

Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIV Nº 171 PRIMER TRIMESTRE DE 2007 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



Reales Sitios

AÑO XLIV N^o 171 PRIMER TRIMESTRE DE 2007



Detalle de tapiz, basado en el cartón de Francisco de Goya, La feria de Madrid en la plazuela de la Cebada, 1779, Inv. n^o 10005868, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Julián Martínez García

Félix Montes Jort

Francisco Muñoz Ramírez

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González

Con el número 171 de Reales Sitios se inicia una nueva etapa de esta ya tradicional revista de *Patrimonio Nacional*, publicada de manera ininterrumpida desde 1964.

Las novedades que encontrarán los lectores son el resultado de la encuesta que se les remitió en 2006 con el ánimo de conocer su opinión y el propósito de responder a sus expectativas sobre una publicación periódica tan suya como nuestra.

Desde el punto de vista de la estética y soportes materiales, son tres las novedades más significativas. En primer lugar, se presenta una nueva maqueta que pretende adecuarse a una lectura más confortable, y ofrecer mayor versatilidad. En segundo lugar, se introduce un CD, destinado a acoger información complementaria que ampliará los contenidos para los lectores más exigentes, y que incluirá la traducción íntegra de la revista en inglés. Y, por último, en breve, estará disponible en Internet. Así se cumplen las expectativas de muchos lectores tanto nacionales como de otros países.

Además, y con la intención de alcanzar las nuevas prioridades marcadas por el propio *Patrimonio Nacional*, y demandadas por nuestros lectores habituales, se abren dos nuevas secciones: Música y Parques y Jardines.

Estas iniciativas no persiguen otro objetivo que el de la mejora continua de una revista viva y en constante evolución.

Mi agradecimiento a los profesionales que trabajan para lograr mayores cotas de excelencia en la realización de Reales Sitios; a los expertos, que desean ofrecernos sus conquistas científicas; y, sobre todo, a nuestros lectores, que nos siguen con fidelidad número a número, y que tan desinteresadamente han colaborado para poder llevar a cabo las innovaciones que presentamos en este número.

Esperamos que esta nueva fórmula de Reales Sitios sea de su agrado, y que con ella podamos atraer a nuevos lectores.

YAGO PICO DE COAÑA DE VALICOURT

Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frias Checa
Juan Hernández Ferrero
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Martínez
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN

Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Francisca Morilla Soriano
María del Carmen Martínez Fernández

FOTOGRAFÍAS

© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR

Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

Catálogo general de publicaciones
oficiales <http://www.060.es>

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-07-003-2
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.

Sumario

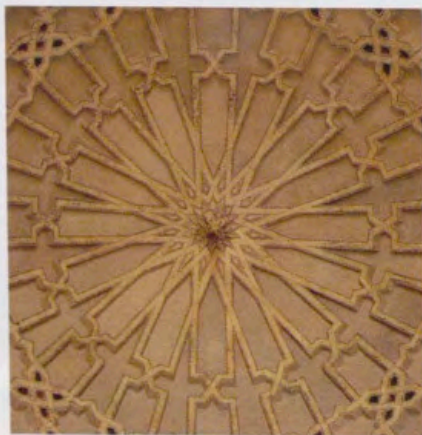
REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIV Nº 171 PRIMER TRIMESTRE DE 2007

4

ÁNGEL GONZÁLEZ
HERNÁNDEZ

*De nuevo sobre el Palacio del
Rey Don Pedro I en Tordesillas*

En este artículo tratamos de establecer la identidad formal del antiguo conjunto palacial que constituyera, en su origen, una parte significativa del edificio monástico subsistente, con su actual configuración, tras las importantes transformaciones a que fuera sometido en los siglos XV y XVIII para su establecimiento conventual: iglesia de la Comunidad de religiosas clarisas y residencia de las mismas, así como la adaptación a las condiciones necesarias para su uso.



22

ALFONSO PLEGUEZUELO

*Una «silla volante» para el
Emperador de Marruecos*

En este episodio diplomático, que tuvo lugar durante el reinado de Carlos III, se perciben las relaciones políticas entre ambos países y las implicaciones artísticas que tales relaciones conllevaron. Se dan a conocer datos sobre la construcción de coches en Sevilla, sobre los mecanismos del encargo de las obras y sobre el interés de la Corona marroquí por los vehículos españoles y por el arte occidental en general.



36

ISADORA ROSE-DEVIEJO

*Tapices del Rey
para el Palacio de Godoy*

Documentos hallados recientemente en el Archivo General del Palacio Real de Madrid demuestran, con todo lujo de detalles, cómo Manuel Godoy, el Príncipe de la Paz, consiguió diez tapices grandes basados en cartones de artistas contemporáneos (Goya, Maella, Bayeu, Andrés de Aguirre, Castillo y González Velázquez) del Real Oficio de la Tapicería, para decorar un amplio salón en su palacio madrileño a principios de 1804.



50

REYES UTRERA GÓMEZ

*Libros ilustrados con fotografías
originales en la Real Biblioteca*

Entre las décadas de 1840 y 1890, en ocasiones conjuntamente con grabados y dibujos, y en otras como única forma de ilustración, la fotografía, con la frescura de su montaje manual, va a generar un corpus bibliográfico, con un nivel de detalle y autenticidad que superará a todos los sistemas anteriores de representación. La Real Biblioteca custodia en torno a un centenar de este tipo de publicaciones que, de forma detallada, queremos dar a conocer.



67

Notas y Documentos

Mónica Moreno y Arantza
Platero Otsoa
*Restauración de
sillas policromadas de la Armería
del Palacio Real de Madrid*



73

Crónica cultural

75

Actos oficiales



REALES SITIOS SE RENUEVA

A partir de este número, el lector podrá encontrar, adjunto a la Revista, un CD que ofrecerá información complementaria textual o fotográfica. Con ello se pretende ampliar aquellos aspectos que requieran una extensión más amplia en la información.

¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés del contenido íntegro de la Revista.
- Biografía de los autores.

DE NUEVO SOBRE EL PALACIO DEL REY DON PEDRO I EN TORDESILLAS

Ángel González Hernández

Asociación Española de Arqueología Medieval

Los restos conservados de traza islámica del primitivo palacio de Tordesillas son de un edificio promovido por el Rey Don Pedro I de Castilla, pertenecen a una única construcción y son de progenie nazarí.

El modo itinerante de ejercer las funciones de gobierno por parte de la Monarquía castellana en la Edad Media obligaba a continuos desplazamientos de los Monarcas por tierras de sus dominios, al tiempo que buscaban el necesario alojamiento, en ocasiones en monasterios o en palacios de los nobles castellanos afectos al Monarca, en el caso de no poseer la Corona su propio palacio o, en su defecto, en el de alguno de sus antepasados. Éste es el caso de Alfonso XI, que, en los meses de junio y julio de los años 1347 y 1348, repartió su itinerario de gobierno en estancias situadas en Valladolid y Tordesillas, respectivamente¹.

Valladolid, que en el siglo X no pasaba de ser una aldea agrícola, ya en el siglo XIII había alcanzado un notable desarrollo urbano², lo que justificaba la edificación de un palacio por parte del Rey Sancho IV en el lugar, al tratarse de una población situada en el centro de gravedad de los territorios de la Corona de Castilla. En sus estancias en Valladolid, Alfonso XI se alojaría, sin duda alguna, en este palacio que, por entonces, fuera de su abuela la Reina Doña María de Molina, viuda de Sancho IV, edificado en el siglo XIII y convertido posteriormente (siglo XVI) en el Real Monasterio de las Huelgas, de Valladolid; en las paradas en Tordesillas se alojaría, con toda probabilidad, en el palacio perteneciente, por entonces, a la Corona, donde más tarde fuera recluida la reina Doña Juana de Castilla, palacio del que damos noticia más adelante, basándonos en las razones que exponremos en su momento. En este palacio no se alojaría en ningún momento el Rey Pedro por su repugnancia al hecho de haberlo construido su padre, Alfonso XI, con su amante Doña Leonor de Guzmán, a quien profesaría un odio feroz hasta conseguir darle muerte en su día por instigación de su madre, la mujer legítima de Alfonso XI, Reina de Castilla.

De la abundante documentación conocida suscrita por Alfonso XI, se recogen solamente cuatro documentos firmados por el Rey en Tordesillas. Del mismo modo, se conoce una carta del Rey Alfonso firmada en Tordesillas, confirmando un privilegio de Alfonso X, custodiada actualmente en el Archivo Municipal de Murcia. Esta escasez de suscripciones por parte del Rey en Tordesillas indica la brevedad, así como la escasez, de sus estancias en la localidad, por lo que hace presumible la carencia de un palacio propio en el lugar.

A la siempre esplendente memoria de Leopoldo Torres Balbás.

1. M. C. León-Sotelo Casado y E. González Crespo, «Nota para el itinerario de Alfonso XI en el periodo 1344 a 1350», en *La España Medieval*, V (vol. 1, *Estudios en memoria del profesor Don Claudio Sánchez Albornoz*), Madrid, 1986, pp. 578 y ss.

2. M. Gómez Renau, «Descubrimientos arqueológicos de comunidades mudéjares vallisoletanas», *Qurtuba*, núm. 4, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Córdoba, 1999, p. 249.



Vista general del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, *Valladolid*, *Patrimonio Nacional*.

En cambio, sí tenemos noticias, documentadas, de largas permanencias de Don Pedro en la villa: ya en 1354 se registra su primera estancia: «e levó el Rey consigo a la Reyna Doña María su madre, e a Doña María de Padilla a Oterdesillas», dice la crónica; el Rey y la Reina madre estaban en la villa el 6 de septiembre de este año, 1354, según documento de donación de Cillero de Armellada a Juan Alfonso de Benavides; desde el 22 de octubre hasta el 10 de noviembre de este mismo año se registra la presencia del Rey en Tordesillas en diversas ocasiones, no muy próximas en el tiempo, relativamente, lo que parece indicar una prolongada estancia en la villa. En el año 1355, harto ajetreado para Don Pedro en continua lucha con sus hermanos bastardos, la crónica registra una breve estancia en Tordesillas, adonde llegó desde Segovia partiendo, posteriormente, hacia Castroño. El 6 de marzo de 1356, en Tordesillas, el Rey expide una carta de privilegio concediendo al Monasterio de Santa Clara de Astudillo la facultad de tener cincuenta excusados para sus fincas y ganados, «que habrán de tomarse en los lugares donados por Doña María de Padilla en Astudillo y en la Merindad de Castrogeriz». Dos días después, el 8 de marzo, Don Pedro concede un Privilegio a favor de la Abadesa y del Monasterio de Santa Clara de Astudillo sobre ciertos ganados. Algunas fechas después el Rey Pedro volvió a Tordesillas «e fizo allí facer un torneo muy grande de cincuenta por cincuenta». Igualmente la crónica de Don Pedro I de Castilla nos da la noticia de la estancia del Rey en Tordesillas por espacio de quince días en el año 1359, en el mes de julio, de donde partió para Sevilla. Allí «a pocos días le llegaron nuevas como la Doña María [sic] encaesciera de su fijo, e ovo el Rey muy grand placer, é llamáronle Don Alfonso... é tornose luego para Oterdesillas do estaba Doña María de Padilla». En 1360 el Rey estuvo en Tordesillas y desde allí fue al monasterio de Sandoval, en la provincia de León.

En cuanto a la estancia de Doña María de Padilla en Tordesillas, queda registrada en los siguientes documentos: en 1354 en una carta «dada en Oterdesillas, diez días de setiembre era de mill e trescientos e noventa e dos annos», en la que, a propósito de nombrar Alcalde de la Villa, afirma su condición de Señora de Tordesillas: «De mi donna María al conceio e a los omes buenos de la mi villa de Oterdesillas e de sus términos, míos vasallos...»: en 11 de enero de 1356, dada en Tordesillas, hay una carta de Doña María de Padilla al Concejo de dicha Villa, mandándole pagar cierta cantidad de maravedís para la tenencia del Alcázar y reparo de sus palacios. Hay también un Privilegio de dicha Señora otorgado «en Oterdesillas diez días de abril era de mil e trescientos e noventa y siete años» concediendo exención de tributos a los que fueran a poblar Aldea Mayor y Aldea del Portillo, «ya que los lugares son yermos». En 1355 Doña María da a luz en Tordesillas a su hija la Infanta Doña Isabel.

El Rey Don Pedro, desde los comienzos de su reinado, polarizó sus estancias entre dos poblaciones distantes entre sí: Valladolid y Sevilla³.

La proximidad a Valladolid de la villa de Tordesillas, «situada en un alcor dominando el río Duero», ante un extenso horizonte que proporcionará sosiego al espíritu fatigado en previsibles luchas intestinas; amurallada y al borde de un caudaloso río por uno de sus costados (lo que la asemeja, en alguna manera con cierta aproximación, al emplazamiento de la fortaleza de la Alhambra, que sin duda conoció el Rey), ofrecerá la villa unas defensas adecuadas contra las presuntas in-

3. L.V. Diez Martín, *Itinerario del rey Don Pedro I de Castilla*, Valladolid, 1975, p. 14.

quietudes dinásticas de la rama bastarda y resultará, de todo punto, inexpugnable ante posibles ataques de una nobleza que se presumía, desde el comienzo del reinado, levantisca. De esta situación se hace eco Zurita, quien dice: «...estando en Tordesillas [Don Pedro], porque era lugar fuerte y no tenía gente que bastara a ofender a los infantes...»⁴.

Igualmente, el manuscrito de López de Ayala que contiene la crónica abreviada del reinado de Pedro I (Ms. Escorial Y-II-9, fol. 26r) anterior a la redacción de la crónica del Rey Don Pedro, trae un párrafo, correspondiente al año 1354, donde el cronista abunda en la opinión de Zurita: «E el rrey, después que vio que todos los mas señores e caballeros de sus rreynos heran juntos en esta demanda e fincava con pocos, partió de Tordefumos e fuese para Tordesillas que es lugar muy rrecio...». Tordesillas en aquellos años debía estar fuertemente amurallada, a juzgar por el grabado que de ella realizara Anton Van den Wyngaerde, ya en el siglo XVI, en el que se reflejan los restos de la cerca que permanecían aún en pie en esa época; poseería «grandes muros e fuertes como los de Sevilla», como dejó dicho en el *Libro rimado de Palacio* el Canciller Ayala (quien fuera paje del Rey Pedro en sus años juveniles) tal vez parafraseando a Egidio Romano en su *De regimine principum*, obra que mandara traducir Alfonso XI para la educación de su hijo Pedro, el futuro Rey.

Ello pudo dar lugar en el ánimo del Monarca a una acertada elección del lugar para alzar una residencia privada. De igual modo, la circunstancia de alojarse en Sevilla en las estancias del Alcázar Real, donde posteriormente erigiría su propio palacio, le llevaría, tal vez, a elegir un modelo islámico para la construcción de su palacio de Tordesillas, al tiempo que su propia probada maurofilia que, de alguna manera, conformará en el futuro la propia existencia del Rey, lo que le valdrá, en su momento, en unión de Pedro el Ceremonioso, amonestaciones del Pontífice a propósito de su forma de vestir «a la morisca»⁵.

Respecto del palacio que fuera del Rey Don Pedro I en Tordesillas, si bien es cierto que debemos el conocimiento del actual Real Convento de Santa Clara, en que fuera transformado el palacio en su día, con un cierto grado de aproximación, al tiempo que de exactitud en sus detalles, tanto decorativos como constructivos, al arquitecto Lampérez, con motivo de una visita que realizara acompañando al Rey Alfonso XIII en el año 1912, como consecuencia de otra anterior llevada a cabo por el propio Lampérez en solitario, y cuyo juicio entusiasta, respecto a las bellezas encontradas en el edificio en dicha visita, expresadas por el Profesor, movieron el interés del Monarca por visitar el monumento, al ser conocedor del entusiasmo que había despertado en la apreciación del Arquitecto, no es menos cierto que el propio Lampérez creó un cierto confucionismo, del que sin duda alguna él mismo fue la primera víctima, respecto a la «paternidad» del edificio, que inicialmente fuera palacio, y que con posterioridad diera lugar al establecimiento conventual.

En la publicación que realizara, dando escueta noticia de la excursión llevada a cabo, en su día, en compañía del Rey, describe detalladamente el edificio conventual, y mostrando, a su vez, sus impresiones y descubrimientos con relación al edificio, manifiesta: «...Allá en lo alto de la que fue fachada del palacio del Rey Pedro en Tordesillas...», no precisando si al referirse a este Monarca le adjudicaba el palacio como residencia, cosa cierta y comprobable históricamente, o si, por el

4. J. Zurita, *Anales del Reino de Aragón*, Libro VIII, tomo 4, Zaragoza, 1973, p. 257.

5. E. Fernández González, «Una tela musulmana en el sepulcro de Doña Mencía de Lara del Monasterio Cisterciense de San Andrés de Arroyo», *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica* (1980), Madrid, 1985, p. 216.

contrario, quería expresar una personal autoría de Pedro I de Castilla como promotor de la edificación⁶. En la misma página manifiesta sus dudas al respecto: «...Mas esas 'casas e palacios' ¿habían sido construido por D. Pedro o existían anteriormente?», afirmando que «...El punto es interesantísimo a discutir».

Trata de argumentar la búsqueda de la identidad del promotor Real apoyándose en razones erróneas a nuestro parecer, tales como el hecho de la posesión, supuesta, de un palacio por parte de la Reina Doña María de Portugal, madre del Rey Don Pedro, distinto del de su hijo, basándose en el hecho de la presencia de dicha Señora en Tordesillas en 1354, fecha en que igualmente se encontraba en esta localidad Doña María de Padilla, sin tener en cuenta lo que la Crónica del Rey Don Pedro dice al respecto: «E levo el Rey consigo a la Reyna Doña María su madre e a Doña María de Padilla a Oterdesillas»⁷, por lo que estimamos que es un tanto gratuita la presunción del profesor Lampérez sobre que la Reina Madre se alojara en un palacio distinto del que ocuparan el Rey y Doña María de Padilla, cuando menos no hay noticia alguna que lo justifique. Pensamos que, en modo alguno, pudo ignorar la crónica citada, ya que en su *Historia de la arquitectura civil española* e *Historia de la arquitectura cristiana española* demuestra un gran conocimiento de la historiografía clásica, no sólo de la referente a monumentos, sino de la política con relación a España, incluida la procedente de fuentes de origen islámico.

La existencia en tiempos pasados de otro Palacio Real, distinto del que nos ocupa, en la localidad de Tordesillas, probada histórica y documentalmente, pudo ser causa de la confusión creada en el propio Lampérez y en los autores que, de alguna manera, le siguieron. Dicho palacio (Pfandl le llama castillo) fue demolido en 1771⁸ como consecuencia de un informe sobre el estado del mismo solicitado por el Rey (Carlos III) y remitido a instancias del Marqués de Grimaldi, Secretario de Estado, al Intendente de la provincia de Valladolid, Don Pedro de Vera, en 26 de marzo de 1766, y emitido por éste, dirigido al Vehedor [sic] de las Casas Reales, Don Juan Lissón de Tejada, manifestando «el mal estado en que se halla el Palacio que el Rey tiene en Tordesillas», cuyo Informe hemos podido consultar en el Archivo General de Palacio⁹. Éste es el palacio en el que permaneció recluida la Reina Doña Juana de Castilla durante la mayor parte de su vida después de fallecido su esposo Don Felipe¹⁰.

Más adelante, hablando de los «palacios» del Rey Don Pedro, dice que había uno que «...constituía algo aparte de los demás y cabe la sospecha de que no había sido construido por el Justiciero, o no le había pertenecido en su origen pues por algo llevaba un nombre especial», refiriéndose con esto al «palacio de la Palea [sic] de Benamarín». Ignoramos el porqué de esta suposición de Lampérez, salvo que interpretara el plural *palacios* como denominación correspondiente a diversos edificios, sin caer en la cuenta de que en la Baja Edad Media se aplicaba el plural al conjunto de estancias que configuraban una sola unidad residencial.

No obstante estas suposiciones y dudas manifestadas, en una página siguiente del *Boletín* publica dos fotografías del interior del edificio en cuestión, cuyos pies titula: «Palacio de Alfonso XI», representando el interior del vestíbulo, y lo que él llama «patio mudéjar», y da cuenta de la existencia de una lápida empotrada en el muro de la fachada: «...lápida con larga inscripción en caracteres mona-

6. V. Lampérez y Romea, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, núm. 119, Valladolid, noviembre de 1912, p. 566.

7. P. López de Ayala, *Crónica del Rey Don Pedro*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 66, Madrid, 1953, año V, capítulo XXVII, p. 541.

8. L. Pfandl, *Juana la Loca. Su vida. Su tiempo. Su culpa*, Madrid, 1937. Citamos por la edición de 1969, p. 84.

9. Archivo General de Palacio, vol. 47, fol. 382r, Bosques y Obras, año 1766.

10. J. Zurita, *Historia del Rey Don Hernando*, VIII, XXII, p. 355.



Fachada del antiguo Palacio de Tordesillas y rosetón de la Iglesia, desde el patio de ingreso al Convento.



Patio Árabe, *Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.*

cales del siglo XIV. Ni directamente, ni por medio de los vaciados que se han obtenido, ha sido posible hasta ahora leerla, por el estado de deterioro y desgaste en que se halla»¹¹.

En el número 120 del citado *Boletín*, tras hacer un breve análisis de las características arquitectónicas y de estilo de la edificación, con una notable profusión de fotografías y un dibujo de la sección de la Capilla Dorada, lleva a cabo una interpretación del edificio —la cual no viene a cuento para el objeto de nuestro trabajo— replanteando en repetidas ocasiones sus dudas respecto a la identidad del promotor del palacio. Parece decantarse, en ocasiones, por el Rey Don Pedro, sin lograr aclarar nada al respecto en estas páginas¹². Sin embargo, en el número 128 del *Boletín* citado, de agosto de 1913, en un Apéndice al trabajo publicado en los números anteriores, da cuenta de la aparición de una nueva lápida empotrada en la fachada, en posición simétrica de la anterior con respecto al eje de la puerta, lápida que en el momento previo no pudo haber visto por encontrarse oculta por un tejeroz dispuesto sobre el vano de dicha puerta, lápida que, a pesar de la pérdida de una gran cantidad de caracteres de su texto, relaciona éste, de forma categórica, con el Rey Alfonso XI, asegurando que el palacio es obra de este último¹³. Preguntamos: ¿por qué entonces, antes del hallazgo de la segunda lápida donde cree haber encontrado la identificación del promotor de la edificación, rotula los pies de las fotografías citadas anteriormente como Palacio de Alfonso XI,

11. V. Lampérez y Romea, 1912, pp. 568 y 566 [op. cit. n. 6].

12. *Idem*, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, núm. 120, Valladolid, diciembre de 1912.

13. *Idem*, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, núm. 128, Valladolid, agosto de 1913.

cuando con anterioridad lo ha denominado «Palacio del rey Pedro»? Tales conclusiones dieron lugar a que, a partir de entonces, y hasta tiempo muy reciente, la erección del palacio fuera atribuida, por los autores que trataron del edificio, al Rey Alfonso XI.

Documentada la edificación del palacio primitivo por el Rey Don Pedro I de Castilla por algunos autores recientemente, la *vox populi* creó fundadas dudas en algunos de los autores críticos acerca de la atribución a uno u otro Monarca de la edificación del palacio, intentando resolver la cuestión por medio de la supuesta existencia de dos palacios en que observaron algún que otro elemento o detalle decorativo con aspecto arcaizante, llegando a creer distinguir y asegurar, incluso, qué partes del conjunto pertenecieron a uno u otro palacio.

La Profesora Pérez Higuera cree ver en la Capilla Dorada detalles decorativos definitorios cronológicamente de época taifa, así como en la disposición de espacios propios del palacio, restos de otro anterior, relacionándolos con disposiciones propias del Palacio de Las Huelgas, de Burgos¹⁴.

A propósito de la apreciación de un estilo anterior en la composición de la Capilla Dorada por parte de esta Profesora, podemos recordar las palabras de Gómez-Moreno en su estudio sobre la Granada del siglo XIII¹⁵,

...hasta este momento (siglo XIII) el arte musulmán español venía girando sobre sus temas iniciales, como si otras influencias extrañas no le desviasen, ahora surgen imprevisto elementos nuevos, de origen oriental los más de ellos pero sin que sea dable reconocer su medio de transmisión y su principio. Algunos datan, según indicios, del periodo almohade, hacia los comienzos de este siglo, y se les ve en Sevilla, por ejemplo; mas su desarrollo es débil allí, como en terreno esquilado y reacio para descuajar las formas antiguas además, la anarquía reinante desde antes de terciar el siglo y, por fin, las conquistas de San Fernando coartarían el impulso de novedades, quedando el arte morisco por entonces cristalizado en los moldes viejos, ya de estilo cordobés, ya del almohade.

El estilo granadino representa un avance tan grandioso como el del Califato cordobés, y aun acaso mas completo y genial, habiendo de considerarse lo que hay de transformaciones, siguiendo la evolución de los temas antiguos, conforme al impulso ya marcado: lo de importancia oriental, que asoma en los últimos tiempos almohades, pero con desarrollo *privativamente granadino*, en cuanto se nos alcanza conocerlo, y lo que *parece implantado aquí sin antecedentes occidentales*, como si bajo los reyes Nazaríes hubiese llegado otra influencia lejana. [La cursiva es nuestra.]

Algún autor, tal vez influenciado por Pérez Higuera, atribuye una fecha anterior, igualmente, aunque de modo exclusivo, a la Capilla Dorada, sosteniendo que es obra anterior al resto del palacio, sin ocuparse de los demás espacios y aspectos del mismo, haciendo a esta Capilla Dorada la clave de su propia interpretación del palacio. Sin embargo, Ruiz Souza¹⁶ admite ya la autoría del Rey Pedro en la erección del palacio, al menos, en una mayor parte del mismo.

Intentamos demostrar en este trabajo que todas las partes conservadas de primitivas construcciones, de aspecto y filiación musulmanes por consiguiente, pertenecieron en su momento a un único edificio: el palacio del Rey Don Pedro I de Castilla.

Siempre pensamos, desde nuestro «oficio» de arquitecto, que lo verdaderamente capaz de establecer la identidad del edificio, o de una de sus partes, aun

14. M.T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1993, p. 99.

15. M. Gómez-Moreno Martínez, «Granada en el siglo XIII», *Cuadernos de la Alhambra*, 2, Granada, 1956. Trabajo de Gómez-Moreno publicado por primera vez en «Granada», *Monumentos Arquitectónicos de España*, 2ª ed., 1907, p. 6.

16. J. C. Ruiz Souza, «Santa Clara de Tordesillas. Restos de palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV)», *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval española*, Valladolid, 1999, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 2001, pp. 851-860, especialmente p. 852.



Detalle de yesería de la Capilla Dorada, *Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.*

incardinada en un conjunto de otras varias del propio edificio, es todo aquello que conforma, de alguna manera, la disposición u ordenación de las partes en el conjunto, las relaciones entre esas partes, su estructura y su modulación, en su caso (lo que nos lleva a una lectura del edificio distinta de las del arqueólogo o del historiador), ya que la decoración constituye de por sí un elemento accesorio que «puede ser modificado y adaptado de acuerdo con determinadas decisiones independientemente de las estructuras»¹⁷. En cuanto a la presencia de formas arcaicas en la decoración, recordemos unas palabras de James Dickie respecto a algunos arcaísmos observados por él en elementos decorativos de la Alhambra:

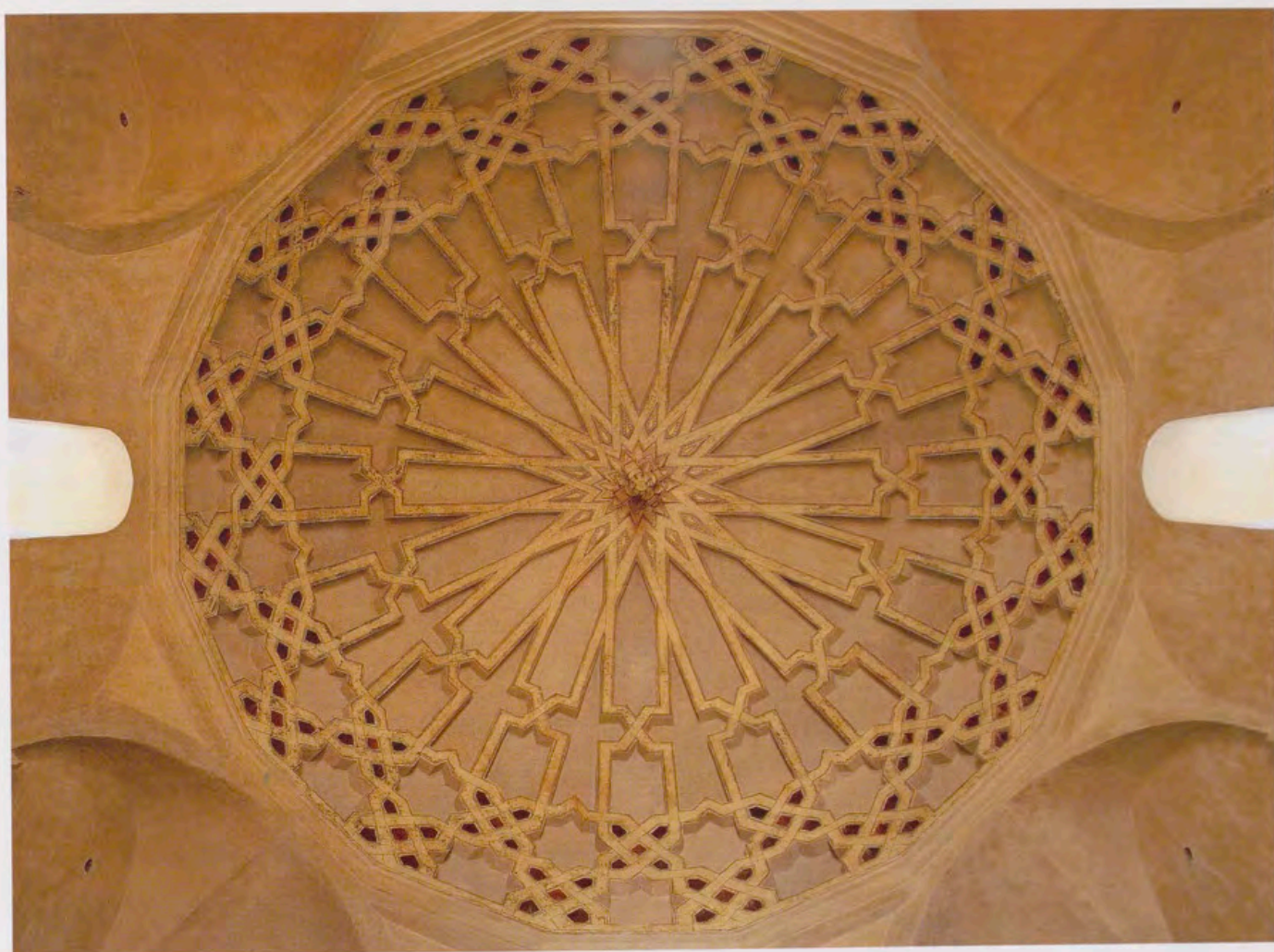
...En el siglo XIII el estilo era de colores fríos: blanco, verde, azul y negro fueron los colores empleados en el revestimiento cerámico de un friso. Los colores calientes son los más frecuentemente asociados a la Alhambra con la llegada del siglo XIV, y en el XV, por un proceso de arcaísmo no infrecuente en el arte islámico, el gusto vuelve a la norma del siglo XIII.¹⁸ [La cursiva es nuestra].

Así pues, el hecho de apreciar elementos decorativos arcaicos en una estancia o pieza de la edificación creemos que no autoriza a desmembrar este elemento del conjunto y asegurar que constituye un resto de antiguas edificaciones, como en este caso que estamos tratando.

La transformación sufrida por el edificio que nos ocupa a lo largo de los tiempos, sobre todo en el siglo XVIII, por las obras de adaptación realizadas por Praves y Fray Antonio de San José Pontones, quienes destruyeron en parte el primitivo palacio

17. A. Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada. Un estudio arqueológico*, Universidad de Granada, Granada, 2002, p. 25.

18. J. Dickie, *The Alhambra: Some reflections prompted by a recent study by Oleg Grabar*, *Oriental Art*, Londres, 1979, p. 56.



Cúpula de lacería de la Capilla Dorada, *Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.*

para adecuarlo, mediante nuevas construcciones, a las necesidades conventuales, cocinas, celdas, refectorio, etc., incluso la del propio patio interior —el actual del Vergel— llevada a cabo por Praves, dificulta en gran medida la identificación, significativamente, de algunos de sus elementos con relación a la edificación original, así como de las relaciones espaciales o articulaciones de los espacios que existieron entre ellos.

En los resultados de los trabajos de ampliación o modificación de un edificio en el que se conservan otros elementos de las primitivas construcciones de mayor o menor entidad, se observan siempre anomalías, bien de disposición espacial, tales como desviaciones angulares de los nuevos espacios con respecto a los anteriormente existentes (Alcázar del Rey Don Pedro en el conjunto de los Reales Alcázares sevillanos, que aparece claramente fuera del contexto arquitectónico, y girado visiblemente en su disposición con respecto a los ejes de los espacios que le rodean); o a veces aprovechando, en parte, las subestructuras de edificios antiguos, tal como el Palacio de Comares, en la Alhambra, de Yusuf I sobre obra anterior¹⁹, o, bien de modulación, cuando la sucesiva construcción se ha realizado en tiempo algo posterior al de la construcción inicial (tales las ampliaciones sucesivas de las naves de la mezquita de Córdoba, desde la de Abd al-Rahman II, llevadas a cabo por Al-Hakam II y Almanzor que, a pesar de mantener idénticas disposiciones de alineación de las naves, respecto a las naves primitivas en las sucesivas ampliaciones posteriores en cuanto a alineaciones de las mismas, cambiaron las dimensiones de los intercolumnios en ambos casos).

19. B. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra, I, Anejo de Cuadernos de la Alhambra*, Granada, 1975, p. 65.

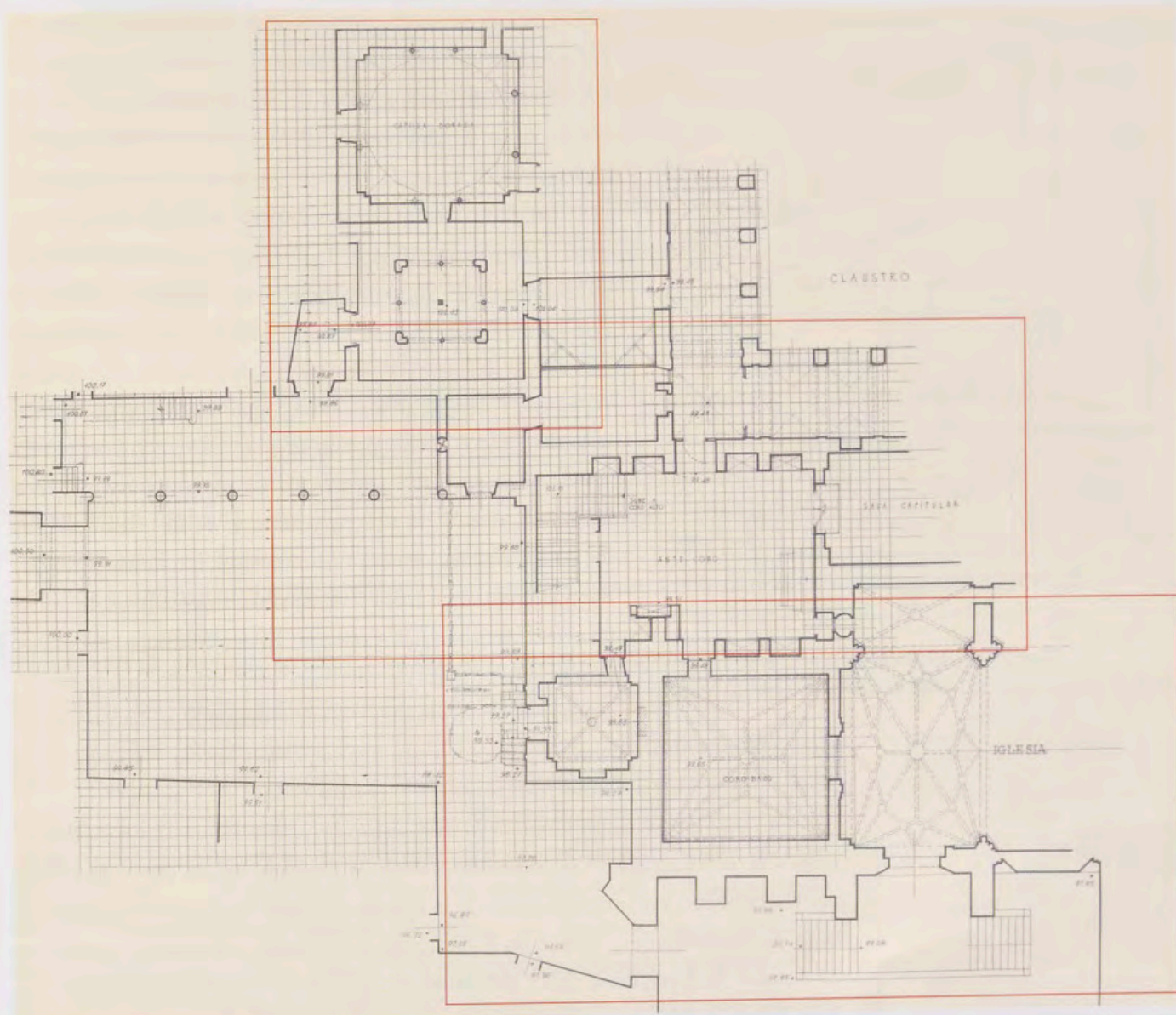
Variaciones que se aprecian con una gran frecuencia en construcciones islámicas de todos los tiempos. Sin embargo, en la Alhambra encontramos el caso contrario en los cuartos de Comares y Leones, donde apreciamos la misma modulación en uno y otro espacio, al tiempo que cierto paralelismo en los ejes de ambos edificios —aunque cada uno de ellos sea transversal, o perpendicular a los del otro—, siendo obligado este cambio de orientación axial por la presencia inmediata de los baños reales, según observación de Torres Balbás²⁰. Esta coincidencia en la modulación resulta, sin duda, por causa de la intervención de alarifes y operarios de idéntica procedencia, debido al corto intervalo temporal transcurre entre las obras de erección de ambos palacios, así como al parentesco de sus promotores, padre e hijo. Desde el punto de vista arquitectónico, podemos hacer notar la circunstancia de que el Palacio de Leones se apoya, por así decirlo, en su planta, en el muro que limita por el lado Este el conjunto del de Comares. Desde la consideración del aspecto metrológico, hacemos notar, igualmente, que ambos fueron construidos sobre la base del mismo sistema modular: el módulo traído por mamelucos a meriníes y por estos a al-Ándalus, a través del Magreb: el codo negro mameluco.

Si bien los mamelucos, desde consideraciones estéticas, en su condición de esclavos mercenarios no supondrían, en modo alguno, una aportación cultural en sí de importancia, el florecimiento económico alcanzado por Egipto en tiempo de su sultanato, gracias a aportaciones culturales foráneas orientales, persas y sirias sobre todas otras, permitió un gran desarrollo arquitectónico y monumental en los siglos XIII y XIV, especialmente en los sultanatos de Baibars I (1260-1277), Qalaun (1277-1290), al-Nasir (1293-1341) y Hassan (1347-1361), principalmente en el de al-Nasir.

Las relaciones de variada índole, sobre todo económicas y comerciales, de mamelucos y meriníes, carentes estos igualmente de antecedentes culturales (estos últimos controlaban el transporte del oro procedente de Suráfrica hacia los puertos del Mediterráneo, lo cual produciría una notable atracción en los mamelucos preocupados en extremo por el desarrollo económico de su país, como lo prueban la especie de cooperativas que organizaron a su llegada al poder, para regular el abastecimiento del país durante los años de sequía del Nilo), posibilitaron, de algún modo, aportaciones arquitectónicas y sociales al mundo merinida en esos siglos, mediante la aportación de los alarifes y operarios persas y sirios que habían trabajado en Egipto; de ahí la presencia del citado módulo en las construcciones meriníes. Este módulo sería aportado por los propios meriníes a al-Ándalus posteriormente, como veremos más adelante.

En el caso que nos ocupa, el palacio de Tordesillas, se da una especial circunstancia que nos asegura la contemporaneidad de construcción tanto de la discutida Capilla Dorada como de los espacios que configuran la Sacristía y el Antecoro y la Iglesia Larga, como fuera llamada en su tiempo, así como el enlace con el cuerpo de la actual iglesia principal, en relación con el resto del primitivo palacio, a la vez que de modo cierto asegura, igualmente, la intervención de alarifes y operarios actuantes en construcciones nazaríes de épocas de Yusuf I y Muhammad V en el establecimiento o trazado de los principios directores que rigieron las construcciones del, en gran parte transformado hoy, palacio de Tordesillas. La

20. L. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife*, Madrid, s/f, 48.



Plano del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, realizado por el Ministerio de la Vivienda en el año 1974, Madrid.
(Los recuadros en rojo corresponden a los tres detalles que se reproducen en las siguientes páginas).

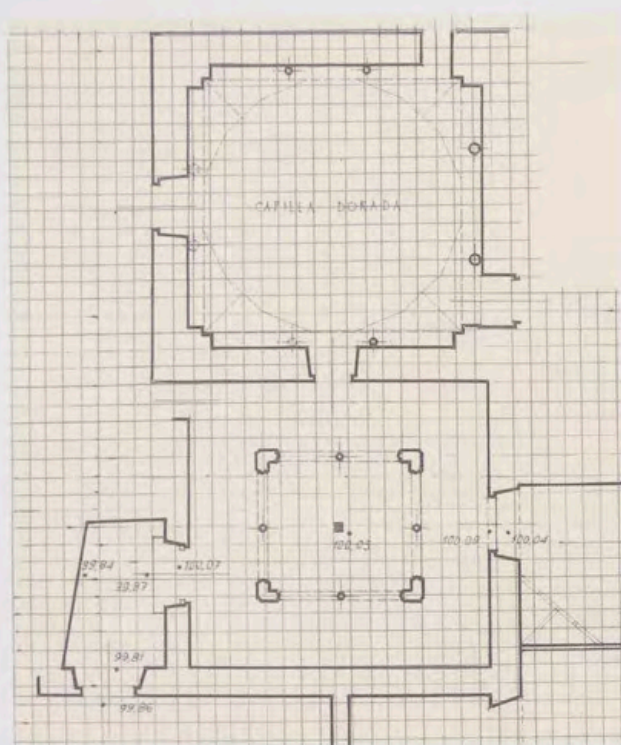
circunstancia a que aludimos es la de haber sido modulada la construcción del palacio con una unidad de dimensionamiento singular: el citado codo negro mameluco, de 54 centímetros, unidad ésta de uso en construcción en al-Ándalus en el siglo XIV, más concretamente en la Granada nazarí, en un periodo próximo anterior y durante el tiempo de los emiratos de Yusuf I y Muhammad V en Granada, coincidente con el del reinado de Pedro I en Castilla:

Parece obvio pensar que toda arquitectura tiene que estar fundamentada, para merecer el nombre de tal sobre relaciones concretas entre sus distintos elementos componentes, que den lugar a la existencia de ritmos constructivos y decorativos entre ellos²¹.

Las relaciones de amistad existentes entre el Rey Pedro I y los Emires nazaríes Yusuf I y Muhammad V posibilitaron, en alguna medida, la intervención tanto de alarifes como de operarios de al-Ándalus en la España cristiana, quienes sin duda hicieron uso de los medios instrumentales y de medida empleados de manera habitual, y de modo permanente en las operaciones de construcción de edificios de la Granada nazarí, empleados durante la segunda mitad del siglo XIII, o a lo largo

NOTA. La aplicación de la trama modular transparente se sustituye, en nuestro caso, por una cuadrícula dibujada sobre el plano de planta, fragmentado en hojas, en las cuales se representan elementos comunes de la edificación, dos a dos, superpuesta la cuadrícula sobre tales elementos comunes, sirviendo de enlace entre estos elementos, permitiendo, a modo de *puzzle*, una representación del conjunto de la planta del edificio y su identificación dimensional con el módulo señalado, de un modo global.

21. E. Camps Cazorla, *Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa*, Madrid, 1953, p. 15.



Capilla Dorada, detalle del plano del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas. Escala 1/260.



22. L. Torres Balbás, «La Acrópolis musulmana de Ronda», *Al-Ándalus*, IX, 1944.

23. *Idem*, «Gibraltar, llave y guarda de España», *Al-Ándalus*, VII, 1942.

24. *Idem*, «Salas con linterna central en la arquitectura granadina», *Al-Ándalus*, XXIV, 1959.

25. A. E. Momplet Míguez, *El arte hispanomusulmán*, Madrid, 2004, p. 140.

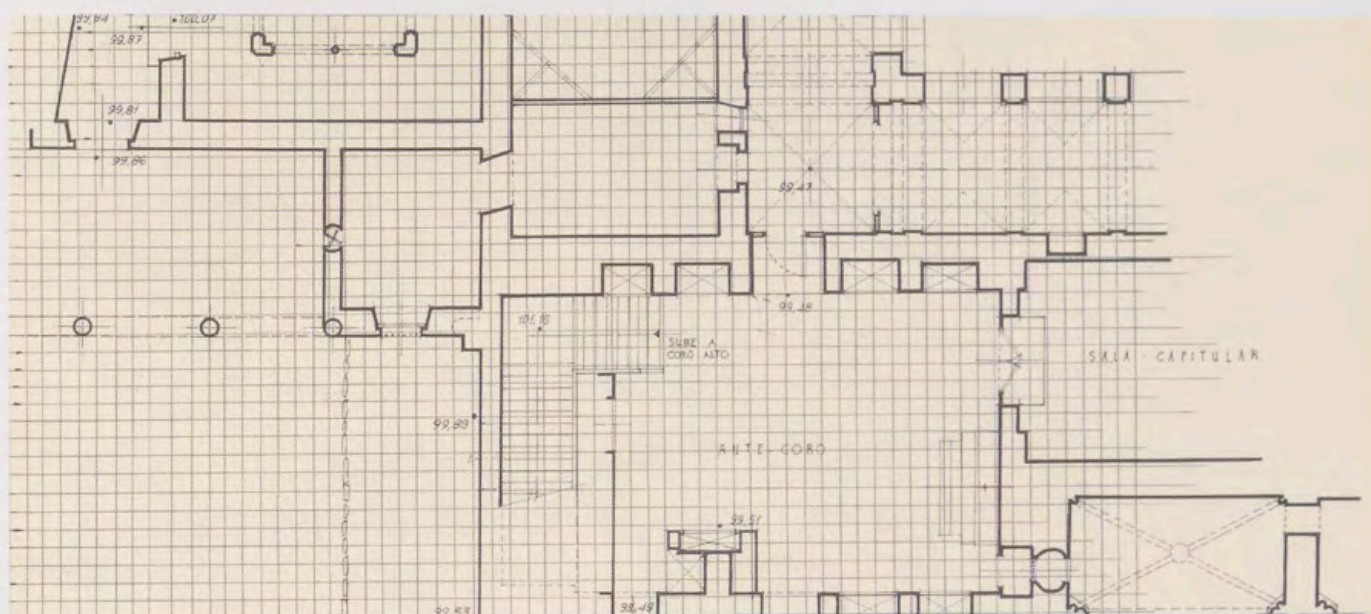
26. F. Pons Sorolla, *Proyecto de restauración y ordenación de accesos en el Monasterio y Baños Árabes de Santa Clara*, Ministerio de la Vivienda, Dirección General de Arquitectura, Servicio de Monumentos y Conjuntos Arquitectónicos, Sección de Restauración, Madrid, 1974.

del siguiente siglo XIV, periodo este del máximo esplendor artístico del sultanato nazarí: Cuarto Real de Santo Domingo, Corral del Carbón, Casa de los Girones, etc., y principalmente en la Alhambra de dicho siglo XIV, como también fueran usados en otras zonas del emirato granadino regido por meriníes, quienes lo introdujeron en al-Ándalus, en lugares como Ronda (Casa de los Gigantes, edificio del baño ciudadano, etc.) donde se aprecia en las plantas dibujadas por Torres Balbás²² el uso del citado módulo, comentando igualmente la existencia de yeserías de filiación alhambrense: Algeciras, Gibraltar (baño árabe), igualmente estudiado por el autor citado²³, etc., por lo que su comprobación resulta ser de gran facilidad a través de los documentos gráficos existentes, planos de plantas y alzados de diversos edificios de las localidades citadas; nos referimos, exclusiva y fundamentalmente, a la unidad de medida empleada en la construcción de estas edificaciones. Esta influencia mameluca transmitida a través de meriníes sería reconocida, o sospechada, por Torres Balbás²⁴. Recientemente se han señalado

intercambios artísticos entre Granada y otros lugares, como Sevilla y Toledo, en la contemporaneidad del Emir Muhammad V y el Rey Pedro I de Castilla²⁵.

El codo de 54 centímetros lo hemos rastreado, aparte de en algunas edificaciones de la Alhambra y en construcciones de la Granada nazarí, como el Corral del Carbón, etc., en construcciones de la España cristiana contemporáneas del palacio de Tordesillas: en Toledo, en la Sinagoga del Tránsito, construida a instancias de Samuel ha-Levi; en el Taller del Moro, en la Casa de Mesa y en el Palacio de Suer Téllez de Meneses; estas últimas, contemporáneas de la sinagoga, que nos relaciona de modo muy directo con las construcciones de Tordesillas, ya que el propio Samuel ha-Levi fue Tesorero Mayor del Rey Don Pedro, de quien dependieron, sin duda alguna, los pagos de las obras del palacio realizadas. Asimismo hemos reconocido este sistema modular en la construcción del palacio-convento de Astudillo, en la provincia de Palencia, edificado a instancias del propio Rey Don Pedro I o de Doña María de Padilla, en el propio Palacio de Don Pedro, edificado en un espacio interior de los Reales Alcázares de Sevilla, sin que este módulo sea aplicable a las construcciones adyacentes que le rodean, de origen almohade, y por supuesto, en el propio palacio de Tordesillas, mediante los planos tanto de su planta como de los del alzado de la fachada principal, planos que obran en los archivos de la Dirección General de Arquitectura, del Ministerio de la Vivienda, y que, en su día, fueron realizados para la ejecución de obras de restauración y acondicionamiento del Convento de Santa Clara, según proyecto de Don Francisco Pons Sorolla en el año 1974²⁶, planos que fueron confeccionados a través de cuidadosos levantamientos manuales, sirviéndose de grandes andamios para la toma de datos correspondientes a las fachadas.

El uso de esta unidad de dimensionamiento podemos identificarlo superponiendo a los planos de planta del edificio una trama transparente, modulada con cuadrículas de 54 x 54 centímetros, confeccionada a igual escala que los ci-



Sala capitular y antecoro, detalle del plano del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas. Escala 1/260.

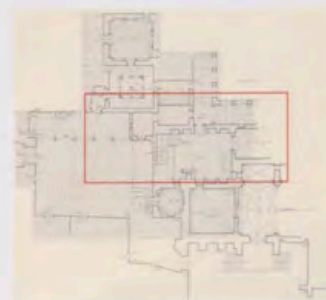
tados planos de planta del edificio, acoplándola a las partes que aún se conservan del edificio primitivo. La coincidencia de la cuadrícula con el conjunto de las partes representadas en los planos de planta, salvando las ligerísimas desviaciones angulares que se aprecian, debidas a seguros errores de replanteo cometidos por parte de los propios operarios, denuncia claramente la identidad temporal de la totalidad de la construcción, incluidos los baños del propio palacio, así como del enlace de estos con el resto de la edificación, mediante el uso de la misma unidad de dimensionamiento utilizada (al tiempo que nos sirven para establecer una cronología concluyente, retrasando la dada por Don Vicente Lampérez en su momento). El procedimiento identificativo que permite asegurar la unicidad de la construcción del edificio de que tratamos, a partir del estudio de su modulación, está, expresamente, recogido por el Profesor Quirós Castillo: «...Es posible hacer buena arqueología realizando lecturas arqueológicas a partir del estudio de las modulaciones...»²⁷.

EL CODO NEGRO MAMELUCO, COMO UNIDAD MODULAR

El codo negro mameluco aplicado en la construcción tiene su origen en El Cairo de la segunda mitad del siglo XIII.

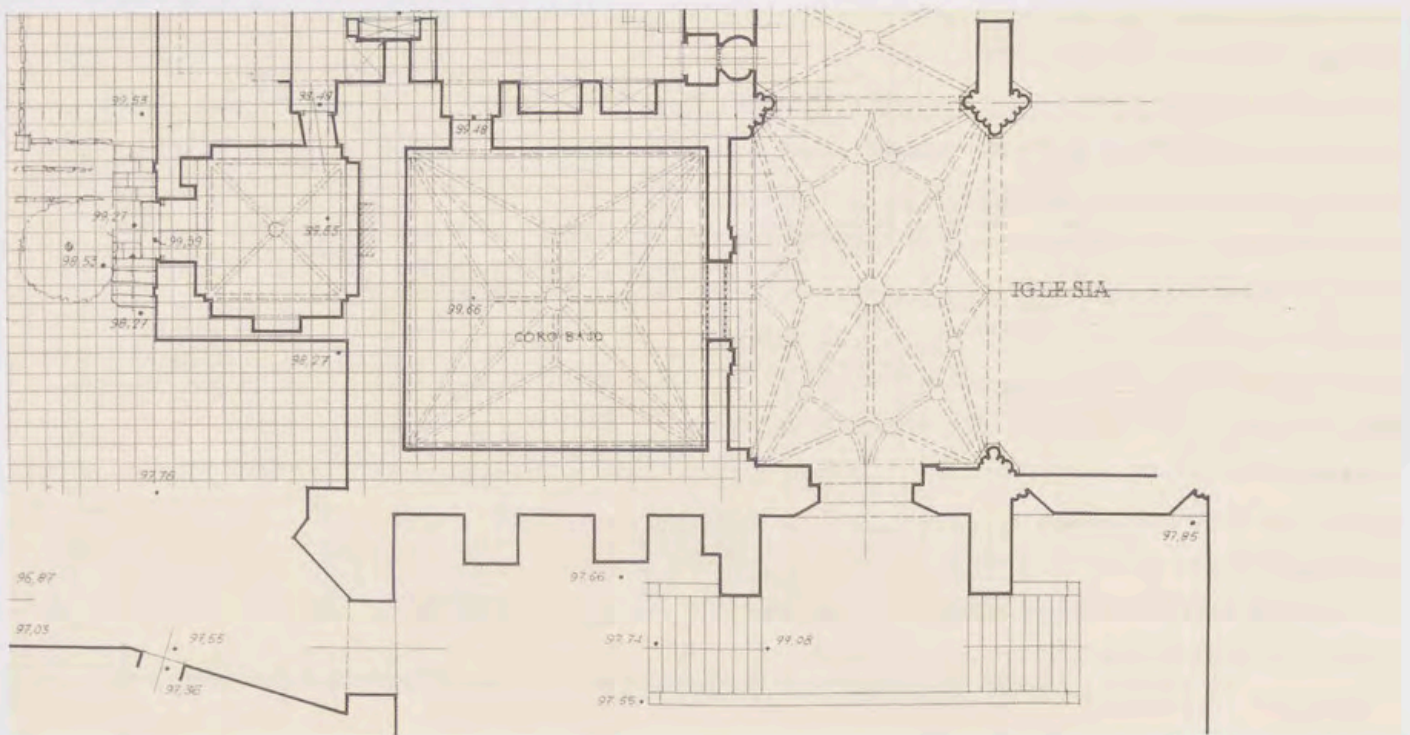
En otro lugar hemos escrito:

En 1250 los mamelucos (esclavos blancos de origen turco) se apoderan del gobierno de Egipto, derrocando el sultanato ayyubida, ejercido a la sazón por al-Malik al Mu'azzam (1249-1250). Tales esclavos, incorporados anteriormente al ejército ayyubida como mercenarios, estaban acuartelados en la isla de Roda, al sur de la Ciudadela de El Cairo, en cuya isla en 861, bajo el gobierno de Mutawakil, al-Farghani, a quien se atribuye, construyó el Nilómetro, artificio destinado a medir las variaciones de nivel del Nilo, de las que dependía en gran medida la vida del pueblo egipcio, desde el punto de vista económico. La unidad de medida de estas variaciones fijada sobre la columna del Nilómetro habría de ser la unidad-patrón de que se sirvieran estos mamelucos en todos los actos de carácter metrológico que hubiesen de realizar. Ello daría lugar a su utilización de modo permanente en todas sus manifestaciones de tal carácter, tanto comerciales como laborales.²⁸



27. J.A. Quirós Castillo, «Arqueología de la Arquitectura en España», *Actas del Seminario Internacional de Arqueología de la Arquitectura*, Vitoria-Gasteiz, 18-21 de febrero de 2002, *Arqueología de la Arquitectura*, núm. 1, Vitoria-Gasteiz, 2002, p. 31. Quirós Castillo se apoya en un estudio modular del puente romano de Mérida publicado por S. Feijoo en la revista *Mérida, Excavaciones Arqueológicas*.

28. *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 27, Granada, 1991, p. 119.



Iglesia y Coro, detalle del plano del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas. Escala 1/260.



29. A. Gayet, *L'art arabe*, Paris, 1906.

30. W. Hinz, *Islamische Masse und Gewichte, Umgerechnet ins Metrische System...*, Leiden, 1955, p. 60.

31. H. Prell, *Die Schwarzen Ellen der Araber, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 35, 1960-1961, p. 33.

32. H. Sauvaire, «Matériaux pour servir à l'histoire de la Numismatique et de la Métrologie Musulmanes», *Journal Asiatique*, VIII, 8, 1886, p. 501.

33. *Ibidem*, p. 502.

34. F. Hernández Giménez, *El codo en la historiografía árabe de la Mezquita Mayor de Córdoba*, Madrid, 1961, p. 10.

La herencia recibida de mamelucos se rastrea, aparte de lo apreciado por Gayet²⁹ respecto a aspectos formales divergentes de consideraciones estructurales, en la unidad de dimensionamiento utilizada en sus construcciones, entre merinidas y nazaríes, a partir de la identificación del codo mameluco, codo negro, de 54 cm de longitud, como base de dimensionamiento usada en construcciones de ambos en el siglo XIV, así como en formas decorativas y disposiciones constructivas, especialmente estas últimas.

El codo negro, o codo mameluco, fue señalado por Hinz como habitual en España y en el Magreb sin citar referencia alguna de aplicación ni tampoco fuente de información, «Elle vornehmlich im Magreb und in Spanien gebräuchliche Rassen... Elle zu je 6 qabda (siehe dies) entsprach genau der 'schwarzen'. Elle *ad dira'as-sauda'*, mass also 54,04 cm»³⁰, resaltando la importancia del valor de la medida en codos en el Islam: «Elle Zahl der Ellenmasse im Islam ist beträchlich». Prell estableció su origen egipcio en un trabajo publicado sobre el codo negro árabe: «Arabische Ellen mutmasslich ägyptischer Herkunft»³¹. Sauvaire, en su ensayo sobre metrología y numismática publicado en 1886³², distingue dos codos empleados en otro tiempo en la Granada nazarí: el codo de la mano, que sirve para medir las telas y otros objetos, con excepción de los terrenos, y el codo «hachemita» para este último fin, diciendo que es un codo cuya dimensión está establecida sobre una columna del Viejo Cairo, para medir la altura alcanzada por las aguas del Nilo en sus crecidas, encontrándose allí desde los tiempos de Omar el Khartab. Añadiendo que en al-Ándalus lleva el nombre de *rassasiya* y ha sido llamado así porque Muhammad ibn al Fargadh al-Qassár (el medidor), conocido por el sobrenombre de *al-Rayyay* (el regante), lo llevó a al-Ándalus por medio de un patrón que había medido sobre este codo hachemita y que fijó sobre una columna de la Mezquita Mayor de Córdoba³³; lo cual, creemos, procede de una confusión³⁴ en la que cae igualmente Levi-Provençal al referirse a una información

dada por Idrisi a al-Bakri sobre esta medida de longitud³⁵. Respecto a la dimensión del codo del Nilómetro existe una gran confusión con relación al primitivo codo, marcado en la columna a partir de 1798³⁶, por lo que creemos. Sauvaire pudo identificarle, dimensionalmente, por error, con el codo de la Mezquita de Córdoba, transmitiendo su error a Levi-Provençal. En el mismo error incurre Ibn-al-Yayyab respecto al codo empleado en Egipto para medir la crecida del Nilo³⁷.

El codo de El Cairo, empleado en construcción, como hemos dicho anteriormente, es el codo negro usado por mamelucos, fijado en la columna del Nilómetro, al sur de la isla de Roda, cuya longitud es de 54 centímetros, aproximadamente (valor medio 54,04 centímetros). Con esta unidad de medida resulta ser construido el palacio de Pedro I en Tordesillas como dijimos anteriormente.

La presencia de alarifes u operarios nazaríes en la edificación del palacio de Tordesillas se pudo dar en nuestro caso gracias a las buenas relaciones de amistad mantenidas entre los emires nazaríes contemporáneos del Rey cristiano, relación que, sin duda, tuvo su origen en la necesidad de suspender la Reconquista por parte de éste, ocupado en guerrear contra sus hermanos bastardos, la nobleza, sus primos los Infantes de Aragón y el propio Rey de Aragón Pedro IV el Ceremonioso. En este punto, y bajo este aspecto, podemos salir al paso de la imposibilidad de que el palacio hubiese sido construido durante el reinado de Alfonso XI, ya que las relaciones de este Monarca con la Corte granadina no fueron, en absoluto, de carácter amistoso, ni tampoco con el mundo merinida, que ocupaba, en parte, una zona del sur de la Península, Gibraltar, Málaga, Algeciras, Ronda, etc., y que, partiendo de estas posesiones concedidas por el Emir granadino a cambio de cierta ayuda militar, pretendía restablecer en la Península un nuevo imperio islámico.

Es evidente que si la Capilla Dorada, así como «...el coro largo y capillas de la nave del Evangelio de la actual iglesia con habitaciones cuadradas a los extremos —sacristía y antecoro— que avanzaba sobre la fachada en otros dos cuerpos y torres —presbiterio y coro— que delimitaban un espacio abierto como galería o terraza —nave de la iglesia...»³⁸ estuvieran construidos con anterioridad al momento nazarí, por así decirlo, formando parte de otro palacio, estarían dimensionados con un módulo derivado, sin duda alguna, de otra unidad dimensional, máxime si se presume que tales construcciones, en su momento, pertenecieron a un palacio de época de Alfonso VIII, anterior en más de un siglo y medio y que corresponde a una época de presencia de almohades en la Península, quienes emplearon un módulo de 60 ó 62 centímetros en sus construcciones andalusíes (Mezquita Mayor de Sevilla, detectable en el primitivo alminar, actual cuerpo inferior de la Giralda), registrándose, por otra parte en el Magreb, en la Mezquita de Tinnäl: el codo de 64 centímetros, por parte del Profesor Christian Ewert³⁹. En la Península el codo de 54 centímetros de longitud es de uso en construcción exclusivamente en época nazarí. En Egipto el codo negro mameluco, de 54,04 centímetros de longitud, de valor medio, era usado en construcción y para medir la crecida del Nilo⁴⁰.

CONCLUSIONES

Como primera conclusión, podemos establecer, sin ningún género de dudas, que los elementos de origen islámico que constituyen los restos existentes en la ac-

35. E. Levi-Provençal, «España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba. Instituciones y vida social e intelectual», en *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, tomo V, Madrid, 1957, p. 139.

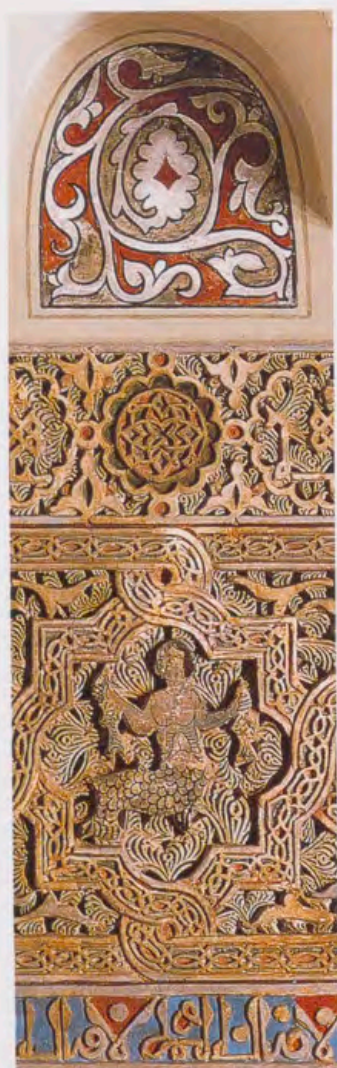
36. W. Popper, *The Cairo Nilometer*, Berkeley y Los Ángeles, 1951, p. 50.

37. J. Vallvé, «Notas de metrología árabe», *Al-Ándalus*, 1976, p. 345.

38. M.T. Pérez Higuera, 1993, pp. 91-96 [*op. cit.* n. 14].

39. Ch. Ewert y J. P. Wisshak, *Forschungen zur almohadischen Moschee*, II, Maguncia, 1984, p. 85, nota 449.

40. H. Sauvaire, 1886, p. 491 [*op. cit.* n. 32].



Detalle de yesería de la Capilla Dorada, Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional.

41. P. Lavado Paradinas, «Mudéjares y moriscos en los conventos de Clarisas de Castilla y León», *Actas del VI Congreso Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1995, p. 396.

tualidad, configurando las estancias conservadas del primitivo palacio del Rey Don Pedro I de Castilla, en Tordesillas, pertenecen a una construcción única, unitaria y contemporánea, en ningún modo diacrónica, y que, además, es obra de nazaries, siendo por consiguiente de esta naturaleza, que no mudéjar como se viene asegurando hasta hoy, ya que estimamos que «lo mudéjar» se debe referir, exclusivamente, a construcciones ejecutadas con técnicas y modos islámicos, pero siguiendo esquemas y plantas, o alzados, de origen cristiano en sus líneas generales, acorde con lo que definiera como mudéjar Amador de los Ríos en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 10 de junio de 1859, salvo aplicar la interpretación de mudéjar a construcciones realizadas en tierras cristianas. La organización espacial de la planta responde a un esquema presumiblemente islámico en su organización original.

Creemos que el espacio arquitectónico ocupado por la actual Capilla Dorada, que, sin duda alguna, pudo servir en su día a una función distinta de la litúrgica actual, inicialmente pudo alojar en los primeros momentos de la existencia del palacio unas funciones palatinas de elevado rango, tales como la de aula regia para recepción de audiencias reales, o actos protocolarios de alguna importancia; la función como salón del trono ya la intuyó Pedro Lavado en un trabajo relativo al Convento de Santa Clara⁴¹, creencia ésta que basaría en la análoga disposición con la del Salón de Embajadores del Palacio que hiciera construir el Rey en los Alcázares sevillanos; un análisis pormenorizado llevado a cabo mediante una cuidada lectura de la planta del palacio nos revela, aparentemente, una cierta analogía respecto a la articulación de los espacios de ambos palacios: Salón de Embajadores-Patio de las Muñecas-Patio de las Doncellas-Baños de Doña María de Padilla *versus* Capilla Dorada-Patio «Mudéjar»-Patio del Vergel-Baños del palacio de Tordesillas, esquema éste que supone una simplificación del esquema sevillano, lo que es posible dado que el de Tordesillas era un palacio que podemos definir como «doméstico», debido a la no dilatada permanencia temporal del Monarca en él en sus funciones de gobierno, pero que, sin embargo, pudo prever el Rey la necesidad de tales usos en circunstancias de excepción. Tal esquema subyacería en la idea del Monarca, quien lo plasmaría en el programa del palacio sevillano erigido, posteriormente al de Tordesillas, por el propio Don Pedro con un programa más adecuado a una función de mayor importancia cortesana. Abundando en esta idea, podemos recordar la costumbre musulmana de situar los salones del trono en *qubbas* o espacios de planta cuadrada cerrados superiormente por cúpulas, formas importadas de Oriente por los sultanes nazaries a través del mundo merinida, costumbre que no debió ignorar el Rey castellano, quien visitaría en alguna ocasión al Sultán granadino Yusuf I, siendo recibido por éste en el Salón del Trono del Palacio de Comares. Ese escenario, sin duda alguna, impresionaría vivamente al Rey Don Pedro, o como alternativa, lo haría la recepción a sus Embajadores, relatada por estos a su regreso, haciéndose eco de dicho ámbito atraídos por la magnificencia del mismo, al tiempo que la desmedida afición a los lujos de origen oriental notorios en el Rey Don Pedro, afición ésta que informó, en gran medida, la vida del Monarca.

A mayor abundamiento, respecto a los esquemas de los conjuntos de Sevilla y Tordesillas, creemos que en Sevilla se situó la zona de vivienda propiamente di-

cha, al lado norte del conjunto, zona de la edificación en relación con los baños, articulada con los espacios palaciales de algún modo y en Tordesillas al lado sur, igualmente en la zona relacionada con los baños, integrada en el conjunto de la edificación total, justificando, esta disposición alternativa en ambos palacios, las distintas condiciones climáticas dominantes en los ámbitos elegidos para su construcción. Por la misma razón se dispondrían con distinta relativa situación el Patio Árabe en Tordesillas a Mediodía y el Patio de las Muñecas al Norte en Sevilla.

Recientemente Almagro ha establecido una hipótesis en relación con la situación del Salón del Trono en el primitivo palacio, distinta de la planteada por Lavado⁴².

Esta primera conclusión nos permite fijar con exactitud la cronología del edificio primitivo: 1350-1354, retrasando en diez años la cronología establecida por Lampérez, quien daba como fecha de comienzo de la construcción del palacio el año 1340, relacionando la edificación con la batalla de Tarifa (Batalla del Salado). El año 1350 es el momento en que accede a la Corona el hijo, legítimo, de Alfonso XI, y 1354 es el año en que se registra documentalmente la presencia del Rey, la Reina Madre y Doña María de Padilla en Tordesillas, fecha a partir de la cual está significativamente documentada la estancia de alguna de las tres personas Reales en el lugar.

EPÍLOGO

Como epílogo a las afirmaciones anteriores, para poder restituir en una mayor extensión posible las características arquitectónicas del palacio primitivo, consideramos necesarias, de todo punto, una serie de prospecciones arqueológicas que aclaren algunos, bastantes, puntos oscuros de la disposición inicial del edificio original; la realización de análisis físico-químicos comparativos de los materiales utilizados en la construcción en su fase inicial, no en ningún caso, respecto a ladrillos utilizados en tabicado de huecos, como señala Ruiz Souza⁴³, ejecutados, sin duda alguna, *a posteriori*, ya que un arco se diseña y se construye para que sirva de hueco de paso, salvo los diseñados como elementos meramente decorativos, generalmente dispuestos en las fachadas exteriores del edificio, no para tabicarlo de inmediato o con posterioridad; de los morteros de unión de las fábricas e igualmente de los de su revestimiento; así como de las yeserías y de las características de pigmentos utilizados en la realización de las pinturas. Sólo así se podría llegar a conclusiones válidas y fiables en relación a la disposición primitiva de conjunto del palacio y las circunstancias que concurrieron en su construcción, pues, como escribió Cervantes, «para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas».



Detalle del Patio Árabe,
Real Convento de Santa Clara
de Tordesillas, Valladolid,
Patrimonio Nacional.

42. A. Almagro Gorbea, «El Palacio de Pedro I en Tordesillas: realidad e hipótesis», *Reales Sitios*, núm. 163, Madrid, 2004, pp. 2-13.

43. J. C. Ruiz Souza, 2001, pp. 851-860, especialmente 854 [*op. cit.* n. 16].

UNA «SILLA VOLANTE» PARA EL EMPERADOR DE MARRUECOS

Alfonso Pleguezuelo

Universidad de Sevilla

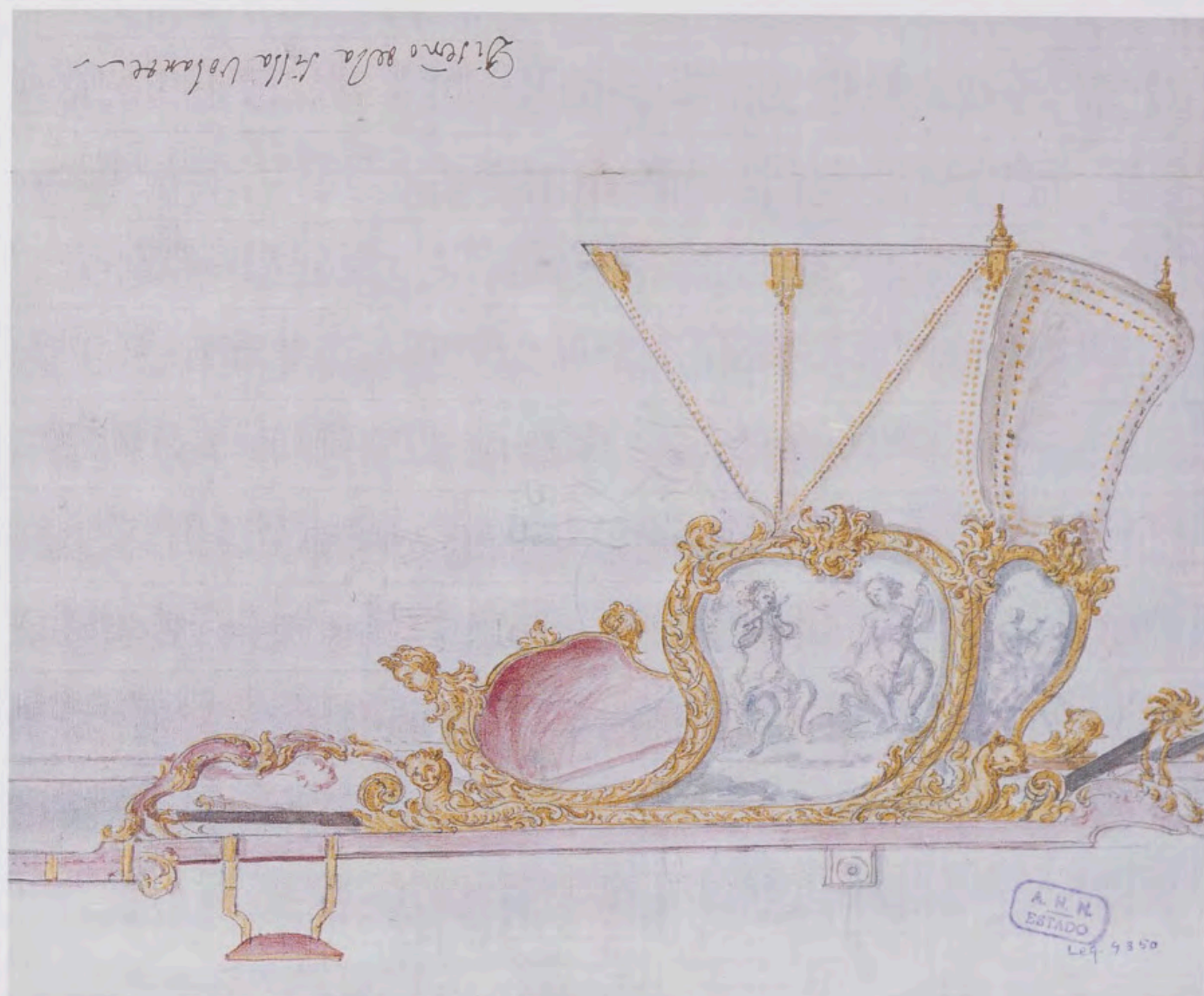
Que el carro fue en las antiguas culturas un emblema de poder real queda claro en las numerosas representaciones que de ello se conservan, y en el hecho de que algunos faraones del antiguo Egipto incorporaran su vehículo al ajuar funerario preparado para su largo viaje a la Eternidad. Que los coches barrocos, como versión moderna de aquellos vehículos, siguieran siendo distintivo de Reyes y que alcanzaran un altísimo contenido político y ceremonial es algo fuera de toda duda, y nada añadiremos aquí a esta idea si no es la posibilidad de confirmarla con un nuevo episodio hasta ahora inédito¹. Lo que sí podrá ser comprobado en este trabajo es que tal símbolo real no fue exclusivo de las Monarquías europeas, sino que en algún periodo, concretamente en el reinado de nuestro Carlos III, la moda caló en la elite de un pueblo del norte de África cuya tradición en este terreno había sido muy distinta hasta entonces.

Por otro lado, aunque sabemos genéricamente de la importancia de este fenómeno en la Sevilla del Antiguo Régimen, es muy escasa la información concreta que tenemos sobre esta actividad para cuyo mejor conocimiento ahora podremos añadir los datos que aquí se mencionarán. Aliviar tal penuria informativa y confirmar la enorme importancia artística, técnica, social y cultural de este asunto son también objetivos que nos han impulsado a dar a conocer este episodio, aparentemente anecdótico, animado asimismo por el hecho de que no sólo se trata de informaciones escritas, sino también de un testimonio gráfico que las acompaña en el expediente, y que, a falta del vehículo, reproduce su aspecto aproximado. Se trata, en suma, del primer vehículo sevillano documentado y contextualizado.

Pero, junto al dibujo y a la pura información del curso de los acontecimientos, narración fácil de reconstruir por la fortuna de haber hallado documentación epistolar tanto en el Archivo Histórico Nacional como en el del Real Alcázar de Sevilla, son algunos comentarios escritos por sus protagonistas los que ofrecen más interés desde las diversas perspectivas mencionadas.

Pero ubiquémonos primero en el contexto histórico recordando que, después de siglos de fría y distante relación con nuestro país vecino del Sur, el reinado de Carlos III inaugura un cambio de actitud e inicia una inteligente política de acercamiento que se contempla como conveniente, entre otros fines, para hacer del entonces Imperio de Marruecos un posible aliado frente a las crecien-

1. Ninguna alusión, al menos, se hace a este episodio en el excelente libro publicado con el título *Historia del Carruaje en España*, Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, 2005.



Manuel Flórez, Proyecto de silla volante para el rey de Marruecos, Sevilla, 1771,
Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, Estado, Mapas, planos y dibujos, 960, Madrid.

tes hostilidades con Inglaterra y a las continuas amenazas de piratas argelinos que padecía nuestra flota comercial marítima.

En esta línea se sitúan los viajes de la embajada marroquí a la Corte española en 1766, encabezada por Hamet El Gazel, y, poco después, el de nuestro geógrafo y diplomático Jorge Juan a Marruecos para firmar el Tratado de Paz que, desde el 28 de mayo de 1767, regirá las relaciones entre ambos países por bastantes años². Según comprobaremos, durante el primero de esos dos viajes tienen lugar acontecimientos en los que podríamos rastrear las causas del encargo de coches que aquí tratamos.

El episodio en cuestión se inicia casi dos años después de ser firmado el Tratado, con una carta, fechada el 9 de febrero de 1769, que, en nombre del Emperador de Marruecos Sidi Mamad, envía su Secretario, Samuel Sumbel, a Fray Tomás Bellido, Presidente del Hospicio que en ese país mantenían los misioneros españoles³. En ella el Monarca expresa su deseo de que le envíen desde la Corte, con la mayor brevedad posible, «cuatro carrozas de las más bellas que haya» cada una con capacidad para cuatro personas y tiradas por cuatro caballos. El fraile, extrañado de ser él el destinatario de tan particular misiva, la remite ló-

2. Los datos históricos que a continuación se mencionan han sido tomados de la obra de V. Rodríguez Casado, *Política marroquí de Carlos III*, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1947. Véase también, sobre este mismo asunto, R. Lourido Díaz, *Marruecos y el mundo exterior en la segunda mitad del siglo XVIII: relaciones de Sidi Mamad b 'Allah (1757-1790) con el exterior*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1989.

3. Sumbel era un judío educado en Marsella que llegó a ocupar cargos de gran responsabilidad en el Gobierno marroquí.



Lorenzo de Quirós, Arco de Triunfo de Santa María en la calle Mayor, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sign. Inv. 841, en depósito en el Museo Municipal de Madrid.

gicamente a Tomás Bremond, Primer Cónsul General de España en Marruecos, residente en Larache⁴. Además de transmitirle la curiosa petición, se permite algún juicio personal al comentar: «No se quién le ha metido al Emperador estas carrozas en la caveza, pues no se contenta con una sino con cuatro, como si costara poco una carroza en España»⁵.

Si el fraile desconocía al responsable de este asunto, nosotros podemos sospechar hoy que el sujeto que probablemente le había «metido al emperador estas carrozas en la caveza» era el mencionado Hamet El Gazel, individuo de gran sensibilidad artística que había quedado deslumbrado con la cantidad y riqueza de los coches españoles que pudo ir contemplando –y usando– desde que desembarcara en Tarifa hasta que regresara a su país tras el viaje que había hecho a la Corte de Carlos III desde mayo hasta octubre de 1766.

Nuestro Monarca ilustrado había sido involuntario estimulador de este costoso antojo al disponer que el viaje de la Embajada fuese realizado precisamente en una espléndida carroza con un tronco de cuatro caballos, que estaría ya dispuesta el día de la llegada de la comitiva a la costa española⁶. Es preciso también considerar que Hamet El Gazel, según narra él mismo en el Diario que escribió de su viaje, había quedado positivamente impresionado por los sucesivos y calurosos recibimientos que las damas nobles y caballeros de las localidades por donde iba pasando hacían a la comitiva real, acompañándolos, como era costumbre en el país, hasta la siguiente ciudad, cabalgando en sus enjaezados caballos o có-

4. No debe pasarse por alto esta «aparente» confusión sobre la correcta vía administrativa de la petición. No olvidemos que los misioneros cristianos españoles podían ejercer sus tareas gracias a un especial trato tolerante que recibían del Monarca musulmán.

5. Carta de Fray Thomas Bellido (Marruecos) a Don Thomas Bremond, de 9 de febrero de 1769, Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Estado, legajo 4350.

6. V. Rodríguez Casado, 1947, p. 75 [op. cit. n. 2].



Anónimo, Berlina de los Marqueses de Alcántara, *Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.*

modamente sentados en sus vistosos coches de aparato. No sería de extrañar que entre estos improvisados anfitriones, a su paso por Écija, estuviesen los Marqueses de Alcántara en su berlina, conservada hoy en el Museo de Carruajes de Patrimonio Nacional, pieza magnífica que por su estilo podría datar de esos años, y que es de las pocas andaluzas conservadas de esa época. También se conocen datos de los lujosos coches que poseían los Marqueses de Peñaflores en esa misma ciudad, carrozas que también pudieron formar parte del vistoso recibimiento⁷.

Además de esto, cuando los emisarios llegaron a Madrid, les esperaba un coche especial de las Reales Caballerizas que el Rey había dispuesto sirviera al Embajador para sus desplazamientos en la villa⁸. Carlos III, pendiente como solía estar de los mínimos detalles, determina en aquel momento, siguiendo la costumbre nacional, que «cuando vaya por dentro del poblado vaya en un coche con cuatro mulas y con seis en los paseos de afuera»⁹. En suma, la comodidad y, sobre todo, la suntuosidad de los vehículos de transporte españoles debieron ser para los marroquíes elementos exóticos que llamaron poderosamente su atención durante esta experiencia y que echarían en falta a su regreso a la Corte alauita.

Pero sigamos con nuestro encargo recordando que el 2 de marzo del mismo año 1769 escribe Bremond al Ministro Grimaldi adjuntándole la carta del Rey, carta que lamentablemente no se ha conservado en el expediente, y le adelanta: «estoy en ánimo de hacerme el desentendido»¹⁰. Grimaldi le responde el 4 de abril, aconsejando, en efecto, que haga oídos sordos a la pretensión del Rey y que, en

7. Véase A. Valseca Castillo y M. Martín Ojeda, *Écija y el Marquesado de Peñaflores de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres, Écija*, 2000, pp. 224-227.

8. *Ibidem*, p. 77.

9. *Ibidem*, p. 78.

10. Carta de Thomas Bremond, desde Larache, al Marqués de Grimaldi, en Madrid, datada el 2 de marzo de 1769, AHN, Estado, leg. 4350.

caso de insistencia, argumente que la ejecución de esos vehículos es labor muy lenta, que sólo sirven para ser usados en cierta clase de caminos, y que se necesitan caballos adiestrados para este tipo de tiros¹¹. De todas formas, le comenta que se está pensando en enviarle algún otro regalo de menos costo como «damasco y otras cosas» y que eso es todo lo que el Rey puede hacer para complacer a aquel Soberano.

El 29 de abril del mismo año, escribe de nuevo el Cónsul al Ministro y le reitera su escaso interés por satisfacer al Monarca en su demanda no sólo de las cuatro carrozas, sino también de doscientas lámparas que había solicitado. Respecto de esta última parte de la petición, es preciso recordar que entre los regalos que había llevado Jorge Juan dos años antes se encontraban dos arañas de cristal -tal vez de La Granja- que debieron hacer las delicias del Emperador¹².

Bremond aduce, como descargo de conciencia, que no le ha llegado a él la petición real sino, de nuevo, mediante los religiosos del Hospicio, y advierte del peligro de que «si viese (el Emperador) tener efecto lo que por su conducto pide, cada día tendríamos estos encargos»¹³.

Pero el Monarca no se dio por contento con este «silencio administrativo» y, cuando había transcurrido más de un año sin respuesta, decide reformular su deseo. Esta vez, según Bremond narra detalladamente a Grimaldi, en carta de 5 de marzo de 1771, el Rey le hace la petición a él, pero no de forma directa, sino mediante Sidi Boasa, cortesano suyo que le conduce a uno de sus Palacios y le muestra una silla de manos muy deteriorada aunque -comenta el Cónsul- «con señales de haber sido un objeto primoroso» y le muestra su deseo de que le hiciera llegar a su Rey desde España dos como aquella, una de dos ruedas para que fuese arrastrada por una mula y la otra, de tres, para que tirasen de ella dos servidores y paseasen al Monarca por sus jardines.

Confirma nuestra sospecha sobre la identidad del responsable del primer encargo, y también del segundo, el hecho de que Bremond iba acompañado en esta visita no sólo de Sidi Boasa, sino también por Hamet El Gazel, quien le especifica, además, que la silla de tres ruedas que desea el Monarca «será como la que usa en los jardines la Serenísima Princesa N.S.» a la que el diplomático -y no su Emperador- había sido presentado en agosto de 1766 y a la que pudo haber contemplado paseando por los Jardines de La Granja, Palacio incluido en el itinerario de los emisarios¹⁴.

El 2 de abril se responde desde Madrid que se le enviará lo que pide, y veinte días después se escribe desde allí a Don Nicolás Bucarelli y Ursúa, Conde de Gerena, Teniente General de los Reales Ejércitos y Gobernador militar y político de la plaza de Cádiz, para que allí se construyan los dos vehículos, ahorrando así el traslado desde Madrid. Se le pide «que sean decentes pero no con exorbitancia»¹⁵. Bucarelli mandó llamar a Juan Paredes, al que califica de «maestro fabricante de coches de más crédito y habilidoso en su ejercicio». El Conde de Gerena no sólo se entrevistó personalmente con el artesano, sino que le hizo dejar testimonio de su declaración ante el escribano de guerra de la plaza. El hecho de haber informado Bucarelli al artista sobre el destino imperial de las piezas, e incluso haberle dado a la consulta la formalidad de pasarla ante notario, es interpre-

11. En efecto, el incómodo viaje de la embajada de Jorge Juan no pudo hacerse en coches por el pésimo estado de los caminos de aquél país. Los viajeros iban a caballo; y los equipajes, a lomos de mulas y camellos.

12. V. Rodríguez Casado, 1947, p. 104 [op. cit. n. 2].

13. Carta de Thomas Bremond, desde Larache al Marqués de Grimaldi, en Madrid, datada el 29 de abril de 1769, AHN, Estado, leg. 4350.

14. Carta de Thomas Bremond, desde Larache al Marqués de Grimaldi, en Madrid, datada el 5 de marzo de 1771, AHN, Estado, leg. 4350. Sobre la visita, V. Rodríguez Casado, 1947, p. 79 [op. cit. n. 2].

15. Carta de Nicolás Bucarelli, desde Cádiz al Marqués de Grimaldi, en Madrid, datada el 30 de abril de 1771, AHN, Estado, leg. 4350.



Silla de mano, siglo XVIII, Iglesia Colegial de El Salvador, Sevilla, Fotografía: Cortesía de la institución propietaria.

tado por Grimaldi y sus funcionarios como un acto de arriesgada candidez, y así se lo comentan cruda y confidencialmente al Alcaide del Alcázar de Sevilla, Francisco de Bruna, en carta privada, fechada el 17 de mayo de ese mismo año. Bernardo del Campo, redactor de la misma, le informa, refiriéndose al Gobernador, que «el buen hombre hizo la bestialidad de llamar solamente a un Maestro... y tomar testimonio de su respuesta y dictamen por cuyo arbitrio ha imposibilitado la cosa a menos que se quiera pagar diez veces más de lo justo. Se le ha respondido que se hará por otra parte y yo he propuesto a S.E. encargar a v.m. esta impertinencia porque la haría bien y sin “fachendeare”»¹⁶.

Bruna recibe el encargo de Grimaldi unos días después, y responde el 26 de mayo aceptando gustoso la misión, y aclarando que se ejecutará sin dificultad «porque aquí se hacen muy buenas y primorosas» e informando que la mandará fabricar con sigilo como si fuese para él¹⁷. El encargo que se hace a Bruna no menciona ya la carriola de tres ruedas, sino sólo la silla volante, y sólo a ésta se referirán las cartas desde ese momento.

La silla que se hará fabricar en Sevilla no se considera obstáculo para que se envíen otros regalos al Emperador de Marruecos desde Madrid, pues Grimaldi escribe a Bruna informándole en carta de 25 de octubre de que el día antes ha salido de la Corte, rumbo a Sevilla, un arriero que lleva cinco cajones «con una esfera, dos globos y varias medicinas» que Bruna deberá sumar a los cajones en que será introducida por partes la silla volante¹⁸. En efecto, el 6 de noviembre Bruna comenta a Grimaldi que han llegado los cinco cajones de Madrid y que

16. Carta privada de Bernardo del Campo, desde Madrid, a Francisco de Bruna, en Sevilla, datada el 4 de mayo de 1771, Archivo del Real Alcázar de Sevilla, desde ahora ARAS, caja 331, expediente 26.

17. El encargo iba en una carta del Marqués de Grimaldi, desde Aranjuez, a Francisco de Bruna, en Sevilla, datada el 31 de mayo de 1771. Su respuesta es una carta de Francisco de Bruna, en Sevilla, al Marqués, Madrid, datada el 9 de junio de 1771, *Ibidem*.

18. Carta del Marqués de Grimaldi, desde San Lorenzo del Escorial a Francisco de Bruna, en Sevilla, datada el 25 de octubre de 1771, ARAS, caja 331, expte. 26.



¿Pierre Gallays?, Felipe V visita El Escorial, París, h. 1702-1714, Biblioteca Nacional, Sign. Inv. 22797, Madrid.

19. Carta de Bruna, en Sevilla, a Grimaldi, en Madrid, datada en 6 de noviembre de 1771, AHN, Estado, leg. 4350. Copia de esta carta en ARAS, caja 331, expte. 26.

20. Borrador de carta de Bruna, en Sevilla, a Bucarelli, en Cádiz, datada en 19 de noviembre de 1771, ARAS, caja 331, expte. 26.

21. Carta de Bucarelli, desde Cádiz, a Bruna, en Sevilla, datada el 22 de noviembre de 1771, ARAS, caja 331, expte. 26.

22. Borrador de carta de Bruna, desde Sevilla, a Bucarelli, en Cádiz, datada el 3 de diciembre de 1771, ARAS, caja 331, expte. 26.

23. Los varios documentos de este asunto se encuentran mezclados con los relativos a la silla volante, tanto en el legajo del AHN como en el expediente del ARAS.

24. Carta de Bruna, desde Sevilla, a Grimaldi, en la Corte, datada el 4 de diciembre de 1771, AHN, Estado, leg. 4350.

los enviará, junto con la silla, al Cónsul Bremond para que éste haga entrega oficial de todo ello al Monarca. Informa en ese momento que la silla está terminada y que sólo faltan la guarnición y el sillón del caballo¹⁹. El 19 de ese mismo mes Bruna escribe a Bucarelli para preguntarle si conviene que envíe todo a Larache directamente desde Sevilla, o si se podría embarcar en Cádiz y, si es así, cuándo zarpa la nave para ese puerto africano²⁰. El Conde de Gerena le responde que desde Cádiz salen barcos con frecuencia para ese destino y que puede remitirle los bultos cuando los tenga preparados²¹. En 3 de diciembre Bruna avisa a Grimaldi de que el día 9 se embarcarían en Sevilla nueve cajones que entregará en Cádiz un tal Pedro de Beas a Bucarelli, a quien ha solicitado que vaya informándose del barco en que podrán enviarse a Larache²².

Desde este momento el cargamento se ve aumentado, dado que a los cinco cajones con regalos procedentes de Madrid y los dos en que iba desmontada la silla, su guarnición y el sillón del caballo, se suman dos cajones más que contienen objetos destinados al culto en las capillas del norte de África. Estos últimos enseres, que se mencionan en este primer documento como «ornamentos, vasos sagrados y pinturas de las temporalidades», son meticulosamente enumerados, especificándose su concreta procedencia de los colegios sevillanos de la recientemente expulsada Compañía de Jesús²³. Este hecho puede estar en relación con la consecución de algunos de los objetivos del Tratado de Paz en el que se pedía al Emperador que los misioneros españoles gozasen de todas las facilidades para celebrar los oficios en sus templos y para administrar los sacramentos a sus feligreses.

El 4 de diciembre de 1771 Francisco de Bruna envía al Marqués de Grimaldi la carta en que informa de la remisión a Cádiz de los nueve cajones. Grimaldi se da por informado y le pide que envíe la cuenta para que la Hacienda Real le abone los gastos realizados, abono que tardará en hacerse efectivo más de un lustro²⁴.

Como se comprueba, del encargo inicial de cuatro magníficas carrozas, tiradas por troncos de cuatro caballos, hasta la modesta silla volante tirada por uno, hay todo un regateo a la baja, muy propio tanto de las tácticas comerciales mu-



Pedro Tortolero, Entrada de Felipe V en Sevilla, 1729, Biblioteca Nacional, Sign. Invent./43563, Madrid.

sulmanas, plagiadas aquí por los funcionarios de la Corona, como, probablemente, también del enfriamiento de las relaciones diplomáticas, experimentado desde las arrebatadas efusiones de los días de las visitas hasta los preámbulos de la declaración de guerra a fines del mismo año en que se entregan los regalos.

Pero en los párrafos de las cartas, aunque se omiten datos de la coyuntura política, se alude, sin embargo, a los vehículos con ciertos detalles técnicos que aquí pueden interesar.

Parece que la vieja silla de Emperador que los cortesanos muestran a Bremond era una pieza de probable fabricación española, al parecer, imposible de reparar y mucho menos de fabricar en Marruecos. Aunque Bremond rehúsa la oferta de que se envíe esta silla a España para que sirva de modelo. Es probable que este antiguo vehículo, como el que ahora se encarga, fuese de dos ruedas y tirado por una caballería.

El primer vehículo solicitado es nombrado, pues, desde el primer momento en que se cita como una «silla volante», denominación que se mantiene hasta el final del expediente, y que parece estar muy clara para los contemporáneos, aunque resulta confusa para nosotros, puesto que, a diferencia de la «silla de manos» o la «litera», no vuela sino que se apoya en ruedas. A este respecto, resulta curioso confirmar la idea de Bessone, quien recuerda que una de las dificultades que se presentan al estudiar la historia de los carruajes es la diversidad de denominaciones que reciben los distintos tipos en diferentes lugares²⁵. Y, en efecto, no hemos hallado en los trabajos consultados sobre el tema esta concreta nomenclatura. Tan sólo pudo ser algo parecida en su forma –que no en su denominación ni en su tracción– la llamada «vinaigrette», que también llevaba dos ruedas, aunque era tirada por un hombre, por delante, y una mujer, por detrás. El fabricante gaditano, al que acude Bucarelli, se compromete en principio a fabricar los dos coches, pero, después de reflexionar, comenta que sólo se compromete a ejecutar la silla volante, a condición de que se le aclaren si ha de ser de dos asientos, si sería tirada por un caballo «como es costumbre» o por criados y, finalmente, si la caja ha de ir descubierta, cubierta con «texadillo» o con «fuelle de varillaje». Ya veremos más adelante que la tiraría un animal, que tendría cabida para dos personas en un solo asiento, y que llevaría la caja cubierta por fuele plegable.

25. S. Bessone, «El camino hacia el carruaje» en *Historia del carruaje en España*, Madrid, 2005, pp. 96-109.

El otro vehículo solicitado es descrito por los marroquíes como silla «de tres ruedas que la tiren hombres para pasear por los jardines». Los cortesanos aclaran, como justificación de la petición, que «este soberano, acostumbrado a andar siempre a caballo, está torpe en andar a pie»²⁶. El segundo vehículo es espontáneamente denominado por Bucarelli como «carriola» y de ella comenta el artista gaditano consultado en primer lugar que «como no se usa en esta ciudad ni sus contornos ignora el cómo (hacerla) pero que viendo el modelo en un dibujo dirá su sentir en el asunto». Sin duda, se trataba de un vehículo más lúdico que funcional y más adaptable a los jardines de la Corte que a las calles de una mercantil ciudad de provincias.

El dibujo, la memoria descriptiva y la relación de gastos que presenta Bruna finalmente son tres documentos muy útiles para conocer las características de la silla finalmente construida.

La «Noticia de la silla bolante con el sillón y guarnición» es una escueta memoria descriptiva que merece la pena transcribir parcialmente de forma literal. El vehículo se compone de la caja con su cubierta, el juego, la guarnición y el sillón del caballo: «La figura de la caja está sacada por una Inglesa, el cimientó, Pilares y molduras, todo tallado y dorado, y los tableros de color de china (¿azul?) pintados de ymagineria, vestida de terciopelo carmesí con galones de seda del propio color y guarnicion de tachuelas doradas donde corresponde».

El tejadillo plegable con varillajes lo describe así: «Tiene la caja sus fuelles por fuera de becerros de Francia negros guarnecidos de las mismas tachuelas, con varios sobrepuestos y cifras doradas con muelles para descubrir la caja cuando parezca oportuno».

Respecto de los mecanismos, los describe del siguiente modo: «El juego está tallado y dorado como las molduras; los lisos son de color de coral fino, el exe de fierro y contravaras de lo mismo; pero tan ligera toda la silla que un Hombre solo la arrastra con facilidad». Un detalle que no incluye la descripción, pero visible en el dibujo, son las pequeñas ruedas dentadas que servían para tensar las correas de cuero sobre las que iba suspendida la silla y los estribos para facilitar la subida al vehículo. «La guarnición y sillón del caballo es de suela negra, guarnecidas todas sus correas por el medio de ellas con labores de tafíete, respunteadas, con ribetes de lo mismo, con diversas piezas de metal dorado, hevillas de lo propio de distintos tamaños, y labores de tachuelas en el sillón».

En relación a los arreos del caballo, se lee que: «Las cabezadas son correspondientes y lleban en lo alto un penacho de mas de un quarta de alto con labores de torzales y cartulina de seda fina carmesí y blanca con dos cordones gruesos de a cinco varas de largo de la misma seda y colores con dos borlas a los extremos».

En la memoria de gastos se detallan, además, los nombres y precios de todos los materiales, la mano de obra y las piezas empleadas, lo que sumaba un total de 1.273, 17 maravedís de vellón en lo referido a la guarnición y la silla para el caballo, y de 5.738, 17 en lo que atañe a la caja y el juego.

Resulta interesante el comentario inicial de la Noticia en que se alude al modelo inglés que se ha seguido en su construcción, apreciación de especial inte-

26. Carta citada en nota 14.



Silla de mano, Finales del siglo XVIII y principios del XX, Colección particular, Sevilla, Fotografía: P. Feria.

rés por cuanto el aspecto de la silla dibujada parece más cercano a los vehículos franceses de la época de Luis XV que a los ingleses que desde ese momento irán, no obstante, haciéndose cada vez más frecuentes en nuestro parque móvil hasta constituir el origen de la inmensa mayoría de nuestros vehículos. Este testimonio puede ser interpretado, en cualquier caso, como un temprano indicio de un fenómeno que se haría más claro años después. El prestigio local de los coches ingleses se ve confirmado tanto por la abundancia de ejemplares de esta procedencia en Sevilla como también por un testimonio escrito de los coches que fabrica en Sevilla el pintor Andrés Rubira, que son de tal calidad que se tienen «... por de fábrica inglesa...»²⁷.

Sabemos que el autor de esta silla volante era Manuel Florez, pues firma la nota de gastos y es de suponer que también él sería autor del dibujo. Hay testimonio documental de que en 1762 este artesano tenía instalado su taller en un lugar llamado las Cocheras de Pineda, cuya ubicación concreta desconocemos; que declara ganar 550 reales al año, la misma cifra que los otros doce colegas de su profesión, salvo un tal Ignacio de la Rosa que gana el triple²⁸. También sabemos que su obrador era un modesto taller donde, en la mencionada fecha, trabajaba ayudado por un oficial y un aprendiz. Pero no sabemos, realmente, ni cómo se repartieron las diversas tareas al fabricar esta silla ni cuántos artesanos intervinieron en su ejecución, pues se detallan pagos, sin mencionar nombres concretos, a un tallista y a un pintor, pero también se mencionan los necesarios trabajos de curtidores de cuero, talabarteros, herreros, guarnicioneros, tapiceros, etc. Realmente, la construcción de un coche exigía destrezas en muchas disciplinas diferentes.

El dibujo posee el atractivo de ofrecer una imagen aproximada de la silla, que es representada con una cierta perspectiva que nos permite ver en escorzo el respaldo y el reposapiés delantero. La eliminación virtual de las ruedas en el dibujo –elementos que se añadirían en Marruecos, puesto que ni se representan ni tampoco se incluyen en la nota de gastos–, permite identificar los motivos profanos del panel lateral de la caja, donde aparecen dos figuras infantiles que hacen sonar sus instrumentos musicales, rasgo éste de los tableros pintados también de origen más francés que británico.

A pesar del interés evidente de este documento gráfico, no se trata de un dibujo de gran calidad artística, sino de una representación algo torpe, tanto en términos técnicos como puramente artísticos. Resulta interesante que Bruna –él mismo coleccionista de dibujos, además de haber reunido pinturas, monedas, libros y otras antigüedades– comente que «la talla y molduras ban mas finas de los que señala la pintura»²⁹. Ello hace pensar que Manuel Florez fuera uno de esos buenos tallistas formados con métodos gremiales que se adentran en la fabricación de coches, y que serán agresivamente criticados poco después por Andrés Rubira, también, como pintor que era, intruso en este oficio en el que pretende una concesión municipal y real de su fabricación en exclusiva, tachando a estos modestos competidores como «ignorantes del dibujo»³⁰.

En términos más generales, es preciso inscribir el regalo de esta silla volante y de los otros presentes que vienen de Madrid, en un lenguaje de gestos perfectamente ritualizados tanto en España como en Marruecos, cortesías que formaban

27. Véase Á. Recio Mir, «Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica Gremio-Academia», *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, p. 368, nota 18.

28. *Ibidem*, p. 362, nota 10.

29. Carta de Bruna, desde Sevilla, a Grimaldi, en la Corte, datada el 4 de diciembre de 1771, AHN, Estado, leg. 4350.

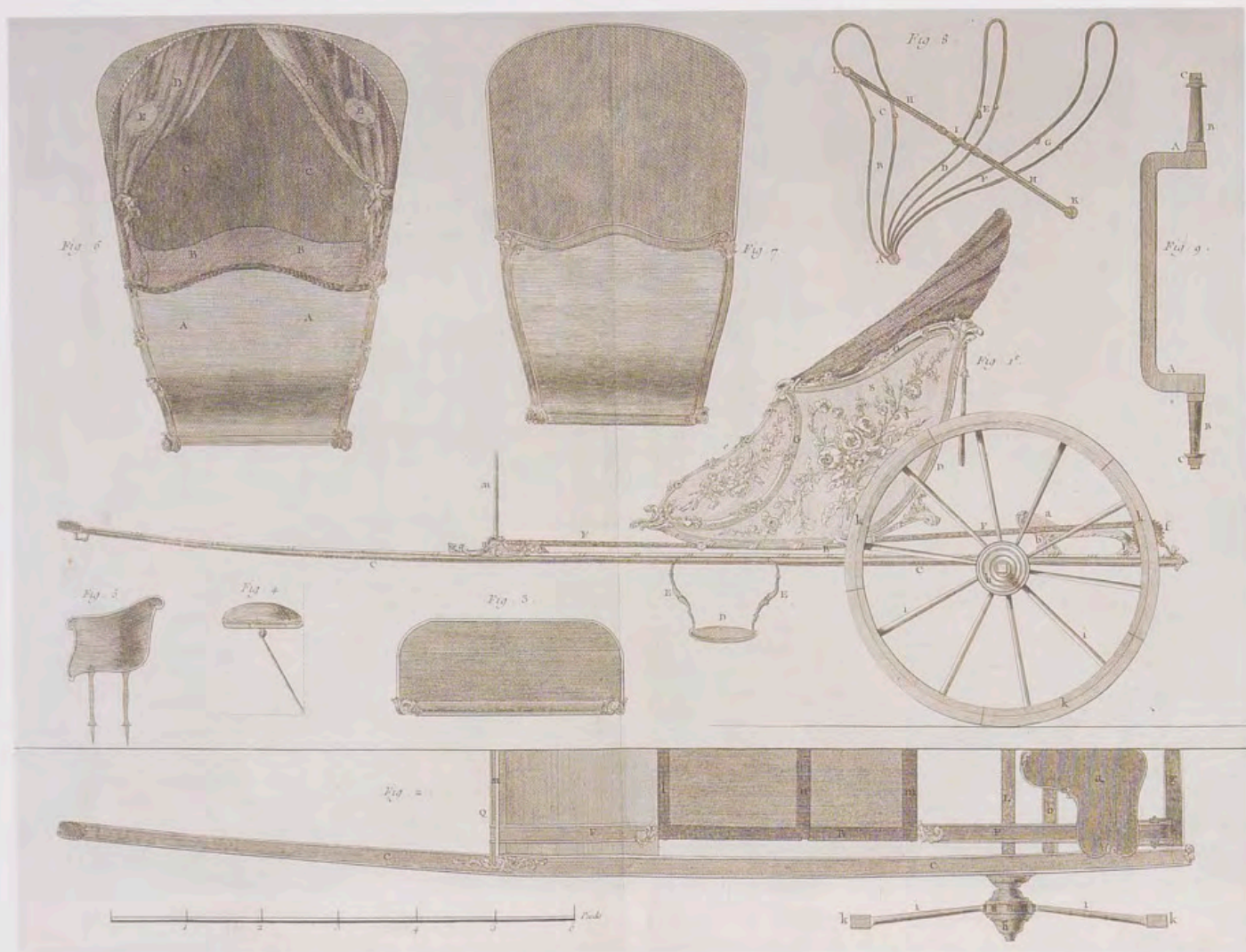
30. Á. Recio Mir, 2005, p. 368 [*op. cit.* n. 27].



Taller de un carroceros, grabado de la obra *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...*, Real Biblioteca, Sign. IV/1263, Plancha I, Madrid, Patrimonio Nacional.

parte sustancial del mundo diplomático y que tenían consecuencias de enorme alcance por cuanto eran entendidas como sutiles indicadores de actitudes, y como indicios claros del estado de las relaciones entre los países. Por ejemplo, poco antes de este episodio, en septiembre de 1765, el Emperador Sidi Mamad había enviado a Madrid «tigres y leones» con un emisario español, Fray José Boltas, misionero en Fez. También Jorge Juan en 1767 fue cargado de regalos, pues era costumbre entre los marroquíes que cada vez que se producía una entrevista se entregaran presentes. Fue muy frecuente en este lenguaje de gestos el intercambio de cautivos, asunto al que se le otorgaba el más alto valor simbólico.

A propósito de estos intercambios de presos, es curioso comprobar que el Monarca marroquí se mostrara más reticente que el español a repatriar a algunos prisioneros por el hecho de que dominaran ciertos oficios que eran útiles a las continuas obras que por estos años promovía en sus Palacios. Según sabemos, retiene a veces a carpinteros, herreros y marmolistas con objeto de que «finalicen algunos trabajos en el palacio imperial». Ante la ineludible necesidad de repatriarlos llega a solicitar que se le envíen otros más tarde, para que sigan trabajando como asalariados y no como esclavizados cautivos de guerra, y no descuida advertir que «cada uno traiga la herramienta necesaria a sus oficios». No podemos imaginar que en Marruecos hubiera falta de «artesanos», como comenta Rodrí-



Silla cabriolet, grabado de la obra *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...*, Real Biblioteca, Sign. IV/1263, Plancha XV, Madrid, Patrimonio Nacional.

guez Casado, sino sólo escasez de artesanos «especialistas en arte occidental», aunque sería necesario comprobar con detalle qué obras fueron éstas que aquí se dejan entrever³¹.

Tal vez no sea gratuito recordar ahora que Sidi Mamad se había educado con un tutor maronita, es decir con un cristiano griego, lo que, según sus biógrafos, le imprimió un carácter diferente al de sus compatriotas y una actitud comprensiva y tolerante con nuestro clero. Una de sus cuatro esposas-reinas era Lal-la Dubai, miembro de la familia genovesa de los Franceschini, y parte de los objetos que lo rodeaban en sus Palacios y de los tejidos con que se vestía procedían de países europeos³².

Esta actitud sincrética no era novedad entonces, teniendo en cuenta que la asimilación de formas ajenas era todo un principio sustancial del arte musulmán desde sus inicios. Considerando, además, su tradicional tendencia al lujo y al decorativismo más exacerbado, nada puede sorprender que los cortesanos marroquíes se sintieran fascinados por nuestro arte rococó, y que fuese en este periodo cuando asumieran como propia la costumbre de colgar en sus mezquitas innumerables lámparas de lágrimas de cristal, costumbre que ha llegado al presente.

31. V. Rodríguez Casado, 1947, pp. 48-49 y nota 10 en p. 65 [op. cit. n. 2].

32. *Ibidem*, pp. 20-21.

Recientemente se ha vuelto a abordar el interesante fenómeno de la «maurofilia» de Carlos III y de sus colaboradores a propósito de las medidas de protección que toman respecto de la Alhambra y sus célebres «jarrones». Estoy persuadido de que el hecho de que fuera Carlos III Rey de Nápoles en los años en que comienzan las excavaciones de Pompeya, antes de acceder al trono de España, favoreció en él una curiosidad científica, interesada no sólo por la cultura clásica –de evidente preminencia para él– sino también por la cultura musulmana, como testimonian, entre otros hechos y noticias, dos muy significativas: por una parte, la publicación –promovida desde su Academia– de la obra de Hermosilla *Antigüedades árabes en España*³³; por otra, la edición de la *Biblioteca Arabico Hispana Escorialensis*, obra comenzada en 1741 bajo el reinado de Fernando VI, pero impresa ya bajo el estímulo y la protección de Carlos III (Tomo I, 1760, y Tomo II, 1770). Este índice de los libros escritos en lengua árabe, de la Biblioteca de El Escorial, fue elaborado por Cariri, precisamente otro cristiano maronita, y parece ser que la obra fue muy festejada por el Rey³⁴.

Pero el fenómeno histórico, cuyo análisis no ha sido abordado aún y que plantea –además de dificultades metodológicas de todo género– perfiles teóricos cargados de interés, es el inverso a esta «maurofilia» española que podríamos bautizar, si se me permite esta libertad, como una cierta «hispanofilia» marroquí que se detecta simultáneamente en la Corte alauita, y de la que el episodio aquí narrado puede ser un testimonio significativo.

33. Sobre este tema véase el sugerente trabajo de D. Rodríguez, «La fortuna e infortunio de los jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII» en *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Cat. Expo., Granada, 2006, pp. 97-122; *Idem*, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, 1992.

34. Véase al respecto A. Mestre Sanchís, «Los orígenes de la Biblioteca Real (1711-1761)» en *La Real Biblioteca Pública (1711-1760). De Felipe V a Fernando VI*, Cat. Expo., Biblioteca Nacional, Madrid, 2004.

TAPICES DEL REY PARA EL PALACIO DE GODOY

Isadora Rose-de Viejo

Doctora en Historia del Arte, Investigadora

...somos tus amigos verdaderos Manuel, el Rey y yo, creelo, y q^e nosotros no tenemos otro mas q^e tu. Luisa

[La Reina M^a Luisa a Manuel Godoy, 25 de febrero de 1804]

La antigua acusación de que Godoy poseía cuadros principales de las Colecciones Reales históricas resultó ser una calumnia a la luz de las investigaciones documentales llevadas a cabo hace ya un cuarto de siglo. No obstante, sí tenía algunos cuadros menores, escogidos de entre las muchísimas pinturas de propiedad real almacenadas unas en el Palacio del Buen Retiro y otras en la Casa de Campo madrileños. De aquellas indagaciones resultó igualmente que Carlos IV y Godoy disfrutaban intercambiando obras de arte que habían adquirido legítimamente en el mercado del arte español, recibido como regalo de artistas y aristócratas dueños de colecciones hereditarias, o bien obtenido como dádivas testamentarias de personajes nacionales y extranjeros¹.

Ahora, nuevas investigaciones realizadas en el Archivo General de Palacio han sacado a la luz una serie de documentos inéditos que atestiguan la selección y el traslado —a principios de 1804— de diez tapices de propiedad regia que fueron a decorar un gran salón en la casa-palacio madrileña de Godoy contigua al convento de Doña María de Aragón. Esos documentos son prueba fehaciente de la constante generosidad de los Reyes para con su «único amigo», así como de la evidente utilización por Godoy —con fines propios y por supuesto gratuitos— de los servicios de los empleados de la Real Casa y Cámara. De manera que, aunque Godoy no atesoraba en su colección obras maestras de Velázquez y Tiziano procedentes de los Palacios Reales, ahora sabemos que obtuvo —por expreso deseo suyo y de los Monarcas— esa decena de obras decorativas basadas en los cartones de varios artistas españoles contemporáneos.

RELACIÓN DOCUMENTAL


La documentación, muy completa, permite reconstruir los hechos detalladamente día tras día, y deja entrever la preocupación de la servidumbre real por satisfa-


1. Véase I. Rose, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, 2 tomos, Universidad Complutense, Madrid, 1983.





Tapiz, basado en el cartón de Antonio González Velázquez, Oficial y soldados, 1776-1778, Inv. n° 10009678, en depósito en el Ministerio de Agricultura, Madrid, Patrimonio Nacional.


2. En las cartas intercambiadas entre Godoy (en Madrid) y la Reina (en Aranjuez) durante los meses de febrero y marzo de 1804, hay continuas referencias a las obras que se estaban efectuando en su casa-palacio de Madrid, Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Archivo Reservado de Fernando VII, tomo 96; Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Estado, legajo 2821.


3. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 206¹¹; hay otra copia en leg. 204¹¹ (véase Documento 1 ). «Velázquez» es Antonio González Velázquez. En las citas dentro del texto se ha modernizado la ortografía; en el Anexo los documentos aparecen con la ortografía original.

4. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 206²¹ (véase Documento 2 ).

5. *Idem* (véase Documento 3 ). Los expedientes personales referentes a los empleados de la Real Casa involucrados en esta historia se hallan en el AGP, Personal: Juan Miguel de Grijalva Guzmán Cáceres (1766-1833), caja 480, expte. 13; Antonio Pomareda, caja 839, expte. 18; Livinio Stuyck Vander-goten (1756-1817), caja 1015, expte. 3; Josef Merlo Fernández (m. 1819), caja 677; expte. 16 y caja 12918, expte. 6. Merlo gozaba de la plena confianza del Rey y de Godoy; véase I. Rose, 1983, tomo 1, pp. 258-259 [op. cit. n. 1] y J. L. Sancho, «Mengs at the Palacio Real, Madrid», *The Burlington Magazine*, vol. 139, n.º 1133, 1997, pp. 518-519.

6. AGP [op. cit. n. 4] (véanse Documentos 4, 5 y 6 ).

7. AGP [op. cit. n. 4] y AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 204¹¹ (véanse Documentos 6 y 15 ).

8. AGP [op. cit. n. 4] (véase Documento 7 ).

9. AGP, Personal, caja 512, expte. 29; AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15¹¹ y leg. 18¹¹. En distintos documentos figura como «Tapicero de mueble», «Maestro tapicero de muebles y adornos» o «Tapicero y Camero», y disfrutaba de la confianza tanto de Godoy como del Rey. En julio de 1806, con el apoyo de Godoy, Hinard consiguió «los Honores de Adornista de Casa y Cámara» pero «sin sueldo alguno». Juró el 26 de agosto de 1806 en San Ildefonso.

cer los deseos del exigente Príncipe de la Paz, impaciente ante cualquier demora, y ansioso por terminar las obras de embellecimiento de su palacio en la Corte². La historia empieza el 18 de febrero de 1804, cuando se transmite una orden urgente «para el mejor servicio de S. M.» al Jefe del Real Oficio de Tapicería, Juan Miguel de Grijalva, encargándole que examine y haga una lista de «todas las tapi-cerías que hay duplicadas de la Fábrica de D. Livinio Stuyck, de dibujos de Goya, Velázquez, Bayeu, y demás...con expresión de su tamaño de ancho y largo; nombre del dibujante y asunto que representan...»³. Acto seguido, Grijalva pasa la orden al «Mozo de Oficio», Antonio Pomareda, quien, al día siguiente, acusa recibo y dice que intentará cumplir con lo pedido, pero que «No será fácil...por que sería...necesario tener presente lo colocado en San Lorenzo en donde están la mayor parte de las obras modernas...»⁴.

El día 20, Pomareda se reúne con el Aposentador del Palacio Real, Josef Merlo Fernández, y juntos van a casa de Godoy para tomar debidamente las medidas de la sala en cuestión, que resulta tener 3 varas y 8 pulgadas de alto (2,42 metros), 22 varas de largo (17,6 metros), y diez varas (8 metros) cada una de las cuatro paredes que había que decorar con tapices. Luego se ponen de acuerdo con el Director de la Fábrica de Tapices, Livinio Stuyck, para reunirse de nuevo a la mañana siguiente, con la intención de repasar los tapices disponibles⁵. De este modo, el 21 de febrero examinan los tapices que había en el Real Oficio y acto seguido vuelven a la casa de Godoy. Allí se entrevistan con el Generalísimo para explicarle que las paredes son más largas que los tapices que tienen fabricados, por lo que no es cuestión de colgar un tapiz por pared, como al parecer había previsto Godoy, sino de colocar dos o tres paños en cada espacio. Al explicarle Livinio Stuyck lo que le «pareció al buen gusto, y adorno de la pieza», recibió el visto bueno del Generalísimo, quien —como sabemos por los comentarios que hay en sus cartas a la Reina— se interesaba personalmente en la decoración de su casa. La misma tarde del 21, los encargados enviaban oficiales de la Fábrica de Tapices a El Escorial con orden de traer los paños necesarios, dado que en Madrid no había suficientes obras disponibles para cumplir el encargo. En su informe del día 21, Antonio Pomareda asegura a su jefe que no tiene que preocuparse y que todo saldrá bien, y otro tanto hace Stuyck en el suyo a Grijalva del mismo día⁶.

Los cuatro obreros enviados a El Escorial tardaron tres días en cumplir su misión, y los gastos de viaje corrieron a cargo del Oficio de Tapicería⁷. El 27 de febrero encontramos a Don Livinio en su Fábrica trabajando intensamente para «unir los varios que han de ocupar...[el] Salón del Príncipe de la Paz...». En cuanto al informe sobre «los paños duplicados ejecutados», Stuyck dice que «es asunto para sin dejarlo de la mano trabajar muchos días y llenar al menos cinco pliegos de papel...»⁸. Esta declaración pone de manifiesto que Stuyck tuvo que efectuar bastantes arreglos a fin de acoplar a las paredes del salón de Godoy tapices concebidos a medida para otros espacios. Pasan cuatro días sin noticias y Grijalva, deseoso de saber cómo va el asunto, escribe a Pomareda, quien se acerca a la Fábrica el 2 de marzo. Contesta a su jefe que Stuyck está a la espera de noticias de Juan Baptista Hinard⁹, un decorador al servicio de Godoy, sobre la colocación



Tápis, basado en el cartón de Mariano Salvador Maella, Caza con halcones, h. 1775, Inv. n° 10069607, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.



Tápis, basado en el cartón de Ginés Andrés de Aguirre, Soldados en la hostería, 1777, Inv. n° 10026486, en depósito en el Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, Patrimonio Nacional.



Tapiz, basado en el cartón de José del Castillo, Cazadores y mendigos-La limosna, 1774, Inv. n° 10032090, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Palacio de los Borbones, Madrid, Patrimonio Nacional.

de unos espejos en la sala, antes de poder proceder a colgar los tapices. Aunque Pomareda pasa por la casa de Godoy a «ver el Estado en que se halla» el salón, los guardias no le «franquero la entrada a la Puerta por no ser conocido...»¹⁰.

Grijalva, en su ansia por cumplir con el poderoso favorito, quien le presionaba al escribirle que le había «extrañado la demora» en entregarle «las tapicerías que SS. MM. han mandado», ordena a Stuyck que «sin esperar contestación» de Hinard «se llevasen los Tapices a la Casa de Su Excelencia, y en el caso de no poderse colocar se entregasen a su mayordomo». De nuevo, Stuyck intenta calmar a Grijalva, insistiendo en su carta del 3 de marzo «que estuviese sin zozobra ni cuidado alguno» y que todo quedaría «como correspondía, según el fin propuesto». El Director de la Fábrica también le aclara a Grijalva que ya había mostrado a Godoy los tapices escogidos «en la misma pieza» a donde iban destinados, y que aquél «quedó enteramente satisfecho», pero que hubo de llevar de nuevo los paños a los talleres para los imprescindibles arreglos. Insiste en que ni «por una, ni otra parte haya habido demora» y en que en ese mismo momento se estaban colgando los tapices «con la mayor satisfacción» y todo «quedará según los deseos... y gusto» del favorito real¹¹.

El mismo día 3 Pomareda informa a Grijalva que «queda concluido el salón por nuestra parte», y para garantizar a su superior que no hubo ninguna laxitud en las actuaciones de los comisionados, prepara con la misma fecha una declaración al efecto para que la firme Hinard¹². El 4 de marzo Pomareda sigue con la necesidad de ofrecer a su jefe sus disculpas «por haber[se] propagado no se había servido

10. AGP [op. cit. n. 4] (véase Documento 8).

11. AGP [op. cit. n. 4] (véase Documento 9).

12. AGP [op. cit. n. 4] (véanse Documentos 10 y 11).



Tápis, basado en el cartón de José del Castillo, La vuelta de la caza, 1774, Inv. n.º 10072089, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

al Sr. Generalísimo Príncipe de la Paz, en la colocación de los tapices que mandaron SS. MM.», y confirma que la tarde del 4 ha estado en compañía de Livinio Stucyk, en casa de Godoy, quien «ha tenido la bondad de aprobar nuestra obra». Por último, añade que, al preguntarle Pomareda, en nombre de Grijalva, si Godoy «tenía que mandar», el altanero Príncipe respondió que «por ahora no»¹³.

La historia no termina aquí, porque tres semanas después Grijalva aún no había recibido la lista de los tapices transferidos al palacio de Godoy, pese a que,

13. AGP [op. cit. n. 4] (véase Documento 12).



Tápis, basado en el cartón de Antonio González Velázquez, *Convoys de soldados-Tercios de Flandes, 1776-1778*, Inv. n.º 10072223, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

como buen administrador que era, quería registrar el traslado. Por ello debió escribir a Stuyck pidiéndole la información, y éste le remite, con fecha del 25 de marzo, una «lista, en la que van especificados por menor el número de ellos, y los Pintores que han hecho los dibujos por donde se han fabricado»¹⁴. Precisamente esta lista permite identificar con exactitud cuáles fueron los tapices remitidos a Godoy y las paredes respectivas en que fueron colocados, facilitando así la reconstitución virtual del aspecto del salón al que iban destinados. Lo que no se sabe es la ubicación y la función de esta sala, pero, dado su gran tamaño, es lógico suponer que debió destinarse a recibir a las multitudes que accedían al palacio de Godoy para hacerle la corte y pedirle favores. Todos los tapices anotados por el Director de la Real Fábrica en 1804 son identificables con paños actualmente en las Colecciones de Patrimonio Nacional, varios de ellos efectivamente duplicados¹⁵.

14. AGP [op. cit. n. 4] (véanse Documentos 13 y 14). La palabra «fachada» en vez de «pared» empleada en el sentido en que la utiliza L. Stuyck es obsoleta.

15. Lo que no se puede saber, mientras no aparezcan más documentos, es si uno o más de los tapices existentes son los que detentaba Godoy o si él tenía duplicados que han desaparecido, asunto que tratamos a continuación.

16. AGP [op. cit. n. 4] (véase Documento 14).

LOS DIEZ TAPICES

Siguiendo el orden y las descripciones de la lista de Stuyck¹⁶, en la primera pared iban la *Caza con halcones*, basado en un cartón de Mariano Salvador Maella, y *Soldados en la hostería*, del cartón de Andrés Ginés de Aguirre. En la segunda zona se hallaban dos tapices basados en cartones de José del Castillo: *Cazadores y mendigos-La limosna* y *La vuelta de la caza*. En el tercer muro cabían tres paños de tema militar tejidos de cartones de Antonio González Velázquez: *Convoys de soldados-Tercios de Flandes, Oficial y soldados* y *Convoy de municiones-Carro de equipajes*. En la última pared colgaron otros tres tapices, dos basados en cartones de Ramon Bayeu —*Paseo de*



Tapiz, basado en el cartón de Antonio González Velázquez, Convoy de municiones-Carro de equipajes, 1776-1778, Inv. nº 10069606, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

las Delicias y Murcianos guisando junto a una carreta— y el tercero tejido de un cartón de su cuñado, Francisco de Goya, *La feria de Madrid en la plazuela de la Cebada*.

Al revisar la historia de las procedencias de estos paños, destaca la gran variedad de sus orígenes. *La caza con halcones* se concibió hacia 1775 para el dormitorio de los entonces Príncipes de Asturias (futuros Carlos IV y María Luisa) en «el Palacio de San Lorenzo». Resulta curioso que Stuyck atribuya el cartón a Maella (1739-1819) en vida aún del artista, porque, según el informe de 1776 firmado por Cornelio Vandergoten, se trataba de un cuadro de «mano de D. Ginés Andrés de Aguirre» (1727-1800), «pintado bajo la dirección y dibujo de D. Mariano Salvador Maella». La descripción detallada del tapiz anotada por Don Cornelio no deja lugar a dudas de que se trata de la escena que tenía Godoy y que corresponde al paño actualmente colocado en el «Salón de Tapices» del Palacio de El Pardo: «Representa caballeros y señoras, criados y monteros que salen de su palacio a caza con halcones...en primer término un muchacho con tres perros...todo ello puesto en un terreno frondoso ...con su vista de país...»¹⁷.

17. J. L. Morales y Marín, *Pintores Cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII. Documentos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1991, pp. 41-42, Doc. 9; *Idem*, Mariano Salvador Maella. *Vida y Obra*, Ediciones Moncayo, Zaragoza, 1996, pp. 279-280, Doc. 66. Véase J. Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Mann Verlag, Berlin, 1971, p. 88, nº 23; y J. L. Sancho, *El Palacio de Carlos III en El Pardo*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, frontispicio y p. 45.



Tapiz, basado en el cartón de Ramón Bayeu, Paseo de las Delicias, 1785, Inv. n.º 10013492, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Palacio de los Borbones, Madrid, Patrimonio Nacional.

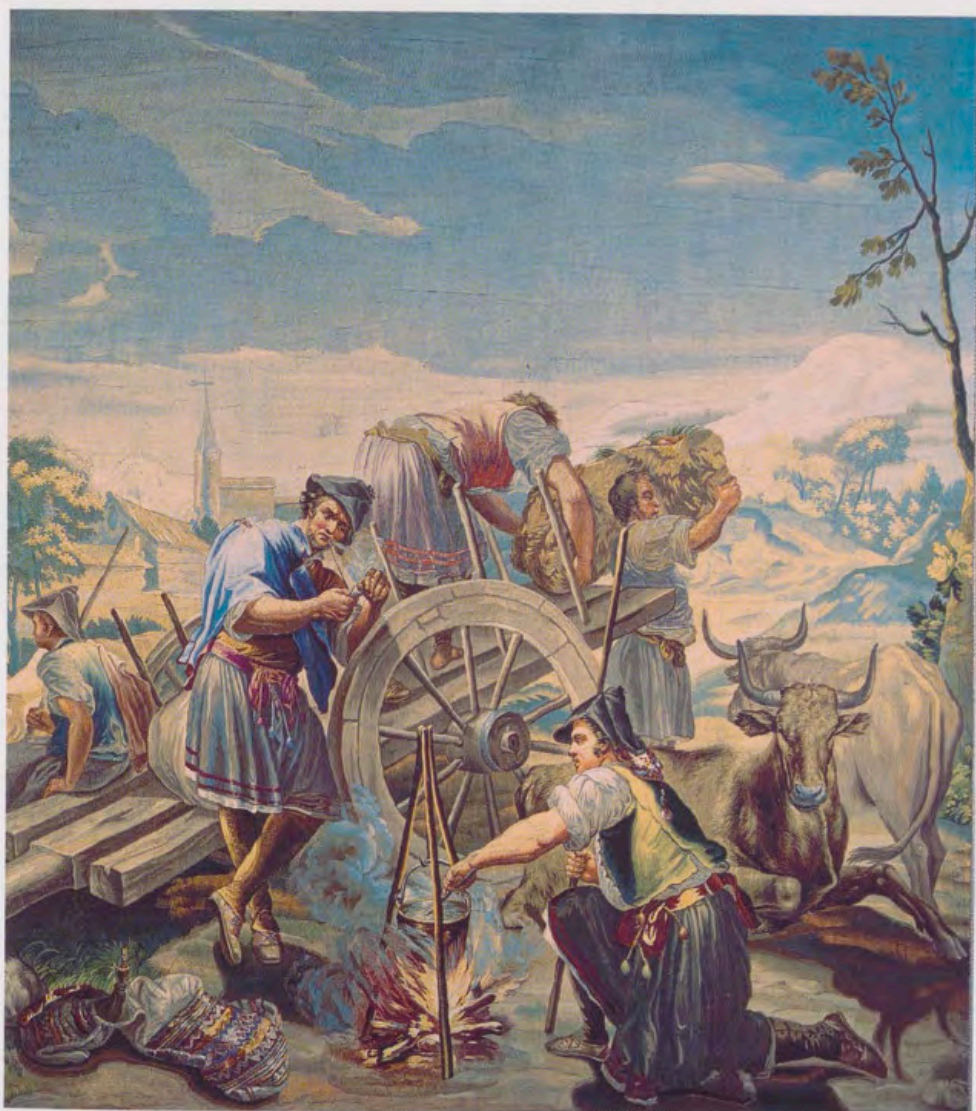
18. Véase J. Held, 1971, p. 82, n.º 5 [op. cit. n. 17]; y C. Herrero Carretero, *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los Tapices del Siglo XVIII. Colección de la Corona de España*, 3 tomos, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992, tomo 3, pp. 164-165, n.º 209.

19. Véase V. de Sambricio, *José del Castillo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, láms. 8 y 10; J. Held, 1971, p. 136, núms. 223 y 224 [op. cit. n. 17]; y C. Herrero, 1992, tomo 3, pp. 283-284, núms. 489 y 490 [op. cit. n. 18].

20. J. Held, 1971, pp. 161-163, núms. 339, 340, 342 [op. cit. n. 17]; C. Herrero, 1992, tomo 3, pp. 354-355, núms. 666, 667, 669 [op. cit. n. 18]; y J. L. Sancho, 2002, pp. 148-151 y 231 [op. cit. n. 17].

El tapiz descrito por Livinio Stuyck como «Un hombre a caballo con su criado que le levanta el sombrero», obra de Andrés de Aguirre, no puede ser otro que el que hoy se llama *Soldados en la hostería* de 1777, dado que, en primer término, a la derecha, un hombre recoge el sombrero del señor montado a caballo, que bebe de un vaso con la cabeza inclinada hacia atrás. La composición fue concebida para la «pieza de vestir» del Príncipe de Asturias en El Pardo¹⁸. Irónicamente, esta obra se halla colgada en los tiempos actuales en el Salón de Actos del Centro de Estudios Constitucionales, o sea, lo que queda del edificio del antiguo palacio de Godoy contiguo al convento de Doña María de Aragón.

Los dos cartones con escenas de cazadores, pintados en 1774 por José del Castillo (1737-1793), iban destinados a tapices para «la pieza de Cámara de los Príncipes de Asturias en El Escorial». Además de los ejemplares tejidos propiedad de Patrimonio Nacional, se conocen duplicados hoy en la Catedral de Santiago de Compostela¹⁹. En la tercera zona, los «tres paños» descritos por Stuyck como «una marcha de Soldados a la española antigua», basados en cartones pintados en 1776 por Antonio González Velázquez (1729-1793) imitando al estilo de Wouwermans, tienen que ser los paños originalmente destinados para El Pardo y que se hallaban en la «Pieza de Aparadores» con anterioridad a 1790, año en que el inventario los sitúa en la «Pieza de Cubiertos del Cuarto del Rey»²⁰.



Tapiz, basado en el cartón de Ramón Bayeu, Murcianos guisando junto a una carreta, h. 1785, Inv. n.º 10005159, Palacio Real de La Zarzuela, Madrid, Patrimonio Nacional.

En la cuarta pared, los dos tapices producidos sobre cartones de Ramón Bayeu (1746-1793) procedían de sendas series distintas: la escena del *Paseo de las Delicias* de 1785 (basado en un boceto de su hermano mayor, Francisco), fue concebida para decorar un «Cuarto del Príncipe de Asturias en El Pardo»²¹, mientras que *Murcianos guisando junto a una carreta*, de hacia 1785, fue pensado para la «Antecámara del Rey» en el mismo Real Sitio²². También para el Palacio de El Pardo, pero destinado al «Dormitorio de los Príncipes de Asturias», *La feria de Madrid en la plazuela de la Cebada* de 1779, tejido del cartón de Francisco de Goya (1746-1828), pertenece a un grupo de siete piezas que originalmente formaban un conjunto coherente en cuanto al tema y su tratamiento²³.

Ahora bien, lo que se ve en el salón montado para Godoy es una extraña combinación de asuntos —caza, castrense y costumbrista— que no sigue la línea palaciega habitual de crear un conjunto de tapices homogéneos basados en un tema para una estancia específica. Lo instalado en esta sala se asemeja a una especie de *tutti-frutti* algo indigesto, producto al parecer de las demandas y las prisas —para no hablar de los gustos— de Godoy. En efecto, los tapices escogidos, aunque todos basados en cartones de artistas contemporáneos, y tejidos en las décadas de 1770 y 1780, procedían de una gran variedad de encargos para distintas habita-

21. J. Held, 1971, pp. 112-113, n.º 109 [op. cit. n. 17]; C. Herrero, 1992, tomo 3, p. 219, n.º 324 [op. cit. n. 18]; J. L. Morales y Marín, *Los Bayeu*, Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1979, p. 149, n.º 52.

22. J. Held, 1971, p. 117, n.º 125 [op. cit. n. 17]; C. Herrero, 1992, tomo 3, p. 221, n.º 328 [op. cit. n. 18]. La expresión «haciendo mansión» empleada por Stuyck en su lista de 1804 (AGP [op. cit. n. 4], véase Documento 14), significa «detenerse en alguna parte» (Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 2 tomos, Madrid, 1984, tomo 2, p. 871).

23. V. de Sambricio, *Tapices de Goya*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1946, pp. 220-221, n.º 21; C. Herrero, 1992, tomo 3, p. 405, n.º 772 [op. cit. n. 18]; C. Herrero Carretero y J. L. Sancho, *Tapices y Cartones de Goya*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Madrid, 1996, p. 75, n.º 11 y p. 184, n.º 41; P. Gassier y J. Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Office du Livre, Fribourg, 1970, p. 88, n.º 124.

ciones de los Palacios Reales. De las diez obras, sólo dos se hallaban disponibles en Madrid: el *Paseo de las Delicias* de Bayeu, que estaba en el Oficio del Palacio Real, y *La feria de Madrid* de Goya, que se encontraba en la Fábrica de Tapices²⁴, de manera que las ocho restantes fueron traídas de El Escorial. A pesar de los consejos y esfuerzos de Stuyck, parece que la sala no puede haber quedado muy conjuntada con tanta mezcla de temas, estilos y conceptos.

Godoy y sus asesores artísticos debieron darse cuenta de que algo no funcionaba bien en esa sala decorada con tanta urgencia. Es más, la creciente colección de pinturas del Príncipe de nueva cuna seguramente le obligó a desplazar obras de menor importancia para hacer sitio en las paredes a fin de colgar otras de mayor envergadura. Es razonable suponer que Godoy mandaría descolgar y enrollar los tapices en algún momento entre 1805 y 1807. Esta hipótesis parece hallar confirmación en el dato de que estos tapices grandes no figuran en el catálogo de la colección artística de Godoy preparado por Frédéric Quilliet a finales de 1807, en que sí aparecen cinco paños más pequeños del tipo «cuadros-tapiz». Si los diez tapices que nos ocupan hubieran colgado todavía, Quilliet seguramente los habría incluido en su catálogo²⁵.

¿Qué decidió hacer Godoy con estos tapices de propiedad real? A falta de documentación, se pueden barajar varias posibilidades: quedaron enrollados en el guardamuebles de su casa-palacio; se trasladaron hacia mediados de 1807 a la casa de la calle del Barquillo, donde su familia iba a residir hasta que terminasen las reformas en su nuevo palacio de Buenavista; o se devolvieron al Oficio de Tapicería²⁶. Es relevante el hecho de que en la casa del Barquillo, después del Motín de Aranjuez de marzo de 1808, se inventariaron 35 alfombras y tapices valorados en 1.360.045 reales de vellón²⁷. Dado que, tanto el palacio de Godoy, lindante con el convento de Doña María de Aragón, como la casa del Barquillo fueron saqueados por el ejército francés durante la ocupación napoleónica, algunas de estas piezas pueden haber sido robadas por las tropas. Si no fue así, tal vez permanecieran enrolladas y almacenadas hasta después de la Guerra de la Independencia, cuando habrían sido recuperados por Palacio hacia 1814 como propiedad real y dentro de la orden global de confiscación de todos los bienes del antiguo Valido. En este supuesto, cabe la posibilidad —a pesar de las vicisitudes de casi dos siglos— de que algún ejemplar de estos tapices, hoy en la Colección de Patrimonio Nacional, forme parte de los que estuvieron colgados durante una temporada en la casa de Godoy.

LOS «CUADROS-TAPIZ» DE QUILLIET

De los cinco «cuadros-tapiz» señalados por Quilliet en su catálogo de fecha 1 de enero de 1808, tres son identificables con diseños conocidos, y fueron ejecutados en la Real Fábrica de Tapices madrileña, y los otros dos, ambos retratos de Godoy en tapiz, con toda probabilidad también procedían de esos talleres. Cabe la posibilidad de que los recibiera todos en calidad de regalo. Esta clase de tapiz es del tamaño de un cuadro mediano, va enmarcado de la misma manera que una pintura, y se suele reservar para la representación de figuras aisladas, ya sea un santo, una heroína de la historia antigua, un personaje alegórico o un retrato²⁸. Godoy

24. «Inventario de tapices en el Oficio del Palacio Real de Madrid y en la Real Fábrica de Tapices», 1799, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 206⁰¹.

25. Véase I. Rose, 1983, tomo 1, pp. 424-452, Doc. 1 [op. cit. n. 1].

26. En octubre de 1807 se llevaron «unos Tapices» de Madrid a San Lorenzo en un carro, pero no hay manera de saber si tuvieron alguna relación con los de Godoy (Cuenta de Clemente López dirigida a J. M. de Grijalva, 8 de noviembre de 1807, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 204⁰¹).

27. J. Belmonte y P. Leseduardo, *Godoy. Historia documentada de un expolio*, Ediciones Beta III Milenio, Bilbao, 2004, p. 451, Anexo I, documento en colección particular (desgraciadamente, el inventario detallado no se ha podido conservar).

28. Véase C. Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, pp. 101-105.



Tapiz, basado en el cartón de Francisco de Goya, La feria de Madrid en la plazuela de la Cebada, 1779, Inv. n.º 10005868, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

tenía un tapiz de la *Sibila Pérsica*, que es, a todas luces, un duplicado del que se encuentra en la Colección de Patrimonio Nacional, basado en un cuadro de Domenichino y tejido hacia 1725 por Francisco Vandergoten (1704-1774)²⁹. El que hacía pareja con la Sibila, *Lucrecia suicidándose*³⁰, debió parecerse a la *Cleopatra suicidándose* de Patrimonio, basado en un cuadro de Lucrecia de Guido Reni y tejido hacia 1735 por el mismo miembro de la familia Vandergoten³¹. Los dos insólitos retratos de Godoy en tapiz vistos por Quilliet han desaparecido³². El quinto «cuadro-tapiz» de su catálogo, descrito como una *Bella Virgen* imitación de Rafael y calificado de «très beau»³³, puede haber sido un duplicado de *Virgen con el Niño dormido* y *San Juan*, de Patrimonio Nacional, tejido en Madrid hacia 1730 por Jacobo Vandergoten el Joven (1706-1768)³⁴. En este caso, un informe de la época demuestra que el tapiz propiedad de Godoy fue robado de la casa del Barquillo por los franceses durante su primera incursión en la capital en la primavera de 1808: «...tomarían lo que les diese gana...entre otras cosas, quitaron del marco el hermoso tejido de una Virgen en tapiz...»³⁵.

29. C. Herrero, 2000, pp. 128-129, n.º 48 [op. cit. n. 28]; I. Rose, 1983, tomo 2, p. 631, n.º 904 [op. cit. n. 1], y en la nueva versión informatizada (2007), catálogo actualizado n.º 910.

30. I. Rose 1983, tomo 2, pp. 631-632, n.º 905 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2007), n.º 911.

31. Palacio Real, Madrid, Inv. n.º 10004698. C. Herrero, 2000, pp. 130-131, n.º 50 [op. cit. n. 28]; D. S. Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1984, p. 247, n.º 89, fig. 113.

32. I. Rose, 1983, tomo 2, p. 565, núms. 774 y 775 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2007), núms. 777 y 778. Para retratos realizados en tapiz véase P. Benito, «Los Reyes de Nápoles tejidos por Duranti», en *Antología di Belle Arti. Il Neoclassicismo III*, nueva serie, núms. 39-42, 1992, pp. 135-138.

33. I. Rose, 1983, tomo 2, p. 352, n.º 455 [op. cit. n. 1] y en la versión informatizada (2007), n.º 458.

34. Palacio Real, Madrid, Inv. n.º 10004959. C. Herrero, 2000, pp. 124-125, n.º 46 [op. cit. n. 28].

35. J. Belmonte y P. Leseduarte, 2004, p. 449, Anexo I, documento en colección particular [op. cit. n. 27].



Tapiz, basado en el cuadro de Domenichino, Sibila Pérsica, h. 1725, Im: n° 10005044, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

En el Archivo General de Palacio han sobrevivido otros documentos de 1804 que revelan ejemplos aislados de cómo los funcionarios del Oficio de Tapicería atendían las necesidades de Godoy en lo relativo a decoración, desde la de sus casas hasta la de su palco en el teatro. Así, en febrero de ese año decoraron «seis piezas» de su palacio en Aranjuez «con tapices»³⁶; en verano, en San Ildefonso, engalanaron «el Balcón del Coliseo del ...Príncipe de la Paz» con «una Colgadura de tafetán amarillo, dos cortinas de tafetán blanco y fleco rosa y plata», lo cual quitaron a finales de agosto³⁷; en septiembre Grijalva, avisado por Hinard, tuvo que atender de nuevo a Godoy en su palacio madrileño para colocar «una Tapicería propia del dicho Sr. Príncipe en una de las piezas de su habitación» con la adición de unos «Suplementos» propiedad del Rey³⁸. Sin embargo, ninguno de estos asuntos es tan completo y gráfico como el caso de los diez tapices que acabamos de narrar, que constituye el ejemplo más íntegramente documentado hasta la fecha de ese tipo de manejos.

36. A. Pomareda a J. M. de Grijalva, 2 de febrero de 1804, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 206^o, y cuenta de Clemente López enviada a J. M. de Grijalva, 29 de febrero de 1804, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 204^o.

37. Cuenta de Joaquín Álvarez enviada a J. M. de Grijalva, 31 de agosto de 1804, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 204^o.

38. L. Stuyck a J. M. de Grijalva, 19 de septiembre de 1804, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 206^o.

LIBROS ILUSTRADOS CON FOTOGRAFÍAS ORIGINALES EN LA REAL BIBLIOTECA

Reyes Utrera Gómez

Patrimonio Nacional

Mi agradecimiento a todo el personal de la Real Biblioteca, especialmente a José Antonio Ahijado Martínez y a José Parrilla, por su colaboración y paciencia ante mis reiteradas peticiones de libros. A Doña Margarita González Cristóbal por su estímulo y confianza en la importancia de esta labor recopilatoria. También a Eugenia Redondo Chicón y César Jiménez por sus respectivas contribuciones en los trabajos de revisión y digitalización.

1. Desde la década de 1850 no cesaron las investigaciones tendientes a mejorar los procedimientos fotográficos, y, con la implantación prácticamente simultánea del sistema del colodión húmedo y los papeles a la albúmina, la técnica fotográfica alcanzó la obtención de imágenes perfectamente nítidas y de graduación tonal correcta. Llegó así a convertirse en la principal competidora de grabadores y litógrafos.

2. La Biblioteca Nacional en *La Fotografía en España en el siglo XIX*, Cat. Expo., J. Naranjo (com.), Caixaforum, Barcelona, 2003, incluye un anexo de Isabel Ortega con la relación de libros ilustrados con fotografías originales.

3. The British Library's Collection.

4. *Gedenkblietter and Goethe*, Alemania, 1846 (publicación ilustrada con un papel a la sal que reproduce el monumento erigido a Goethe en Frankfurt).

5. L. A. Martin, *Portraits Parlementaires Daguerreotypes*, Francia, 1849.

6. W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Longmans, Brown, Green & Longmans, Londres, 1844.

7. Ch. Smith Piazzì, *Teneriffé, an Astronomer's experiment, or specialities of a residence above the clouds: Illustrated with photo-stereographs*, Londres, 1858.

Dentro de los grandes tesoros que se custodian en la Real Biblioteca, y formando parte de uno de los capítulos más interesantes de la Real Colección de Fotografía, se encuentran en torno a un centenar de publicaciones, entre libros y folletos, ilustradas con positivos fotográficos originales¹. Dado que, pese a la importancia tanto de los álbumes fotográficos como de los libros ilustrados, como formas de presentación del material fotográfico, no han sido objeto de estudios en profundidad, y puesto que nos encontramos ante un corpus bibliográfico de notable interés, que forzosamente pasará a constituir uno de los más apasionantes capítulos de la Historia de los primeros tiempos de la Fotografía, creemos que es un deber ineludible darlo a conocer de manera detallada, como ya se viene haciendo desde otras instituciones culturales de prestigio, tanto españolas² como de los países de nuestro entorno³.

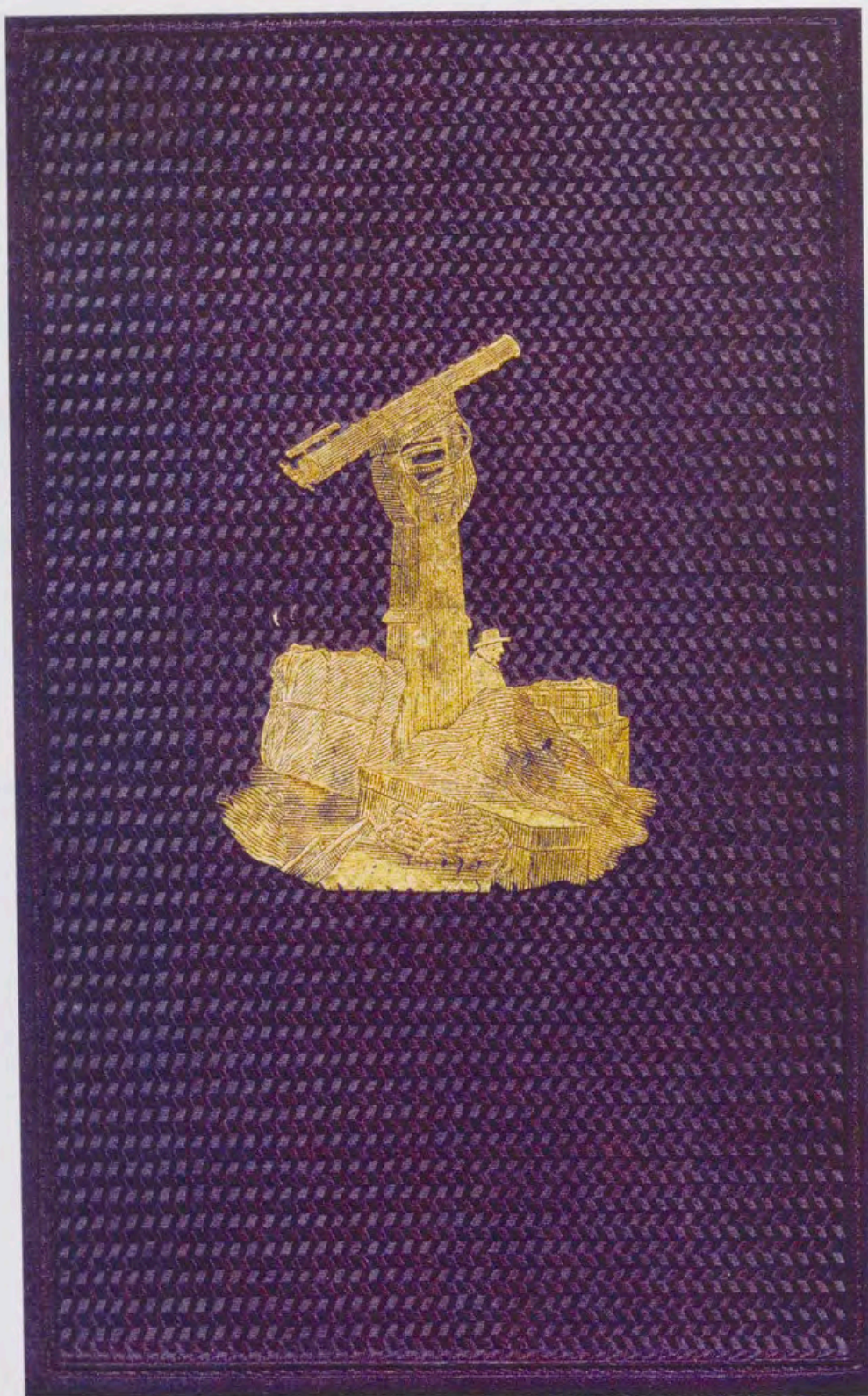
Estas relaciones resultan sumamente útiles en tanto que los actuales sistemas de catalogación bibliográfica no siempre diferencian entre ilustraciones, reproducciones y fotografías originales, lo que dificulta la búsqueda de estas singulares ediciones. Tanto la autoridad científica como la novedad tecnológica que supuso la aparición de la fotografía convirtieron pronto el nuevo medio en uno de los sistemas más apropiados para la ilustración de libros. Así, entre las décadas de 1840 y 1890, en ocasiones conjuntamente con grabados y dibujos, y en otras como única forma de ilustración, la fotografía, con la frescura de su montaje manual, va a proporcionar a estas exquisitas obras un nivel de detalle y autenticidad que supera a todos los sistemas anteriores de representación. Aunque será Gran Bretaña la pionera en este tipo de publicaciones, con la edición en 1844 del libro de Fox Talbot *Pencil of Nature*, y en 1848 de la emblemática obra de William Stirling *Annals of the Artists of Spain*, entre otros hitos de este género, las ediciones con fotografías originales prosiguen en Alemania⁴ y Francia⁵. En España tendremos que esperar a la década de los cincuenta para encontrar algunos de estos curiosos y preciados ejemplares.

La gama de materias que abarca este corpus bibliográfico es muy considerable, pues si en un principio fueron los libros científicos los pioneros en este tipo de ilustraciones⁶, la Real Biblioteca custodia el primer libro que narra experimentos científicos ilustrados mediante positivos estereoscópicos a la albúmina⁷. Pronto el resto de los géneros, historia, geografía, libros de viajes, de las distintas



P. Martínez de Hebert, La Rosa de oro enviada por Su Santidad el Papa Pío IX a S. M. la Reina, Isabel II, PN, Inv. n° 10212847.

8. Es el caso de las obras de Stirling, pionero en este campo y de quien la Real Biblioteca únicamente registra las otras ediciones sin ilustrar de obras emblemáticas en esta materia como *Annals of the artists of Spain*, primer libro de historia del arte ilustrado con positivos originales, o *The cloister life of the Emperor Charles the fifth*, hecho que también ha dificultado enormemente la búsqueda de estos ejemplares.



Ch. Smith Piazzi, Tenerife, an Astronomer's experiment, or specialities of a residence above the clouds: Illustrated with Photo-Stereographs, PN, Inv. n° 10202245.

expresiones artísticas, literatura, biografías, recuerdos necrológicos, etc., acudirán a este novedoso método, recurso en muchas ocasiones reservado para una corta tirada de ejemplares en edición de lujo, paralelamente a las otras de menor coste, que no incluirían ilustración alguna⁸. En unos casos la ilustración se limita a un retrato del autor o del tema a tratar en el frontispicio del libro, y en otros las imágenes son más numerosas, y siempre cada una de ellas irá individualmente montada sobre las páginas, como paso previo a la encuadernación.



Primer telescopio instalado en el Observatorio de Guajara, en Ch. Smith Piazzzi, Tenerife, an Astronomer's experiment, or specialities of a residence above the clouds: Illustrated with Photo-Stereographs, PN, Inv. n° 10202250.

Aparte de los positivos a la albúmina que ilustran la mayoría de estos ejemplares, encontraremos también en ellos una interesante variedad de procedimientos de estampación que, partiendo de una base fotográfica, como el woodburytipo o el fotograbado entre otros, fueron frecuentemente empleados en las últimas décadas del siglo XIX, sobre todo en publicaciones que buscaban una alta calidad en la reproducción de imágenes.

A partir de 1880, con los avances de los métodos fotomecánicos, capaces de producir grandes cantidades de imágenes en tintas a un coste mucho más bajo en las mismas páginas de papel impresas, permitiendo la impresión simultánea de imagen y texto, estos ejemplares se convirtieron en verdaderas reliquias, afanosamente buscadas por coleccionistas.

Para el estudio de este corpus bibliográfico, aludiremos por separado a los diferentes géneros que optaron por este pionero método de ilustración, empezando esta singladura por el campo de la Ciencia, considerado como la cuna de este tipo de publicaciones⁹. En este contexto es obligada la mención de la obra de Charles Smith Piazzzi, *Teneriffe, an Astronomer's experiment, or specialities of a residence above the clouds: Illustrated with Photo-Stereographs*, publicada en Londres en 1858¹⁰, y de capital importancia, porque fue el primer libro en el que se incluyeron fotografías estereoscópicas originales pegadas e intercaladas entre el texto, además de evidenciar cómo la fotografía, desde sus inicios, se ha erigido en medio de gran utilidad para la investigación científica. No obstante, dado que en este caso se trata de una publicación reiteradamente mencionada en la bibliografía

9. L. Goldschmidt-Weston Naef, *The Truthful lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book 1844-1914*, The Grolier Club, Nueva York, 1980, p. 23.

10. Real Biblioteca, desde ahora RB, IX/1161.



FUENTE DEL CISNE.

Esta escultura como todas las anteriores es de mármol blanco primorosamente trabajada, y se halla en el jardín del Príncipe del Real sitio de Aranjuez. Dos tritoncillos sujetan al ave blanca de Vénus, y forman un grupo delicioso que cautiva la atención del artista. Es obra del célebre escultor Dumandre, núm. 24.

J. Sala y Sardá, Fuente del Cisne en el Jardín del Príncipe de Aranjuez, en *Ossorio y Bernard*, Tesoro de la Escultura. Colección fotográfica de las mejores obras en el Real Museo y fuera de él, PN, Inv. n.º 10213938.

fia¹¹, solo resaltaremos, aparte del valor científico de estas imágenes, su gran valor documental para la historia de la fotografía española, puesto que se trata de las fotografías de exteriores más antiguas tomadas en Canarias de las que se tiene certeza de la datación¹².

En el campo de las Artes la aparición de la fotografía desempeñó un papel equiparable al que la imprenta supuso para la Literatura, pues gracias a ella se han podido dar a conocer al mundo multitud de obras y culturas lejanas, así como facilitar la circulación masiva de las mismas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la generalización de la cultura que se producía en Europa hizo que se multiplicasen los estudios, afán que impulsará la temprana edición de libros ilustrados con las primeras técnicas fotográficas, generándose un verdadero crecimiento exponencial en el propio conocimiento de las cosas, con un efecto convulsivo tanto en las Artes como en otras áreas del saber¹³. Desde el campo de la Arqueología, en el que el maridaje entre ambas era casi inevitable —de hecho se produjo un desarrollo paralelo de la Arqueología como ciencia y de la Fotografía como técnica, pues desde un principio los arqueólogos otorgaron un singular papel a la nueva técnica de representación—, entre los libros que se custodian en la Real Biblioteca encontramos interesantes ejemplos que evidencian esta buena sintonía. De entre ellos destacamos principalmente una obra del explorador y fotógrafo

11. Aparte de las menciones en todos los manuales de Historia de la Fotografía, véase J.A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*, Editorial Miramar, Málaga, 2004, pp. 148 a 150.

12. C. Teixidor, *La fotografía en Canarias y Madeira*, Madrid, 1999.

13. Sobre este tema véase *La Fotografía y el Museo*, Ministerio de Educación y Cultura, TE, Madrid, 1997.



J. Sala y Sardá, Fuente del Cisne en el Jardín del Príncipe de Aranjuez.

14. RB,VIII/6527.

15. A. A. Caruana, *Report on the Phoenician and Roman antiquities in the group of islands of Malta*, Government printing office, Malta, 1882, RB, IV/193; *idem*, *Recent discoveries at Notabile: A memoir*, Government printing office, Malta, 1881, RB, IV/194; *idem*, *Discovery of a tomb cave at Ghain Sielem, Gozo in June 1884* (S.L.: Malta): E. Laferla, (s.a.), RB, IV/195).

16. La RB conserva los cinco ejemplares de esta obra registrados con las firmas RB, IX/6167 a IX/6171.

17. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, AG, leg. 461.

18. A. Malraux, *Museum without walls, the Voices of Silence*, Nueva Jersey, 1977, p. 16.

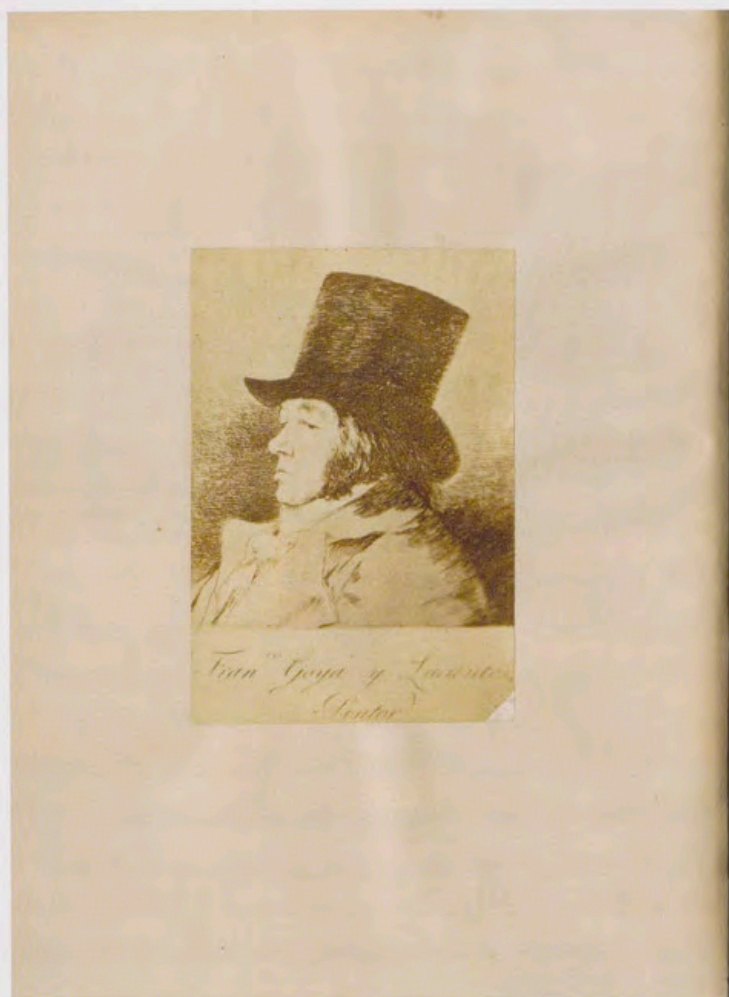
19. El volumen V, entre sus noventa y seis positivos, incluye ocho fotografías dedicadas a las fuentes de la Hidra, Apolo, la Espina, Baco, Neptuno, Narciso y el Cisne, más la fuente de Apolo del Jardín del Príncipe.

20. El primero fue obra de Jane Clifford, viuda del célebre fotógrafo Charles Clifford, en 1863, por encargo del Departamento de Historia y Arte del Museo de South Kensington de Londres.

21. L. Ruiz Gómez, «Velázquez fotografiado: primeros enfoques», en *Velázquez en blanco y negro*, Cat. Expo., ed. J. M. Matilla, Museo del Prado, Madrid, 2000, p. 132.

francés Claude-Joseph Désiré Charnay, *Cités et Ruines Americaines*¹⁴, editada en París en 1862, donde se incluyen algunos de los mejores ejemplos del temprano uso de la fotografía para la documentación de las antiguas civilizaciones precolumbinas de México. Aunque no son las primeras de estos lugares, las imágenes que Charnay tomó entre 1858 y 1860 en Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itzá, y Uxmal conforman un exhaustivo trabajo arqueológico-etnográfico ilustrado con cuarenta y siete positivos a la albúmina.

Del autor Caruana se conservan tres curiosos ejemplares sobre restos arqueológicos hallados en la Isla de Malta¹⁵, los tres ilustrados con fotograbados originales pegados a sus páginas que testimonian cómo la fotografía se erige como el mejor sistema para obtener registros materiales fidedignos. Destacamos en estas imágenes la peculiar «puesta en escena» en la que, más que reproducir fotográficamente, lo que se solía hacer era «retratar» para la posteridad los hallazgos, generalmente sobre una mesa o superficie escalonada y con telón de fondo, con objeto de aislarlos de contextos no deseados, siguiendo así un gusto muy arraigado en el siglo XIX. Este tipo de tomas era frecuente no sólo en excavaciones y expediciones científicas, sino también en trabajos destinados a difundir el contenido de museos y de ciertos monumentos. En España, dentro de este género, son particularmente destacables obras como la de Ossorio y Bernard, *Tesoro de la escultura. Colección fotográfica de las mejores obras en el Real Museo y fuera de él*¹⁶. Se editó entre los años 1862 y 1865 en cinco volúmenes, con 322 positivos a la albúmina, intercalados con comentarios sobre las esculturas clásicas, tomados por el fotógrafo José Sala y Sardá, quien, en la petición que dirige a la Reina Isabel II para solicitar el permiso de reproducción fotográfica de dichas obras, alude a la necesidad de esta obra «en vista de lo desconocidas que son hoy día las bellezas artísticas que encierra el Real Museo de Escultura, a pesar de hallarse reproducidas algunas por el grabado y la litografía...»¹⁷. El libro de Ossorio constituyó por tanto un hito en este género, ya que comenzó a hacer realidad la idea que un siglo más adelante acuñaría el escritor André Malraux del «museo sin muros»¹⁸, albergando el primer compendio fotográfico dedicado a la colección de escultura del Real Museo, que desbancaba a los métodos tradicionales de ilustración como el grabado o la litografía, y con el valor añadido de que en él se incluyen las fotografías más antiguas conocidas hasta hoy de algunas de las fuentes más emblemáticas del Real Sitio de Aranjuez¹⁹, junto al segundo repertorio fotográfico más importante conocido y también en antigüedad de la colección de las Alhajas del Delfín²⁰. Con esta edición España, bajo el amparo de la Corona, se suma a la aspiración, común a otros museos nacionales, de transmitir el legado recibido a la posteridad, haciendo realidad las palabras pronunciadas por el diputado François Arago, con motivo de la presentación del daguerrotipo, en las que anunciaba la inmediata democratización del arte. La fotografía va a permitir un acceso muy directo a un sinfín de obras que comenzarán a ser sometidas a una minuciosa observación, a un implacable proceso de comparación que permitirá clasificar y catalogar desde la aparente «cientificidad» de lo fotográfico²¹. En la misma estela señalamos también una obra de José Suárez Robles, *Tesoro artístico del Palacio Real de Madrid*, publicada en Madrid en 1871,



ÉTUDE
—
FRANCISCO GOYA

SA VIE ET SES TRAVAUX

NOTICE BIOGRAPHIQUE ET ARTISTIQUE

ACQUILATES DE PHOTOGRAPHIE D'APRES LES COMPTOIRS DE LA BAYNE

PAR M. G. BRUNET



PARIS

AUBRY, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE DAUPHINE, 16

1865

Reproducción de estampa con autorretrato de Francisco de Goya, en G. Brunet, *Étude sur Francisco Goya*, PN, Inv. n° 10214100.

con ochenta y tres positivos a la albúmina montados sobre las páginas litografiadas con escudo real y orla²².

Respecto al anhelado objetivo de los fondos del Museo del Prado destacamos la obra en tres volúmenes de gran formato de Gaston Braun²³, que éste regala al Rey Alfonso XII en 1881²⁴, ilustrado con noventa y nueve heliograbados²⁵, realizados desde los originales fotográficos tomados del natural, que van pegados a sus páginas formando una edición de lujo. Los tres volúmenes se organizan siguiendo, en líneas generales, las tres Escuelas pictóricas más representativas del Prado. El primer volumen está dedicado a los pintores italianos, con especial protagonismo de Rafael y Tiziano; el segundo a la Escuela española, con diecinueve obras de Velázquez de un total de treinta y cuatro; y el tercer volumen está dedicado a la pintura del norte de Europa, sobre todo a la Escuela flamenca²⁶. Gracias a la edición de estas obras, se pudieron ver impresas por primera vez unas imágenes obtenidas sin intermediarios, en las que las calidades más propiamente pictóricas de las obras de los grandes maestros se podían ver en blanco y negro sin recurrir al lenguaje de líneas o puntos para traducir formalmente las pinturas, como había ocurrido hasta entonces.

Por otra parte, la multiplicación de la imagen fotográfica permitía también ver el estado en que se encontraban las pinturas, algo imposible de apreciar hasta entonces. De todo ello resulta un conocimiento mucho mayor de las pinturas de

22. RB, IV/1236.

23. Braun & Cie Dornach, *Musée du Prado à Madrid* / reproduction inalterable d'après l'original par Dornach (Alsace): Ad. Braun & Cie., [1881?] (RB, IX/9448).

24. AGP, AG, leg. 935.

25. Procedimiento fotomecánico de impresión en hueco que se estampa de modo similar al grabado calcográfico, cuya invención se atribuye al pintor checo Karel Clic en el último cuarto del siglo XIX. J. Blas de Benito (coord.), *Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Calcografía Nacional, Madrid, 1996.

26. *Ibidem*, p. 136.



Le Palais Royal



Plaza de Toros

Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, PN, Inv. n° 10209796.

Vista del Palacio Real desde la verja del Campo del Moro, en Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, PN, Inv. n° 10209814.

Vista del interior del coso taurino de la calle Alcalá, en Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, PN, Inv. n° 10209817.

27. J. M. Matilla, «La ilimitada multiplicación de la imagen: de la fotografía a la reproducción fotomecánica», 2000, p. 154 [op. cit. n. 21].

28. RB,VIII/6890.

29. J. E. de Sturler, *Granada en de Alhambra: Geschiedenis en Reishermezingen*, Leiden, 1880, RB,VIII/13652.

Velázquez, y especialmente de las conservadas en el Museo del Prado. Puede decirse que fue verdaderamente gracias a estas fotografías, así como a las de la Casa Laurent, como su obra se dio a conocer al mundo²⁷. De nuevo el interés demostrado, por parte de ingleses y franceses en este caso, por los maestros españoles, se evidencia en la obra de Pierre Gustave Brunet²⁸, a propósito de Francisco de Goya y Lucientes, centrada principalmente en el análisis de su obra gráfica, a la que dedica quince ilustraciones en papeles albúmina de sus emblemáticas series de los Caprichos, la Tauromaquia y los Desastres de la Guerra. También la atracción que se generó en Europa Occidental en estos años por el legado musulmán de las tierras de Andalucía tiene aquí representación en la obra de Sturler dedicada a la Alhambra²⁹. Y en la estela de los libros de viaje no podemos dejar de mencionar la sugestiva obra de Alfred G. Germond de Lavigne, publicada en París, en 1859, bajo el título de *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. Se trata de un ejemplar pionero dentro del género de la literatura de viajes, por sus ilustraciones fotográficas originales realizadas en ligeros papeles albúmina, y que asimismo ofrece una imagen distinta de la que de la España romántica se desprende de la mayoría de estas crónicas, por lo general ilustradas con escenas grabadas, que, aunque en muchos casos proceden de tomas fotográficas, acrecientan su atractivo con la incorporación de arquetipos que humanizan dichas estampas. Las vistas de este itinerario desprenden una imagen fría, imperturbable y solemne de la monumentalidad española, evidenciando un interés que va mucho más allá de lo puramente morisco o islámico, con espléndidas tomas de los Reales

Sitios de El Escorial y Aranjuez, y con un notable interés por espacios emblemáticos de la cultura española como son los cosos taurinos, proporcionando las primeras imágenes fotográficas de los interiores de algunos de los primeros recintos, como son la Real Maestranza de Sevilla y las plazas de toros de Madrid y Córdoba. Aunque los monumentos son los protagonistas absolutos, resultan además sumamente interesantes los panoramas de algunas capitales, como Toledo y Cádiz, que enriquecen notablemente su iconografía urbana. También es digna de resaltar la presencia de lugares ausentes del iconotipo³⁰ fotográfico de la España de la época, que muchos identificaban exclusivamente con Andalucía y Castilla, como son la primera toma específica de las casas moriscas de la población de Rentería y el curioso objetivo de la fuente de la plaza de la Virgen en San Sebastián. El libro de Germond de Lavigne mantiene el interés por las bellas artes como rasgo sobresaliente de la literatura de viajes y aporta un nuevo factor de sugestión de la mano de estas tempranas imágenes, de autor desconocido, que de una forma novísima consigue realzar considerablemente el poder expresivo del texto.

En España apenas se conocen publicaciones de este género que empleen la fotografía original como medio ilustrativo. Uno de estos raros ejemplares lo encontramos en la obra de Antonio Rotondo titulada *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*, publicada en Madrid en 1862 e ilustrada con una fotografía original, de autor desconocido, de *La Gloria*, el fresco de Lucas Jordán situado en la escalera principal del Monasterio.

También el apoyo de la Corona a la protección de las Bellas Artes generó algunos de estos preciados ejemplares, como es el caso del Álbum Heliográfico presentado en forma de libro-guía de Poblet³¹ y dedicado al Rey Alfonso XII, protector del Monasterio, por el Presidente de la Sección Artística de la Asociación Catalanista de Excursiones Científicas, Ramón Soriano Tomba, como muestra de agradecimiento por su contribución a las reparaciones de dicho monumento³²; así como el volumen dedicado a Santa María de Ripoll por José María Pellicer y Pagés³³, ilustrado con tres albúminas que muestran y alertan sobre la necesidad de llevar a cabo urgentes obras de restauración³⁴.

En este contexto de las Bellas Artes, y como consecuencia de las campañas emprendidas tanto por Charles Clifford como por Jean Laurent para registrar fotográficamente el patrimonio artístico de toda España, no podemos dejar de señalar el *Álbum Monumental de España*, publicado entre 1863 y 1868 en cinco tomos, de los que la Real Biblioteca custodia los cuatro primeros³⁵. Constituye una de las más valoradas y raras Colecciones de fotografías que se conservan sobre monumentos españoles, por iniciativa también del ya citado Don José Sala y Sardá, aunque será su viuda Doña Emilia Delgado quien llevará a término la edición del quinto volumen, ausente de nuestra Colección. En esta obra cumbre de la historia de la fotografía en España se presentan los positivos originales intercalados con los textos impresos en folio imperial, y, a pesar de la poca fe en la permanencia de la fotografía que tenía la viuda de Sala y Sardá³⁶, el estado de conservación de todos ellos es óptimo, pues ofrecen la misma calidad y contraste que en la fecha en que fueron realizados. Los doscientos veintiséis registros fotográficos fueron tomados por el célebre Charles Clifford de entre los monumentos arquitectónicos españo-

30. Término dado por Don Francisco Alonso Martínez al conjunto de imágenes que se constituyen en los motivos característicos de los entes. Conjunto que se establece de acuerdo con el número de imágenes de un mismo motivo y el número de autores que inciden en él. F. Alonso Martínez, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Biblioteca de la Imagen, Gerona, 2002.

31. RB, fot. 496.

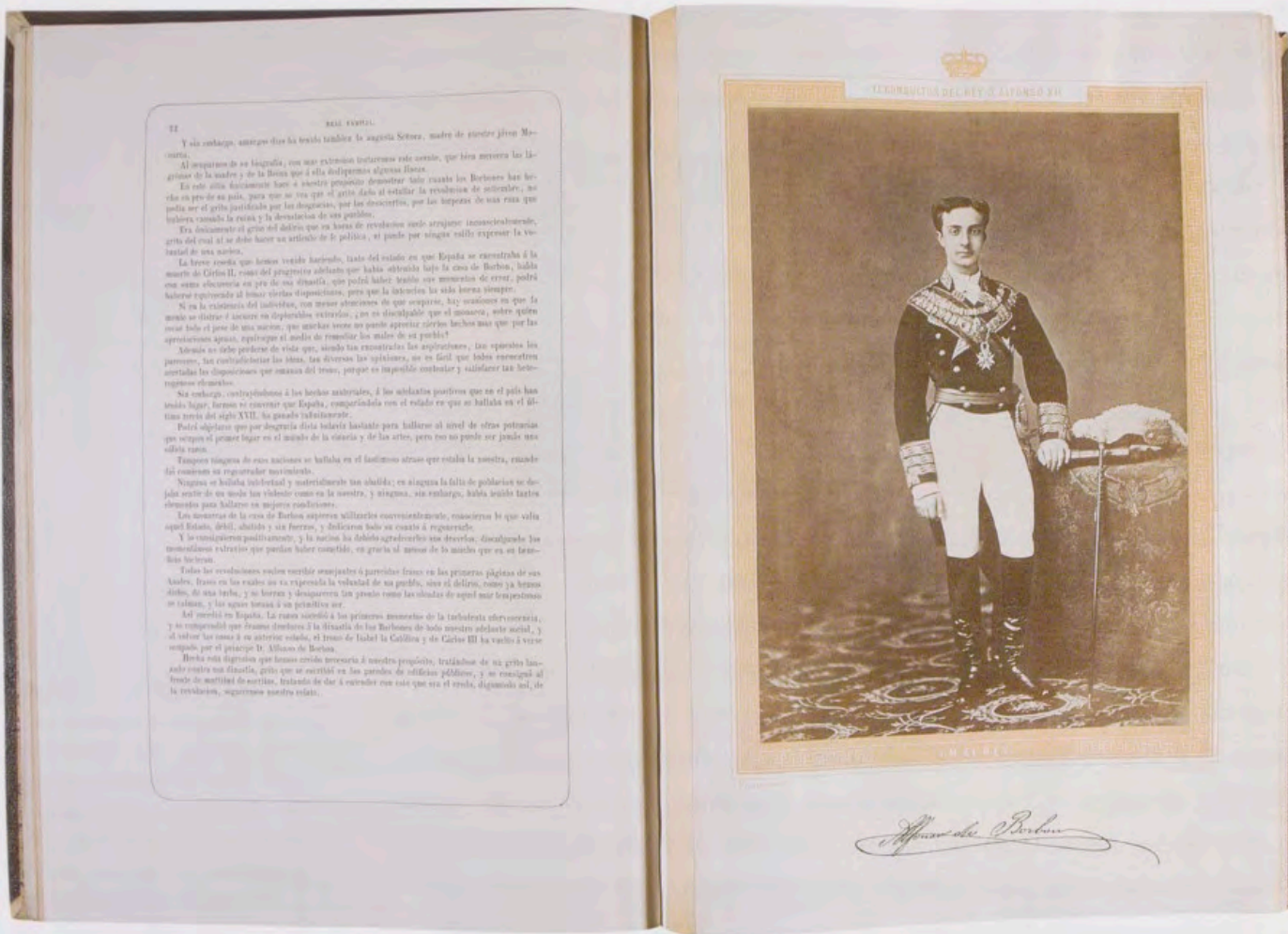
32. AGP, AG, leg. 935.

33. J. M. Pellicer y Pagés, *Santa María de Ripoll: Nobilísimo origen de este Real Santuario, sus glorias durante mil años y su oportuna, conveniente y fácil restauración: Reseña histórica*, Gerona, 1878 (RB, Inf. 3093).

34. También el tema de la restauración de nuestro patrimonio artístico ha generado algún otro raro ejemplar, como es la obra del Coronel de Ingenieros Ramón Soriano, *Reparación hecha en una de las galerías del patio de la alberca del palacio árabe de la Alhambra*, Madrid, 1865 (RB, VIII/1029).

35. RB, VIII/6511 a VIII/6514.

36. «...también hay que lamentar que estas obras fotográficas van desmereciendo a los pocos años de su existencia, porque progresivamente desaparecen los detalles, hasta quedar reducidas a las tintas más oscuras, lo cual nunca sucede ni al grabado ni a la litografía...». AGP, AG, leg. 420.



P Chamorro Martín y Baquerizo, El Consultor del Rey D. Alfonso XII, PN, Inv. n° 10210934.

les más notables, debido a su grandeza e importancia para la Historia del Arte. Muchos de ellos pueden considerarse algunas de las obras maestras de la fotografía del siglo XIX.

En la misma línea, pero centrado únicamente en la capital charra, sale a la luz en 1867 *Salamanca Artística y Monumental*, una de las obras claves de la iconografía de la capital salmantina del XIX, junto con los repertorios ya mencionados de Clifford, por la calidad y detalle de las imágenes recopiladas, de mano del consagrado fotógrafo Pedro Martínez de Hebert, encargado de documentar gráficamente la mayor parte de los edificios más representativos de esta capital. Pese a ser una de las más importantes de España por su monumentalidad, la ubicación de esta ciudad, fuera de las rutas habituales, redujo notablemente su difusión en imágenes³⁷. Dicha obra se publica en Salamanca junto a otro volumen con textos del académico Modesto Falcón.

En este mismo año de 1867 se publica una obra del bibliófilo hispalense José María Asensio y Toledo sobre el pintor Francisco de Pacheco; aparece en Sevilla en una edición no venal, dedicada por el autor al Rey Alfonso XII³⁸. Dentro también de este género de monografías de artistas, reseñamos la custodia en la Real Biblioteca de un exquisito ejemplar publicado en 1879 en París, dedicado a la polifacética obra artística de Gustave Doré³⁹, con los primeros fotograbados de sus pinturas, y presentado con un gran retrato del artista realizado por el fotógrafo Nadal.

37. RB, Pas/802.

38. RB, I-F-625.

39. R. Delorme, *Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur. Photographies Goupil et Cie*, Paris, 1879, RB, IX/3447.

Puesto que hemos aludido en este breve recorrido a ejemplares publicados tanto en Francia, Inglaterra, como Alemania, no podemos cerrar este capítulo sin mencionar alguna obra de procedencia italiana, como país guardián de algunos de los lugares más bellos y evocadores de la cultura occidental. Insertamos por tanto aquí el ejemplar de la obra publicada por C. L. Visconti en homenaje al Papa Pío IX⁴⁰, ilustrada con una secuencia de diecinueve albúminas con vistas de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas de alguna manera relacionadas con la vida del Sumo Pontífice.

Dado que la incidencia del retrato en la fotografía ya ha dado lugar a una fecunda labor recopilatoria, a continuación abordaremos la referencia a una serie de obras que, aunque limitadas en número, constituyen, desde diferentes géneros, fuentes de primer orden para ilustrar principalmente el tema de la iconografía española decimonónica, puesto que guardan notables series de retratos de personajes de la vida española, vinculados tanto a la Casa Real como a los ámbitos militar y eclesiástico. Empezando por la Casa Real, Chamorro y Baquerizo dedica un volumen a la Familia Real española⁴¹; en él se reúnen por primera vez en un libro las semblanzas fotográficas de cada uno de sus miembros, de mano de fotógrafos afamados de la época como Mariezcurrena o Hebert, del mismo modo que a principios de siglo hicieron el pintor Antonio Carnicero y el grabador Juan Brunetti, aglutinando en una colección de estampas los retratos de Sus Majestades, Príncipes e Infantes de España⁴². Del mismo autor la Real Biblioteca conserva el segundo volumen de esta serie, dedicado a los Generales del Ejército y de la Armada, con una secuencia de veintiocho retratos, en su mayoría de busto y con condecoraciones, que en muchos casos nos acercan por primera vez al conocimiento de los verdaderos rostros de los protagonistas de la historia militar española del reinado de Alfonso XII.

También en el ámbito militar, retrotrayéndonos a la época isabelina, la obra del escritor y periodista británico Frederik Hardman⁴³ sobre la guerra de Marruecos se constituye en obligada referencia para la iconografía militar española del siglo XIX, al incluir veintiuna albúminas en tamaño fotográfico de tarjeta de visita, realizadas por el propio autor, con retratos de estudio de algunos de los Generales que participaron en dicha contienda⁴⁴. Hardman, acreditado corresponsal del *Times* en la Guerra de Marruecos, recopila en este volumen las cartas que fue enviando al periódico entre el 17 de noviembre de 1859 y el 10 de abril de 1860. Constituye, desde el punto de vista histórico, una admirable des-



BUZARD
 "Hicet gaudere, sed non vivere!"
 "Tunc gaudio illibentur, et non sunt in terra illius."
 "Sicula, quae se aeterni non dimittit horae."
 "Et non licet vivere sed non vivere amantur."
 Buzard, 1841, n.º 11

J. Janin, Rachel et la tragédie, PN, Inv. n.º 10212835.

40. *Omaggio (triplice) alla santita di Papa Pio IX nel suo Giubileo Episcopale offerto dalle tre Romane Accademie Pontificie di Archeologia Insigne delle Belle Arti denominato di S. Luca pontificia de Nuovi Lincei*, Roma, 1877, RB, IV/727.

41. P. Chamorro y Baquerizo, *El Consultor del Rey Alfonso XII: Biografías-semblanzas de las personas más notables existentes hoy en España*, Barcelona, 1876-1886, RB, INF/4761-4762.

42. *Colección de retratos de SS. Magestades, Príncipes e Infantes de España* / A. Carnicero lo dibujó; J. Brunetti lo grabó, Madrid, 1802-1804, RB, GRAB/143.

43. F. Hardman, *The Spanish campaign in Morocco*, Edimburgo, 1860, RB, IV/1528.

44. Lista de Generales retratados por F. Hardman: García, Echagüe, Ros de Olano, O'Donnell, La Saussaye, Prim, Orozco, Rubín, Enrique O'Donnell, Mackena, Galiano, Conde de Eu, Zabala, Marqués de San José, Uztriz, Ríos y La Torre.



Retrato de aparato de la Reina Isabel II, en F. Hardman, *The spanish campaign in Morocco*, PN, Inv. n° 10213613.

Retrato de medio cuerpo de la Reina Isabel II, en Coronel Ramón de Cevallos, XXIV capítulos en vindicación de Méjico, PN, Inv. n° 10209918.

cripción del día a día del conflicto. Su interés desde el punto de vista iconográfico se acrecienta notablemente con los dos retratos que incluye de Isabel II y su consorte Francisco de Asís, de enorme valía, al elegir, en el caso de la toma de la Reina, la parafernalia propia del retrato de aparato, retratándola con todos los emblemas de la realeza, corona, manto y traje con diseños heráldicos relativos al trono, hasta ahora únicamente plasmada en esos términos en el retrato pictórico realizado por Eduardo Zamacois en ese mismo año.

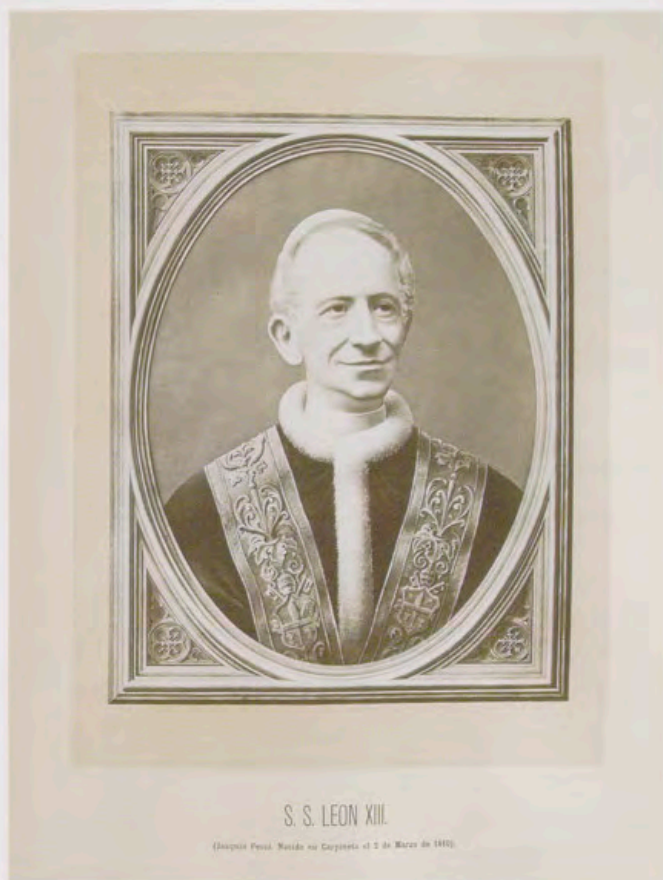
En este contexto de la iconografía militar, pero trasladada a la Europa del Barroco inmersa en la Guerra de los Treinta Años, se incluye la obra publicada por el británico Eduard Cust en 1865⁴⁵, con la inclusión de diecisiete reproducciones fotográficas de retratos de los principales protagonistas de este conflicto, donde encontramos las efigies pictóricas de Mauricio de Orange-Nassau, el Marqués de Espínola, el Conde de Mansfeld, el Duque de Sajonia-Weimar o Gustavo Adolfo de Suecia, entre otros.

Respecto al ámbito eclesiástico, la obra de José Salvadó⁴⁶, siguiendo la misma estructura del *Consultor de Alfonso XII*, ilustra con magníficos retratos fotográficos las biografías de todos los prelados de las diócesis españolas, precedidas por la imagen del Papa Pío IX, primer Pontífice de la historia del que se tiene la «vera imagen» gracias al nuevo método fotográfico.

Dentro de este corpus de libros «raros», y del género de la Historia que específicamente estamos mencionando a propósito del interés iconográfico, es preciso reseñar la curiosa obra que el agregado de la legación de México en España entre 1853 y 1855, el Coronel Don Ramón de Cevallos y del Conde, dedica a la

45. E. Cust, *Lives of the Warriors of the thirty years' war: Warriors of the seventeenth Century*, Londres, 1865, RB, VIII/2722.

46. J. Salvadó, *Galería biográfico-fotográfica: El Episcopado español. Biografías de los esclarecidos prelados que desde el año 1876 hasta la fecha han venido ocupando las diócesis de España*, Barcelona, 1877, RB, III/1601.



J. Salvadó, Galería biográfico-fotográfica: El Episcopado español, PN, Inv. n° 10213632.

Reina Isabel II, aludiendo en ella a su condición de fotógrafo «amateur»: «A quién señora, mejor que a V. M. podría dedicar los primeros ensayos de la leve ocupación con que distraigo el ocio, con mis primeras pruebas he querido adornar este escrito que me atrevo a poner a sus pies»⁴⁷. Obra escrita con el objeto de contrarrestar la imagen negativa de Méjico difundida por algunos diarios madrileños, y de la que resaltamos la originalidad de sus numerosas ilustraciones, muchas de ellas reproducciones de escenas pictóricas con temas alusivos al descubrimiento de América, siendo las de mayor valía los retratos que se incluyen en ella. Desde el punto de vista iconográfico, resulta de indudable valor el retrato que el propio autor hizo de la Reina, en el que se pone de manifiesto la estrecha influencia de las fórmulas pictóricas imperantes en la mitad de siglo, ya que el Coronel Ceballos elige la opción de un retrato de corte intimista, cercano al retrato burgués entonces en boga y alejado de la parafernalia propia del retrato oficial. Representa así a la Reina no con un atuendo de gala, sino posando con indumentaria típicamente española, como es el traje de madroños con la mantilla, dejando en un segundo, y ligeramente difuso, plano la alusión simbólica de su rango, con el cetro y la corona real. Aparte del retrato de la Reina, del que debemos además resaltar la novedad de su temprana fecha (entre 1853 y 1855), que lo convierte en una de las primeras imágenes fotográficas de ella, se incluyen dos retratos pictóricos de los Generales mejicanos Arista y Santa Ana.

Pasando al género literario, considero preciso puntualizar que la conexión entre fotografía y literatura la encontramos ya en W. H. Fox Talbot, quien acariicó la posibilidad de realizar una publicación ilustrada fotográficamente con

47. R. de Ceballos y del Conde, *XXIV capítulos en vindicación de Méjico*, Madrid, 1856, RB,V/213.



Los velocíferos o carruages (*sic*) mecánicos suspendidos con muelles, movidos sin motor de aire, vapor ni caballerías, PN, Inv. n° 10213579.

48. L. J. Schaarf, *Photographic Art of William Fox Talbot*, Princeton University Press, Princeton, 2000, pp. 77-78.

49. P. Virgilio Marón, *Carmina Omnia*, Ex Typographia Firminorum Didot, París, 1858, RB, I-J-647.

50. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Tip. Tomás Rey, Madrid, 1868, RB, IX/4849.

51. W. Shakespeare, *The works of William Shakespeare*, Bickers and Son, Londres, 1875, RB, Inf. 1598.

52. F. Lope de Vega, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, Imp. Prudencio Cuartero, Madrid, 1863, RB, I-K-195.

53. J. W. von Goethe, *Fausto*, English y Gras, Madrid, 1878, RB, Inf. 4517.

54. J. Janin, *Rachel et la tragédie*, Imp. J. Claye, París, 1859, RB, IV/722.

55. RB, CAJ/FOLL/7 (28).

obras del afamado poeta romántico Lord Byron, en la que incluiría fotografías de su casa, así como copias de sus manuscritos, como la estrofa de la «Oda a Napoleón», en lo que él llamó «tributo de la ciencia a la poesía»⁴⁸. La Real Biblioteca se presenta de nuevo como testigo del interés que también se evidencia, en la edición de libros clásicos de la literatura universal, por la fotografía como medio de reproducción. Obras de Virgilio⁴⁹, Dante⁵⁰, Shakespeare⁵¹, Lope de Vega⁵², Goethe⁵³ y Jules Janin⁵⁴, entre otros, testifican esta nueva concepción del documento gráfico, con ejemplares de alta calidad.

Para finalizar esta incursión en los fondos de la Real Biblioteca, quiero dejar testimonio de un destacado número de ejemplares, entre los que también se encuentran algunas publicaciones en forma de folletos, que, provenientes de muy diferentes temáticas, se presentan ilustrados con una sola fotografía. Subrayamos, por su mayor rareza temática, un curioso folleto editado en Barcelona en el año 1864 y dedicado al invento del velocífero⁵⁵, con una reproducción del curioso ingenio sobre ruedas. Atendiendo a su valor histórico es necesario mencionar la exquisita edición de *La Rosa de oro enviada por la Santidad de Pío IX a S. M. la reina doña Isabel II en enero de 1868: noticias históricas acerca de esta dádiva pontificia*, im-



Reman Ribas.

Palma De Mallorca.

DEFENSAS
LEIDAS
ANTE EL CONSEJO DE GUERRA

CELEBRADO
EL DIA 1.º DE ABRIL DE 1871

EN
LA CIUDAD DE PALMA

DE LAS ISLAS BALEARES.

por negativa de varios Generales y Brigadieres á prestar juramento de fidelidad y obediencia á D. Amadeo de Saboya.

MADRID

EN LA OFICINA DEL IMPRESOR DE LOS CARREROS DE URBANO,
CALLE DE LA FLORES, 3. 1871.

1871

Defensas leídas ante el Consejo de Guerra celebrado el 1 de Abril de 1871, en la ciudad de Palma, de las Islas Baleares, por negativa de varios Generales y Brigadieres a prestar juramento a D. Amadeo de Saboya, PN, Inv. n° 10214011.



FERDINANDO II.

I BORBONI
NEL
REGNO DELLE DUE SICILIE

PER

MICHELE DE SANGRO

DUCA DI CASACALENDA



COMO
TIP. DELL'ORDINE DI CAVALLERI E BAZZI
1884.

Michele de Sangro, I Borboni nel Regno delle Due Sicilie, PN, Inv. n° 10214098.

presa en Madrid en 1868 e ilustrada con un papel albúmina con formato de tarjeta de visita que registra la propia Rosa de Oro; así como el libro *Defensas leídas en el Consejo de Guerra celebrado el día 1 de Abril de 1871 en la ciudad de Palma de las Islas Baleares, por negativa de varios Generales y Brigadieres a prestar juramento de fidelidad y obediencia a D. Amadeo de Saboya*⁵⁶, editado en Madrid en el mismo año de los hechos e ilustrado con un retrato de grupo de los militares rebeldes. Fueron frecuentes también en estas fechas las publicaciones de recuerdos necrológicos que incluían el retrato del fallecido en el frontispicio del libro⁵⁷, entre los que destacamos los *Recuerdos* dedicados a la Infanta Doña María de la Regla de Orleans por Fernán Caballero⁵⁸, o el folleto sobre la Baronesa de Aguado por Joaquín V. Colón⁵⁹. Encontramos también publicaciones que responden a homenajes realizados en vida, como el que se tributó al genio artístico del actor Rafael Calvo en 1888⁶⁰, biografías como la del también actor José Valero⁶¹, la dedicada a Sagasta por Carlos Massa Sanguineti en 1876⁶² o la destinada al Rey de las Dos Sicilias Fernando II⁶³, de gran interés iconográfico al ofrecer una imagen muy poco convencional de la realeza, pues el titular de la Casa de Borbón, Don Fernando II, posa fumándose un puro y con la guerrera del uniforme militar entreabierta. Por último, no quiero dejar de mencionar cómo también el género poético y la edición de composiciones musicales recurren ocasionalmente a esta atractiva forma de ilustración, incorporando los retratos de los autores en el frontispicio de estas publicaciones.

Mediante este breve recorrido por los singulares ejemplares bibliográficos que se conservan en la Real Biblioteca, y que detallamos en forma de relación bibliográfica en el CD que se adjunta a la Revista, hemos querido dar a conocer un material fotográfico en gran parte desconocido y raramente aludido en la bibliografía. Confiamos en que sirva de base para futuros estudios sobre este sugestivo capítulo de la Historia de la Fotografía.

56. RB, IV/2280.

57. El primer uso de la fotografía en libros necrológicos lo encontramos en el que publicó John Walter, propietario de *The Times*, en 1844, con motivo del fallecimiento de su hija, Catherina Walter, incluyendo en el frontispicio del libro conmemorativo *El lecho de muerte de C.M.W.*, una fotografía de un busto de mármol con la efigie de su hija.

58. RB, CAJ/FOLL/134 (5).

59. RB, VIII/679.

60. RB, III/2606.

61. RB, I-I-423.

62. RB, XIX/5931.

63. RB, VI/1848.

ND

Notas y Documentos

RESTAURACIÓN DE SILLAS POLICROMADAS DE LA ARMERÍA DEL PALACIO REAL DE MADRID

Mónica Moreno y Arantza Platero Otsoa / *Alet Restauración S.L.*

Desde antes del siglo IV a. C. se tiene conocimiento del uso de la silla de montar construida con perilla y arzón altos por mercenarios nubios del valle del Nilo. A finales del siglo X de nuestra era los musulmanes introducen en los reinos cristianos de Hispania el uso del estribo corto en sillas de arzones bajos, y la monta «a la jineta», que consiste en el control del caballo por medio de la fuerza de las rodillas, con lo que se consigue el giro del cuerpo, dejar libres las manos para usar el arco o la jabalina corta, e incluso, en caso de retirada, darse la vuelta el jinete y continuar atacando al enemigo durante la huida. En el año 1390 los vasallos cristianos adoptan este estilo de monta, sobre todo en las fronteras musulmanas. En contraste con el anterior tipo de monta, existía la monta «a la brida», en la que el jinete iba encajado en sillas de arzones altos y curvos con largos estribos para mantener las piernas estiradas, a la vez que iba protegido por armadura y casco, y armado de espada y gran escudo.

Hasta entonces la equitación se practicó como actividad propia de combate y caza. En la Baja Edad Media empezó a llevarse a cabo como actividad lúdica propia de las clases altas, en la que primaban los ejercicios ecuestres: torneos y justas se desarrollaban

con arreglo a estrictas normas recogidas en obras especializadas como *El Libro de los torneos* del Duque de Anjou, a la sazón Rey de Nápoles y Sicilia.

En el comienzo del Renacimiento los libros de caballerías difundieron una imagen de «heroísmo, fuerza, lujo y ostentación», y más adelante esa imagen de indumentaria abigarrada evoluciona hacia otra más renacentista y cortesana. La equitación, entonces, se reconoció como una forma de arte en términos de igualdad con las demás artes clásicas. La educación de un noble no se consideraba completa mientras no tuviese conocimientos del arte ecuestre y montase con soltura. Carlos I, gran caballista de formación borgoñona, difundió el torneo entre la nobleza española, relegando la práctica de las justas, toros y cañas que hasta entonces habían sido los preferidos de los nobles españoles. Por otro lado, demostró el mismo interés que su abuela Isabel la Católica por la conservación de la cabaña equina del reino, y, por medio de una ordenanza dictada en Barcelona en 1493, impedía a sus súbditos vender sus caballos, que habían alcanzado gran fama y honor. Posteriormente Carlos I ratificó la medida a petición de las Cortes de Madrid en 1528.



Silla F-65, PN, Inv. n° 10017257, antes y después de la restauración.

En el Barroco, los picaderos ecuestres, como el de la Escuela de Equitación Española de Viena, proliferaron por toda Europa.

Entre los siglos XVI y XVIII las exhibiciones ecuestres se manifiestan en cabalgatas, desfiles, grandes fiestas nupciales, paradas y diversas demostraciones en honor de visitas reales o de sus representantes, con la utilización de lujosas monturas.

En gran medida tenemos que agradecer ese interés del Emperador por las armas, armaduras y trofeos de guerra y, sobre todo, por la parafernalia relacionada con el mundo del caballo: Carlos I reunió, junto a su armería personal, el conjunto de armas medievales que los Reyes Católicos guardaban

en el Alcázar de Segovia y las armaduras de su padre Felipe el Hermoso, y de su abuelo el Emperador Maximiliano I, en una magnífica Colección con piezas de guerra, parada y justa. Su hijo, Felipe II, para demostrar su afición por el Arte, dio a la Armería rango de museo histórico, agregando a los depósitos anteriores sus armas defensivas, ofensivas, los trofeos ganados, regalos..., y añadiéndole una serie de caballos estáticos enjaezados con valiosas piezas. Desde entonces la Real Armería sufrió numerosos percances que mermaron y deterioraron la Colección. La invasión francesa y el incendio sufrido en 1884 fueron los más significativos.

En 1893, durante el reinado de Alfonso XII, se reabre la Real Armería en un nuevo edificio con la adquisición de nuevas aportaciones; en unos casos y en otros, se recuperan por diversos cauces objetos que habían pertenecido a la Colección. El Conde viudo de Valencia de Don Juan recogió todas las piezas en el *Catálogo Histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid* (1898).

Una muestra del gusto por lo ecuestre de Carlos I y de Felipe II es el conjunto de las magníficas sillas de montar con decoración de estofado policromado que son objeto de estas líneas. Se trata de un grupo de sillas tapizadas de parada, bridonas y a la jineta que se encontraban en un estado de conservación muy malo, tanto en los arzones policromados como en el tapizado y la estructura interna.

La costumbre de tapizar las sillas de montar con ricas telas, damascos, terciopelos labrados y brocados, y en muchos casos de bordarlas y adornarlas o rematarlas con ricas pasamanerías de hilos de plata u oro, dio paso al empleo de esta técnica en los muebles de uso doméstico para dotarlos de mayor calidez y comodidad.

Los tejidos que conforman la tapicería de las sillas estaban muy deteriorados, debido principalmente a suciedad de muy diversa procedencia: abundantes depósitos de polvo, restos de detritus animales, manchas de líquidos no identificables y manchas de adhesivos. El tiempo, el uso y las manipulaciones indebidas habían dejado rotos con pérdida de material, roturas por rozamiento y deterioro de los terciopelos. La estructura de los



tejidos estaba muy dañada a causa de la deshidratación de las fibras y por el efecto nocivo de la suciedad.

Otro de los factores determinantes ha sido el de las intervenciones poco afortunadas, como cosidos y zurcidos, que, al no permitir los movimientos propios de las telas, produjeron roturas en forma de hendiduras tanto en el sentido de la urdimbre como en el de la trama. En algunos casos, intervenciones anteriores habían contribuido a aumentar su deterioro; en otros, a tapar restos

de materia original; y en otros a modificar el aspecto inicial. Los remates y adornos de pasamanería de hilos metálicos estaban muy sucios, y, en parte, deshechos o con faltas.

Los acabados interiores, llevados a cabo con tejidos bastos y cuero, al igual que en el exterior, estaban muy mal conservados. El cuero había perdido en todos los casos, debido a la deshidratación, la cohesión de su estructura y estaba cubierto de una gruesa capa de suciedad. Las sillas, que tenían grandes faltas de los refuerzos de cuero,

Silla F-55, PN, Inv. n° 10017252, antes y después de la restauración.

Silla F-54, PN, Inv. n° 10017278, después de la restauración.





Silla F-67, PN, Inv. n.º 10017272,
antes y después de la restauración.

presentaban deformaciones en el exterior. Los bastes rellenos de pellote tenían lagunas y mucha suciedad. Algunos carecían del sistema de fijación a la estructura de la silla.

El trabajo de conservación y restauración se realizó en los Talleres de Restauración de Textiles del Departamento Restauración de Patrimonio Nacional. Como primer paso para su restauración se estudió con minuciosi-

dad el estado de conservación de cada pieza. Se documentaron fotográficamente, se levantaron mapas de daños y, para analizar e identificar en los Laboratorios de Patrimonio Nacional, se tomaron muestras de fibras, de hilos metálicos y de capas pictóricas.

El tratamiento elegido para las tapicerías de las sillas consistió, primero, en la eliminación de intervenciones anteriores, en las piezas en que su estado de conservación lo permitiera, para rescatar los posibles restos de materia original. Seguidamente se levantaron galones y flocaduras para tratarlos por separado.

A continuación, las tapicerías se sometieron a una limpieza mecánica por aspiración suave con protección de tul. Se eliminaron con bisturí depósitos de restos sólidos que la aspiración no había removido. La suciedad que persistía se trató con almohadilla de goma de borrar pulverizada, y se retiró por el mismo sistema de aspiración empleado anteriormente. Por último, se utilizó disolvente orgánico aplicado por sistema de tamponación con secantes para retirar los restos de suciedad en las manchas que lo requirieron.

La consolidación textil se efectuó por medio de inserción, en las lagunas o rotos, de soportes de batista (100 por ciento algodón). Estos soportes fueron previamente teñidos al tono adecuado con tintes sólidos a la luz y al agua, y matizados con crepelinas de seda también teñidas al efecto. Por último, la fijación se realizó con hilos «organ-sin» de dos cabos de seda, del mismo color, a punto de restauración.

Como la resistencia de los materiales de los flecos lo permitía, estos se lavaron en agua desionizada con disolvente neutro y se aclararon, hasta la eliminación de todo resto de disolvente, también con agua desionizada. Se peinaron con la ayuda de una varilla de madera y se secaron sobre una superficie plana, planchados con vidrios bajo pesos.

Los materiales del interior de las sillas se trataron por separado: los bastes, la estructura principal y el cuero. Los primeros se limpiaron por aspiración, y las faltas del tejido se consolidaron con soportes de lino grueso teñido. Se retiraron de los faldones,

por medios mecánicos, los restos de añadidos, cordones, remiendos y otros elementos empleados en otras intervenciones. Las zonas que habían perdido las capas de lino que los armaban se consolidaron con lino por medio de costura a punto de restauración.

El cuero conservado se limpió con una pasta de jabón de Ph neutro mediante una gamuza y sin necesidad de aclarado. La hidratación se realizó con un adobo compuesto de aceites de cedro, lanolina, cera de abejas y *pentaclorofenato*. Las faltas de cuero se consolidaron con badanas teñidas que se fijaron con adhesivo al cuero original. Finalmente se montaron las pasamanerías de los remates de los bordes.

Por otro lado, y en líneas generales, el estado de conservación de las policromías era malo. Se presentaban zonas de roce con abundantes lagunas de color y preparación, sobre todo, en los arzones laterales, dejando, en muchos casos, la madera al descubierto; y en otros, la arpillera que lo recubría.

La degradación estructural era tan grande que en algunos casos se había perdido hasta la forma original de la caída de los arzones, moviéndose todo el esqueleto interno de la silla.

Los arzones laterales estaban totalmente repintados con decoraciones de guirnaldas y filigranas en oro falso o purpurina. Todo este repinte subía por todo el borde del arzón en un intento de solventar los deterioros, ocultando, en muchos casos, el estofado original. Este original subyacente presentaba una factura más delicada y fina.

Las superficies de algunas sillas presentaban ampollas y faltas originadas por la elevada temperatura alcanzada en el incendio de 1884. Ello provocó un levantamiento de la policromía, y llegó, en algunos casos, a su descamación y desprendimiento. En los arzones delanteros y traseros se observaban grietas que habían sido tapadas burdamente en anteriores intervenciones con una capa gruesa de yeso, cubriendo en desmesura, además de las grietas, una parte considerable de la policromía original.

El barniz protector aplicado en una gruesa capa había envejecido aceleradamente



por el calor, con el oscurecimiento notable de toda la superficie. Una vez retirados los barnices y repintes, se pudieron observar, en las delicadas superficies estofadas o corladas, arañazos, bajo los cuales se veía algunas veces el oro y otras el bol. También se distinguían con claridad lagunas en las que se dejaba al descubierto la preparación blanca del estuco.

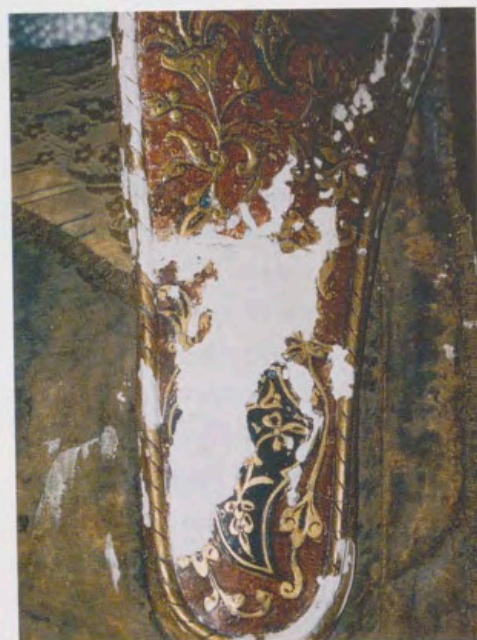
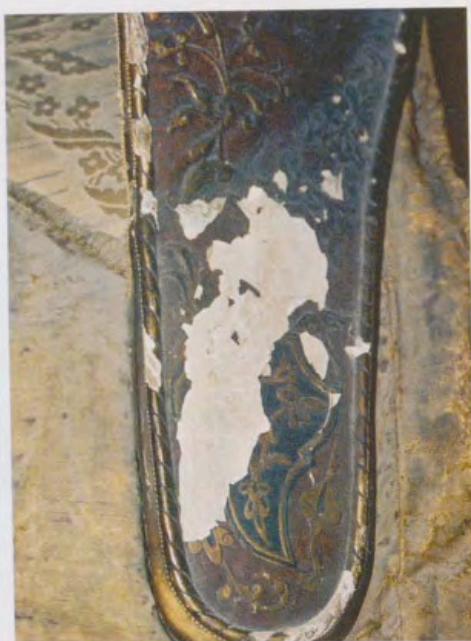
El tratamiento generalizado de las distintas policromías fue primero la elimina-

Silla F-61, PN, Inv. n.º. 10017263, antes de la restauración.

Silla F-61, PN, Inv. n.º. 10017263, cata de limpieza. Eliminación de barniz oxidado.

Silla F-64, PN, Inv. n.º. 10017253, antes de la restauración.

Silla F-64, PN, Inv. n.º. 10017253, proceso de restauración. Eliminación de barniz oxidado y estucado.



ción de la suciedad superficial mediante brochas de pelo suave y aspiración. La siguiente fase fue la eliminación de barnices y repintes. La eliminación del barniz, en algunos casos, se hizo con un detergente aniónico diluido en agua, y en otros con alcohol. Algunas superficies de barnices muy incrustados se eliminaron con mezclas seleccionadas en el test de disolventes. Los repintes fueron en su mayoría suprimidos a punta de bisturí y lupas binoculares.

La consolidación de policromía se realizó inyectando cola de conejo después de inyectar alcohol para mejorar la penetración de la cola. El sentado de ampollas y descamaciones de policromía se efectuó con cola de conejo y espátula caliente, protegiendo con papel japonés.

Antes de comenzar el estucado, se dio una capa de protección sobre la superficie policromada para prevenir posibles deterioros que pudieran surgir en el desestucado, así como para conseguir una visión más homogénea y refrescar los colores. El estucado fue progresivo y en repetidas veces. Una

vez estucado se aplicó alcohol con un algodón para cerrar los poros y satinar la superficie.

En aquellas sillas donde existía un deterioro estructural de la madera, ésta se consolidó con *paraloid* en *tolueno* al 20 por ciento; también se encolaron las partes separadas con cola de carpintero aplicando fuerza con aprietos. El relleno del volumen se efectuó con *araldit* madera.

La reintegración se hizo con acuarelas en algunos casos, y en otros con pigmentos al barniz. En aquellas zonas donde la acuarela no agarraba se añadió, como espesante y ligante, hiel de buey. La técnica utilizada varió según las características de las lagunas y del volumen de la superficie. De esta forma se utilizó en algunas sillas el *trattegio*; en otras, el *rigattino*, y en otras el *puntillismo*.

Finalmente se aplicó un barniz protector. En los casos en los que se había utilizado acuarela para reintegrar se aplicó *paraloid* al 5 por ciento en nitro; en los otros casos en que se reintegró con pigmentos se empleó barniz de retoques Windsor & Newton.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2007

MÚSICA

CICLO MÚSICA DE CÁMARA

Con la celebración del primer concierto de este año, se han cumplido los 25 de existencia de este Ciclo de *Música de Cámara*, que se inició en 1982, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes.

En esta nueva edición, se han celebrado dos conciertos en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con los Stradivarius de la Colección palatina.



Philharmonia Quartett Berlin, grupo formado por los primeros atriles de la Orquesta Filarmónica de Berlín, interpretó: *Cuarteto en La Mayor, Opus 41, n.º 3*, de Robert Schumann; y *Cuarteto en Do sostenido menor*, de Ludwig van Beethoven.



La soprano Ana María Sánchez, una de las voces más señeras de la música española actual, acompañó al Cuarteto Panocha de Praga, en la magnífica interpretación de *Las siete últimas palabras de Nuestro Salvador en la Cruz*, de Joseph Haydn. Esta obra, precedida de una *Introduzione*, está compuesta por siete movimientos lentos (sonatas) y, como final, un *Presto e con tutta la forza*: «El Terremoto».

CONCIERTO DE ÓRGANO

Andrés Cea Galán en la Capilla del Palacio Real de Madrid

En la Capilla del Palacio Real de Madrid, Andrés Cea Galán ofreció un concierto de órgano.



De las «Seis fugas» Opus 1, publicadas por el Organista Real José Lidón en Madrid, en 1778, se seleccionaron para este programa: la *Fuga sexta*, sobre «Sacris Solemniis», y la *Fuga segunda*, sobre «Quem terra, pontus».

También de José de Nebra, se interpretaron dos fugas, *Intento en Do Mayor* e *Intento en Sol menor*, que pertenecen a la colección del organista abulense Eliso Martín Arribas, y que se conservan en la Biblioteca del Monasterio de Santo Tomás de Ávila.

El programa se completó con diversas sonatas como: *Sonata K 434 en Re menor*, *Sonata K 66 en Si Bemol Mayor*, *Sonata K 185 en Fa menor...*, compuestas por

Domenico Scarlatti, de quien se celebra este año el 250 aniversario de su muerte en Madrid.

CICLO ÓRGANO EN LA REAL CAPILLA

Patrimonio Nacional ha organizado un Ciclo de Conciertos de Órgano en la Capilla del Palacio Real de Madrid, con el que pone a disposición del público las armonías del siglo XVIII, y que podrán ser disfrutadas a lo largo de este año 2007.

El Ciclo se inició con la intervención del Padre Jafet Ortega, OSA, Organista Titular de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con el concierto titulado: «Cuatro siglos de música española», en el que se incluyeron obras del *Cancionero de Palacio* (siglos XV-XVI); Antonio de Cabezón, Sebastián Aguilera de Heredia, Juan



Bautista Cabanilles y Antonio Soler, entre otros.

La siguiente actuación estuvo a cargo de Aleš Bárta, solista de la Filarmónica Checa y Orquesta Filarmónica de Praga, que interpretó: «La música para órgano en Centroeuropa y España», con obras

como *Partita en Do Mayor*, de J. K. Kuchar; *Fuga en Sol menor* y *Fuga en Do Mayor*, de J. K. Vaňhal; *Tiento de medio registro de baxón de 1. tono*, de Sebastián Aguilera de Heredia; *Tiento de medio registro de mano derecha de 1. tono*, de Andrés de Sola; *Tiento de Clarines*, de Joan Cabanilles; *Pastorela, Verso de 2º tono*, de Félix Máximo López; *Chacona en Fa Mayor*, de J. Pachelbel; *Tocata duodécima* ("Apparatus musico-organisticus"), de G. Muffat; y *Ricercare a 6 voces* ("Ofrenda Musical"), de J. S. Bach.

El órgano del Palacio Real de Madrid, pieza extraordinaria y única en este tipo de instrumentos de teclado, fue construido por el organero de la Real Capilla Leonardo Fernández Dávila, según deseo de Fernando VI y Bárbara de Braganza, y se concluyó con la intervención de Jorge Bosch, durante el reinado de Carlos III.

Los conciertos de este Ciclo, que se iniciaron en febrero, terminarán en el mes de junio.

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2007

CELEBRACIÓN DE LA PASCUA MILITAR



LA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE LA PASCUA MILITAR estuvo presidida por Sus Majestades los Reyes y Su Alteza Real el Príncipe de Asturias.



TRAS LOS CORRESPONDIENTES HONORES, Don Juan Carlos pasó revista a la formación de la Guardia Real.

PREMIOS NACIONALES DE INVESTIGACIÓN



SU MAJESTAD EL REY en la entrega de los Premios Nacionales de Investigación 2006 concedidos por el Ministerio de Educación y Ciencia.

PROYECTO ALZHEIMER



SU MAJESTAD LA REINA durante la recepción a las instituciones y personas colaboradoras en la realización del Proyecto Alzheimer.