanni Stefano Doria, que actuaron como intermediarios de Giovanni Andrea I Doria, II Príncipe de Melfi. Este le añadió dos alas laterales (1596) y detalles ornamentales obra de Taddeo y Giambattista Carlone. El palacio fue asignado por Giovanni Andrea I a su hijo menor Carlo, Duque de Tursi, en cuya descendencia se mantuvo la propiedad hasta su adquisición por parte de Víctor Manuel I de Saboya en 1820. De la época saboyana data la ampliación llevada a cabo por Randoni (1820-1826).

La tradicional atribución del palacio a Rocco Lurago, basada en el Soprani, fue descartada por Ennio Poleggi y Fiorella Caraceni, que lo atribuyeron a los hermanos Giovanni y Domenico Ponzello. Vid. O. Grosso, *Portali e Palazzi di Genova*, Milán, s.d., tav. xxxiv y xxxv; M. Labò, "Strada nuova": *più che una "strada", un "quartiere"*, Roma, 1956, pp. 403-410; E. Poleggi, *Strada nuova: una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Génova, 1968, pp. 269-314; M. Labò (ed.), *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*, Génova, 1970, pp. 112-121; F. Caraceni, *Palazzo Tursi*, Génova, 1976; G. Marcenaro (ed.), *Genova la superba*, Roma, 1999, pp. 90-93.

31 El título fue creado en 1607; L. Pellicioni di Poli, Conte e Signore di Montecocullo, *I Doria (di Genova, Rodi e Messina)*, Roma, 1976, p. 15.

32 Nace en marzo de 1660 y muere en Roma el 23 de noviembre de 1749, siendo enterrado en Sant'Andrea delle Fratte, ADLP [Archivio Doria-Landi-Pamphilj], scaffale 64, busta 93, n.º 15 y scaffale 16, busta 5, n.º 3. Era, además de III Duque de Tursi, Príncipe de Avella, Capitán General de la escuadra de galeras de Génova, Marqués de Calice y Veppo, Barón de Summonte y Baiano, Señor de Giffoni, Valle, Piana, Sei Casali, San Cipriano, Vignale, Castiglione y Filetta, Grande de España, caballero de la Orden de San Jenaro, etc.; *ibid.*, scaffale 64, busta 93, n.º 4.

33 Resulta fácil confundir al III Duque de Tursi con su primo y tocayo Giovanni Andrea III Doria-Landi (1653-1737), VI Príncipe de Melfi, casado con Anna Pamphilj, origen de la conocidísima estirpe romana de los Doria-Landi-Pamphilj (cfr. nota 29).

34 Algunos "asientos" ajustados entre los Doria-Tursi y la Corona española llegaron a imprimirse; *vid. Asientos que se ajustaron con los Galeristas de Génova los años de 1612 y 1613 y razón de las prorrogaciones hasta el año de 1662* [...], s.l., s.d., (BNM: R/38458), fols. 36v-42r, 81r, 83v-84r. *Vid.* además, para la actividad de las galeras del III Duque de Tursi en 1690, el ms. 2403 (n.º 96, 164 y 170) de la BNM.

35 L. de Rouvroy, Duque de Saint-Simon, *Mémoires de Saint-Simon* [...], 45 vols., París, 1879-1930, xxxix (1927), p. 129.

36 Sólo en raras ocasiones una obra, como el famoso *Lo spasimo di Sicilia*, de Rafael, llegaba a tasarse en cifras tan exorbitantes como 10,000 doblones (600.000 reales); *vid.* G. Fernández Baytón, *Inventarios reales: testamentaria del rey Carlos II, 1700-1703*, Madrid, 1975-1985, I, p. 70, \$525.

37 La n.º 29 que, según Coello, era de Barringuen, la refiere Giordano como de "Bangouen". Se puede tratar del mismo pintor. Para mayor complicación, en el listado de Jan Van Kessel aparece como 'Banaguen', aunque esto reviste poco interés, pues sugiere al mismo tiempo que se trata de un cuadro trocado.

38 Cfr. B. de Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 4 vols., Nápoles, 1840-1846, IV (1846), pp. 126-221. Giordano conocía personalmente la colección Carpio, que visitó en Roma (p. 142), amén del contacto estrecho entre ambos durante los años del virreinato (pp. 159-164). Joven aprendiz de Giuseppe Ribera, imitó a Aniello Falcone (p. 128), como ocurriría con otros muchos más tarde (e.g. Veronese "che sempre fu il suo diletto", pp. 131-132; Tiziano, p. 134; Rubens, pp. 162-163; Bassano, p. 167, etc.). Sus viajes a Roma, Florencia y Venecia le proporcionaron un conocimiento excelente y de primerísima mano de la pintura italiana.

39 La tasación de Jan Van Kessel, en forma de borrador, se conserva en el AGS, CJH, leg. 1996, junto a la de Giordano. Va firmada de puño y letra de Jan Van Kessel y de su mano también es el comentario final dirigido a "Su excelencia" (se trata, lógicamente, del Gobernador de Hacienda) en que se muestra favorable a que los cuadros de la almoneda de los Carpio se vendan por la tercera parte de sus tasas. Aunque no va fechada al final, aparece al principio, en letra muy pequeña, la fecha de 9 de diciembre de 1699, que es la misma en que Luca Giordano firma su tasación.

40 Era hijo de Jan Van Kessel II (1626-1679). Ya en 1680 se tiene noticia de su presencia en España; *vid.* J. Turner, *The Dictionary of Art*, vol. 17, 1996, p. 920. Una reciente aportación sobre la actividad de este pintor en: J. R. Sánchez del Peral y López, "Jan Van Kessel II y la 'joya grande' de Mariana de Neoburgo: consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II", *Reales Sitios*, 38, n.º 150 (2001), pp. 65-74. He preferido atenerme al numeral adoptado por Jane Turner, que lo recoge como Jan Van Kessel III. Se trata, en cualquier caso, del mismo artista, originario de Amberes y fallecido en Madrid. Agradezco a J. R. Sánchez del Peral el que me haya facilitado una copia de su artículo.

41 En el borrador de Van Kessel se añadieron con otra letra algunas de las nuevas atribuciones de Giordano, aunque esto bien pudiera haber sido hecho *a posteriori*.

42 ADA, C. 162-21.

43 Saint-Simon, 1927, xv, pp. 231-232, nota 6 [*op. cit.* n. 35] se equivoca al suponer que se concede la Grandeza de España al III Duque de Tursi en 1699. Convendría precisar que la Grandeza de España ya se había concedido a su bisabuelo, Carlo "Seniore", en 1630, cubriéndose éste en 1640. Saint-Simon debe referirse a que Giovanni Andrea haría uso de su privilegio de Grande de España, cubriéndose ante Carlos II, en 1699, año en que acudió a la Corte madrileña para solucionar los cuantiosos créditos que la Corona tenía con la Casa de Tursi. El tema, interesantísimo, de estos créditos, que se prolonga hasta el siglo XIX, merecería capítulo aparte.

44 A. de Ubilla y Medina, Marqués de Ribas, *Succession de el Rey D. Phelipe V en la corona de España* [...], Madrid, 1704, p. 537.

45 El III Duque de Tursi fue conocido filo-borbónico; *vid.* J.-H. Zedler, *Grosses Vollständiges Universal-Lexikon*, vol. VII (1734), col. 1301.

46 A.-T. baron de Girardot, *Correspondance de Louis XIV avec M. Amelot son ambassadeur en Espagne 1705-1709*, París y Nantes, 1864, II, cxiv (pp. 8-9), cxvii (pp. 14-15), cxxxvii (pp. 53-55), cxu (pp. 61-63) y cxiv (pp. 71-73).

47 Saint-Simon, 1927, xv, pp. 231-232, nota 6 [*op. cit.* n. 35].

48 J. F. Rivarola y Pineda Rodríguez de Cárdenas, *Descripcion historica, chronologica, y genealogica, civil, politica, y militar de la Serenissima Republica de Genova* [...], Madrid, 1725, p. 117. La unión entre Maria Giovanna Teresa Doria-Tursi y Giovanni Andrea IV, que tuvo lugar el 28 de febrero de 1726, sería anulada sin dar fruto. Una vez anulado, Giovanni Andrea se casaría en segundas nupcias (1742) con Eleonora Caraffa, hija de los Duques de Andria: en ellos se perpetuó la línea Doria-Landi-Pamphilj. Mientras tanto la heredera de los Tursi casó con Lazzaro (di Domenico di Giovanni Battista) Doria. De este su segundo matrimonio tuvo tres hijas. La segundogénita, Maria Giovanna Doria del Carretto, VI Duquesa de Tursi, casó con Francesco Sforza Visconti Doria, Conde de Casteggio. Francesco y Maria Giovanna tuvieron dos hijas, la mayor de las cuales, Bianca Doria del Carretto, transmitió en 1781 el ducado de Tursi a la estirpe romana de los Colonna al casarse con el Príncipe Fabrizio. Posteriormente pasó a los Chigi cuando en 1900 Isabella Colonna (1879-1957), Duquesa de Tursi, Princesa de Avella, se desposó con Angelo Ansano Chigi Zondadari (1874-1947), Marqués de San Quirico. Para la genealogía de los Doria del Carretto, Duques de Tursi, *vid.*, entre otros, L. Pellicioni di Poli, 1976, p. 14 [*op. cit.* n. 31], que confunde a Maria Giovanna Doria con su madre Maria Giovanna Teresa; N. Battilana, *Genealogie delle Famiglie e Nobili di Genova*, 3 vols., Génova, 1825-1833, I (1825), n.º 30, 31 y 51, donde aparece de modo incorrecto la filiación de Costanza Doria, Princesa de Avella; R. Vignodelli Rubrichi (ed.), *Il fondo detto "L'Archiviolo" dell'Archivio Doria Landi Pamphilj in Roma*, Roma, 1972.

49 AGP, Histórica: "Infantes", C. 82.

50 *Vid.* doc. n.º 6: "Vna efixie del Rey nro S<sup>o</sup>. a cavallo de Bronze que por maltratada se recie en 3,060". Esta estatuilla aparece en una "Memoria de las Alaxas preciosas que ai en la Almoneda del Marques del Carpio Don Gaspar de Haro y Guzman para si SM. Gustare de Algunas de ellas por cuenta del Credito que tiene", ADA C. 221-2. Esta estatuilla apareció recientemente en el mercado del arte; *vid.* T. Montanari, "Da Luigi XIV a Carlo II: fortuna e metamorfosi dell'ultimo capolavoro de Gian Lorenzo Bernini", en *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII* (Casa de Velázquez, Madrid, 28-30 de mayo de 2001), ed. J. L. Colomer, en prensa; *vid.* también el libro del recientemente fallecido M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana: Novità sul regista barocco*, Milán, 2002, figs. 116-120. La estatuilla, en bronce sobredorado, tiene fecha de 1680 y mide 41 x 48 x 17 cms.

51 En la tasación de Van Kessel el enunciado varía ligeramente, ya que no se especifica que el Pontífice pertenecía a la familia de los Médicis.

52 AHPM, escribano Andrés Caltañazor, leg. 9819, fols. 1046v-1047r. Nótese que en la versión publicada por Marcus B. Burke se ha omitido inexplicablemente esta obra, amén de otras más; *vid.*, por ejemplo, fol. 1052v, n.º 292; fol. 1046r, n.º 83; fol. 1046v, n.º 93, 95, 96 y 97; fol. 1048r, n.º 126, 127 y 128; fol. 1049v, n.º 181 y 189; etc.

53 B. de Dominici, 1846, IV, pp. 194-195 [*op. cit.* n. 38] insiste en la "sovrana abilità ch'ebbe di contraffar le maniere de' più eccellenti pittori". Llegó a hacer pasar ante expertos una obra suya como original de Alberto Durer, dejando confundido al prior de la Certosa di San Martino, que había intimado que la obra del alemán, tan difícil de imitar, escaparía a la habilidad del napolitano.

54 Dejamos para otra ocasión este complejo rastreo, aunque podemos adelantarlo que, efectivamente, tanto las pinturas como la estatuilla de bronce de Bernini llegan a Italia y pasan a formar parte de la colección Doria-Tursi.

55 Probable error del copista, que debió escribir "Duque" en vez de "Luque", en referencia al pintor Lucas de Holanda.

TABLA COMPARATIVA: ATRIBUCIONES Y TASACIONES (EN REALES DE VELLÓN) DE CLAUDIO COELLO Y JOSÉ DONOSO (1689), DE LUCA GIORDANO (1699) Y DE JAN VAN KESSEL (1699)

	no. <sup>1</sup>	Coello/Donoso	Luca Giordano	Jan Van Kessel	CC/JD	LG	1/2 tasa <sup>2</sup>	JVK
[1]	469	Tiziano	copia de Tiziano	⇒	7.700	900	1.250	600
[2]	475	Leonardo	⇒	⇒	6.600	4.500	3.300	2.300
[3]	479	Tiziano	⇒	⇒	7.000	3.500	3.500	2.000
[4]	484	Parmigianino	⇒	⇒	16.500	8.250	8.250	4.000
[5]	487	Bassano	⇒	copia	5.500	3.000	2.750	1.000
[6]	500	Parmigianino	⇒	copia	3.300	1.650	1.650	1.000
[7]	502	Veronese	⇒	⇒	2.500	1.800	1.250	1.000
[8]	---- <sup>3</sup>	Parmigianino	⇒	⇒	3.300	1.650	1.650	800
[9]	510	Bassano	⇒	⇒	1.000	2.400	500	400
[10]	511	F. Barocci	⇒	copia	8.800	1.000	4.400	1.000
[11]	---- <sup>4</sup>	Dürer	⇒	⇒	1.800	1.800	900	900
[12]	730	Parmigianino	⇒	⇒ (mala)	1.300	900	650	300
[13]	908	Tintoretto	⇒	⇒ (muy malos)	6.800	6.000	3.400	1.000
[14]	910	?	copia de Rafael	⇒	1.400	600	700	400
[15]	6	Tintoretto	⇒	⇒	8.800	3.000	4.400	3.000
[16]	109	Correggio	⇒	copia	12.000	3.000	6.000	3.000
[17]	133	Van Dyck	⇒	copia	3.300	1.500	1.650	800
[18]	182	Luca Cambiaso	⇒	⇒	1.200	600	600	400
[19]	185	Perugino	copia de Lucas de Holanda	⇒	1.500	600	750	750
[20]	187	P.P. Bonzi	⇒	⇒	1.000	360	500	400
[21]	188	Bassano	⇒	⇒	3.300	1.800	1.650	1.200
[22]	223	Brueghel	⇒	copia	900	3.000	450	300
[23]	225	? (flamenco)	⇒	⇒	2.500	1.800	1.250	700
[24]	226	? (flamenco)	⇒	? (trocado)	900	450	450	15
[25]	228	Paul Bril	⇒	copia	500	1.800	250	500
[26]	231	Paul Bril	⇒	⇒	2.000	3.000	1.000	1.000
[27]	239	J. d'Arthois	⇒	copia	900	1.200	450	300
[28]	251	Perugino	⇒	⇒	1.300	650	650	400
[29]	252	Barringuen	Bangouen <sup>5</sup>	? (trocado)	1.000	500	500	200
[30]	256	Tiziano	otro pintor	copia	1.500	750	750	300
[31]	260	Parmigianino	⇒	⇒	6.600	3.600	3.300	2.200
[32]	279	Brueghel	⇒	otro pintor	2.500	900	1.250	600
[33]	281	Brueghel	⇒	otro pintor	1.500	1.500	750	300
[34]	309	Perugino	Andrea da Salerno	? (mala)	800	900	400	150
[35]	313	A. Falcone	Andrés de León	copia	1.100	600	550	300
[36]	314	A. Falcone	Andrés de León	⇒	1.100	600	550	300
[37]	326	J. B. de Toledo	⇒	⇒	600	300	300	200
[38]	333	M. Cerquozzi	Luca Forte	⇒	500	720	250	150
[39]	335	El Labrador	⇒	⇒	550	300	270	150
[40]	342	A. Falcone	⇒	⇒	1.500	1.800	750	600
[41]	382	Parmigianino	⇒	⇒	2.500	1.800	1.250	700
[42]	384	Claude Lorrain	⇒	copia	1.100	550	550	200
[43]	392	P. P. Bonzi	Giacomo Recco	(P. P. Bonzi)	1.200	480	600	600
[44]	400	Frans Snyders	⇒	⇒	900	900	450	300
[45]	409	Tiziano	⇒	copia	3.000	1.500	1.500	800
[46]	411	Hans Holbein	⇒	⇒	1.700	850	850	850
[47]	420	Caravaggio	otro pintor	⇒	5.500	2.750	2.750	1.500
[48]	421	Bassano	⇒	⇒	51.000	18.000	25.500	15.000
[49]	422	P. P. Bonzi	Giacomo Recco	⇒	2.000	1.200	1.000	600
[50]	424	P. P. Bonzi	Giacomo Recco	⇒	2.000	600	1.000	500
[51]	440	Rubens	⇒	⇒	16.500	9.000	8.250	6.000
[52]	451	T. Zuccari	Marco da Siena	? (destrozada)	4.000	2.000	2.000	0
[53]	453	P. Orrente	⇒	⇒	3.000	1.500	1.500	500
[54]	454	V. Codazzi	⇒	⇒	11.000	6.000	5.500	2.000
				<b>Suman:</b>	<b>238.250</b>	<b>120.310</b>		<b>64.465</b>

<sup>1</sup> Este n.º corresponde al asignado en la transcripción de M. B. Burke, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, 1997, vol. I, doc. 115, pp. 830-877, de la tasación de Claudio Coello y José Donoso en 1689, cuyo original se conserva en el AHPM, escribano Andrés Caltañazor, prot. 9819, fols. 1006-1067.

<sup>2</sup> Juan Van Kessel toma como referencia de sus tasaciones la mitad de la tasa de Coello-Donoso (1689), y como una pequeña anotación lo deja bien claro ("es mitad de la tasa antigua"). De hecho, cotejando con la columna "CC/JD" podemos ver que en todos los casos, excepto el [1], Jan Van Kessel nota correctamente la mitad de la tasa de 1689. Sin duda, la relevancia de la 1/2 tasa viene dada por el hecho de que la Real Hacienda adquirió este lote de pinturas con una baja del 50% sobre su valor tasado.

<sup>3</sup> AHPM, prot. 9819, fol. 1044v, n.º. 42. Este cuadro ha sido omitido, por error, en la transcripción de Burke.

<sup>4</sup> *Ibid.*, fol. 1046r, n.º. 97. Omitido asimismo por Burke.

<sup>5</sup> Es posible que el "Barringuen" de Coello/Donoso y el "Bangouen" de Giordano sean el mismo pintor. Burke, 1997, p. 1081 [op. cit. n.º. 1] considera "unidentified" a Barringuen.



# El agua en Aranjuez

Por Antonio Bonet Correa  
*Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando de Madrid*

El agua es un elemento esencial sin el cual no es posible la vida en la tierra. Gracias a la abundancia de agua potable en un determinado lugar han podido desarrollarse los asentamientos humanos y han crecido las ciudades. Desde la Antigüedad las grandes civilizaciones han estado condicionadas por el caudal de agua disponible para el riego de los campos y su utilización en la industria. Los ríos Eufrates y Tigris, en el creciente fértil, y el Nilo en Egipto, fueron fundamentales para el nacimiento de las dos primeras grandes culturas históricas anteriores al ulterior desarrollo de Occidente. A lo largo de los tiempos la feracidad de los campos, la frondosidad del arbolado y el frescor y amenidad de los jardines han dependido de las condiciones hidrológicas y de los sistemas de irrigación aplicados por los distintos pueblos del planeta. Para el cultivo de las vegas y los huertos y para la explotación de los árboles frutales el agua ha sido objeto de atención de los agricultores. Otro tanto sucede respecto a la ganadería, para cuyo desarrollo es necesaria la existencia de hontanares y verdes praderas. La construcción de grandes embalses y depósitos de agua es un trabajo indispensable para que sea posible el desarrollo urbano de las poblaciones. Una gran ciudad no puede concebirse sin un entorno en el cual abunda el agua potable y se explotan eficazmente sus beneficios.

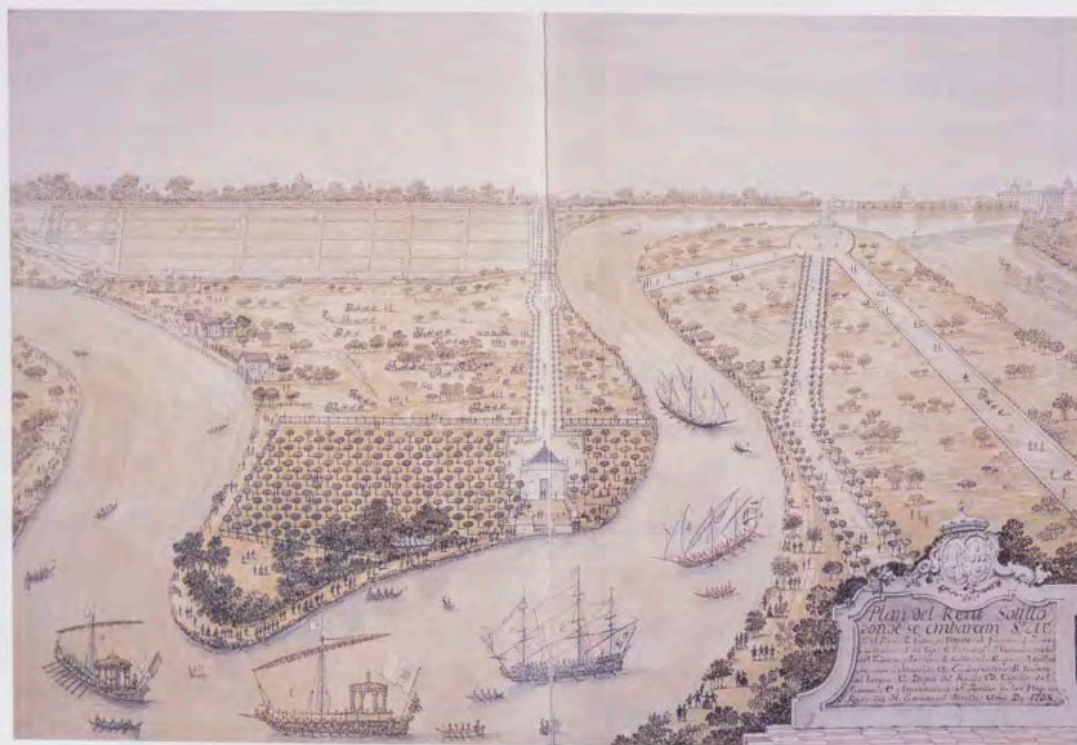
Los ríos y manantiales han sido siempre, y valga la redundancia, una fuente de riqueza y prosperidad. El agua que fluye, limpia y generosamente, en tiempos de paz es beneficiosa tanto para el campo como para la ciudad. Con los ríos navegables el agua sirve de medio de comunicación e intercambio comercial con otros pueblos. También es un medio de transmisión cultural. Otrora, en tiempos de guerra, las grandes corrientes fluviales han servido de fronteras difícilmente franqueables. De ahí que en el paso de las ciudades construyesen puentes y fortalezas que potenciaban el carácter de barrera natural del río que discurría al margen suyo o en medio de su caserío. De lo que no cabe duda es de que una urbe con un gran río tiene una peculiar fisonomía según sea su caudal de agua y las condiciones topográficas del lugar. Londres, París, Roma, Florencia, Viena, Praga o Budapest han crecido y evolucionado siempre en relación con los ríos cuyos márgenes han ido cambiando según los tiempos. Las ciudades construidas sobre una colina o eminencia notable no tienen por qué temer las riadas. Es el caso de Toledo, Zamora o Salamanca. En cambio, las que están situadas en una llanura, como Sevilla o Valencia, por citar dos ciudades españolas, han sufrido, intermitentemente, graves inundaciones en su casco urbano. La construcción de diques, cotas y dasaguaderos para evitar los aluviones han sido, en todas las épocas, la preocupación constante y a veces infructuosa de sus autoridades.



Fernando Brambilla, Vista del estanque llamado de los peces en el Jardín del Príncipe, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

El Real Sitio de Aranjuez -un verdadero oasis en la árida geografía de la meseta castellano-manchega- es el típico caso de un lugar "mesopotámico", tanto por la dulzura de su clima como por la abundante cantidad de agua que riega su anchurosa y llana vega, de 491 metros de altitud. Las fértiles huertas y campiñas, las umbrosas frondas de su arbolado y los deliciosos pensiles creados por los jardineros han hecho que su conjunto

resulte excepcional. Con las intervenciones de los ingenieros y arquitectos desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, el Sitio Real de Aranjuez sólo es comparable, por sus dimensiones y hermoso trazado, a Versalles y a las "Residenzstadt" germánicas y centroeuropeas. Sin el agua y su artificiosa utilización ni el paisaje, geoméricamente tratado, ni la arquitectu-



Carlos Broschi Farinelli, Vista general del Tajo con las falúas reales, en la obra Fiestas Reales, Real Biblioteca, facsimil, pp. 234-235, 1991, Madrid, Patrimonio Nacional.

ra, la horticultura y fruticultura hubieran podido alcanzar la perfecta y armoniosa conjunción de naturaleza y artefacto.

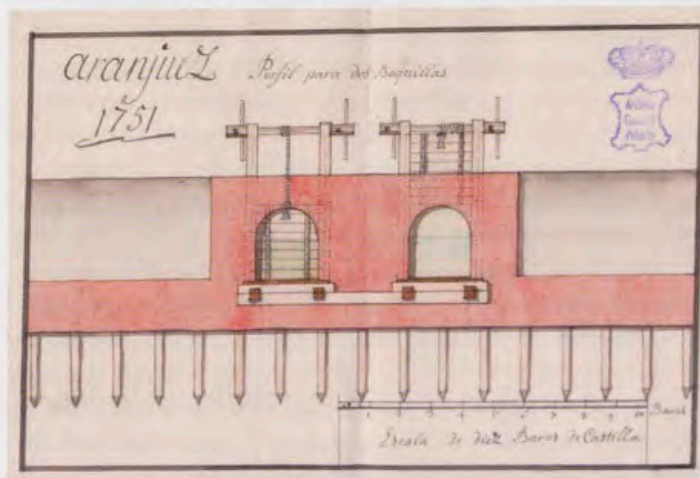
El "paraíso terrestre más deleitoso que tenemos en España", según *El peregrino curioso* (1577) y "Estancia perpetua de la Primavera", según Baltasar Gracián, Aranjuez, que fue cantado por los poetas y elogiado por escritores españoles y viajeros extranjeros, es uno de los lugares más visitados de la península ibérica. A unos cincuenta kilómetros de Madrid y cercano a Toledo, por su centralidad está atravesado por uno de los cruces de caminos que, desde la Antigüedad, unió los cuatro puntos cardinales de España. Situado en la llamada Fosa del Tajo, en el punto en donde el río Tajo se junta con el río Jarama, enriquecido por las aguas de los ríos Tajuña, Manzanares y Henares, Aranjuez es un auténtico vergel, famoso por sus frutos y la belleza de su paisaje. La llana vega, en la cual el río Tajo discurre con sinuosos y perezosos meandros, con sus densos bosques de ribera, sus feraces huertas y parcelas de cultivo de profundo mantillo, sus abundantes humedales y legamares pantanosos, forma una extensa mancha verde que contrasta con las áridas colinas de tomillares y espartales de la meseta circundante. Las rectas perspectivas de las alamedas, la arquitectura del Palacio y los lineamientos de sus jardines, los puentes, los diques y márgenes del río y la ciudad regular, gris y almagra, del siglo XVIII, hacen que Aranjuez haya seducido siempre a los artistas y pintores que han querido retratar en especial sus jardines y sus frondas. También a los músicos que, como el maestro Rodrigo, han transmitido el rumor del viento en sus árboles, el canto de los pájaros y el sonido de las aguas al caer en las cascadas y las fuentes de sus jardines.

El desarrollo y la configuración de Aranjuez a lo largo de los siglos, como lugar de solaz y explotación agraria, es poco frecuente desde el punto de vista de la geografía humana. Pese a encontrarse el Sitio Real emplazado, como ya dijimos, en un cruce de caminos, esta particularidad vial no fue causa de la destrucción de su sitio natural, de excepcional categoría. Quizá fue esta singularidad la que le salvó, convirtiéndolo en un territorio privilegiado, en una reserva ecológica de primer orden. En la Antigüedad, una serie de villas romanas, dedicadas a la agricultura, colonizaron el territorio de manera diseminada, mientras la población urbana se concentraba en las vecinas Aurelia u Oreja y Titulcia. Un mismo régimen de uso del territorio se prolongó en la Edad Media bajo los visigodos y musulmanes. Tras la Reconquista, en 1171, el Rey Alfonso VIII entregó la vega del Tajo a la Orden Militar de Santiago, con el fin de que gozase de sus rentas y tuviese un lugar de descanso para sus caballeros, que levantaron pequeñas presas o azudes para regular los regadíos. En 1390, el Gran-Maestre

Don Lorenzo Suárez de Figueroa puso la primera piedra de una casa-palacio en el lugar en que se encuentra actualmente el Palacio Real. Ahora bien, cuando se inició el proceso de transformación del lugar fue al filo del Renacimiento, cuando el Rey Don Fernando el Católico fue nombrado Gran-Maestre de la Orden de Santiago, incorporándose así, en 1487, el término de Aranjuez al patrimonio de la Corona, en tanto que Heredamiento Real. A partir de ese momento la vega va a ser una de las joyas más preciadas y deleitosas de los monarcas, que no cesaron de llevar a cabo obras de transformación del lugar. El aumento y la mejora de Aranjuez fue obra primero de los Austrias y después de los Borbones. En el siglo XVI, entre 1534 y 1544, el Emperador Carlos V compró a la Orden de Calatrava las vecinas Encomiendas de Alpajés, Aceca y Otos. Posteriormente se añadieron las adquisiciones de las Encomiendas de Oreja y Redondilla, la Huerta de Huelga, la Isla de Picotajo y el Mayorazgo de Casarubios. Bajo Felipe II fue cuando Aranjuez pasó a ser de Real Bosque, dedicado a la caza, a tener la categoría de Real Sitio y cuando su arquitecto Juan Bautista de Toledo levantó un nuevo Palacio, canalizando el río y construyendo el embalse o Mar de Ontigola. Con la intervención de Juan de Herrera, tras la muerte de Juan Bautista de Toledo, Felipe II no sólo ordenó geoméricamente el territorio e hizo que las obras hidráulicas sirviesen para la sistematización de los riegos de la vega y los jardines, sino que también promulgó una Ordenanza en virtud de la cual, lo mismo que en el Real Sitio de El Escorial, nadie podía asentarse en el término al prohibir toda construcción ajena a la del Palacio. Hasta el reinado de Fernando VI, en el siglo XVIII, Aranjuez no tuvo ciudad al lado de la mansión real, de forma que el Real Sitio era un lugar exclusivo al que sólo tenían acceso los cortesanos invitados a las fiestas u otros acontecimientos, sin poder pernoctar dentro del término de la Corona.

El río ha sido siempre el gran protagonista en Aranjuez. Gracias al "padre Tajo" existe tan elogiado y ameno lugar. La construcción de presas ha sido la clave del sistema de riego de la vega. Hacia 1530, bajo Carlos V, parece ser que se construyó la presa de Valdajos, destinada a hacer entrar agua del Tajo a la antigua acequia de Colmenar. Bajo Felipe II se llevaron a cabo las obras

Santiago Bonavía, Proyecto de dos boquillas para la construcción del desaguedero..., 1751, AGP, nº 1035, Madrid, Patrimonio Nacional.





*Fernando Brambilla, Vista del Real Sitio de Aranjuez, de la Cascada grande y Palacio, tomada á la parte de Lebante, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.*

de la presa de Sotomayor o el Embocador. De ella parten los dos principales canales de la vega: el Caz de las Aves, en la orilla izquierda y el Caz de la Azuda, en la orilla derecha, es decir al sur y al norte del río Tajo. A ellas hay que añadir, junto al Palacio Real, la Cascada Grande o de Palacio, que nivela las aguas desde Alpajés hasta el Jardín de la Isla y la Cascada Chica, popularmente conocida por su sonora cadencia como la de las Castañuelas, la cual, abierta en abanico, da entrada a la Ría que separa la mansión del Soberano del Jardín de la Isla, que queda así abrazado por el agua. Felipe II, que soñaba con hacer navegable el Tajo desde Toledo a Lisboa, emprendió una serie de empalizadas y diques para contener los embates de las riadas además de una serie de esclusas y "ladrones", con el fin de regular las aguas y formar una extensa red de pequeñas acequias para la irrigación de las huertas y los jardines reales.

A Felipe II, Monarca preocupado por las obras útiles, se le debe también la construcción del famoso embalse o Mar de Ontígola. Este gran pantano, situado en una vaguada en la cima de la ladera de la llamada Mesa de Ocaña que domina la parte sur de Aranjuez, es una auténtica joya de la ingeniería renacentista, proyectado en 1563 por Juan de Herrera, y obra del holandés Pieter Janson. Presa de contrafuertes en terraplén, tiene una extensión de 700 por 300 metros de lado con un muro de 330 metros de ancho por 14 metros de alto. Su capacidad es de miles de metros cúbicos de agua, recogiendo el caudal procedente de los veneros subterráneos que fueron captados con los viejos métodos de prospección. Felipe II la mandó hacer con el fin de poder regar las huertas altas de Aranjuez y dar fuerza a los surtidores de las fuentes del Jardín de la Isla. En el Mar de

Ontígola, bajo el reinado de Felipe IV, se celebraron corridas acuáticas de toros alanceados desde barcas. También se hacían cacerías de jabalís que, acosados hasta las orillas, se abatían a tiros de arcabuz desde el pabellón real colocado en la isla que entonces existía en el centro del embalse. El Mar de Ontígola es hoy un humedal de gran riqueza ornitológica y gran interés histórico.

Durante el siglo XVIII los soberanos borbónicos continuaron los trabajos de consolidación de los mudables márgenes del Tajo, para evitar las peligrosas crecidas de sus aguas en tiempos de riadas. Con el desvío del cauce del río hacia el Norte se conquistó además el terreno para el trazado del Jardín del Príncipe, llevado a cabo bajo Carlos III para el futuro Carlos IV. En el reinado de Fernando VI se construyeron, en la orilla sur, el Embarcadero, el Arsenal, el Fortín y la Casa de Marinos para alojar la tripulación de la Escuadra del Tajo, flota en miniatura compuesta por lujosas falúas de rococó decoración, que servían para los paseos reales por el río en las tardes primaverales y del estío, mientras el cantante Farinelli, acompañado de una orquesta, entonaba las piezas líricas que más gustaban a los monarcas. Otro entretenimiento era el de la pesca en la ría desde las ventanas del Palacio.

La obra hidráulica más importante para Aranjuez en el siglo XVIII fue la traída de aguas dulces al Real Sitio. Hasta entonces, durante los siglos XVI y XVII, para que los Reyes tuvieran agua potable, en la luna



Francesco Battaglioli, Fernando VI y Bárbara de Braganza en Aranjuez, Museo Nacional del Prado, nº 4181, Madrid.

menguante de enero se tomaba agua en el río Jarama y se transportaba al Palacio, depositándola en grandes tinajas dispuestas en la galería baja del Patio de los Oficios. Felipe V, para remediar la carencia de agua corriente, considerando además que esta manera de proveerse de tan esencial elemento para tener una bebida fresca y saludable era poco higiénica, ordenó que se buscasen en las inmediaciones los manantiales que pudiesen surtir las fuentes de Aranjuez. Tras las pesquisas pertinentes, en el año 1745 se encontraron con que las aguas de los manantiales de Aldehuela, Manalgavia, Valhondo y Algibejo, que desde la Mesa de Ocaña vertían en el valle mayor, se podían recoger fácilmente. Para su traslado se hizo una conducción de legua y media de cañerías provisionales. En 1757, tras haber comprado Fernando VI dichos manantiales, su arquitecto Santiago Bonavía, el tracista de la nueva población de Aranjuez, procedió a la renovación de todo el viaje de agua. No sólo se construyó entonces de fábrica la conducción a la que se le dotó de cañerías de barro vidriado, sino también se levantaron, a lo largo de todo el trayecto, una serie de arcas, "casillas" o registros para el reconocimiento y la limpieza del viaje de las aguas. Estas "casillas" de diseño ingenieril, cuyo perfil recuerda el de las garitas de las fortalezas militares, todavía se conservan con sus bien cortados sillares de piedra. Sin entrar en la polémica que se suscitó más tarde de si hubiera sido mejor hacer un acueducto en los tramos de las

tierras salitrosas entre Ontígola y Aranjuez, señalemos que el abastecimiento de agua potable se incrementó en 1824, al agregarse el caudal procedente del vecino convento franciscano de Esperanza. Tras el fallido proyecto, en 1848, del arquitecto mayor Juan Pedro de Ayegui, de traer a Aranjuez las aguas del aljibe de Ciruelos y en 1876 la construcción de un depósito de 1.200 metros cúbicos de capacidad, señalemos que el problema del aumento de agua potable no se resolvió de forma moderna hasta que, en el año 1935, el arquitecto Durán, del Patrimonio Nacional, hizo una traida acorde con el crecimiento y el futuro de una ciudad que, en el siglo XX, aumentaba demográficamente y, además de sitio turístico, se convertía en un centro industrial.

La fuerza motriz del agua del río fue aprovechada desde antiguo en Aranjuez. En 1588 se construyó, en el caz de Sotomayor, una sierra, movida por el agua, que ahorraba brazos y jornales, en el sitio en donde, más tarde, se levantaron las casas de Godoy y del Duque de Osuna. Se sabe que se incendió dos veces, una en 1675 y otra en 1750, derribándose, por último, en el año 1761. Junto a esta serrería había una Armería cuyo edificio, en 1636, se destinó a Destilación de las Aguas y que cumplió esta función hasta 1721. Edificio industrial más antiguo, pues su origen, según Quindós, se remonta a fines del siglo XV, fue el Molino de Don Gonzalo Chacón. En el siglo XVIII, el pintor Michel-Ange Houasse ejecutó, para Felipe V, el cuadro en el que, de manera precisa, se retrata la Presa Grande de Aranjuez con bañistas. En esta obra maestra del paisaje del Real Sitio se ve la aceña que utilizaba el agua del desaguador de la cascada próxima al Palacio Real y que, por el ruido que generaba, hizo



*Fernando Brambilla, Una parte del Estanque de los Peces, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.*



Michel-Ange Houasse, El Palacio y el jardín de la Isla desde la otra orilla del Tajo junto a la presa, h. 1720-1724, Palacio de La Moncloa, Madrid, Patrimonio Nacional.

que, en 1721, el Duque de Saint-Simon comentase al Rey lo desagradable que era tener tan próximo a su morada tan molesta maquinaria. Brambilla, que más tarde pintará otra vista de la Cascada Grande, nos deja en un cuadro el testimonio de la modestia del molino primitivo, el cual fue sustituido por un edificio de mayores dimensiones, al conceder Fernando VII, en 1828, a una sociedad privada, el permiso de construir una Fábrica de Harinas provista de maquinaria inglesa. Por desgracia la demolición apresurada de esta fábrica por parte de las autoridades municipales, en el año 2002, no sólo ha privado a Aranjuez de una importante muestra de arqueología industrial, sino que, con el proyecto de la construcción en su solar de un moderno hotel, constituye una grave amenaza de destrucción del paisaje histórico del Real Sitio.

Al agua que fluye río abajo y que, por medio de las presas y acequias, riega la vega y hace mover los ingenios industriales, hay que añadir el agua saltarina de los surtidores de las fuentes en los jardines y las plazas de Aranjuez. También el agua quieta y mansa de los estanques que, en medio de las frondas, crea espejos de tersas superficies. Desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX se labraron fuentes monumentales de gran belleza artística y sutiles e irisados juegos de agua. Primero fueron las fuentes del Jardín de la Isla y después las del Jardín del Príncipe y las que, en la ciudad, surtían de agua a los pobladores del Real Sitio. Fuentes tan bellas como la de los Tritones, hoy en el jardín del Campo del Moro en el Palacio Real de Madrid, representada en un famoso cuadro velazqueño, o la de Baco en el Jardín de la Isla, la de

Hércules y Anteo en el Parterre, la de Apolo en el Jardín del Príncipe o la de Mariblanca en la plaza de San Antonio, merecerían una descripción pormenorizada de sus cualidades plásticas y valor acuático. Obras muy representativas de los diferentes momentos en que fueron labradas, todas ellas, por su estructura y el dinamismo de los juegos de agua de sus saltaderos,

Taller de Diego Velázquez, La Fuente de los Tritones, Museo Nacional del Prado, nº 1213, Madrid.





Fernando Brambilla, Vista del Real Sitio de Aranjuez, del lado del Norte contigua á la Cascada chica; tomada desde la Isla, Palacio de La Zarzuela, Madrid, Patrimonio Nacional.

ofrecen un magnífico espectáculo tanto visual como sonoro. En lo que se refiere al agua inmóvil, de tersas y tranquilas superficies de los estanques, albercas o lagos artificiales con pequeñas islas, destaquemos la belleza pintoresca, dentro del Jardín del Príncipe, del llamado Estanque de los Peces o Chinesco, de 1791, en el cual el arquitecto Juan de Villanueva construyó dos templetes, uno monóptero de orden jónico y otro de estilo extremoriental, que, al ser destruido este último durante la invasión francesa, fue reemplazado por un “kiosko” a lo turco, obra de Isidro González Velázquez. El estanque, de sinuosas orillas, tenía asimismo un obelisco y unos escollos o rocas artificiales. Otro estanque, también en el Jardín del Príncipe, es el llamado del Ermitaño. En una pequeña isla, a la que se accedía por un

punte, había una rústica cabaña de madera con cubierta de paja, tal como puede verse en un cuadro de Fernando Brambilla. El típico jardín inglés era del gusto de Carlos IV, de la Reina y de Godoy, el Príncipe de la Paz, los cuales, según William Beckford, “atacados por la manía de lo que se imaginan mejoras”, llenaron los rincones de esta parte del Real Sitio, cercano a la Real Casa del Labrador, de “rocas artificiales con pagodas y chinerías”.

Si Narciso enamorado contempla su figura en el agua del gran pilón de la fuente que, para el Jardín del Príncipe, labró Joaquín Dumandre, y las Ninfas, esculpidas en plomo por Jacques Bousseau para las dos fuentes circulares del Parterre, dejan que sus desnudos cuerpos sean bañados por la fina lluvia que hacia lo alto sale de los surtidores que rodean sus respectivos estanques, se debe al gusto que siempre sintieron los creadores de Aranjuez por la manipulación del agua. Tanto el río Tajo, con sus malecones, presas y acequias, como las fuentes del Jardín de la Isla, del Jardín del Príncipe y las de las Plazas de la ciudad, al igual que los estanques, la Mar de Ontígola y la antigua conducción de agua rodada hasta la población, son el resultado del ingenio humano para aprovechar unas condiciones naturales verdaderamente excepcionales en la meseta central española. El origen de Aranjuez y el alma del Real Sitio es el agua. Sin ella no se puede entender la hermosura del lugar en el cual se ha producido el prodigio de la unión y los esponsales de la naturaleza y el arte.

Álvarez de Colomer, Fuente de Don Juan de Austria, grabado, en *Les Délices de L'Espagne et du Portugal*, 1741, Biblioteca Nacional, ERI/2481/33, Madrid.





*Fernando Brambilla, Puente al Jardín de la Isla, Palacio de La Zarzuela, Madrid, Patrimonio Nacional.*

# Notas y Documentos

## Lujo sobre ruedas. En torno a la restauración de dos carruajes del Patrimonio Nacional

Por Eduardo Galán

Entre las Colecciones históricas del Patrimonio Nacional tienen justa relevancia internacional las de tapices y armería. Ambas basan su esplendor en las soberbias piezas correspondientes a los siglos XVI y XVII. En las restantes Colecciones de las denominadas artes decorativas son, por el contrario, escasas las piezas anteriores a 1700, y se encuentran ya vinculadas al nuevo impulso que la Dinastía borbónica dio a la vida palatina. De estas últimas, cabría destacar el mobiliario y los carruajes, como representación suprema del aparato cortesano, a la vez que del lujo y confort que rodeaba la vida del Rey, en la doble vertiente de la presencia del Monarca dentro de las residencias reales y de aquellas ocasiones en las que se conducía fuera de sus

muros. Y, sin duda, ambas Colecciones cuentan entre las más destacadas del mundo, tanto por el número como por la calidad de las piezas en ellas conservadas.

En este marco resulta de especial interés la adecuada recuperación de algunas de las obras más destacadas de la Colección de Carruajes, con el horizonte en su correcta presentación al público en la exposición permanente del Museo de Colecciones Reales. En los últimos años, y con el patrocinio de la Fundación Winterthur, se ha acometido la costosa intervención que precisaban dos de las obras más importantes para la comprensión del significado de los vehículos de tracción animal en la Corte española. Estos carruajes, conocidos como el *Coche de la Corona Real* y la *Berlina Dorada*, representan el primer paso en la recuperación de una Colección que ilustra, como pocas, el esplendor y significado de las Colecciones Reales españolas<sup>1</sup>.

Las Reales Caballerizas constituían uno de los departamentos de mayor relieve entre los que componían la estructura de la Casa Real hasta 1931, tanto en cuanto a su tamaño respecto a espacio y personal, como en cuanto al elevado presupuesto que su mantenimiento exigía anualmente. Su existencia era una necesidad impuesta por la multiplicidad de tareas que tenía encomendadas, que superaban con mucho las que hoy adjudicaríamos a un parque móvil. A las obligaciones de la vida diaria se añadían las propiamente ceremoniales cada vez que el Monarca abandonaba su Palacio para realizar cualquier actividad pública, y en especial las vinculadas a su proclamación y entrada triunfal, esponsales, aperturas de Cortes y grandes festividades religiosas. A los eventos en los que la presencia del Monarca era el elemento central se unían aquellos otros aspectos ceremoniales que implicaban la entrada solemne de Embajadores que se dirigían, como aún hoy lo hacen, a su presentación oficial ante el Rey.



*El Coche de la Corona Real, estado actual.*

# Notas y Documentos



El Coche de la Corona Real en las Reales Caballerizas, hacia 1920, AGP, Fotografía Histórica nº 10159361, Madrid, Patrimonio Nacional.

Todo ello marca una profunda diferencia entre el número y calidad de los carruajes, arcos y complementos que existían en la caballeriza del Rey y los que podía tener a su disposición cualquier otro magnate. Como consecuencia aún hoy las mayores colecciones europeas de carruajes históricos son las que tienen su origen en las caballerizas imperiales de Austria y Rusia, o en las reales de Portugal, Baviera, Suecia, Italia, Francia, Inglaterra<sup>2</sup> y, naturalmente, España.

## EL COCHE DE LA CORONA REAL

El reinado de Fernando VII, que se había distinguido por numerosas obras de amueblamiento en los distintos Sitios Reales, no había hecho, sin embargo, lo propio en lo referente a los carruajes. A finales del reinado, aún abundaban los que habían venido con el Monarca en 1814 desde el exilio en Francia, así como coches de gala de época de Carlos IV,

toda vez que la ocupación francesa y la Guerra de la Independencia habían esquilado considerablemente las Caballerizas Reales.

El último matrimonio del Rey con su sobrina María Cristina de Borbón en 1829 supuso un punto de inflexión en esta tendencia. Con motivo del enlace real se construyeron en Madrid dos elegantes carruajes, llamados el *Coche de Caoba* y el *Landó de Bronces*, ambos en el taller del afamado maestro Fernando Rodríguez. El impulso de la nueva Soberana fue pronto patente en el desecho de numerosos vehículos anticuados o deteriorados y el encargo de otros nuevos, que serían igualmente encomendados a maestros de la Corte, frente a la tendencia que, tanto antes como en reinados posteriores, manifestaron los diferentes Monarcas a realizar encargos en el extranjero, y muy especialmente en París. Uno de los últimos sería esta berlina de gran gala, que con el tiempo se convertiría en el auténtico vehículo ofi-

cial de los Reyes de España durante un siglo. Junto con los dos carruajes antes citados, estaba destinado a formar un auténtico tren o comitiva real para las grandes ceremonias oficiales<sup>3</sup>, en las que el *Landó de Bronces* haría las veces de coche de apertura y el *Coche de Caoba* las de vehículo de respeto siempre vacío y con guarnición y servicio idénticos a los del *Coche de la Corona Real*.

Desde su primera aparición en los inventarios de las Caballerizas, en la Testamentaria del propio Fernando VII en 1834, el *Coche de la Corona Real* ocupó siempre la primera posición entre los coches de gran gala. Igualmente le correspondió la tasación más elevada. Todos los documentos desde el reinado de Isabel II atribuyen su construcción al maestro carrocer madrileño Julián González, al que por el estilo general del coche y numerosos detalles constructivos podemos sin duda considerar vinculado o formado en el taller del ya citado Fernando Rodríguez, sin duda la gran

# Notas y Documentos



*El Coche de la Corona Real en la Estufa de Camelias, hacia 1950. AGP, Fotografía Histórica nº 10155807, Madrid, Patrimonio Nacional.*

figura de la carrocería madrileña del primer tercio del siglo XIX.

El Rey nunca llegaría a estrenar su nuevo vehículo de ceremonia, puesto que falleció apenas tres meses después de su finalización. No pudo, por tanto, disfrutar de la comodidad ofrecida por la doble suspensión del carruaje, el primero de los vehículos conservados en introducir esta mejora; tampoco de su lujoso interior tapizado de terciopelo rojo, con hermosos paneles bordados al matiz, mostrando paisajes a la moda de la época; ni del esplendoroso recubrimiento de bronce decorativos de la caja, en la que destacan los grupos de Apolo y las Musas en las puertas, la cenefa con los dioses olímpicos en sus carros y numerosas alegorías de virtudes convenientes a los Soberanos, como la Templanza, la Justicia o la Fortaleza, siguiendo los conocidos modelos de la *Iconología* de Ripa, todos ellos rodeados de una alam-

bicada arquería neogótica, motivo a la moda del momento. El mensaje dinástico de esta decoración, ligado a los Reyes autores del encargo, se concentra en los escudos sostenidos por sendos leones sobre las puertas de la caja, con las armas de España y de las Dos Sicilias, ambas ramas de la Casa de Borbón, y en el medallón que dos *putti* sostienen, en medio de un trofeo sobre el juego delantero, con el retrato de perfil de los Monarcas. Todo el conjunto queda rematado por una gran corona real de bronce dorado sobre el doble orbe simbólico del dominio territorial casi universal de la Monarquía española, el cetro y la rama del laurel.

Las fotografías históricas muestran la paulatina decadencia de este carruaje desde su momento de uso hasta el estado previo a la intervención actual. En la fotografía que corresponde a la exhibición permanente de los coches de gala

en las Reales Caballerizas, hacia 1920, cuando ya salía en muy contadas ocasiones, puede apreciarse el brillo de todos los elementos metálicos, así como la presencia de soportes para restar peso de la caja a las ruedas. En la fotografía de la exposición, en la llamada Estufa de Camelias, hacia 1950, el deterioro es patente en todos los aspectos. No sólo todo el carruaje aparece mucho más mate y apagado, sin su brillo característico, sino que puede apreciarse la pérdida de elementos como las borlas de la tumba. Así mismo la corona real del imperial está montada al revés. Pero sin duda lo más grave es la falta de soportes para la caja en un carruaje tan pesado. Este hecho, mantenido en la exposición del Museo de Carruajes abierto en 1967, ha supuesto un largo período de tiempo en el que el peso de la caja ha estado deteriorando las ruedas en la posición en que fueron inmovilizadas en la exposición, creando problemas hoy práctica-

# Notas y Documentos

mente insolubles sin una intervención realmente agresiva.

La intervención restauradora, muy medida, ha procurado ser respetuosa en extremo con la estética del carruaje tal y como ha llegado hasta nosotros, manteniendo el color de la caja lacado en negro y el juego en encarnado y oro, que ya entre 1850 y 1868 sustituyeron al color castaño original que recogen los inventarios <sup>4</sup>. Igualmente se ha pretendido mantener, consolidar y fijar convenientemente todos los elementos ya existentes, sin pretender reponer las pérdidas mínimas de piezas que presentaba, sobre todo en apliques de bronce dorado <sup>5</sup>.

Asimismo se han restaurado las espléndidas guarniciones isabelinas <sup>6</sup>, el rendale <sup>7</sup> y los penachos para los caballos, todo lo cual permite hacerse hoy una idea del espectáculo visual que suponía el paso de este carruaje por las calles de la ciudad en el marco de un acto ceremonial.

## LA BERLINA DORADA

Con este nombre se conoce en la actualidad un bello ejemplar de carruaje característico de los años centrales del siglo XVIII, modelo único de esta época conservado en la Colección, y uno de los escasos supervivientes en toda España de uno de los momentos clásicos de la historia evolutiva del carruaje. Sin embargo, su origen no hay que buscarlo en las Caballerizas Reales, puesto que se trata de una adquisición que propiamente podríamos llamar hoy museística, en una fecha tan alejada de su construcción como temprana desde nuestra perspectiva: 1913, en pleno reinado de Alfonso XIII y cuando el carruaje de tracción animal ha cedido paso ya definitivamente al automóvil.

En efecto, esta berlina de gala, de factura exquisita, pero relativamente modesta si la comparamos con piezas más o menos contemporáneas, como la carroza de las ninfas de los Marqueses de Dos Aguas conservada en Valencia <sup>8</sup>, o la de

los Marqueses de San Adrián en Navarra <sup>9</sup>, fue una de las últimas adquisiciones de carruajes realizadas por la Casa Real española. Naturalmente no se planteó siquiera la posibilidad de su uso, sino su integración con los otros carruajes de gala conservados por las Reales Caballerizas, con el fin de cubrir el gran espacio cronológico y tipológico entre el carruaje más antiguo conservado, la llamada Carroza Negra de la segunda mitad del siglo XVII, y los coches de la época de Carlos IV, ya de finales del siglo XVIII. Este vacío fue ocasionado por la pérdida de la casi totalidad de los coches ceremoniales de época de Carlos III, todavía documentados en 1808, durante los avatares de la Guerra de la Independencia, a los que ya se ha hecho referencia.

Hay que ver este interés museológico en un contexto más amplio para comprenderlo en toda su magnitud. Desde principios del siglo XX la presencia de carruajes en las exposiciones universales había dejado de ser un exponente de la innovación tecnológica para convertirse en un tema de carácter histórico. Además en 1905, y por impulso de la Reina Amelia de Orleans, se había creado en Lisboa el *Museu dos Coches Reaes*, origen del actual *Museu Nacional dos Coches* <sup>10</sup>, con la excepcional colección de vehículos reunida desde el siglo XVI por los Reyes de Portugal, y cuyo principal atractivo son precisamente los vehículos correspondientes a la época que faltaba en la Colección Real española. Todo ello influyó sin duda en el ánimo de los responsables de los carruajes reales españoles, que se propusieron adquirir al menos una pieza con la que cubrir el lapso indicado. Entre las escasas opciones que ofrecía el panorama nacional, fue seleccionada finalmente la berlina de los Marqueses de Alcántara, asentados en Écija (Sevilla), y sin duda conocidos por el Marqués de Viana, a la sazón Caballero Mayor del Rey <sup>11</sup>.

El interés de la Casa Real en la adquisición se manifiesta claramente en el hecho de que, apenas llegada la carroza a Madrid se iniciase un importante tra-

bajo de restauración, entendida naturalmente según el criterio de la época. Los resultados de esta intervención son principalmente los que han llegado hasta el momento previo a los trabajos recientemente realizados, con la existencia de algunas desafortunadas operaciones específicas mal documentadas, pero sin duda correspondientes al momento de creación del Museo de Carruajes a mediados de la década de 1960. En total se invirtieron 11.300 pesetas de 1913 en la adquisición, traslado y restauración de este vehículo para su exposición junto a los carruajes de la Colección Real. Este importe se valorará mejor si se dice que correspondía al equivalente del coste de adquisición de dos coches de diario, de nueva construcción, en ese mismo momento.

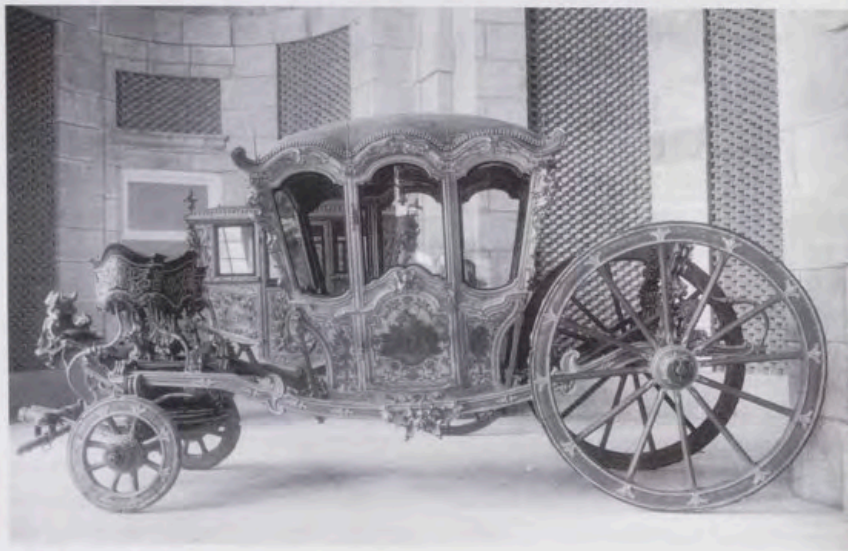
Se trata de un vehículo típico de su época, tanto en su estructura de caja trapezoidal, con grandes ventanas y colgada sobre largas sopandas de cuero que constituyen el único sistema de suspensión, como en el original pescante para el cochero, de perfil mixtilíneo, y que se sitúa muy avanzado y lejano respecto a la caja. Resulta llamativa la enorme diferencia de tamaño entre las ruedas delanteras y las traseras, necesaria para facilitar el giro del vehículo. Igualmente característica resulta su decoración, con toda la caja tallada, dorada y pintada, y el juego y las ruedas en rojo para los fondos y oro para los elementos tallados en resalte. La talla, presidida por un omnipresente motivo de máscaras de gran relieve, es todavía muy simétrica. Ello sumado al diseño original de los paneles pintados, meramente ornamental y emparentado con los modelos de *Berain*, puede hacer pensar en una pieza antigua dentro de la primera mitad del XVIII. Sin embargo, ciertos detalles de la estructura y el hecho de tratarse, al parecer, de una pieza de carácter provincial, hace más bien pensar en una datación entre 1730 y 1760 como la más conveniente para el conjunto de rasgos que se manifiestan en ella.

El paso del tiempo y las circunstancias históricas no han sido tan benignos con

# Notas y Documentos



La Berlina Dorada en las Reales Caballerizas, hacia 1920, AGP, Fotografía Histórica nº 10159358, Madrid, Patrimonio Nacional.



La Berlina Dorada en la Estufa de camelias, hacia 1950, AGP, Fotografía Histórica nº 10153774, Madrid, Patrimonio Nacional.

este carruaje como con el *Coche de la Corona Real*. En las fotografías históricas podemos ver en primer lugar su estado hacia 1920, poco después de su adquisición y restauración. En segundo término el estado del carruaje probablemente hacia 1950. Puede apreciarse fácilmente la desaparición de los florones decorativos del techo o imperial, en el que sólo se conservan las barras de hierro para su encaje. Perdidos o sustraídos en el intervalo entre la desaparición de las

Caballerizas en 1932 y mediados de siglo, para su exposición en el Museo de Carruajes del Campo del Moro se le hicieron unos de madera (los originales eran de bronce dorado) de bastante mala factura y peor acabado, que no respetaban en absoluto el estilo de los originales desaparecidos, constituyendo un falso histórico que hoy ha sido eliminado. De la misma forma se le añadió una corona real sobrepuesta en el centro del imperial, que carecía de sentido y que

igualmente se ha retirado en la restauración actual, por idénticas razones.

Desde aproximadamente 1950 hasta ahora, se pudo apreciar una progresiva debilitación en el conjunto del carruaje, visible sobre todo en el deterioro de las ruedas, también en este caso, en alguna medida, por la supresión de los soportes que distribuían el peso de la caja. Todo ello condujo a una primera fase de restauración dedicada a la consolidación integral del carruaje, especialmente del juego y los elementos de rodadura.

Nuevamente el criterio que ha guiado la intervención en esta pieza ha sido la limpieza y conservación de los elementos originales del carruaje que han llegado hasta nosotros, junto con las intervenciones históricas que no hayan supuesto una merma en los valores propios de la pieza<sup>12</sup>. De esta forma se descubrió que las pinturas alegóricas de la caja se superponían a la decoración original, que continuaba la decoración ornamental de los enmarques aún visibles. La cronología de esta intervención, según el estilo de las pinturas actualmente visibles, podría datarse hacia finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, por lo que resultaba preferible preservarla, toda vez que se trataba de una actuación intencional, en un momento en el que el carruaje debía encontrarse aún en uso.

## CONCLUSIÓN

La restauración de estos dos carruajes, junto con la de algunas otras piezas, como la silla de manos barroca cuyos paneles se atribuyen a Corrado Giaquinto, recientemente publicada<sup>13</sup>, se enmarca en un esfuerzo colectivo por preparar para su presentación al público, en las mejores condiciones posibles, una Colección que se cuenta entre las más representativas de las antiguas Colecciones Reales, y que espera un digno destino en el futuro Museo de las Colecciones Reales. En el marco de este proceso se han dado ya los primeros pasos, siempre los más difíciles, pero queda aún un largo camino por recorrer<sup>14</sup>.

# Notas y Documentos

## Notas

<sup>1</sup> I. Turmo, *Museo de Carruajes*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1969. E. Galán, "De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional", *Arbor*, 665, 2001, pp. 221-238.

<sup>2</sup> J. L. Libourel, "Guide des Musées et collections de voitures hippomobiles en Europe", en *Chevaux, voitures et attelages*, dir. D. Roche, Versailles, 2000, pp. 342-355.

<sup>3</sup> E. Galán, "Carriages of the King: The Wheels of Power", en *The Majesty of Spain* (Catálogo de la exposición), The Mississippi Arts Commission for International Cultural Exchange Inc., Jackson, 2001, pp. 236-238.

<sup>4</sup> La evolución de este carruaje ha podido seguirse a través de la testamentaria del Rey Fernando VII de 1834 y los inventarios de las Caballerizas de 1839, 1847, 1848, 1874, 1894 y 1902, todos ellos conservados en el Archivo General de Palacio.

<sup>5</sup> La restauración del Coche de la Corona Real fue ejecutada por Doña Elena Sánchez González, con un equipo formado por Ana M<sup>a</sup> Moya, Araceli M<sup>a</sup> Catón, Yolanda Fernández, Eva M<sup>a</sup>

Segovia, Bernardino Fernández y Francisco Gijón (Talleres El Barco) bajo la dirección de los Talleres de Restauración del Patrimonio Nacional. Parte de los elementos metálicos, como los faroles y el remate, fueron tratados por el Taller de Restauración de Metales del Patrimonio Nacional. Los bordados, tapicería y pasamanería fueron igualmente realizados por el Taller de Restauración de Textiles de la propia institución.

<sup>6</sup> Estas guarniciones para ocho caballos fueron realizadas en 1866 por el afamado maestro guarnicionero José Rodríguez Zurdo, con notables apliques de bronce cincelado y dorado por el taller de Ferry, en París, y han sido magníficamente restauradas por el maestro guarnicionero Don Teodoro Toboso Aranda y su ayudante Fco. Javier Serrano, en el Taller de Guarnicionería del Patrimonio Nacional, y los broncees en el Taller de Restauración de Metales de la propia institución, respectivamente.

<sup>7</sup> La restauración del rendaje ha sido realizada por Doña Mar Sanz García.

<sup>8</sup> C. Rodrigo Zazosa, *Carruajes del Palacio de los marqueses de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica*, Ministerio de Cultura, Valencia, 1991, pp. 45-65.

<sup>9</sup> C. García Gainza, *Catálogo Monumental de*

*Navarra*. I. Merindad de Tudela. Institución Príncipe de Viana, Arzobispado y Universidad de Navarra, 1982, p. 367 y láms. 601-602.

<sup>10</sup> S. Bessone, *Le Musée National des Carrosses*, Instituto Portugués de Museus / Fondation Paribas, Paris, 1993.

<sup>11</sup> La documentación sobre la adquisición y restauración de este carruaje en 1913 se encuentra en AGP, Fondo Administrativo, Leg. 1048.

<sup>12</sup> Nuevamente, bajo la dirección de los Talleres de Restauración del Patrimonio Nacional, Doña Elena Sánchez González ejecutó la restauración de esta pieza con el equipo compuesto por Almudena Hernández, Ana M<sup>a</sup> Moya, Francisca M<sup>a</sup> González, Bernardino Fernández y M<sup>a</sup> Teresa Moreno. Los elementos textiles han sido restaurados por Doña Mar Sanz García.

<sup>13</sup> E. Galán, "Sedan Chair", en *The Majesty of Spain*, 2001, p. 240 [op. cit. n. 3]. J. Rivas López, "Museo de Carruajes: Restauración de una silla de mano barroca", *Reales Sitios*, 151, pp. 66-73.

<sup>14</sup> El autor desea agradecer especialmente a Don Lucio Maire Dorado su apoyo técnico en el proceso de restauración de los carruajes que aquí se presentan, así como su trabajo de siempre en pro de esta Colección.

*La Berlina Dorada, estado actual, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.*



# Crónica Cultural

## Museos

### Nueva instalación del Salón de Tapices en el Monasterio de las Descalzas Reales

El Monasterio de las Descalzas Reales exhibe, en una sala que estaba dispuesta para dormitorio de las monjas clarisas, la Colección de Tapices conocida como *El Triunfo de la Eucaristía*, cuyos cartones fueron pintados por el hispanófilo flamenco Pedro Pablo Rubens y tejidos por maestros principales de Bruselas del siglo XVII: Jan Raes, Jacques Fobert, Hans Vervoert y Jacob Geubels.

La serie de tapices *El Triunfo de la Eucaristía*, compuesta por veinte paños en los que se representan escenas alusivas a la instauración y defensa de este sacramento, fue realizada por iniciativa de Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de los Países Bajos, hija de Felipe II. El Monarca era hermano de Juana de Austria, fundadora del Monasterio de las Descalzas Reales, esposa de Juan Manuel, heredero de Portugal, y madre del malogrado Infante Don Sebastián, cuya muerte en combate en Alcazarquivir, hoy Marruecos, permitió a Felipe II obtener el cetro portugués en 1580.

Isabel Clara Eugenia encargó a su amigo y Embajador Rubens la ejecución de los cartones. Los paños se tejieron en los principales talleres de Bruselas y fueron enviados al Monasterio de las Descalzas Reales en diferentes lotes, desde 1626 a 1632. Los recibió Sor Margarita de la Cruz y se destinaron a la decoración de la iglesia y el claustro en el día del Corpus Christi y en la Semana Santa, especialmente durante la procesión del Viernes Santo, con la imagen del Cristo yacente.

El programa iconográfico se organizaba en diferentes grupos que mostraban las prefiguraciones eucarísticas, el triunfo sacramental frente a las herejías y la defensa del catolicismo ante las ideas protestantes. Cada paño ocupaba un lugar específico, determinado por el tema representado y por el marco arquitectónico de columnas y arquivoltas que, a modo de trampantojo, enmarca la mayoría de los paños.

Cuando en 1960 se abrió el Monasterio a la visita pública no fue posible disponer de un espacio adecuado para la exposición de los tapices. Hubo que esperar hasta 1970 para poder contar con un Salón de Tapices, instalado en el antiguo dormitorio de las religiosas, estancia de cerca de 400 metros cuadrados en donde se expusieron algunos de los paños de la serie. Treinta años

después se ha realizado una restauración arquitectónica y una nueva instalación expositiva.

La labor museológica ha consistido en la aplicación de nuevas técnicas de iluminación y el empleo de un moderno sistema de suspensión que consiste en escocias de madera efectuadas a la medida de cada paño, evitando el apoyo de los tapices en el suelo. Este sistema y la nueva iluminación de la sala contribuyen a realzar la grandeza de las composiciones, y ofrecen una visión muy cercana a la que tuvieron los personajes del siglo XVII al contemplar los tapices bajo la luz de las velas. Por otro lado estas innovaciones garantizan la conservación de los tapices a la vez que ofrecen una exposición más armónica.

La obtención de un espacio más amplio, tras la restauración arquitectónica, ha permitido colocar once paños junto a cuatro cuadros y una escultura. La ubicación de cada obra se ha realizado teniendo en cuenta la visión de conjunto, enfocada a destacar el esplendor de la serie de tapices y el sentido de cada paño.

El gran tapiz *El Triunfo de la Iglesia* recibe al espectador y ocupa un lugar principal, como ejemplo del grupo dedicado a los carros triunfantes y resumiendo



# Crónica Cultural

do el significado de toda la serie. *Las jerarquías civiles y eclesiásticas* adoran la imagen central de un Cristo Crucificado -interesante escultura mejicana del siglo XVII realizada en pasta- que recuerda su disposición primitiva en la decoración de la iglesia. Asimismo, los paños en los que se representan *Los Evangelistas* y *Los defensores de la Eucaristía* flanquean un gran cuadro con la representación del *Calvario*, obra madrileña del siglo XVII. Una pareja de tapices hace referencia a las prefiguraciones eucarísticas, mientras que otro, de gran tamaño, muestra uno de los sacrificios paganos sobre el que vence la Eucaristía. Por último, tres paños dedicados a los valores de la vida franciscana -ascesismo, caridad y sabiduría-, completan la exposición.

La selección de los tapices se ha llevado a cabo de acuerdo a criterios iconográficos, espaciales y de conservación. Los once paños que se contemplan son representativos de los diferentes grupos.

Además se exponen los retratos de tres importantes mujeres relacionadas con el Monasterio y los tapices: Juana de Austria, como fundadora; Isabel Clara Eugenia, como mecenas; y Margarita de Austria, receptora de este excepcional regalo.

Se ha respetado la historia de la estancia que acoge los tapices, destinada durante siglos a dormitorio de las religiosas. Así lo recuerda el suelo con losetas de barro que refleja las dimensiones de cada celda, y las dos hornacinas recuperadas, con ventanas y estantes, testigos de la vida cotidiana de la comunidad franciscana.

## Visitas virtuales

Durante el último año, y en desarrollo del convenio de colaboración entre el Patrimonio Nacional y la Fundación Telefónica, se han incluido en la página web del Patrimonio Nacional las visitas virtuales a los Palacios Reales de: Madrid, El Pardo, La Granja de San Ildefonso, Riofrío, La Almudaina



y Aranjuez. Se ha concluido así la fase dedicada a los Palacios Reales y se ha continuado con la de los Monasterios Reales, que se inició con la visita al de San Lorenzo de El Escorial.

En estas recreaciones se puede recorrer el interior y el exterior de los Reales Sitios como si se tratase de una visita guiada. Cada una de las opciones presenta una visión distinta del edificio y proporciona documentación histórica y cultural en fichas, con imágenes detalladas sobre los elementos más significativos. Esta información está expuesta mediante creaciones interactivas que muestran la historia de los edificios.

La dirección en Internet que da acceso a estas visitas virtuales es:  
[www.patrimoniomnacional.es](http://www.patrimoniomnacional.es)

## Convenios

### "Manuscritos de América en las Colecciones Reales"

Se ha presentado en la Real Biblioteca "Manuscritos de América en las Colec-

ciones Reales" ([cervantesvirtual.com/portal/patrimonio](http://cervantesvirtual.com/portal/patrimonio)) realizado conjuntamente por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y por la Real Biblioteca.

El acto estuvo presidido por el Duque de San Carlos, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, y por Salvador Ordóñez, Rector de la Universidad de Alicante. Intervinieron en el mismo el escritor Jorge Edwards, Premio Príncipe de Asturias, y María Luisa López-Vidriero, Directora de la Real Biblioteca.

Con la puesta en marcha del proyecto "Manuscritos de América en las Colecciones Reales" se pretende unificar, en una sola herramienta bibliográfica, todos los recursos de control de esta Colección, y añadir a la descripción el acceso al documento en formato digital.

El plan de automatización de la Real Biblioteca inicia así una nueva fase con el propósito de ofrecer al investigador recursos de mayor nivel de especialización que, desde el punto de vista de las nuevas corrientes en historia del libro y coleccionismo, permitan un conocimiento global de las Colecciones en su dimensión histórica.

# Crónica Cultural



El proyecto se desarrolla en tres fases. La primera entrega de "Manuscritos de América en las Colecciones Reales" incluye la descripción y acceso a la imagen de los siguientes manuscritos: *Atlas de Oliva* (1580 y 1588); *Códice Veitia. Modos que tenían los Yndios para celebrar sus fiestas... Recopilada a expensa y solicitud del Lizenciado don Mariano Fernández de Echeberria y Veitia* (siglo XVIII); *Papeles que comprehenden los ocho legajos tocantes al venerable Sr. Palafox que se han trahido de Simancas por orden de S.E. en este año de 1785* (23 volúmenes); y *Trujillo del Perú* (siglo XVIII), 9 volúmenes.

En una segunda fase se incluirá la totalidad de los fondos americanistas de la Real Biblioteca y de la Universidad de Salamanca (Colegios Mayores Salmantinos). Y en una tercera, los fondos americanos de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

La catalogación de los manuscritos de América se abordó en el marco del proyecto de Catalogación de Manuscritos de la Real Biblioteca, tomando como base las descripciones de Domínguez Bordona (*Manuscritos de América*, 1935).

Los registros bibliográficos han sido codificados en MARC, en un sistema de gestión bibliotecaria, e integrados en el catálogo general IBIS (Base de Datos del Patrimonio Bibliográfico del Patrimonio Nacional). Estas descripciones pueden consultarse también en los volúmenes 1-4 del tomo XI de la serie *Catálogo de la Real Biblioteca* (Madrid, Patrimonio Nacional, 1994-1997).

MASTER (Manuscript Access through Standards for Electronic Records) es el estándar elegido para la codificación de los registros bibliográficos y el enlace a los archivos digitales. En el

marco del proyecto se desarrollaron aplicaciones para conversión del formato bibliográfico de intercambio MARC a MASTER-XML, y un sofisticado *software* de recuperación.

Los objetivos del proyecto pueden resumirse del siguiente modo:

- Creación de una nueva herramienta para la investigación sobre los fondos bibliográficos americanistas del Patrimonio Nacional (Real Biblioteca y Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).
- Acceso unificado a la totalidad de los fondos.
- Reconstrucción virtual de la antigua colección de Manuscritos de América, con la incorporación al proyecto de los fondos de los Colegios Mayores Salmantinos, devueltos en 1954 a la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca.
- Contribución al desarrollo del estándar europeo de descripción de manuscritos MASTER.

# Crónica Cultural

La Directora de la Real Biblioteca, María Luisa López-Vidriero, indicó, entre otras cosas, que lo que se pretende con el Proyecto "Manuscritos de América en las Colecciones Reales" es crear una nueva herramienta para la investigación sobre los fondos bibliográficos americanistas del Patrimonio Nacional.

Aplicar el estándar MASTER para materiales de época moderna ha permitido contribuir a la consolidación del primer estándar europeo en SGML y XML para la descripción de manuscritos. La pertenencia de MASTER a la Text Encoding Initiative ha ampliado aún más su potencial de uso. MASTER está diseñado por codicólogos, filólogos, medievalistas, y constituye un amplísimo conjunto de elementos informativos suficiente para revelar la estructura semántica del registro, y permitir su tratamiento informático. "Gracias a ese lenguaje descriptivo -dijo la Directora de la Biblioteca- el investigador se libera de los límites de una base de datos y puede convertirse en recreador de los materiales, por la extensibilidad y el potencial de una descripción así codificada, que facilita la edición y abre posibilidades ilimitadas en su uso. Se libera así de la tiranía de un lenguaje documental cerrado y vinculado a una única plataforma informática".

## Seminarios

### Seminario de la Asociación de Residencias Reales Europeas

Las más prestigiosas residencias reales europeas están federadas, desde 1997, formando la *Asociación de Residencias Reales Europeas* dentro del marco de la Unión Europea.

La *Asociación* está constituida por los Palacios más significativos de Europa que son fundamentalmente museos, entre los que se encuentran los franceses de Versalles y Chambord; Schönbrunn en Viena; Postdam en Alemania; Peterhof en Rusia; los de Turín, Piamonte y Nápoles en Italia; así como los de Inglaterra, Bélgica, Dinamarca, Países Bajos, Suecia y España (Patrimonio Nacional) que, además de estar abiertos a la visita pública, realizan también funciones institucionales.

Esta *Asociación* permite aumentar los contactos entre las residencias históricas, sus gestores y técnicos, facilitando el intercambio de experiencias en muchas materias, fundamentalmente de gestión, conservación y promoción turística. Desde su inicio, la

*Asociación* ha contado con la ayuda financiera de la Unión Europea, dentro de los programas *Rafael* y *Cultura 2000*.

Los objetivos de la *Asociación* son los siguientes:

- Proponer medios para que los ciudadanos puedan profundizar en el conocimiento del patrimonio europeo.
- Ayudar a difundir la historia de los pueblos y naciones europeas, haciendo resurgir las particularidades culturales y los hechos históricos que constituyen cada identidad nacional.
- Facilitar un mayor intercambio entre profesionales de la conservación y de la gestión del patrimonio cultural.
- Adaptar y mejorar los sistemas de gestión y la utilización de las nuevas tecnologías en todas sus facetas, y con ello promover aún más las residencias reales como destino turístico y cultural.

Con estos objetivos se han celebrado diversos encuentros y seminarios tendentes a intercambiar experiencias que permitan mejorar la atención del público y la diversificación de la oferta expositiva (sistemas de recepción de visitantes, exposiciones, tarifas, horarios, información científica, etc.). También se han desarrollado actividades e iniciativas conjuntas, como la creación del logotipo común de la "R coronada", y algunos coloquios científicos internacionales sobre conservación y restauración de los jardines históricos, artesanías especializadas, política comercial, mecenazgo y patrocinio, etc.

El establecimiento de un portal común en Internet ha sido el elemento clave para crear una imagen de identidad cultural conjunta ([www.europeanroyalresidences.com](http://www.europeanroyalresidences.com)). La información de la *web* se presenta en 10 lenguas y con su ayuda el visitante podrá desarrollar otras actividades de difusión pública y de interés general como las "Fichas pedagógicas" y "La Jornada del Rey", mediante las cuales se ayuda a la formación cultural e histórica de los jóvenes.



# Crónica Cultural



Organizado por el Patrimonio Nacional, e inaugurado por el Duque de San Carlos, la Asociación ha celebrado en Madrid, los últimos días de enero, un encuentro, para estudiar y evaluar propuestas encaminadas a encontrar sistemas adecuados que permitan promocionar las Residencias Reales Europeas en su conjunto o en acciones especiales de interés común, como una oferta singular y de especial atractivo para el sector turístico y para las agencias mayoristas internacionales, tanto como un destino de primer nivel en sí mismas, como para las actividades especiales comunes que se pudieran planificar. Durante este encuentro, y con la participación del Gerente del Patrimonio Nacional, y los representantes de Schön brunn y Bruselas, se hizo una presentación de la Asociación de Residencias Reales Europeas a las principales empresas

nacionales del sector turístico, y a los medios de comunicación, en el marco de la Feria Internacional de Turismo, Madrid-FITUR 2003.

## Música

### XIX Ciclo de Música de Cámara

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, el prestigioso conjunto universitario The Brentano String Quartet ofreció un concierto de música de cámara en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

The Brentano String Quartet, grupo perteneciente a la Universidad de Princeton, interpretó, con los Stra-

divarius de la Colección palatina, *Cuarteto en Do Mayor, Op. 54, nº 2*, de Joseph Haydn; *Cuarteto en Fa Mayor, K. 590*, de Wolfgang A. Mozart; y *Cuarteto en Mi Bemol Mayor, Op. 51*, de Antonin Dvorak.

### XVI Ciclo Música en los Reales Sitios

La Coral de la Universidad Tufts de Bostón actuó en la Capilla del Palacio Real de El Pardo, dentro del XVI Ciclo de Música en los Reales Sitios.

Dirigida por Chris Kim, interpretó obras de Bruckner, Poulenc, Tomás Luis de Victoria y Morten Lauridsen, entre otros.

Begoña Mardones Gómez  
Julia López de la Torre

# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 155 1º TRIMESTRE DE 2003

## A new view of the Sala de Batallas in the Monastery of El Escorial following restoration

By Carmen García-Frias Checa  
*Patrimonio Nacional*

The author proposes a new interpretation of the decorative scheme of the Sala de Batallas (Hall of Battles) in the Monastery of San Lorenzo de El Escorial following the latest restoration work carried out by Patrimonio Nacional's restoration department between May 1994 and November 2000. All the repainting concealing the original painting has been removed, revealing the state of the frescoes and the different pictorial styles of the Genoese artists who participated in the decoration. The article is accompanied by an interesting documentary appendix on the various restoration works carried out on the frescoes over the past four centuries.

## New data on the artists who executed the funeral chapel of Juana of Austria

By Ana García Sanz  
*Patrimonio Nacional*

The funeral chapel of the Infanta Juana of Austria is housed in the church of the convent of Las Descalzas Reales in Madrid. Several artists, the most important of the time, collaborated in the construction of this outstanding example of Renaissance art in Habsburg Spain, according to the Infanta's wishes. The discovery of new records, the *Libro de Acuerdos*, made by the executors of Juana's will, has provided us with new information on various aspects of the building of the chapel: periods of time, costs and, above all, the craftsmen who worked on it. This article gives their names and describes their role in this momentous undertaking.

## On the bronze model of Gian Lorenzo Bernini's Fontana dei Quattro Fiumi housed in the Palacio Real in Madrid

By Delfin Rodríguez Ruiz  
*Universidad Complutense de Madrid*

Thought to be lost, the bronze model, housed in Madrid's Palacio Real, of the Fontana dei Quattro Fiumi by Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) in the Piazza Navona is of exceptional quality. This bronze reproduction of a model,

executed around 1651, of one of the most famous examples of Bernini's works and of Roman Baroque sculpture in general, not only provides a new insight into the design process for the fountain, but also points to the importance of the relationship between the sculptor/architect and the Spanish monarchy. Dedicated to Philip IV, the model arrived in Madrid several years later, probably between 1666 and 1668—by which time it stood in an immensely significant location, the king's private study in the Torre Dorada of the Alcázar palace.

## A lot of paintings from the collection of the Marquis of Carpio awarded to the Duke of Tursi

By Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas  
*Academia de España, Roma*

The death of Don Gaspar de Haro, Marquis of Carpio, in 1687 gave rise to a long and complex process (which has yet to be studied in depth) of creditors' claims, leading to the dispersal of most of his collection. This article discusses the fate of a lot of fifty-seven paintings and a bronze equestrian statue of Charles II by Bernini. In 1694 these works passed from the hands of Doña Catalina de Haro to the Crown and, scarcely six years later, were awarded to the Duke of Tursi as partial payment of the hefty sum the Royal Treasury owed him. Before agreeing to the transaction, he requested the opinion of Luca Giordano and Jan Van Kessel. Their respective appraisals, housed in the Archivo General de Simancas, shed new light on what was the first collection of art belonging to a seventeenth-century Spanish nobleman.

## Water in Aranjuez

By Antonio Bonet Correa  
*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*

The course of Aranjuez's development over the centuries is unusual from the point of view of its human geography. Its location at a crossroads made it a privileged area, a first-class ecological reserve. In 1390, the grand master, Don Lorenzo Suárez de Figueroa, laid the foundation stone of a palatial dwelling on the site where the Royal Palace now stands. But the most important transformation occurred during the Renaissance, when King Ferdinand was appointed grand master of the Order of Santiago. As a result, Aranjuez was incorporated into the crown lands, as a royal estate, and its fertile plain became one of the most prized possessions of the monarchs, who constantly undertook projects to transform the place.





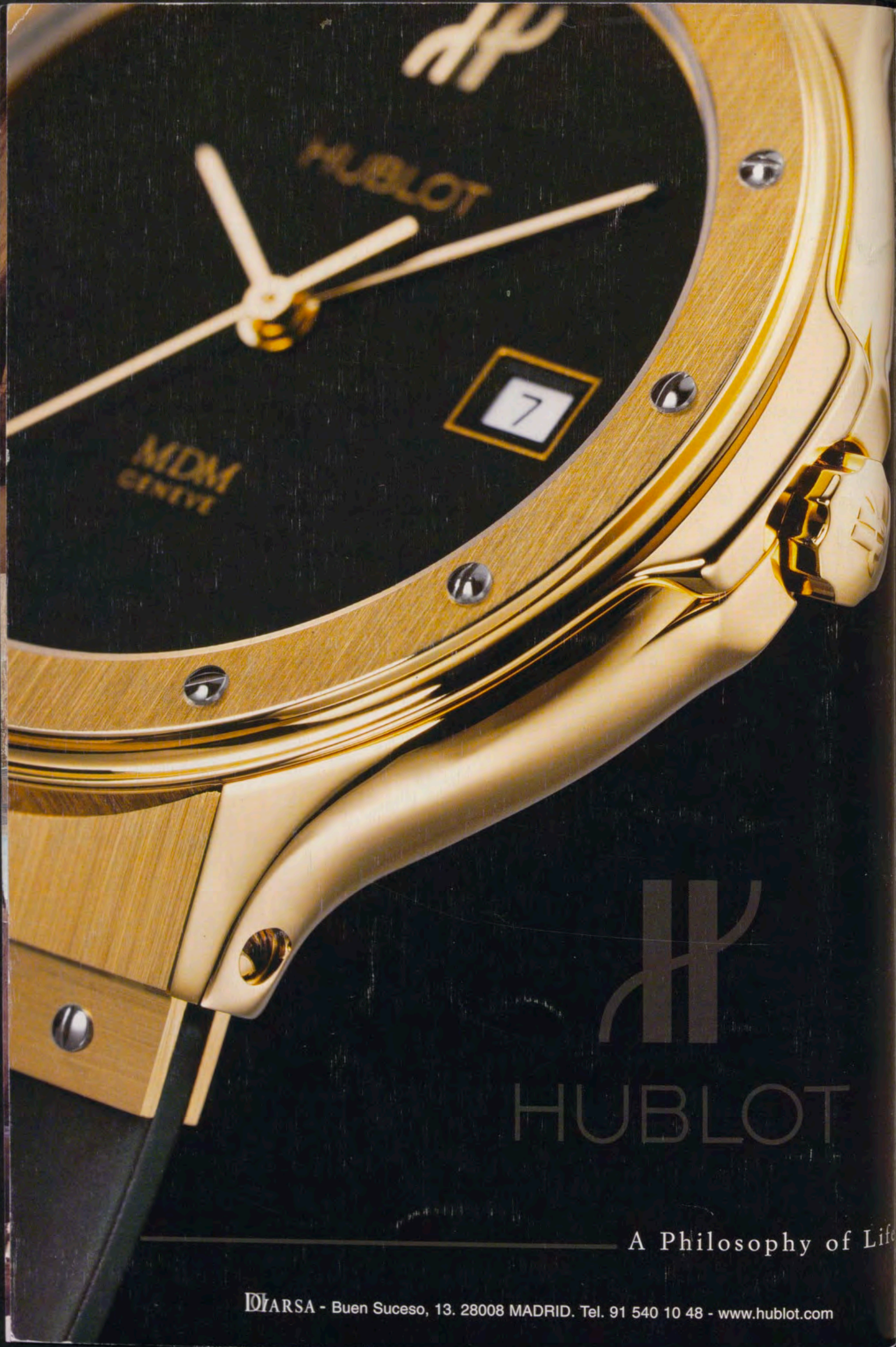
**ADRID:** Showroom: Hermosilla, 26. Tiendas: Velázquez, 42. Velázquez, 47. Niñez de Balboa, 53. Arriani, 68 (semiesquina a Orense) • **MIRASIERRA:** Alfredo Marquerie, 14 • **ARAVACA:** Osa Mayor, 94 • **MAJADAHONDA:** Las Norias, 13 • **BARCELONA:** Pu. Claris, 171. Travesera de Gracia, 14 • **BILBAO:** Zano, 11. Correo, 23 • **MARBELLA:** Avda. Ricardo Ariano, 72-A (Edificio Los Portales) • **VALENCIA:** Rilo Amorós, 81 • **ZARAGOZA:** San Ignacio de Loyola, 5 (esquina Madre Andruña) • **ALBACETE:** Marqués de Villores, 23 • **ALICANTE:** Bazán, 49 • **ALMERIA:** Plaza Urrutia, 5 • **BERGARA:** Krüz Gallastegi, 3 • **BURGOS:** Llo Sáez de la Hoya, 7 • **CASTELLON:** Avenida Hermanos Bou, 14 • **LA CORUÑA:** Rey Abdullab, 6 y 8 • **ELCHE:** P<sup>o</sup> Eres de Sta. Lluçia, 12 • **GERONA:** Avda. Jaime I, 68 • **GIJON:** San Bernardo, 73 • **GRANADA:**

**GASTONY DANIELA**  
 DESDE 1876



[www.gastonydaniela.com](http://www.gastonydaniela.com)

Ganivet, 8 • **GUADALAJARA:** Virgen del Amparo, 45 • **JEREZ DE LA FRONTERA:** Pza. San Andrés, s/n. • **LERIDA:** Avda. Blondel, 54 • **LOGROÑO:** Jorge Vigón, 12 • **MAHON:** Pza. del Príncipe, 16 • **MALAGA:** Pablo Ruiz Picasso, 4 • **ORENSE:** Cardenal Quevedo, 24 • **OVIEDO:** Fray Ceferino, 12 • **PALMA DE MALLORCA:** Rubén Darío, 2 • **LAS PALMAS DE GRAN CANARIA:** Domingo J. Navarro, 14 • **PAMPLONA:** Avenida Carlos III, 36 • **PUERTO DE SANTA MARIA:** Doctor Marañón, 1 • **SAN SEBASTIAN:** Echaide, 6 • **SANTANDER:** San José, 12 • **SANTA CRUZ DE TENERIFE:** 25 de Julio, 23 • **SEVILLA:** Chapineros, 7 • **TARRAGONA:** Méndez Núñez, 8 y 9 • **TUDELA:** San Marcial, 10 y 12 • **VALLADOLID:** Veinte de Febrero, 1 • **VIGO:** Velázquez Moreno, 9 • **VITORIA:** Ramón y Cajal, 1 • **DIVISION INDUSTRIAL:** Velázquez, 42. 28001 Madrid. Tel: 435 18 28.



HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA - Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - [www.hublot.com](http://www.hublot.com)