

9 1770486 099003

# Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIV Nº 174 CUARTO TRIMESTRE DE 2007 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)



42166

V/R/S

# Reales Sitios

AÑO XLIV N<sup>o</sup> 174 CUARTO TRIMESTRE DE 2007



Detalle del cuadro de Jean Ranc, Carlos III, Niño, Museo Nacional del Prado, Inv. n<sup>o</sup> 2334, Madrid.



## PATRIMONIO NACIONAL

### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

#### Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

#### Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

#### Vocales

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavia

José Jiménez Jiménez

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

#### 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



# Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLIV Nº 174 CUARTO TRIMESTRE DE 2007

## 4

JOAQUÍN RIAZA MOYA

*El retrato de Carlos III Niño por  
Jean Ranc, Hércules en la encrucijada  
y la virtud del Príncipe*

El objeto de este artículo es aportar nuevas claves para la interpretación del retrato que de Carlos III niño hizo Jean Ranc entre 1723 y 1724. Basándonos en el análisis del texto latino que aparece en el libro que el Infante señala, concluimos que se trata de versos clásicos de diversa procedencia, lo que hasta el momento nadie había detectado.



## 24

JUAN LUIS GONZÁLEZ  
GARCÍA

*«Pinturas tejidas»  
La guerra como arte y el arte de  
la guerra en torno a la Empresa  
de Túnez (1535)*

La Empresa de Túnez de 1535, una victoria militar relativamente limitada dentro del equilibrio de poder sobre el Mediterráneo en el siglo XVI, se convirtió, por vía del arte, en el hito tanto histórico como mítico que marcó el eje del reinado de Carlos V.



## 48

Notas y Documentos

Vanesa Benito Ortega,  
Isabel Garzón Guzmán,  
Juan Antonio González Pañero,  
y María del Mar Mairal  
Domínguez

*La Jefatura de Oficios y  
Aposentamiento de la Real Casa  
y Patrimonio (1814-1931)*



# 65

Exposiciones Temporales

# 71

Crónica Cultural

# 76

Actos Oficiales



#### REALES SITIOS SE RENEVA

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.

**La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.**

FE DE ERRATAS: En la página 62 del número 173 de Reales Sitios, donde dice «tortillería» debería decir «tormillería».

## Reales Sitios

REVISTA DE  
PATRIMONIO NACIONAL

#### DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

#### CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Fernández-Miranda  
Rosa García Brage  
Carmen García-Frías 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 Videras  
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](http://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: V y B  
IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

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

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros  
Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-08-006-3  
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64  
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

## EL RETRATO DE CARLOS III NIÑO POR JEAN RANC, HÉRCULES EN LA ENCRUCIJADA Y LA VIRTUD DEL PRÍNCIPE

Joaquín Riaza Moya

En el retrato de cuerpo entero que Jean Ranc hizo de Carlos III siendo niño, datado entre 1723 y 1724, el joven Príncipe apoya su mano izquierda sobre un libro, mientras que con la mano derecha sostiene unas flores, flores que abundan sobre el escritorio, encima del libro y rebosando de un jarrón.

Dicho libro está abierto por una página numerada con un 100. Junto al número se ve la palabra «Libro», y en la página más cercana al espectador se observan unas líneas latinas manuscritas. A semejanza de ejercicios o anotaciones, bien, elaborados por un Príncipe; bien, propuestos por un Preceptor. Su posible intención programática para amplificar la significación del retrato no ha sido bien interpretada por los especialistas, que se han interesado por el cuadro, con traducciones no muy afortunadas.

La abundancia de flores, y la interpretación del libro como un texto botánico, han dado lugar a que este retrato se haya conocido tradicionalmente como *Carlos III herborizando*<sup>1</sup>, incluso en publicaciones muy recientes<sup>2</sup>. Lejos de parecerme inocente —o debida sólo al naturalismo de la pintura<sup>3</sup>, o a la desatención hacia los aspectos que aquí tratamos—, esa interpretación más que nada obedece al deseo manifiesto de contemplar a Carlos III como Príncipe ilustrado desde su nacimiento hasta su muerte. Para propagar esta idea ha servido la presentación de esta imagen como testimonio de su temprana aplicación al aprendizaje de las ciencias, como si de su infantil estudio, ilustrado en ciernes, no fuese sino lógica consecuencia que medio siglo más tarde estableciese el Real Jardín Botánico en el madrileño Paseo del Prado, ese eje urbano de su programa cultural. Es curiosa la continuidad entre la propaganda monárquica y la historiografía moderna, pues ese deseo de ensalzar la presciencia del Monarca ya estaba presente en los Ministros que le rodeaban cuando llegó a Madrid en 1760, y se detecta en las lecturas que se han hecho de las alegorías de Tiépolo en el Salón del Trono del Palacio Real. Desde sus contemporáneos no ha cesado de repetirse esa interpretación unívoca de Carlos III como un buen Rey ilustrado, olvidando que sí, lo fue, pero *no sólo eso* ni siempre eso.

El punto de partida para todo estudio relacionado con este retrato es el serio e interesante artículo de Alisa Luxenberg, que, al analizarlo con cuantos atributos



*Jean Ranc, Carlos III, Niño, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 2334, Madrid.*



Jean Ranc, Carlos III, Niño, detalle del libro sobre la mesa, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 2334, Madrid.

contiene, dedicó atención por primera vez a la inscripción latina, concluyendo, como es lógico, que el libro no es un manual de botánica, sino el soporte de una inscripción más críptica, a la vez que más pertinente, y que excluye cualquier relación del retrato con la vida privada del Infante o sus aficiones particulares<sup>4</sup>.

Más de cuanto sospechó Luxenberg, la clave para entender el significado programático del cuadro y superar los tópicos historiográficos se encuentra precisamente en esta inscripción, cuyo proceso de elaboración manifiesta, sin embargo, un deliberado interés por hacer resonar en tal estrofa la botánica. Se manifiesta así una situación muy frecuente en las intenciones de los artistas o programadores iconográficos: mostrar distintos planos de significación que no se excluyen, sino que se complementan. El retrato no muestra sólo al Infante *herborizando*, pero no puede negarse categóricamente que también lo esté haciendo, como escenario propicio para narrar otras muchas cosas. De entrada, el personaje se define por dos rasgos que forman parte de él y de la ambientación a la vez, su pose y su vestido: éste, suntuoso; aquella, imbuida de un aura solemne y mayestática<sup>5</sup>.

Como la anécdota cotidiana del niño estudioso no es efectivamente lo importante en un retrato como éste, Luxenberg acierta al verlo como «emblemático», pero a mi juicio se equivoca al utilizar el término, y al limitar su análisis al estudio —exhaustivo, preciso y convincente, por otra parte— de plantas y pájaros, porque de nuevo *no sólo es eso*. Superando la definición de emblema como conjunto de símbolos que metafóricamente retratan virtudes o características públicas de un heredero de la Corona, esta imagen pictórica es emblemática, sí, pero más bien al estilo del siglo XVII, entendiendo el emblema como una imagen y un texto

interrelacionados<sup>6</sup> que se complementan en los significados. Este género, que ya iba quedando en desuso, era aún una poderosa herramienta educativa, sobre todo en los colegios de la Compañía de Jesús<sup>7</sup>, cuyos miembros seguían gustando del fuerte poder de la palabra como complemento a la imagen de esos emblemas que constantemente estudiaron en su juventud y que a buen seguro conformaron en parte su visión del arte como útil instrumento educativo y propagandístico. Como veremos, fueron miembros de la Compañía los que pudieron estar en el fondo de la idea del retrato. Y es aquí donde se ha despreciado la importancia del texto: los versos son conocidos, de autores clásicos, con resonancias que van mucho más allá de lo escrito, son más sutiles de lo que se pensaba. Descubrir su naturaleza da la clave definitiva para interpretar su importantísimo papel en el significado del cuadro, y no puede dejar de sorprender que durante casi tres siglos nadie se haya apercebido de que esos versos son clásicos, no invenciones del autor del programa.

Los tres versos son casi citas literales de textos latinos, algunos especialmente conocidos, y oportunamente escogidos en el contexto de representación del retrato por un erudito muy buen conocedor de la literatura latina, que al escogerlos también hace entrar en juego el contenido de las obras de las que están extractados.

El primero, ACCIPIAM SERTAS NARDO FLORENTE CORONAS, un hexámetro dactílico, está tomado de Lucano, *Bellum Civile*, X, 162

ACCIPIUNT SERTAS NARDO FLORENTE CORONAS

El erudito que ha compuesto la estrofa ha variado el tiempo del verbo (futuro o presente de subjuntivo, frente al presente de indicativo del original) y la persona (aquí primera frente a la tercera persona del plural del verso de Lucano). Veamos ahora el contexto en el que se inscribe y su traducción tal como aparece en la Farsalia:

ACCIPIUNT SERTAS NARDO FLORENTE CORONAS  
 ET NUMQUAM FUGIENTE ROSA, MULTUMQUE MADENTI  
 INFUDERE COMAE QUOD NONDUM EUANUIT AURA  
 CINNAMON EXTERNA NEC PERDIDIT AERA TERRAE,  
 ADUECTUMQUE RECENS UICINAE MESSIS AMOMON.

«Reciben coronas trenzadas con nardo florido y con rosas, nunca allí escasas, y derraman sobre su cabellera hasta empaparla cinamomo que todavía no se ha disipado en un aire extranjero, ni ha perdido la fragancia de su patria, y también amomo reciente de la última cosecha» (Salvo en los casos en los que se indique, las traducciones son mías).

La traducción de la versión presente en el retrato variaría sólo en el verbo:

«Recibiré coronas trenzadas con nardo florido»



Jean Ranc, Carlos III, Niño, detalle de la mano derecha con ramo de flores, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 2334, Madrid.



Rafael, El sueño del Caballero, National Gallery, NG 213, Bought, 1847, Londres.

Nuestro verso se inserta en el canto X, cuya acción transcurre en Egipto. Se trata de un famoso pasaje que narra un impresionante banquete ofrecido por Cleopatra a César, paradigma del lujo oriental y del refinamiento suntuoso y decadente, presentado por el estoico Lucano como el colmo de la inmoralidad y la depravación. La pareja que preside el banquete, César y Cleopatra, es perfumada y coronada de flores, algo habitual en los banquetes griegos, romanos y orientales. Sería pues ésta un símbolo de los placeres, sin descartarse, o yuxtaponiéndose a su posible carácter de *Corona nuptialis*, con precedentes bíblicos<sup>8</sup> y grecolatinos<sup>9</sup>, evidentemente relacionada con el reciente compromiso matrimonial del Infante. Las flores que el niño porta se entienden también en este sentido, como ya observara Luxenberg y ampliamos aquí, pero con una mayor riqueza de sugerencias que incluyen lo moral, lo educativo y múltiples alusiones a un prometedor futuro, inspirado muy posiblemente en el tópico del Hercules Prodicus y en sus diversas variantes (el sueño de Escipión, por ejemplo), en el que las flores son constantemente emblema de los placeres que el joven que emprende el buen camino debe rechazar<sup>10</sup>, pudiendo el libro fácilmente referirse al camino de la virtud, como ocurre en el conocido cuadro de Rafael. Las flores y las coronas son también señales de regocijo y de gratas esperanzas cara al mañana. A mi entender son jazmines lo que el niño porta en su mano derecha. El jazmín simboliza, aunque no es

frecuente su presencia en la emblemática, aquello que florece y toma vigor en el ocaso. Así lo ve Picinelli en su *Mundus Symbolicus*<sup>11</sup>, relacionándolo con la prudencia, que es fruto de la edad madura y el «ocaso» de la vida (*Vespere floret*). También lo relaciona, lo que sería más pertinente en nuestro caso, con la candidez y el rubor ante la falta, síntoma de virtud (*Ex rubeo candor*). Muy bien pudiera ser una elegante y poética alusión al orto de una nueva esperanza, un Príncipe heredero, ante el ocaso de un rey (el sol) al que heredará (*floresco sole cadente*).

La siguiente frase reza:

OPTIMAM QUAMQUE SPICAM LEGERE OPORTET. (II, 9, 2)

No es un verso en sí mismo (sólo un libro de *De Re Rústica* está en verso, el dedicado a los jardines, y no el II) pero presenta un cierto ritmo dactílico que convierte la oración casi en hexámetro, como los otros dos, o en pentámetro<sup>12</sup>, con lo que formaría con el anterior verso un dístico elegíaco, o al decir de Glendinning (véase nota 12) una *copla heroica*, lo que es métricamente imposible. Está tomado de la obra *De Re Rústica* escrita por otro español, Lucius Iunius Moderatus Columella<sup>13</sup>

Su contexto y traducción serían:

QUEM AD MODUM AD SEMENTEM FRUMENTA SINT ELIGENDA  
ILLUD DEINCEPS PRAECIPIENDUM HABEO, UT DEMESSIS SEGETIBUS  
IAM IN AREA FUTURO SEMINI CONSULAMUS. NAM QUOD AIT CELSUS,  
UBI MEDIOCRIS EST FRUCTUS, OPTIMAM QUAMQUE SPICAM  
LEGERE OPORTET SEPARATIMQUE EX EA SEMEN REPONERE;  
«De qué manera se debe elegir la semilla para la sementera (es el título del capítulo).  
Ahora debo encargarme de aconsejar que nos preocupemos, una vez cosechado el grano, ya en la era, de la semilla para el futuro. Tal como dice Celso, deben escogerse las mejores espigas cuando la producción es mediana<sup>14</sup> y a partir de ellas hacer acopio de semilla».

*De Re Rústica*, traducida como «Sobre la Labranza», «Sobre el Cultivo» o «Sobre las Labores del Campo», es un largo y concienzudo tratado didáctico de agricultura. En su libro segundo, en el capítulo dedicado a la sementera, *Quem ad modum sementem sint eligenda*, es donde se inscribe nuestro verso. Precisamente la cita era relativamente famosa entre los latinistas, pues es casi el único fragmento que se conserva de la obra de Celso dedicada a la agricultura, de donde la tomó, como él mismo dice, Columela.

¿Por qué motivo aparece esta frase en el retrato? Quizá se trate de una curiosa alegoría. Aparte de continuar esa contextualización botánica, que no debe despreciarse, es posible que aluda al pesado trabajo que le espera a un miembro de la realeza, quien debe en todo momento saber elegir sabiamente y ser capaz de emitir juicios morales. Tras el deleite que se enuncia en el primer verso, viene el trabajo concienzudo para quien, como el agricultor, debe escoger lo mejor y sembrarlo para luego recoger, todo ello con ciertas resonancias evangélicas. Como ya dijimos para el primer verso, la inspiración parece estar en el tópico del Hércules Prodicus o *Ad Bivium*. Puesta la frase en relación con su contexto original de la obra de Columela, pudiera destacar el orgullo dinástico: de la mejor espiga, el Rey





padre, nacen los mejores hijos, destinados a los más altos honores (la herencia italiana, o el matrimonio con Mademoiselle de Beaujolais) y a perpetuar la estirpe. Si entendemos el primer verso como una clara mención al futuro matrimonio del Infante, el sentido de éste sería sin duda alguna una afirmación de la continuidad de la familia, o de la feliz elección de su prometida. Las buenas cosechas y la abundancia agrícola son también parte del decorado de una subyacente Edad de Oro que se hace explícita en el último verso, el más cargado de connotaciones. Nos inclinamos a entenderlo en sintonía con el primer verso, siendo su carácter de «elección moral», de psicomaquia, el que más va a interesarnos, sin excluir las otras posibles significaciones, en modo alguno incompatibles. Al abordar una interpretación de conjunto desarrollaremos esta idea.

El tercer verso aparece alterado, pero perfectamente reconocible como una copia de un hexámetro de Virgilio presente en su famosísima *Egloga* o *Bucólica* IV  
AT SIMUL HEROVM LAUDES ET FACTA PARENTES

El genitivo de singular «parentis» (de tu padre) se ha sustituido por un acusativo de plural (a los antepasados). Comentaremos estos cambios más adelante.

En la forma presente su traducción es poco menos que imposible. Sólo haciéndolo depender del verbo del verso anterior tendría sentido: «(és preciso) leer (o elegir) las alabanzas que merecen los héroes y los grandes hechos (y a/ de/ en cuanto a) los antepasados». Lo casi imposible de encajar, en el caso en el que está, es «parentes».

Veámosla en el contexto en que aparece el verso en la *Égloga*:

AT SIMUL HEROVM LAUDES ET FACTA PARENTIS (también aparece en los manuscritos «parentum»)

IAM LEGERE ET QUAE SIT POTERIS COGNOSCERE UIRTUS,  
MOLLI PAULATIM FLAUESCET CAMPUS ARISTA  
INCULTISQUE RUBENS PENDEBIT SENTIBUS UUA

ET DURAE QUERCUS SUDABUNT ROSCIDA MELLA (IV, 26 y siguientes)

«Y en cuanto seas capaz de leer los elogios que merecen los héroes y las hazañas de tu padre (de tus antepasados si preferimos la variante «parentum»), y de discernir el significado de la virtud, el campo se dorará con suaves espigas, las rojas uvas colgarán de las zarzas silvestres y rezumará rocío de miel de las duras encinas».

Por el interés del verso, nos detendremos más en el análisis filológico del mismo. El poema forma, junto a otros nueve, las famosas *Églogas* o *Bucólicas* de Virgilio, que, a imitación del género bucólico griego, compuso entre el 42 y el 39 antes de Cristo. Fueron su primera composición de importancia. Las escribió por sugerencia de Asinio Polión, a quien están dedicadas, y que por aquel entonces era su protector. En ellas, lo propio del género, uno o varios pastores cantan sus amores, rivalizan en habilidades poéticas o describen encomiásticamente la campiña. Le sirven al mismo tiempo a Virgilio para referirse a acontecimientos contemporáneos. En la *bucólica* que nos ocupa lo hace con un fin claramente político: alegorizar los mitos y el mundo pastoril para encomiar a un Príncipe o a un protector. Este fue un camino muchas veces seguido por la poesía desde entonces, y la norma en la época de Augusto, tan preocupado por la regeneración y el fortalecimiento moral de su patria y del orgullo de sus súbditos, para lo que no

dudó en emplear a literatos y artistas plásticos. El programador del cuadro pudo, pues, hacer una elegante alusión a su propio papel, citando precisamente ese poema de Virgilio.

La Bucólica IV es, en este sentido, paradigmática. En ese momento histórico, en el que la restauración del orden y el fin de las continuas guerras civiles que caracterizan al Siglo se ven como una empresa propia de héroes, que dará paso a una Edad de Oro, Virgilio construye un poema alegórico para cantar poéticamente el advenimiento de la deseada Era. Y lo hará dentro de los cánones del género pastoril, pero apartándose de algunos desde el principio, pues promete cantar cosas más elevadas, y no delegará en un pastor, sino que será él mismo el narrador. En secuencias temáticas de siete versos, número no casual según la teoría pitagórica, va trazando una hermosa profecía: tal y como profetizó la Sibila, un niño va a venir del cielo y volverá la Edad de Oro con él, simbolizada por la vuelta de Astrea, la Justicia, que abandonó la tierra en la Edad de Hierro, y por el regreso de Saturno y su buen gobierno civilizador y pacífico. Ese niño convivirá con los dioses y los héroes, y será uno de ellos. Gobernará, con virtudes heredadas de su padre, un mundo en paz. Ese mundo, descrito con los más hermosos versos que puedan imaginarse, es el panorama paradisíaco de toda Edad de Oro: Grandes cosechas de una tierra que dará sus frutos sin esfuerzo, lana que sola se tiñe, reinado de la Justicia y la Paz, destierro del mal y los vicios... A lo largo del poema el niño crece: nuestro fragmento se refiere al momento en que es capaz de conocer y emular las virtudes de su padre y de los héroes, un tránsito, pues, a una segunda infancia, que también el Príncipe Carlos estaba viviendo cuando se pintó el retrato. Es precisamente en ese tránsito cuando la elección moral del mito del *Hércules Prodicus* tiene lugar. El niño del poema y el Infante se identifican completamente, y puede entenderse toda la Égloga protagonizada por Carlos III o por cualquier otro Príncipe heredero.

El poema ha sido desde siempre muy popular, sobre todo entre los hombres de Iglesia, por cuanto se consideró un texto profético del nacimiento de Cristo.

Tuvo éxito muy pronto como inspiración de poetas o artistas que tuvieran como objetivo ensalzar a un Monarca, al entenderse los nuevos reinados como la apertura de una Edad de Oro<sup>15</sup>. El mismo Padre Sarmiento utiliza el sentir general de la Bucólica para su *Sistema de Adornos del Palacio Real*, incluso citando uno de sus versos<sup>16</sup>. Como en el retrato de Ranc, se aprovechan sus resonancias dinásticas. Años después será Cadalso, en su Carta LXVII, quien se carcajee de las ridículas citas latinas de su época, poniendo como ejemplo un trillado verso de la égloga utilizado para el encomio de Príncipes, sobre todo herederos, el mismo que citó el Benedictino.

El verso que nos ocupa habla del momento en que el niño, ya capaz de discernir qué es la virtud,<sup>17</sup> y de leer las gestas de su padre y de los grandes héroes, inaugura definitivamente esa Edad de Oro, aunque aún tendrán que pasar algunos años de discordia y codicia (versos 31-37), discordia que se preveía a la llegada a Italia del Príncipe Carlos. Con toda seguridad, como hemos venido observando, cualquier lector culto de la época del retrato reconocería el verso y le vendrían a





la mente todas estas alusiones, muy adecuadas para lo representado: la Edad de Oro que este niño protagonizará; las flores y fragancias que inundan toda la égloga y el cuadro; el tránsito a una nueva etapa de su vida también en el ámbito educativo<sup>18</sup>, pues es en ese momento cuando ya ha abandonado la crianza femenina y pasa a tener cuarto independiente y criados propios<sup>19</sup>. Esta significación educativa sintoniza también por supuesto con su inspiración en el mito del Hércules Prodicus. Además, la Bucólica ensalza a un padre, que, tras pacificar el mundo<sup>20</sup>, le cede su gobierno (*pacatumque reget patriis virtutibus orbem*), y al que el niño emulará en sus virtudes en su futuro reinado. No olvidemos que a Carlos III se le trata en el retrato como Príncipe heredero de los reinos a los que se le destinaba (los territorios italianos de Parma y Piacenza y de Toscana, sobre los que tenía derechos) y que le convirtió en aquel tiempo en uno de los personajes clave de la política española y europea. No olvidemos tampoco el especial orgullo sentido por su «animoso» padre ante sus hazañas bélicas durante la Guerra de Sucesión.

Me resulta sorprendente la sustitución del Genitivo «PARENTIS» que cierra el verso original y que hablaría directamente del Rey Felipe, por el acusativo de plural «PARENTES», mucho más general en su acepción de «Antepasados». Parece estar aquí la mano de su orgullosa madre, con lo sugerente que sería entender ese PARENTES como padre y madre, o como mención de sus antepasados por parte materna, de los que recibe la herencia italiana.

Se ha estudiado hasta ahora el significado de los tres versos aisladamente y en su contexto original. Veremos ahora su interpretación si formaran una hipotética estrofa.

Hemos supuesto que quien decidiera colocar en la composición del retrato la inscripción, a buen seguro un erudito de profunda formación clásica, con inclinación por lo educativo y lo botánico, lo hizo citando versos que creía que el público relacionaría de inmediato con sus fuentes de inspiración latinas, enriqueciendo sus referencias simbólicas y prestigiando la habilidad del retratista para la cita culta, algo muy del gusto del XVIII. No se trata de un plagio tal como ahora lo entendemos, sino de una especie de *contaminatio* que enaltece lo escrito con la autoridad de los consagrados autores latinos que lo inspiran. Esta raíz clásica de cita culta total o parcial se buscaba conscientemente en la emblemática y en la inscripción epigramática o conmemorativa. Los ligeros retoques, que ya hemos comentado, ayudan a entender el terceto como estrofa y a darle sentido completo, pero con faltas de coherencia en el último verso. Es también destacable el hecho de que dos de los tres autores escogidos sean españoles. Pasemos ahora a la traducción de las tres líneas como conjunto estrófico:

ACCIPIAM SERTAS NARDO FLORENTE CORONAS  
OPTIMAM<sup>21</sup> QUAMQUE SPICAM<sup>22</sup> LEGERE OPORTET  
AT SIMUL HEROVM<sup>23</sup> LAUDES ET FACTA PARENTES

Las posibilidades de traducción son varias. A continuación consignamos la que nos parece más razonable, indicando en las notas las alternativas (véase ☺). La traducción que aparece en el meritorio artículo de Alisa Luxenberg, quizá por problemas en la traducción al español del original inglés, y a buen seguro por no saber de dónde proceden, presenta errores inexplicables, aunque remotamente capta el



Jean Ranc, La familia de Felipe V, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 2334, Madrid.

sentido del texto. No hace falta decir que resulta muy complicado acertar, al tratarse de un texto hecho «a trozos», y en el que desgajar o forzar la sintaxis no es tarea tan fácil para el traductor como lo fue para el ingenioso ensamblador:

«Recibiré<sup>24</sup> coronas<sup>25</sup> trenzadas con nardo florido<sup>26</sup>, (pero)<sup>27</sup> es preciso elegir<sup>28</sup> la(s) mejor(es) espiga(s) y a la par leer/elegir las alabanzas<sup>29</sup> que merecen los héroes y los hechos (y/de)<sup>30</sup> los antepasados<sup>31</sup>».

En suma, la interpretación de estos versos y de su presencia en el retrato podría ser resumida de la siguiente manera: el Príncipe Carlos, en el tránsito a su segunda infancia con un cambio de estatus apreciable, empieza a gozar de las delicias de la Corte, a la vez que se le compromete en matrimonio. Un futuro feliz le espera (*accipiam sertas nardo florente coronas*), en el que deberá ser capaz de esforzarse por lograr las mejores metas y saber discernir lo mejor<sup>32</sup>, distinguiendo el bien del mal (*optimam quamquam spicam legere oportet*), es decir, aprender la Virtud. El mismo Rey escribió en ese tiempo a su hijo en ese sentido<sup>33</sup>. En esas nuevas obligaciones va a tener importancia su educación, que va a experimentar también cambios. Su futuro, como sugieren los ecos de la Edad de Oro provocados por lo conocido de la cita de la *Égloga IV*, va a consistir en un próspero reinado, que debe fundamentarse en el estudio y emulación de los ejemplos de los grandes hombres, y sobre todo de su padre y de sus antepasados<sup>34</sup>. Simultáneamente queda subrayada



la continuidad dinástica, paterna y materna, y ensalzado implícitamente el Rey padre (*At simul –legere oportet– heroum laudes et facta parentis*).

Parece como si los doctos y cortesanos aduladores del Infante, siguiendo el símil de la Edad de Oro, tuvieran ya en mente estos versos de Virgilio, presentes en el mismo poema (Bucólica IV, 50-53)

*Aspice convexo nutantem pondere mundum  
terrasque tractusque maris caelumque profundum.  
Aspice venturo laetuntur ut omnia saeclo.*

«Mira el mundo oscilar en su cóncava masa, y los continentes y el curso del mar y el alto cielo. Mira cómo todo se alegra ante el siglo que se presenta».

Versos que muchos años después parecen inspirar el encomio pictórico que celebra la consagración de Carlos como Rey de España, los frescos del Salón del Trono del Palacio Real Nuevo de Madrid. En este sentido, esperamos profundizar en el futuro sobre las continuidades y las rupturas que existen en el mundo cultural cortesano de Carlos III, desde el modelo de sus padres hasta el de su propia figura como Soberano ilustrado en España, y sobre las relaciones entre las formas artísticas «neoclásicas» y sus trasfondos iconográficos y literarios clásicos tal como se postulan en las bóvedas de la residencia real madrileña.

Pero antes de dar tan largo salto sobre cuarenta años de la vida de Carlos, precisamente aquellos en los que se desarrolló su formación cultural y su interesante mecenazgo regio en Italia, es necesario atenerse al contexto preciso de 1723 en el que se crea esta inscripción para este retrato del pimpollo Borbón y Farnesio. Corroborando en general cuanto ha apuntado Luxenberg, quisiéramos, sin embargo, destacar cómo este texto latino hasta ahora incomprendido, por encima de su indudable brillantez intrínseca como ejercicio humanístico, tiene el valor de evidenciar la presencia de un cortesano hombre de letras en la fabricación de una imagen artística, precisamente cuando el cambio de situación política y dinástica hacía particularmente fértil el arte cortesano de Felipe V en las vísperas de su abdicación y de los matrimonios de sus hijos con Princesas francesas y de su hija mayor con el propio Luis XV<sup>35</sup>. La relación entre el sabio palatino y el artista de Corte, encargados, con frecuencia, de elaborar productos culturales donde letras y artes estaban obligados a ir de la mano, puede suponerse con frecuencia, pero en este retrato de Carlos III es manifiesta. Quién fuese el erudito no puede asegurarse, pero sí es legítimo aventurar una suposición sin demasiado temor a errar: los dos preceptores jesuitas de Carlos, nombrados en aquel mismo año, eran hombres doctos y capaces, los Padres Marin y Labrousse; ambos contaban con la confianza del confesor del Rey, el Padre Daubenton, como ya destacó Baudrillart<sup>36</sup>. No es improbable que a este equipo jesuita se debiera la formulación del retórico discurso formado por las fuentes originarias del Jardín Real en La Granja de San Ildefonso, otro «retrato» borbónico donde muchas evidencias se esconden bajo lo obvio, pese a estar ante nuestros ojos escritas en letras de molde.

Ya se ha apuntado en varias ocasiones la relación del retrato con el mito del *Hercules Prodicus*. Aunque no cabe aquí el desarrollo de esta idea, ni un repaso



A. Watteau, Capituciones de boda y baile campestre, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 2353, Madrid.

exhaustivo a la importancia del mito en el arte en general y en particular en el del siglo XVIII (véase 🎭), hemos querido ilustrar el artículo con varios ejemplos gráficos, en los que aparecen los mismos factores: Príncipes, flores y libros, virtudes y vicios... No queremos dejar de resaltar la especial importancia del dubitativo Hércules en la música de la época, en la que encontramos dos excepcionales ejemplos: la cantata de Bach BWV 213 *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen, Hercules auf dem Scheidwege*, datada en 1733, un regalo por el undécimo cumpleaños del hermano de María Amalia de Sajonia –futura esposa de Carlos–, el Príncipe heredero Friedrich Christian, y la cantata de Händel *The Choice of Hercules*, compuesta en 1751 (véase 🎭).

Dejando para la edición digital otros ejemplos, creemos conveniente desarrollar el que consideramos más próximo en intenciones al nuestro: en la Gran Galería de Versalles, la composición de Le Brun titulada «El rey gobierna por sí mismo» debe leerse siguiendo las claves del mito. En 1661, nada más morir el



*Simon-Alexis Belle, María Ana Victoria, Infanta de España, Museo Nacional del Palacio, Inv. n° 2486, Versalles.*

Cardenal Mazarino, el joven Rey Luis, recién casado con María Teresa de Austria, decide asumir personalmente el poder, o mejor dicho, decide propagar la idea de que está dispuesto a hacerlo. Dentro del programa histórico diseñado por Lebrun, este momento destaca por su importancia de «punto de partida», y como tal se le asigna una posición de honor en la Galería. El Monarca, ataviado a la romana (paradigma que se asume en todas las escenas históricas<sup>37</sup>) aparece sentado en un trono. A un lado —el lado «fácil» desde los orígenes del mito, como ocurre con la Ypsilon griega, en cuya grafía un trazo es sinuoso y suave y el otro recto y empinado— una de las Gracias le ofrece una corona de flores apoyada amorosamente en él, mientras las otras dos las esparcen, llenando esta parte de la composición. A la derecha de las Gracias, el dios Himeneo con la antorcha recuerda el reciente matrimonio del Rey. Los putti que se reparten la base de la escena juegan a las cartas, al billar y a las damas, tocan instrumentos propios de la diversión y el jolgorio, bailan y recitan poemas, suponemos que amorosos, e incluso parodian a la virtud disfrazándose con las armas de Minerva o Marte. Todos estos elementos aluden claramente al matrimonio del Rey y los festejos con que se celebró<sup>38</sup>, y genéricamente a los placeres y deleites de la Corte. El Rey, que ha gozado de ellos, como Hércules en la encrucijada, da la espalda a estas figuras, fijando la vista y alargando su mano hacia el camino «difícil», el de la Virtud. No presta atención a las figuras que hemos descrito, sino que, atento a los consejos de Minerva, que se sitúa a su lado, y a Marte, que le señala el camino, está dispuesto a emprender esa vía, culminada por la figura alegórica de la Gloria que sostiene la corona estrellada de la inmortalidad, en contraste con las guirnaldas de las Gracias. Más arriba, los Olímpicos, entre los que está Hércules, contemplan satisfechos la escena. El Rey decide, pues, asumir su alta misión, gobernar la nación, simbolizada por el timón que porta en su mano derecha.

Los programas iconográficos de Versalles han sido estudiados con profundidad y acierto por Sabatier (véase nota 31). Para este plafón, además de identificar su relación con el Hércules Prodicus, el autor repasa los bocetos, mucho más atrevidos y cargados de erotismo, concluyendo que las figuras del lado deleitoso no son rechazadas de plano, al considerarse los placeres del matrimonio lícitos y adecuados, lo que se probaría por las figuras finalmente ejecutadas, más recatadas e inocentes. El plafón mostraría entonces que esas diversiones deben ceder espacio a lo que verdaderamente importa, la dedicación del Rey al gobierno y bienestar de sus súbditos, si bien el matrimonio es un primer paso, asegurando la primera obligación de un Rey, garantizar la descendencia. El mensaje se envuelve de toda la recargada retórica de la que fue capaz aquella Corte, pero el contenido es el mismo: en el retrato de Ranc los versos parecen adelantar una situación similar, aunque con mucha antelación, dada la edad del Príncipe Carlos, al que se le hace crecer deprisa. Por supuesto los rasgos evidentes del mito se han eliminado, y quedan únicamente sugeridos los elementos que emblemáticamente hablan de un tránsito: virtud, placeres, elección, joven en el momento de emprender su camino.

No conozco ningún otro retrato de esta época donde el diálogo entre inscripción y pintura sea tan complejo, pues tanto la sutileza de las citas como la



erudición requerida al espectador para descubrirlas, unidas al empleo emblemático de flores y aves, vestimenta o libro, hacen de esta imagen un raro espécimen en la retratística del momento, no muy proclive ya a juegos simbólicos de tanta enjundia. Si en este caso la erudición parece corresponder, como hemos indicado, a los Padres Marin y Labrouselle, preceptores jesuitas del Infante Carlos, un artefacto como éste, por encima de la explicación concreta, nos obliga a plantear de una manera más general cómo funcionaba la intrincada relación entre el sabio palatino y el artista de Corte en la elaboración de un producto cultural complejo, donde letras y artes van de la mano, de Felipe V a Carlos IV, desde las fuentes de La Granja a las bóvedas del Palacio Real de Madrid. La correcta comprensión de estos mecanismos de creación nos permite entender la lectura correcta que se proponía al público (aunque muchas veces no la llegara a captar) y escapar de interpretaciones contaminadas como las que ha soportado esta imagen del joven Infante Carlos.



Charles Le Brun, *Le Roi gouverne par lui-même*, 1661, *Galerie de Espejos, Versailles*.



## NOTAS

1. El vocablo aparece por primera vez en el *Diccionario de la Real Academia Española* de 1802, p. 457, con la acepción de «Andar por montes, valles y campos reconociendo y recogiendo yerbas y plantas». En la edición actual no ha cambiado sustancialmente la definición («Recoger o buscar hierbas y plantas para estudiarlas») por lo que tampoco es muy acertado aplicar la palabra al cuadro. Es además actividad más propia de flora silvestre que de jardín.

2. F.J. Sánchez Cantón, *Ars Hispaniae, Tómo XVII*, 1965, en la p. 96 se refiere a él como «Príncipe Carlos herborizando». Y. Bottineau lo menciona como «Don Carlos, en sus aposentos, estudiando unas flores» en *El Arte Cortesano en la España de Felipe V, FUE*, 1986. En el catálogo que con motivo de la exposición dedicada a Carlos III y la Ilustración se editó en 1986, el retrato sirvió de imagen para la portada del tomo I, para la caja que contenía los dos tomos y para el cartel. Quizá se prefirió nuestro cuadro a la imagen guerrera del retrato de Mengs, con armadura, o a la del «aldeanizado» cazador de Goya, o a la propuesta de Maella, con el hábito de la Orden que llevaría su nombre; el interés, fruto de los vientos políticos de aquel momento, en presentar a Carlos III y a su reinado como la cumbre del pensamiento ilustrado y de la modernización de España, es palpable en gran parte del Catálogo, y quizá también aquí. Así, Gonzalo Anes, en el capítulo que titula «La Formación de un Rey en el Siglo de las Luces: Idea y Realidad», escribe: «La idea del príncipe político cristiano, desarrollada por Saavedra Fajardo fue sustituida por la del príncipe ilustrado, de la que pudiera tomarse por imagen el cuadro de Mengs (*sic*) El Infante Don Carlos herborizando», p. 26. El pie de foto de la ilustración de detalle que reproduce con precisión el texto, con los versos que estamos estudiando, presente en la página 20, reza: «Carlos III, niño; estudiando botánica, por J. Ranc». En la ficha (521) dedicada al retrato en el tomo II, sin firmar, podemos leer: «El príncipe, futuro Carlos III, aparece estudiando botánica. En su mano derecha, con gesto cargado de exquisitez y delicadeza, sujeta una flor. Su mano izquierda se apoyó en un libro. La Botánica fue una de las disciplinas a las que se prestó más atención en la época en la enseñanza y la investigación... (...) El cuadro resulta simbólico. La educación, el espíritu ilustrado y su interés por las ciencias útiles y la personalidad del rey, que desde su temprana edad se nos muestra lleno de majestad y de elegancia, son recogidos por Ranc con gran maestría y excelente resultado». Alisa Luxenberg muestra estupor en su artículo por haber sido incluido el cuadro en la sección titulada «Ciencia y Técnica» del Catálogo. J. J. Junquera, en la *Historia del Arte Español*, Planeta, insiste en la idea de la herborización: «Los infantes niños, aun los retratados por Ranc, se insertan en la tradición Velazqueña: la espontaneidad del niño traspasa los complicados ropajes en un apunte de interior; una flor en la mano, un pájaro, sustituyen a monos, sonajeros e higas de los retratos austríacos y nos indican un afán estudioso de las ciencias naturales». C. Martínez Shaw y M. Alfonso Mola en su biografía sobre Felipe V, 2001, abundan en lo dicho «A continuación llega Jean Ranc (...) pintando otros numerosos retratos de fría elegancia, como el dedicado al futuro Carlos III entregado a la actividad perfectamente ilustrada de la herborización». Todavía en el 2005, los mismos autores ven en el retrato a Carlos III «Entregado a la actividad perfectamente ilustrada de la herborización...», en *Don Quijote: tapices españoles del Siglo XVIII*, SEACEX-El Viso, 2005, capítulo dedicado a la Política Cultural de Felipe V, p. 143. En la ilustración adjunta se titula también al cuadro *Carlos III herborizando*. Más profuso es Roberto Fernández en su biografía de Carlos III, Arlanza, 2001. Habla del cuadro en varias ocasiones como ejemplo de la educación ilustrada del Príncipe: «También fueron introduciendo al príncipe en las Ciencias Naturales, con especial predilección por la botánica, como es bien sabido uno de los conocimientos predilectos de la Ilustración. Ranc inmortalizó esta afición en un célebre cuadro, ya mencionado anteriormente, en el que se puede contemplar a Carlos herborizando *sobre un libro de esta materia* (la cursiva es mía). Una prueba de que los tiempos del príncipe guerrero empezaban a cambiarse con los del príncipe sabio e ilustrado que frecuentaba sin rubor el mundo natural a través del conocimiento científico» (...) p. 41. «poco a poco se iba configurando la idea del príncipe ilustrado, tan magníficamente mostrada por Jean Ranc en el cuadro del infante Don Carlos Herborizando», p. 29.

3. «fue probablemente el naturalismo del retrato lo que llevó a los especialistas a interpretar el cuadro como una representación de Carlos estudiando botánica», A. Luxenberg, «Retrato emblemático e identidad: Carlos III niño, de Jean Ranc», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIX, n.º 37, 2001, p. 75. Yo más bien creo que todo empezó con Danvila y Collado, que posiblemente tras la contemplación del cuadro dedujo la afición de Carlos III por las flores, como nos dice en la p. 68 de su *Historia General de España, tomo IX, Reinado de Carlos III*, El Progreso, Madrid, 1894. «El infante Don Carlos alternaba en toda clase de diversiones pues, además de la caza, mostraba mucha afición a las flores y jugaba al villar...».

4. A. Luxenberg, 2001 [*op. cit.* n. 3]. Me centro aquí, por tanto, en los significados programáticos de la inscripción, y no en los de las flores y aves ya bien estudiados por la citada autora.

5. Vestido de oro y azul. Conocida es la relación entre la combinación oro-azul y la realeza, por su semejanza simbólica con cielo-sol-estrellas. Así lo recoge el Padre Martín Sarmiento en su *Sistema de Adornos del Palacio Real de Madrid*, edición a cargo de J. Álvarez Barrientos y C. Herrero, Madrid, 2002. A. Luxenberg [*op. cit.* n. 3] cree ver, en los bordados, girasoles, como símbolo del gobernante justo y benigno, citando ejemplos en la emblemática. Pero para ir entrando ya en los difíciles caminos de la iconografía, en un libro que ella misma cita para probar que las flores que el joven Príncipe lleva son azucenas, el girasol, que aparece en el grabado *pour la pitié*, en el elemento «tierra», alude a que el Rey sigue los dictados del cielo en sus acciones.

6. Para la interrelación entre texto y pintura, véase la revista *Fragmentos* con número monográfico dedicado a la cuestión en 1991 (XVII-XIX).

7. Véase A. Schimberg, *L'éducation morale dans les collèges de la compagnie de Jésus en France sous l'Ancient régime*, Paris, 1913, cap. III, pp. 571-582. También, de manera más general, M. Praz, *Imágenes del Barroco*, cap. IV, p. 195 y siguientes. En él se contienen afirmaciones tan jugosas como la siguiente: «Presentar a los poderosos el camino de la virtud con un aspecto tan agradable que resbalaran hacia él sin esfuerzo y casi sin darse cuenta, y se descubrieran a sí mismos dignos de la apoteosis de Hércules sin tener que vacilar ante ninguna bifurcación, este era un arte en el que los jesuitas alcanzaron la perfección», p. 215.

8. *Cantar de los Cantares* 3,11 *egredimini et videte filiae Sion regem Salomonem in diademate quo coronavit eum mater sua in die disponionis illius et in die laetitiae cordis eius*. Tertuliano dedica parte de su opúsculo *De Coronis* a la costumbre de coronarse los novios, tanto en la antigüedad como en los ritos cristianos... Lo mismo hace Nicolás I en su *Disertatio ad bulgaros*. La costumbre pagana de las coronas nupciales se ha prolongado en Occidente hasta nuestros días. En palabras de Herbert Thurston: «Church retain more positive traces of the ancient ceremony of the crowning than is preserved in the wreath usually worn by the bride. Thus in a Latin ritual printed for Poland and Lithuania in 1691 it is directed that two rings be used, but if these are not forthcoming, then the priest is to bless two wreaths (serta) and present them to the married pair». *Catholic Encyclopedia* 1914, entrada «Ritual of Marriage». He consultado la versión en CD-ROM, disponible también *on-line*. Así nos las encontramos en el cuadro de A. Watteau, *Capitulaciones de boda y baile campestre*, de 1711, conservado en el Museo del Prado, en el que se ve sobre la cabeza de la novia una florida guirnalda. Existen también abundantes cuadros del XVII y XVIII en los que Damas de la aristocracia portan coronas o ramos de flores como símbolo de recientes matrimonios o compromisos: María Luisa de Orleans aparece de esta guisa en un retrato de 1689 poco antes de su boda con Carlos II de España (Museo de Versalles). También Madeleine-Charlotte d'Albert d'Ailly, Duquesa de Foix, es retratada con una guirnalda en sus manos en el momento de su matrimonio con Jean-Baptiste Gaston, Duque de Foix y de Randan en 1664, taller de los hermanos Beaubrun, también en Versalles. Más cercano es el retrato de 1725 de Mariana Victoria de Borbón, hermana de Carlos III, y que aparece portando una guirnalda de flores en su mano, como símbolo de su compromiso con el Delfín, en retrato de Simón Alexis Belle conservado en Versalles.

No es infrecuente tampoco el retrato de niños portando flores, como símbolo de inocencia, ternura y candidez, relacionado con el tópico del *flos aevi*, flor de la edad, y de la primavera como estación equiparable a la infancia y juventud: Retrato de Luis XIV niño de pie con manto Real de 1640, Versalles, con resonancias dinásticas; el Infante Felipe, futuro Duque de Parma, porta unas flores en el retrato de Familia de Ranc, etc. Cómo no, son anuncio del fruto.

9. El uso de coronas en los symposia griegos es de sobra conocido. Así, las mencionan Platón, Jenofonte y muchos otros. La corona de flores nupcial, que portaban novio y novia, es también citada por los textos. Así, Bion, I, 88. La cultura romana, heredera en gran parte de la griega, asocia flores y coronas con el matrimonio. De ello existen innumerables testimonios. Plinio dedica un largo capítulo de su *Naturalis Historia* (XXI, 46) a los distintos tipos de coronas (corona,serta, corolla) y a las flores utilizadas para componerlas. La nupcial la trenzaba la novia con sus propias manos, como atestigua Festo, 63. Abundan en el tema Catulo (61, 64), Ovidio (*Metamorfosis* II, 756-762), Lucano (*Phars* II, 358) o Plauto (*Aulularia* 385) entre otros muchos.

De ahí que, en la pintura, tanto el novio como la novia de las composiciones mitológicas porten coronas de flores. De los innumerables ejemplos podemos citar las Bodas de Thetis y Peleo de Jordaens, en el Prado o las bodas de Cupido y Psique en la Logia de la Farnesina, pintadas por Rafael y su equipo. Cualquier unión amorosa suele verse también acompañada por las coronas de flores; incluso el toro-Zeus las lleva en *El rapto de Europa* de Rubens, siguiendo a Ovidio. Más genéricamente, y como veremos al hablar del Hércules Prodicus, serán símbolo de vicio o placer, con esa tan típica identificación que hace el cristianismo del vicio con el erotismo, sin olvidar el *topos* de la fugacidad del placer que pronto se marchita. No es objeto de este trabajo repasar todos los usos que se le han dado a las guirnaldas de flores, con significados a veces antitéticos a los que aquí mostramos; pueden ser indicador de la pureza de la Virgen, también de la inocencia del Niño Jesús en las Sagradas Familias o del Amor de Dios. Para una completa descripción del ornato de las novias romanas, véase el trabajo de J. Boldson, *Roman Women*, 1962.

10. Hay alguna excepción. Panofsky, en su célebre estudio sobre el tema comenta un grabado de Adam Ghisi, según un original de Giulio Romano, en el que la figura que representa a la Virtud porta un jarrón de flores. En el mismo sentido cita un texto de los *Ragionamenti* de Vasari. En este último texto se habla de las flores como símbolo del aroma que las virtudes desprenden, virtudes que se simbolizan también con un libro, pues sólo pueden nacer del esfuerzo y el estudio. E. Panofsky, *Hércules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, Berlín, 1930. He consultado la edición francesa, Flammarion, 1999, p. 99, nota 277. El interesante texto de Vasari puede consultarse *on-line*: [http://www.memofonte.it/files/pdf/vasari\\_ragionamenti.pdf](http://www.memofonte.it/files/pdf/vasari_ragionamenti.pdf), p. 53.

11. P. Picinelli, *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus...* 1687, entrada «Jasminus» cap. XIII, pp.107-110.

12. Así lo cree N. Glendinning, en una breve referencia al retrato en su estudio sobre el retrato español del siglo XVIII, incluido en el Catálogo *El retrato español: De Goya a Picasso*, Javier Portús (coord.), Turner, 2004, aunque es prácticamente imposible desde un punto de vista métrico.

13. Consta que su lectura era frecuente en la educación de los Príncipes. Formó parte del programa de estudios de Felipe V (véase M. y B. Torrión, «De Felipe de Anjou a Felipe V: La Educación de Telémaco», en *El Arte en la Corte de Felipe V*, 2002).






14. Esta frase es ambigua. Puede entenderse también como una adverbial-relativa y significar «donde la producción es mediana/ escasa».
15. Por ejemplo Hernando de Acuña (1520-1580) dedicó un soneto a Carlos V con esta inspiración. Citado por V. Cristóbal en su edición para Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2000, p. 145.
16. «El asunto de Virgilio en la dicha Égloga ha sido felicitar a Asinio Polión por el nacimiento de su hijo Solonino y, como poeta, le vaticina que con tan feliz nacimiento se restituirá la Edad de Oro, que volverá al mundo la virgen Astrea y se gozará de un gobierno como el de Saturno (...) y que el derecho con que nació (se refiere a Felipe V) para entablar nueva sucesión en España por influjo del cielo nos deja libertad a la aplicación del Verso *iam nova progenies coelo demittitur alto* (...) entró a reinar pacíficamente el Rey Padre y nació nuestro Rey, su hijo, para fijar una perpetua paz y un siglo de oro...». Padre Martín Sarmiento, edición a cargo de J. Álvarez y Concha Herrero, 2002, pp. 296-297 [op. cit. n. 5].
17. Podemos relacionar perfectamente estos significados con los del verso precedente, en el que parece vislumbrarse una intención de señalar el momento de tránsito, de paso a otro estado de uso de razón y de capacidad.
18. J. Esteve, en su estudio sobre Vives citado en las notas de la edición digital, interpreta la Égloga como descripción de etapas en la vida del niño, siendo nuestro verso una alusión a la educación, y a la escuela del *grammaticus*, donde se aprende a leer con las hazañas de los héroes y con las historias (los logros de los antepasados). Esteve lee *patrum*, «de los antepasados», siguiendo una variante de los manuscritos distinta a la que yo utilizo, en la que leo *patris*, «del padre». En el siguiente verso, a juicio de Esteve, se alude al aprendizaje posterior en la escuela del filósofo, donde se aprende la virtud (*iam legere et quae sit poteris cognoscere virtus*).
19. J. L. Sancho, *La monarquía española en la pintura. Los Borbones*. Carroggio S.A., Barcelona, 2005.
20. Muy adecuada cita para Felipe V, orgulloso de un pasado guerrero, que dio lugar a un reinado de paz. Tal temática está muy presente en los Jardines de La Granja, en plena construcción en ese momento, como también son frecuentes en ellos las alegorías con el telón de fondo de la Edad de Oro.
21. Con un tremendo hipérbaton podría entenderse el sintagma *optimam quamque spicam* como complemento directo también de *accipiam*: «Recibiré coronas trenzadas con nardo florido (y) las mejores espigas, pero deben también a la par leerse las alabanzas hechas a los héroes y los grandes hechos (de) los antepasados», siendo *at simul* conjunción del anterior *legere oportet*. Esta es la traducción que parece preferir A. Luxenberg, trazándose, pues, una especie de par adversativo no antitético que podríamos resumir como «gozará de los deleites, el regalo y el placer de las flores, pero también estudiaré los hechos de los héroes y las hazañas de los antepasados». Su traducción reza: «Quizá me den fragantes flores, guirnaldas de brotes de nardo y de los más bellos capullos. Pero también es justo reunir las hazañas heroicas y las gloriosas gestas de nuestros antepasados». No es nuestra intención meternos a juzgar su mayor o menor exactitud o rigor.
22. Una variedad de nardo recibe el nombre de Spicanardo, entendiéndose cada cogollo que sale de su tallo como «espiga». Por tanto podría remotamente traducirse por «flor» o «capullo». Me parece muy poco probable. *El tallo se esparce en varias espiquillas, también olorosas, que llaman espicanardi los boticarios...*, *Diccionario de Autoridades*, 1732, entrada «nardo».
23. A. Luxenberg lee «heroam», aunque creo poder leer claramente el más lógico genitivo plural del original «heroum».
24. En muchas ocasiones esta expresión de *accipio*+acusativo se traduce por el giro «me ofrecerán». No me parece necesario aquí. Más peliagudo es decidir el tiempo y modo; como es sabido, la primera persona del futuro imperfecto y del presente de subjuntivo son idénticas, por lo que podría traducirse también como un potencial: *quizá reciba*. Si el niño va a tomar una decisión moral, ésta podría ser también una traducción válida, al dudar si aceptará o no las coronas.
25. También «guirnaldas». Traducimos «coronas» por las resonancias monárquicas y por su significado en relación con las bodas.
26. Aquí no hay nexo alguno para conectar ambas estructuras oracionales, que se establecen en una poco elegante aposición.
27. Suponemos esa conjunción por asindeton muy forzado.
28. Aquí quien compusiera el texto ha hecho uso de una figura retórica muy propia de la épica y de Virgilio, una variedad de zeugma: se emplea un vocablo con dos acepciones diferentes, dependiendo, por ejemplo, de sus complementos: el verbo *lego* significa «elegir» con el complemento *spicam*, y «leer» con el complemento *heroum laudes et facta parentes*. De todas formas, de entenderse claramente el texto como una «elección moral», podría perfectamente mantenerse su traducción como *elegir*: «Quizás acepte coronas trenzadas con nardo florido, pero se debe elegir la mejor espiga, las alabanzas que merecen los héroes y los hechos de los antepasados». Es de destacar aquí de nuevo la pericia del compilador, al conseguir unir frases de distinta procedencia, pero con un encaje semántico: *legere* es precisamente el infinitivo del que dependen en el original virgiliano los complementos *heroum laudes et facta parentes*, pero en la Bucólica con su acepción de «leer».

*Oportet* suele ir acompañado de un dativo que indica la persona a quien conviene o es preciso lo señalado por el infinitivo. Sin duda aquí sería *mihi*. No lo encontramos porque el compilador no puede introducir palabras nuevas, y en Columela la expresión no lleva tal pronombre. Como el sujeto del primer verso es «yo» (El joven Infante) sería

también la primera persona protagonista de este segundo verso. Podría traducirse: «Pero debo elegir la mejor espiga». No lo he hecho por respetar el texto tal como fue escrito.


29. *Laudes heroum*, «hechos meritorios de los héroes que merecen alabanza». Puede traducirse simplemente como «hazañas de los héroes». En forma legible, es decir, como complemento directo de *legere*, «leer», no puede referirse más que a la épica, pues desde su origen se la entiende como encomio de los grandes hechos de los héroes. Desde la antigüedad ha tenido un papel destacado como fuente de aprendizaje de «aretés», de «virtus», de valor y virtud, para aquellos que más van a practicarla, las élites aristocráticas, los Príncipes. Los más grandes poetas épicos, sobre todo Homero, fueron también los más grandes educadores, para disgusto de Platón. Para todo esto, véase W. Jaeger, *Paideia*, 1979, en sus capítulos dedicados a la areté homérica. Fenelón, tan admirado por el Rey padre, escribe él mismo un relato épico para la educación de los Príncipes, las conocidas aventuras de Telémaco. Hércules fue en gran medida el modelo de conducta virtuosa en la pedagogía de la época, como se desarrolla en la versión digital del artículo (véase ).

30. Tal como se expresa, falta conjunción por asíndeton, que suplimos entre paréntesis. Es poco clásico y resulta muy forzado.

31. Se lee claramente *parentes*, pero sería más lógico *parentis* o *parentum*, en genitivo *las hazañas de tu padre, de tus padres, de los antepasados*. Pudo ser simplemente un error de transcripción, o una consciente deformación del caso para que la palabra señalada por el niño fuera enunciativa, en un caso recto. El sentido creo que es más el de ensalzar al Rey Felipe en su pasado militar y glorioso, en su sobrenombre de «Animoso», encomiástica que parece no le desagradaba en absoluto. Ver M. Morán, *La imagen del rey: Felipe V y el Arte*, 1990. Esto sin descartar la alabanza dedicada a grandes hechos no militares, pues tal significado cabe en el muy general *facta*. La entrada de los grandes Monarcas en el panteón de los héroes, ya no identificándose con alguno de ellos (Apolo, Hércules) sino en primera persona, y con sus propias hazañas míticas, es muy usual desde Luis XIV, aunque hay ejemplos anteriores. Para ello era muy adecuado el retrato a la romana y la escenografía romano-imperial. Véase B. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, 1999, en su capítulo 4. Felipe V fue, sin embargo, muy discreto en este sentido, o muy conservador, pues parece preferir las viejas alegorías de identificación en el más grande programa iconográfico a él dedicado, El Palacio y los Jardines de La Granja de San Ildefonso. En él su propia imagen es prácticamente inexistente, salvo en la fachada de Juarra, en la que precisamente prefiere la imagen militar a la antigua. El sintagma *facta parentis*, con temática muy parecida, está presente en los versos que acompañan el retrato de Eduardo VI niño de Holbein, en la National Gallery de Washington, en los que se anima al niño a emular las virtudes y grandes hechos de su padre («æquato tantum, tanti tu facta parentis, / vota hominum, vix qvo progrediantur, habent / vincito, vicisti»).

32. Las espigas tienen en la emblemática simbología cercana a las ciencias o trabajos. Saavedra Fajardo, en su obra *Empresas Políticas*, en la empresa 6, «*politioribus ornatur litterae (sic)*», defiende que conviene adornar la ciencia política con las Letras y las Artes. En el cuerpo del emblema se recurre a las azucenas como símbolo de las «buenas letras y artes liberales», que, como una corona, adornan a las ciencias que son representadas con espigas. Recuerda también Saavedra que las espigas se identifican con los discípulos en la obra de Procopio. No es fácil demostrarlo, pero parece haber coincidencias con lo que muestra nuestro retrato. Para todo consúltese la excelente edición de S. López Poza para Cátedra, 1999. También con este sentido, Borja, *Empresas Morales*, 1680, en la que lleva por lema *Sic vitam invenies*, muestra las espigas como ejemplo de trabajo y esfuerzo. También en VV AA, *Tapisseries Du Roy, Ou Sont Representez Les Quatre Elements Et Les Quatre Saisons. Avec Les devises Qui Les Accompagnent Et Leur Explication*, de 1679, p. 103, aparece un emblema con espigas en el que se simbolizan la llegada de la Edad de Oro y el reinado de Saturno, comparados con el poder benéfico del reinado de Luis XIV.

33. «Por ellos (los estudios) podréis adquirir la Sabiduría y la Virtud, que son los bienes que más debéis ambicionar y que yo os deseo de todo corazón». También la Reina le escribió en este sentido «sobre todo el estudio es una cosa necesaria a un príncipe, porque es por lo que se aprende la virtud, y sin ella no se sabría hacer agradable ni a Dios ni a los hombres...». Citado por R. Fernández, 2001, p. 30 [op. cit. n. 2]. Las citas proceden muy probablemente de Danvila y Collado, 1894 [op. cit. n. 3], que las inserta en su monografía, citando su procedencia, en las pp. 17 y 27.

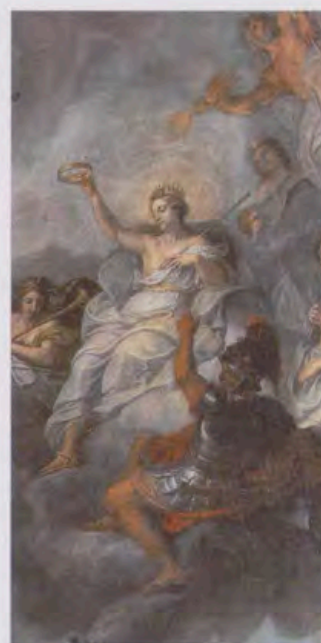
34. Puede ser leído también en clave educativa, siendo el Retrato refrendo gráfico del cambio de estado del Príncipe hacia metas más altas. Todo ello en consonancia con el aire de gabinete de estudio de la habitación. La importancia del ejemplo de las virtudes paternas en la rectitud moral del Príncipe está relacionada con el Hércules Prodicus ya desde el texto de Jenofonte, y es fundamental en la visión de Cicerón. Todo esto se desarrolla en la versión digital (véase .

35. Aunque todo el contexto está bien enfocado en el artículo de Luxenberg, no es posible dejar de citar a Y. Bottineau, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V*, Burdeos, 1962, edición revisada y ampliada, París, 1993; ni a M. Morán Turina, 1990 [op. cit. n. 31].

36. A. Baudrillart, *Philippe V et la Cour de France*, 5 vols., París, 1890-1901. Sobre los jesuitas citados y su posible influencia en el programa de La Granja, cf. J. L. Sancho, *Los Jardines de La Granja de San Ildefonso*, Patrimonio Nacional (en prensa).

37. B. Sabatier, 1999, p. 146 y siguientes [op. cit. n. 31].

38. Por ejemplo las festividades descritas en *L'entrée triomphante de leurs maiestez Louis XIV, roy de France et de Navarre, et Marie Therese d'Autriche son espouse, dans la ville de Paris ... au retour de la signature de la paix generale et de leur heureux mariage*, París, 1660.




# «PINTURAS TEJIDAS». LA GUERRA COMO ARTE Y EL ARTE DE LA GUERRA EN TORNO A LA EMPRESA DE TÚNEZ (1535)\*

Juan Luis González García

*Universidad Complutense de Madrid*

(\*) Una versión ampliada del texto y las notas de este artículo se puede consultar en el CD adjunto a la revista.

1. Una aproximación pionera a estas fuentes —algunas de ellas publicadas sólo en los siglos XIX-XX, y otras aún inéditas— en G. Voigt, *Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis (1535)*, Leipzig, 1872, especialmente pp. 185-240.

2. La serie *princeps* de Túnez se conserva en Madrid, Patrimonio Nacional, desde ahora PN, TA-13/1-12 (sin los paños 13/8 y 13/11). El principal estudio sobre el particular sigue siendo H. J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, 2 vols., Doornspijk, 1989, al que deben añadirse las aportaciones de W. Seipel (ed.) y G. J. Kugler, *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapiserien*, Viena, 2000, y M. A. de Bunes Ibarra y M. Falomir Faus, «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en J. L. Castellano Castellano y F. Sánchez-Montes González (coords.), *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, Madrid, [2001], vol. 5, pp. 243-257 (véase ).

3. S. Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles», en B. Bennassar y R. Sauzet (dirs.), *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, París, 1998, pp. 75-132.

4. No obstante bien diverso del propuesto por A. de Carlos, «La Conquista de Túnez por Carlos V. Según tapices y grabados del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, n.º 67, Madrid, 1981, pp. 25-36.

5. J. Allende-Salazar, «Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2, 1925, p. 190; cf. F. de Guevara, *Comentarios de la pintura*, 2ª ed. rev. de R. Benet, Madrid, 1948, p. 193.

La Empresa de Túnez de 1535, una victoria militar relativamente limitada dentro del equilibrio de poder sobre el Mediterráneo en el siglo XVI, se convirtió, por vía del arte, en el hito tanto histórico como mítico que marcó el eje del reinado de Carlos V. La guerra de reposición del Rey de Túnez, Muley Hassán, se perpetuaría en el imaginario europeo como símbolo de la primera «guerra moderna» gracias a la historiografía y, sobre todo, a la propaganda visual, ya que un gran número de crónicas generadas por aquellos años quedaron para la posteridad en forma manuscrita: el Licenciado Arcos, Luis de Ávila y Zúñiga, Martín García Cerezeda, Francisco de Ferrera, Pedro Girón, Diego Hurtado de Mendoza, Gonzalo de Illescas, Francisco López de Gómara, Martínez Montaner, Pedro Mexía, Alonso de Sanabria o Alonso de Santa Cruz, amén de numerosos escritores anónimos de cartas y relaciones, cuentan entre las narraciones españolas más señaladas<sup>1</sup>. Hasta la fecha el análisis de la imaginería asociada a la campaña imperial se ha centrado fundamentalmente en su más conocida y brillante consecuencia, la famosa tapicería obrada en los talleres bruseleses al servicio de Willem de Pannemaker, custodiada en Patrimonio Nacional<sup>2</sup>, con la excepción de un único precedente compilador centrado fundamentalmente en los momentos inmediatos al año mismo de 1535<sup>3</sup>. Nuestro ensayo, en contraste y por vez primera, tratará de interpretar de manera global y contextualizada políticamente las manifestaciones artísticas ligadas a la Empresa y realizadas en vida del Emperador (1500-1558)<sup>4</sup>.

Cuando el César decidió acometer la toma de Túnez, llevó consigo a los cronistas Felipe de Guevara<sup>5</sup> —erudito gentilhombre, numismático y coleccionista— y a Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo imperial, además de al pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen, conocido en España como Juan de Mayo «el Barbalunga», que había trabajado antes para Margarita de Austria (entre 1525-1530) y María de Hungría (de 1530 a 1533), y llegaría a España en 1534, enviado por María al servicio del Emperador. Su misión era dibujar del natural la campaña, documentar los episodios de la guerra de Túnez con exactitud en el marco y en las acciones. Para dar prueba de su presencia como testigo directo, se figuró a sí mismo dibujando en un cuaderno, en una aparición constante en su obra (la más reiterada,



Felipe de Guevana y Jan Vermeyen, *Manufactura de Willem de Pannemaker, detalle del Paño X, Saqueo de Túnez, de la serie La Empresa de Túnez, (1548-1554), Palacio Real, Madrid, TA-13/10, Patrimonio Nacional.*



junto con la del comitente, Carlos V), frecuentemente secundado por la compañía de su ayudante, el frisón Hermann Posthumus, y en una ocasión por Guevara. El artista se autorretrató, pues, introduciendo su propia hechura como garantía de autenticidad<sup>6</sup>.

El Emperador estuvo siempre preocupado por la veracidad de lo representado en las historias e imágenes que le concernieran. Para plasmar en todos los medios su concepción propia de héroe militar, de caballero cristiano dedicado a la defensa de la cristiandad, Ávila y Zúñiga y el latinista Guillaume de Mâle, Ayuda de Cámara del Emperador desde la época de Túnez hasta Yuste, le asistieron en la supervisión de todo aquello que fuera creado, en la plástica o en la literatura, con relación a la campaña africana y la construcción de la imagen imperial<sup>7</sup>.

A partir de los dibujos tomados *in situ* de Vermeyen —que después reelaboró en cartones monumentales entre 1546–1550, ayudándose con descripciones detalladas de la campaña debidas a los cronistas y militares que tomaron parte en ella—, se tejió la famosa tapicería de *La Empresa de Túnez* (1548–1554)<sup>8</sup>. Los tapices y las armaduras, junto con las joyas de mayor tamaño, eran los objetos de arte mueble más costosos de la época<sup>9</sup>. La tapicería, por su trabajosa elaboración y riqueza material, se juzgaba como una versión suntuosa y portátil de los frescos historiadados, y los inventarios de entonces indican que su valor excedía al de los cuadros. El término de «pinturas tejidas» para los tapices se debe precisamente a Felipe de Guevara, que así los denominó en sus *Comentarios de la pintura*, dedicados a Felipe II en 1560<sup>10</sup>. Los tapices de grandes dimensiones eran pues entendidos como una proyección impositiva de la autoridad política y del estatus de las Cortes europeas y como un medio privilegiado para la narración histórico-militar<sup>11</sup>.

Las obras de auto-representación fabricadas bajo la comisión directa de Carlos V o por encargo de su hermana María de Hungría respondieron a la imagen persuasiva que aspiró a proyectar el César de sí mismo. En efecto: tanto en los cartones preparatorios como en los tapices de Túnez, su presencia, tan ubicua y reiterada como la de Vermeyen, siempre se manifiesta en un plano no por alejado menos repetido en todas las escenas, a resultas de su condición dual de protagonista y patrono de la serie. Por añadidura, flanquea cada uno de los paños la divisa personal de Carlos —el «PLVS OVLTRE» sobre las columnas de Hércules—, a manera de doble alusión a la participación imperial en la Empresa, asimismo reforzada por la presencia de la cruz de San Andrés y el eslabón de Borgoña en las esquinas inferiores y el águila bicéfala en las superiores.

Carlos V decidió organizar una cruzada marítima contra Barbarroja, que desde los presidios norteafricanos amenazaba al mismo tiempo a España, a Sicilia y a Italia. El 3 de abril de 1535 llegó a Barcelona, donde estaba concentrada una importante flota. Justo antes y poco después de la partida de las tropas, se acuñaron algunas monedas propiciatorias y conmemorativas, respectivamente, como medio de difusión tan asequible como efectivo. Por pragmática de 30 de mayo de 1535, día del embarque, se acuñó en Barcelona un escudo imperial en oro equivalente a seis reales, del cual se conoce al menos una variante<sup>12</sup>. En el Franco-Condado, o acaso en las Provincias Flamencas del Sur, vio la luz por las mismas

6. Véase M. A. Castillo Oreja y J. L. González García, «La mirada del testigo: Otra visión española de la Lisboa *quinhentista* y del Hospital Real de Todos-os-Santos», *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 1, 1998, pp. 91–125, e ídem, «*Ad maiorem Ordinum gloriam*: Arte retórica y propaganda en la historiografía conventual de la Ciudad de los Reyes (1600–1681)», en *El Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, vol. 2, pp. 725–744.

7. H. J. Horn, 1989, vol. 1, pp. 15, 75 y n. 157 [op. cit. n. 2].

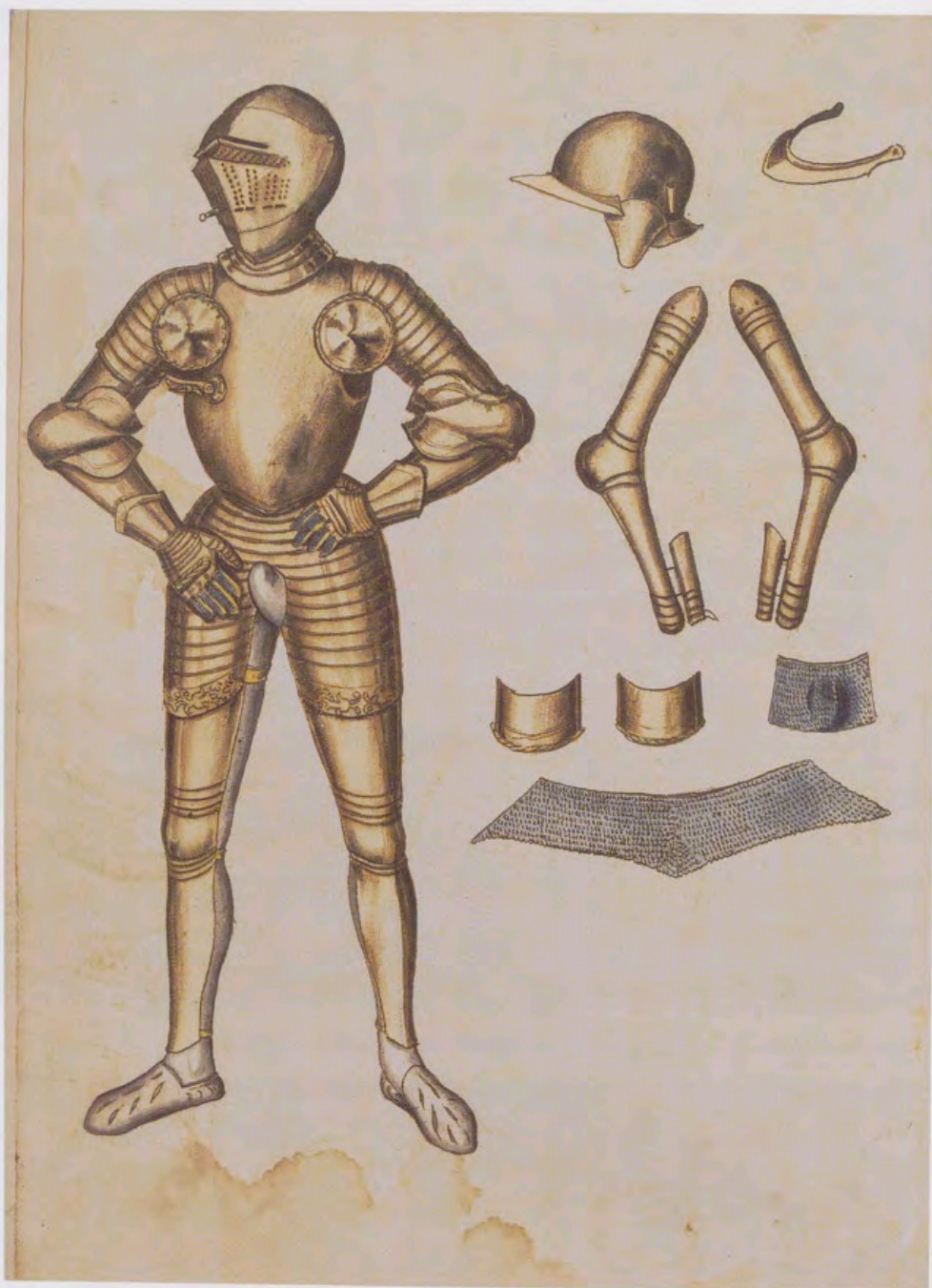
8. Véase E. A. Werner, «Der Tunis-Feldzug Karls V. und die Tapissereien Willem de Pannemakers nach Kartons von Jan Cornelisz. Vermeyen», en *Kaiser Karl V (1500–1558) - Macht und Ohnmacht Europas*, Cat. Expo., Bonn-Viena, 2000, pp. 196–205, y sobre todo W. Seipel y G. J. Kugler, 2000, especialmente pp. 41–109 [op. cit. n. 2].

9. A. Marichalar, «El Emperador en la Conquista de Túnez», en *Carlos V y su ambiente. IV centenario de la muerte del Emperador*, Cat. Expo., 2ª ed., Toledo, 1958, p. 45.

10. F. de Guevara, 1948, pp. 140–144 [op. cit. n. 5].

11. F. Pereda, «“*Ad vivum*?”: o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada», *Reales Sitios*, n.º 154, Madrid, 2002, p. 17.

12. Ambos ejemplares, de 3,34 gr de peso, se conservan en Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Véase J. R. Cayón y C. Castán, *Monedas españolas desde los visigodos hasta el quinto centenario del Descubrimiento y las medallas de proclamación*, 11ª ed., Madrid, 1991, n.º 3113. En el mismo Museo existe un dinero de vellón a nombre de Carlos V, con las columnas de Hércules en el anverso y en el reverso la cruz de Jerusalén, de 1 gr de peso. Todas se mostraron en *Carlos V y su ambiente*, 1958, p. 227 y lám. CCVII [op. cit. n. 9].



Arnés de guerra de Carlos V, llamado «de Túnez», según el Inventario Iluminado de la armería de Carlos V (c. 1544-1558), Real Armería, N-18, Madrid, Patrimonio Nacional.

13. Mide 2,9 cm de diámetro, y existe un ejemplar en el Museo Naval de Madrid. En el anverso, busto de Carlos V coronado de laurel, con el Toisón, portando el orbe y la espada. Alrededor la leyenda: «Y · EST · GRANDE · LA · PVISSANCE · DE · DIEV». En el reverso, águila bicéfala explayada sobre una bocana flanqueada por torres (La Goleta) y defensas portuarias, en la que intentan penetrar algunas naves, rodeada por la inscripción: «DE · CAVIMPA · MIS · THVNES · EN · MACOIM». Véase H. O'Donnell y Duque de Estrada, *El Museo Naval a través de sus colecciones*, Madrid, 1992, vol. 2 (*Las joyas del Museo*), pp. 254-255.

14. Hay constancia de una de estas monedas en el Musée National du Bardo, Túnez, según registra A. Gafsi Slama, «A propos des traces et des images de Charles Quint en Tunisie», en M. J. Rubiera Mata (coord.), *Carlos V. Los moriscos y el Islam*, Madrid, 2001, p. 273, n. 41.

fechas una serie de gitonos en cobre, monedas sin valor que se empleaban para tantear en el juego<sup>13</sup>, e incluso Muley Hassan acuñó una moneda en recuerdo del suceso<sup>14</sup>.

La posición de Túnez, sólida ya de por sí, había sido fortificada, y La Goleta, fortaleza de vanguardia del puerto tunecino, contaba con una guarnición numerosa y estaba bien defendida. Fue preciso poner un sitio en toda regla y abrir trincheras, pero La Goleta terminó cayendo al cabo de veintiocho días. Después, el ejército imperial se dirigió a Túnez, donde fue atacado sin éxito por Barbarroja. El 21 de julio de 1535, por fin, la ciudad fue tomada y saqueada, con el apoyo de veinte mil cautivos cristianos, que se sublevaron en la alcazaba. El arnés de guerra «a la ligera» de Túnez —de jinete y para combatir en verano— no está identificado

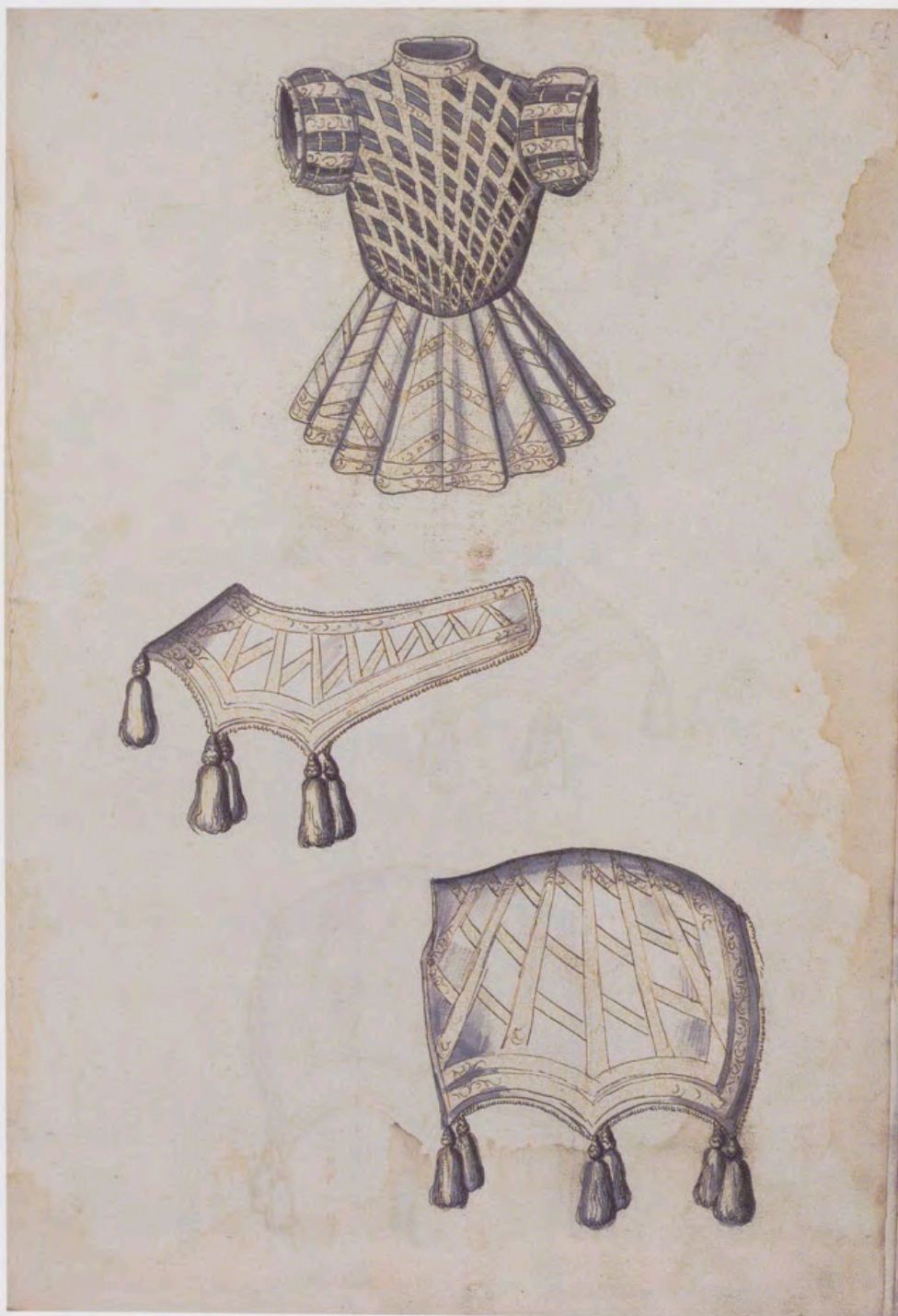


Caremolo Modrone, Arnés de guerra de Carlos V, llamado «de Túnez» (c. 1534),  
Real Armería, A-112, Madrid, Patrimonio Nacional.

con total seguridad dentro de la Real Armería de Madrid, y sus piezas sólo se conocen por la descripción de un inventario incompleto de armas de Carlos V de 1558, llamado *Relación de Valladolid*, por ser allí donde se encontraba su armería personal a su muerte. La descripción<sup>15</sup> se asocia tradicionalmente con una armadura que aparece en el llamado *Inventario Iluminado* de 1544-1558, también custodiado en la Real Armería. Éste consiste en realidad en dos infolios que contienen dibujos acuarelados de las armas, armaduras, trajes, sillas, bardas y estandartes del Emperador. Ambos volúmenes, fragmentarios, son similares e ilustran los mismos objetos<sup>16</sup>. Pues bien, dicho arnés, «todo dorado» —de lo cual hoy no queda nada—, se atribuye al armero milanés Caremolo Modrone, quien trabajó al servicio de Federico Gonzaga, Duque de Mantua. Este último en 1534 y 1536 regaló

15. Archivo General de Simancas, desde ahora AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 134, leg. ant. 13, 16, ff. 7v-8. La *Relación* fue transcrita por primera vez, en versión irregularmente modernizada, por el Conde de Valencia de Don Juan, «Bilderinventar der Waffen, Rüstungen, Gewänder und Standarten Karl V. in de Armeria Real zu Madrid», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vols. 10-11, 1889-1890, pp. CCCLIII-CCCLIV, ils. 1-23 y pp. CCXLII-CCLVIII, ils. 24-56, respectivamente. La transcripción en vol. 11, pp. CCL-CCLVIII; véase asimismo S.V. Grancsay, «The Illustrated Inventory of the Arms and Armor of Emperor Charles V», en *Homenaje a Rodríguez Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, 1966, vol. 1, pp. 205-212.

16. J. A. Godoy, en *Resplendence of the Spanish Monarchy: Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, Cat. Expo., Nueva York, 1991, p. 101, n. 1 (inv. N-18 de la Real Armería; cada infolio mide 43 x 31,5 cm).



Sayo y caparazón (o barda) acuchillados, según el *Inventario Iluminado* de la armería de Carlos V (c. 1544-1558), *Real Armería*, N-18, Madrid, Patrimonio Nacional.

a Carlos V sendos lotes de armas y armaduras fabricadas por Modrone, y se cree que el presunto «arnés de Túnez» pudo pertenecer al primero de estos envíos<sup>17</sup>.

En el *Inventario Iluminado*, por último, se advierten otros vestidos, guarniciones y estandartes que fueron empleados en la Empresa de Túnez y que a su vez encuentran su reflejo en la serie de tapices. Así sucede con el sayo y caparazón (o barda) acuchillados que lucen Carlos y su montura en la *Revista de la tropas en Barcelona*, o con los estandartes de la Purísima Concepción, Santiago Matamoros y Cristo y la Cruz de San Andrés, los cuales reaparecen en varios de los cartones y tapices (II, VI y XI, respectivamente).

17. S. W. Phyllis y J. A. Godoy, *Heroic armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his contemporaries*, Cat. Expo., Nueva York, 1998, pp. 249-251 (inv. A-112 de la Real Armería).



Estandarte con Santiago Matamoros y San Andrés, flanqueando las armas y divisa del Emperador, según el Inventario Iluminado de la armería de Carlos V (c. 1544-1558), Real Armería, N-18, Madrid, Patrimonio Nacional.

La artillería tenía para Carlos V, como para su padre y su abuelo, un valor artístico no menor que el de las armaduras. Como prueba de ello, y en significativo paralelo con el *Inventario Iluminado* de sus armas y armaduras, se conservan otros dos manuscritos sobre papel que contienen el inventario ilustrado de la colección imperial de cañonería, sita en los arsenales de Bruselas, fechable hacia 1550 y titulado *Discorso del Artilleria del Emperador Carlo V*<sup>18</sup>. En la toma de La Goleta las tropas imperiales capturaron hasta trescientas piezas de artillería, varias de ellas con las lises y las salamandras del Rey de Francia, aliado del Turco contra Carlos V. Se conoce un cañón de Francisco I decorado en la caña con las lises, la salamandra y la «F» inicial de su nombre, que presenta inscripciones en turco donde posiblemente consta el peso y/o el calibre<sup>19</sup>. Este tipo de cañones, de hacia 1535, junto con otros de manufactura turca<sup>20</sup>, pudieron ser empleados por las tropas de Barbarroja en la defensa de La Goleta.

Las primeras consecuencias plásticas de la campaña, una vez terminada, se datan en los momentos inmediatos a la partida del Emperador rumbo a la península italiana. A este verano de 1535 pertenecen dos vistas idealizadas de los asedios de La Goleta y de Túnez, que ilustraban sendos traslados de cartas remitidas por Carlos V al Duque de Calabria, su Lugarteniente y Capitán General, y a su esposa y Regente Isabel de Portugal, dando noticia de la victoria obtenida contra Barbarroja. Las entalladuras, de autor anónimo y sin pie de imprenta, parecen apro-

18. Hay un ejemplar en Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek (inv. Cod. Guelf. 31 Helmst. 2) y otro en Viena, Österreichische Nationalbibliothek, desde ahora ÖNB, Handschriften, Autographen und Nachlass-Sammlung (inv. Cod. 10.817).

19. Inv. 75 del Musée de l'Armée de París. Fundido en bronce y de unos 3 metros de longitud aproximada.

20. Sirva de ejemplo el cañón defensivo turco fechado en 1524 de las Royal Armouries de Londres, expuesto en St James's Park (RA.xix-243). Mide 4,85 m de longitud -aunque le falta el brocal- y tiene 19 cm de calibre. Otros modelos coetáneos se encuentran en Estambul, Askeri Müzesi, inv. 10 (de 1531-1532) y 11 (fechado en 1534-1535).



La Presa de La Goleta, estampa anónima de la Copia de una lettera mandata da Tunesi..., 1535, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. V-II-4, n° 19, Madrid, Patrimonio Nacional.

21. Miden 13 x 8,2 cm y 12 x 6 cm, respectivamente. Ambas se comentan e ilustran en J. B. Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Túnez (s. XVI-XIX)*, Madrid, 1991, pp. 376-377; 408-410, publicación anticipada en ídem, «Cartografía hispánica sobre Túnez (1500-1881)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 187, 1990, pp. 145-158.

22. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, V-II-4, núms. 19, 22 y 28.

vechar en todo o en parte algunos tacos xilográficos previos genéricamente alusivos a escenas de poliorcética antigua y medieval<sup>21</sup>. Otros pliegos volantes se conservan en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, encuadrados en un infolio, con similar ornamentación en sus portadas<sup>22</sup>. La primera imagen española basada en descripciones *in situ* es un plano sin título ni autor que muestra el desembarco imperial, los asaltos a La Goleta y Túnez y el emplazamiento de los

campamentos y las fortificaciones, en una tosca y un tanto errónea perspectiva caballera, complementada por inscripciones en caracteres góticos<sup>23</sup>.

Además de impresos, la Empresa de Túnez promovió una gran actividad cartográfica manuscrita<sup>24</sup>. Ya antes de zarpar de España, Carlos V se hizo con una carta en pergamino de las costas de África, perdida en la actualidad aunque sin duda diseñada por Alonso de Santa Cruz, que Vermeyen debió de utilizar años después para el cartón del primer tapiz de la serie de la Empresa. Como se advierte en éste y en los cartones y tapices sucesivos, desde el principio se reflejó la expedición en vistas que invertían los puntos cardinales, de manera que en los márgenes superiores quedaba el Sur y en los inferiores el Norte.

En Italia, el historiador Paolo Giovio encargó un «ritratto de Tunesi» a Baldassarre Peruzzi, pintor-arquitecto y discípulo de Rafael. Aunque no parece haber sobrevivido dicho mapa, sí que perduran un croquis preparatorio a pluma y otros dos más ejecutados después de la Jornada, donde se advierte la presencia de los ejércitos cristianos y las nuevas fortificaciones construidas a su regreso<sup>25</sup>.

Gracias a la estampa, las vistas de Peruzzi tuvieron una amplia difusión por Europa. Agostino Veneziano recurrió muy probablemente a ellas para elaborar su *Vista en perspectiva caballera de la costa de Túnez*, de 1535. Después de su primera edición fue publicada de nuevo en las colecciones de Antonio Lafreri (o Antoine Lafréry) y repetida a lo largo del siglo XVI, en versión simplificada, por grabadores como Bolognino Zalteri o Arnold Nicolai. Otra vista notable, con un enfoque más cercano y escenas de batalla, anticipando elementos «realistas» que sólo se advertirán una década después en los tapices proyectados por Vermeyen, la diseñó Erhard Schön también en 1535<sup>26</sup>. Tanto en los dibujos de Peruzzi como en los grabados de Veneziano y Schön se reiteran los elementos inconfundibles del área: la bahía que daba al Mediterráneo, donde atracó la armada; las ruinas del acueducto de Cartago, junto a las que se instaló el campamento del ejército de Carlos V; la fortaleza de La Goleta y la Torre del Agua, al lado de los pozos; y el Estaño, la laguna cuya parte navegable, marcada con pilotes, conducía hasta el doble recinto fortificado de Túnez, trapezoidal en el exterior y circular en su interior. Más al Sur, El Bardo y otras alquerías fortificadas.

A las vistas topográficas anteriores acompañaron los retratos de los contendientes (Solimán, Barbarroja, el Papa Paulo III, Francisco I y Carlos V), todos de iguales dimensiones y también grabados por Agostino Veneziano o por Lorenzo dei Musi entre 1535 y 1536. En particular, 1535 fue un año de inflación de imágenes de Solimán el Magnífico, debidas en este caso a Hieronymus Hopfer<sup>27</sup> y a Agostino Veneziano y su escuela, quienes estamparon los primeros perfiles del sultán con el famoso casco-tiara fabricado para él por los orfebres de la Serenísima<sup>28</sup>. Gozaron de especial fortuna dos retratos de Barbarroja, uno como Almirante<sup>29</sup> y otro como Rey de Argel<sup>30</sup>, acaso basados en un retrato que poseía Giovio<sup>31</sup> o tomados del natural; incluso llegó a crearse una medalla en plata con su perfil, fundida por Ludwig Neufahrer y fechable hacia 1535<sup>32</sup>. Las efigies de Muley Hassan y de su hijo Muley Ahmed, tomadas *ad vivum* por Vermeyen y grabadas por él

23. J. B. Vilar, *Mapas...*, 1991, pp. 374-375 y 407-408. Mide 15 x 20 cm [op. cit. n. 21].

24. G. Parker, «Maps and Ministers: The Spanish Habsburgs», en D. Buisseret (ed.), *Monarchs, Ministers and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago, 1992, p. 135.

25. Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. A 619, A 620 y A 621v. Cfr. S. Deswarte-Rosa, 1998, pp. 81-82 [op. cit. n. 3].

26. Miden 26,5 x 37,7 cm y 70,9 x 40,5 cm, respectivamente. Hay al menos un ejemplar de la estampa de Schön en la Albertina de Viena. Sobre ambas véase C. Monchicourt, «Essai bibliographique sur les plans imprimés de Tripoli, Djerba et Tunis-Goulette, au XVI<sup>e</sup> siècle et note sur un plan d'Alger», *Revue Africaine*, 66, 1925, pp. 385-418.

27. J. Meyer zur Capellen, «The age of magnificence», en *The Sultan's Portrait: Picturing the House of Osman*, Cat. Expo., Estambul, 2000, p. 98. Existe un ejemplar en Londres, British Museum, desde ahora BM.

28. La versión en un taco del retrato de Solimán se conserva en París, Bibliothèque Nationale de France, desde ahora BNF, Cabinet des Estampes; en Budapest, Magyar Történelmi Társulat, y en Londres, BM; la variante monumental en dos tacos (90,5 x 51,5 cm) en Nueva York, Metropolitan Museum of Art, desde ahora MET, y en Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

29. Butil, 42,5 x 29,2 cm. Ejemplares en New Haven, Conn., Yale University Art Gallery y Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

30. Un ejemplar en París, BNF, Cabinet des Estampes (S. Deswarte-Rosa, 1998, pp. 90-92 [op. cit. n. 3]).

31. L. Klinger y J. Raby, «Barbarossa and Sinan: A Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio», *Ateneo Veneto*, 9, 1989, pp. 47-59.

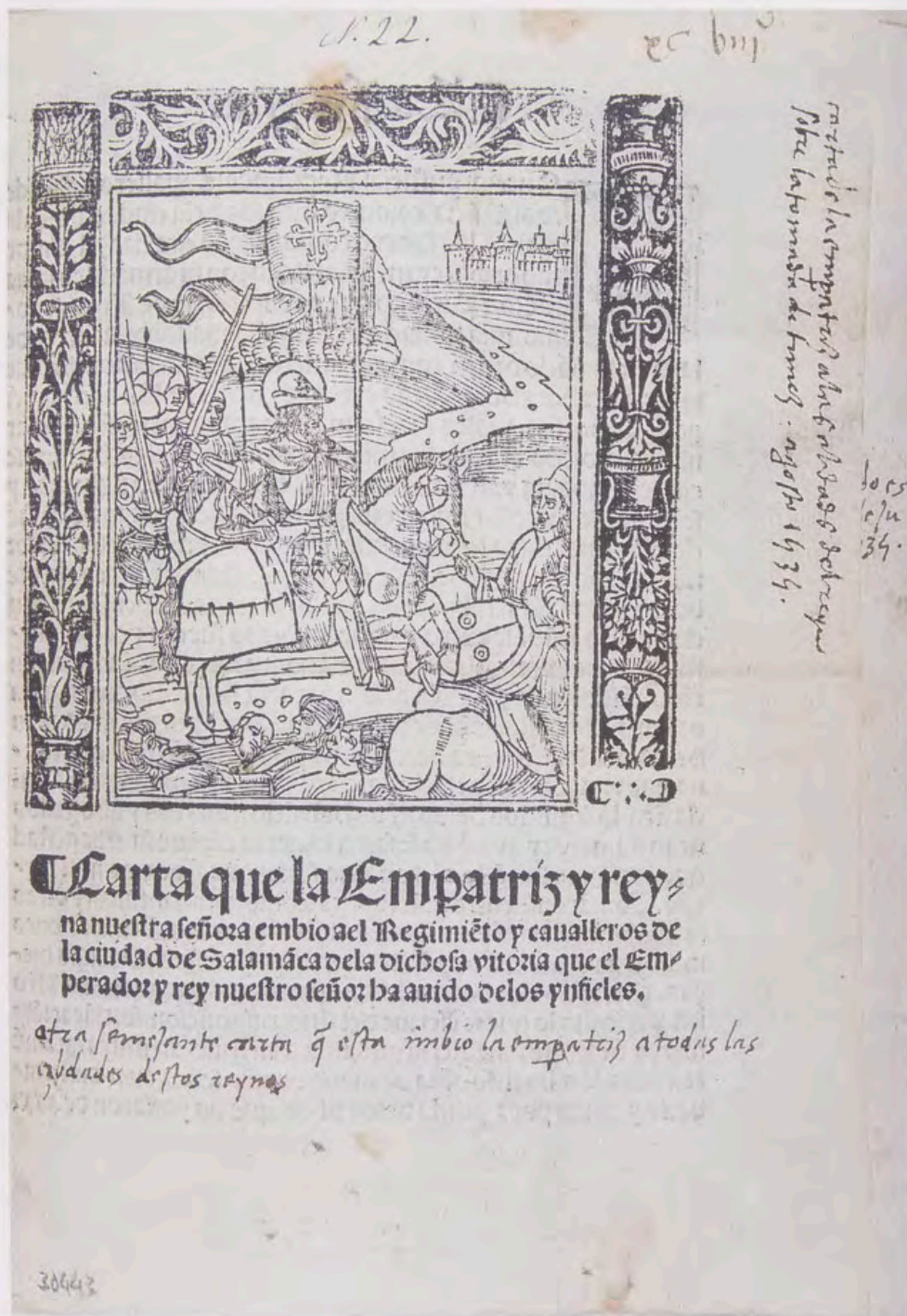
32. De 2,7 cm de diámetro. Viena, Kunsthistorisches Museum, desde ahora KHM, Münzkabinett, inv. 3796.

33. *Retrato de Muley Ahmed*, aguafuerte de 49,2 x 37,7 cm. Hay ejemplares en Amsterdam, Rijksmuseum, desde ahora RM, Prentenkabinet; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; y Viena, Albertina. También existe un retrato de grupo de *Muley Hassan y su corte comiendo*, aguafuerte trabajado a buril de 33,5 x 53,6 cm, con ejemplares en Amsterdam, RM, Prentenkabinet; Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinet; Londres, BM; París, BNF, Cabinet des Estampes; y de nuevo en Viena, Albertina. Cfr. H. J. Horn, 1989, vol. 2, pp. 458-459 [op. cit. n. 2].

34. *Retrato de Muley Hassan, rey de Túnez*, entalladura a fibra publicada en Amberes e inscrita: «Cecy est le Roy de Thonis contrefaict a la vie. Dits de Coninck van Thonis ghecontrefaict na dleven» (39,1 x 29,7 cm). Se conocen ejemplares en París (BNF, Cabinet des Estampes); y en Amberes (Stedelijk Prentenkabinet, coloreado).

35. Se conoce al menos un ejemplar en París, BNF, Cabinet des Estampes (S. Deswarte-Rosa, 1998, pp. 94-95 [op. cit. n. 3]).

36. M. Mancini, «La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano», en M. J. Redondo Cantera y M. A. Zalama (coords.), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, pp. 221-234.



**Carta que la Emperatriz y reyna nuestra señora embio ael Regimieto y caualleros de la ciudad de Salamáca de la dichosa vitoria que el Emperador y rey nuestro señor ha auido de los ynficles.**

*Esta semejante carta q esta embio la emperatriz a todas las ciudades de estos reynos*

Portada, estampa anónima de la Carta que la Emperatriz..., 1535, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. V-ii-4, n.º 22, Madrid, Patrimonio Nacional.

mismo<sup>33</sup> o por Silvester van Parijs<sup>34</sup> hacia 1535-1536, se añadieron a los retratos anteriores. Es evidente que Vermeyen pintó al óleo tanto a Muley Hassan como a su hijo. Estas pinturas no se conservan.

En 1536, con motivo de la entrada de Carlos V en Roma, Agostino Veneziano grabó el retrato de Carlos V<sup>35</sup> a partir de la estampa precedente de Giovanni Britto (h. 1530), que a su vez copiaba un óleo (hoy perdido) de mano de Tiziano<sup>36</sup>. A manera de inscripción laudatoria, Veneziano añadió dos *stanze* compuestas por Eurialo d'Ascoli, autor de las posteriores *Stanze sopra L'impresa*

128      c. vij<sup>o</sup>

**Nuevas maravillosas de su Cesarea mage-**  
**stad de las cosas acontecidas en Ytalia / Francia / y Sa-**  
**boya y de su gran exercito y poder ago: a embiadas**  
**por el señor Juan de Vega ala señora Doña**  
**Leonor osorio su muger hermana del**  
**Marques de Astorga desde los**  
**dezinuave de Mayo hasta**  
**los .xiiij. de Junio pro-**  
**ximos passados.**



30445

Portada, estampa anónima de las Nuevas maravillosas de su Cesarea Majestad..., 1535, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. V-ii-4, n° 28, Madrid, Patrimonio Nacional.

del *Paquila* (1541-1543) miniadas por Giulio Clovio<sup>37</sup>. En este caso, dicho códice cantaría las glorias de la expedición contra Túnez por medio de una alegoría en la que un águila negra, símbolo de Júpiter y del Imperio, desgarraba por los aires a un ave rapaz, representación de Túnez<sup>38</sup>. Como prueban, entre otras, las *stanze* de Ascoli, durante el regreso de la campaña de Túnez por Italia hizo fortuna entre los panegiristas la comparación hiperbólica de Carlos V como nuevo Escipión Africano y de la Empresa como una «cuarta guerra púnica»<sup>39</sup>. Las ciudades italianas, movidas por intereses materiales y por un afán de apropiación

37. M. Giononi-Visani y G. Gamulin, *Giorgio Giulio Clovio. Miniaturist of the Renaissance*, Londres, 1993, pp. 42-43 y 46-47.

38. Códice en pergamino de 28 hojas y 16,5 x 10 cm, conservado en Viena, ÖNB, Handschriften, Autographen und Nachlass-Sammlung, inv. Cod. Vind. 2660. Véase J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, *Regia Bibliotheca. El libro en la Corte española de Carlos V*, Mérida, 2005, vol. 1, pp. 296-297.

39. La mejor descripción general de los programas ornamentales es la de A. de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, Madrid, 1922, vol. 3, pp. 294-365. Véase igualmente A. Chastel, «Les entrées de Charles Quint en Italie» y J. Jacquot, «Panorama des fêtes et cérémonies du règne» en *idem, Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, París, 1975, pp. 197-206 y 427-433, respectivamente, además de B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Florencia, 1986, pp. 151-174.

iconográfica de la autoría militar de la campaña, favorecieron la creación de un gran número de decoraciones efímeras para las entradas triunfales, siempre de tipo laudatorio y artificiosamente alegóricas<sup>40</sup>. Por el contrario, las representaciones artísticas promovidas desde el entorno imperial preferirían una modalidad claramente narrativa y no simbólica, a modo de crónicas visuales de las distintas etapas de la expedición.

Carlos, amante y coleccionista de armas y armaduras, recibió a lo largo de su periplo italiano una buena cantidad de regalos que trataban de halagar su gusto y su autoestima con la evocación directa de su condición de «Tercer Escipión», triunfante sobre Túnez con sus 30.000 soldados, como con idéntico número de hombres el militar romano había derrotado a Aníbal en la batalla de Zama. Con esta iconografía «africana» del Emperador deben relacionarse algunas rodela de parada conocidas. La principal de todas ellas es la rodela grabada del «Plus Ultra», en acero, plata y oro repujados, basada probablemente en un diseño de Giulio Romano o de su taller. Carlos aparece en ella como encarnación de Hércules, quien le acompaña transportando los símbolos de la divisa imperial, mientras a su lado Neptuno alude a las victorias navales, con lo que se significa el dominio del mar y la tierra. El Emperador porta un estandarte con el águila imperial sobre una nave clásica de guerra. Por encima de él, la Fama le corona de laurel, mientras que la Victoria le precede señalándole su lema del «PLVS VLTRA». Esta pieza aparece explícitamente citada en la *Relación de Valladolid* como «Una rrodela de azero grauada y dorada una letra en ella que dize plus hultra goarnesçida de terçiopelo leonado»<sup>41</sup>.

En la Empresa de Túnez participó el tercer Conde de Tendilla y segundo Marqués de Mondéjar, Luis Hurtado de Mendoza, Alcaide de la Alhambra y Capitán General del Reino de Granada —que fue herido de una lanzada el 26 de junio, durante el combate delante de La Goleta (como se resalta en el paño V de la serie de Pannemaker)—. Dos pintores, Giulio de'Aquili, italiano, y Alexander Mayner, de origen flamenco o alemán, que habían sido llamados por el Secretario Imperial Francisco de los Cobos para pintar su palacio en Valladolid, por intermediación de Tendilla marcharon posteriormente a Granada para decorar, al servicio del Emperador, la llamada «Estufa o Peinador de la Reina». Allí pintaron ocho cuadros murales con la campaña de Túnez; las historias corrieron a cargo de Mayner, mientras que la decoración de grutescos fue obra de Aquili. Vermeyen pudo llegar a contribuir, más como informador que suministrando modelos gráficos, a esta decoración de 1539-1544. Por desgracia es imposible ir más lejos en dicha valoración, ya que estas pinturas han llegado hasta nosotros muy dañadas y perdidas. Tienen inscripciones en italiano y en capitales romanas que sirven para identificar las escenas, que narran las acciones militares con el protagonismo fundamental de la flota. De hecho, los combates terrestres son casi inapreciables en los frescos. Importa el entorno topográfico, descrito en perspectiva caballera, y el conjunto de la acción, no las escenas individualizadas a la manera de Vermeyen. Cabe señalar que esta serie no ilustra ni la derrota de la infantería y caballería de Barbarroja ni el saqueo de Túnez, aunque sí la llegada de la flota a Sicilia y las naves fondeadas

40. Otras decoraciones quinientistas aspiraron a una mayor durabilidad, como los frescos pintados en junio de 1536 por Giulio Romano, «según el relato del hombre aquél de Chipre», para el Palacio de Marmirolo, cercano a Mantua, en conmemoración de la participación de Vespasiano Gonzaga en la Empresa (E. H. Gombrich, «"Ese maestro italiano tan poco común...": Giulio Romano, arquitecto, pintor e impresario de la corte», en *Nuevas visiones de viejos maestros*, 1ª reimp., Madrid, 1994, p. 160).

41. Madrid, PN, Real Armería, inv. D-63 (53,7 cm de diámetro). Se conoce un dibujo anónimo preparatorio de dicho escudo procedente del Teylers Museum de Haarlem (inv. K.16, 41,1 cm de diámetro). B. Van den Boogert, «Ontwerp voor een pronkschild met Apotheose van Karel V», en *Maria van Hongarije (1505-1558)*, Cat. Expo., Utrecht, 1993, p. 258.



Rodela llamada «del Plus Ultra», Norte de Italia, sobre un diseño del Taller de Giulio Romano (c. 1535).  
Real Armería, D-63, Madrid, Patrimonio Nacional.

en el puerto de Trapani el 20 de agosto de 1535, episodio que puso fin a la campaña. Carlos V nunca llegó a ver estas pinturas una vez terminadas<sup>42</sup>.

La fallida campaña de Argel de 1541 había puesto fin a la «fase mediterránea» del reinado de Carlos V y dio inicio a la llamada «fase germánica», culminada en la Batalla de Mühlberg (1547)<sup>43</sup>. En coincidencia con estos acontecimientos, y con el Emperador en la cumbre de su poder, en Italia y en los Países Bajos se trató de establecer un paralelo consciente —y a veces literal— entre la Empresa de Túnez y los episodios bélicos contemporáneos. Esta producción debió responder, por tanto, a la voluntad carolina de difundir una imagen victoriosa en un momento en que volvían a recrudecerse las luchas en Alemania, y afectó tanto a las artes de pequeño formato (medallas) como a los tapices o las decoraciones efímeras, como se verá después. Respecto a lo primero, las obras preservadas se circunscriben a la personalidad de Giovanni Bernardi da Castelbolognese, un entallador de cristal de roca y medallista que cobró fama al menos desde 1530, cuando retrató en una medalla de oro a Carlos V en coincidencia con su coronación en Bolonia. El Emperador le dio a cambio cien doblas de oro y le pidió acudir a España como

42. A. Bustamante García, «Hechos y hazañas, Representaciones históricas del siglo XVI», en M. J. Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 123-126.

43. J. M. Jover Zamora, *Carlos V y los Españoles*, Madrid, 1985, p. 162.

44. Citamos por la siguiente reedición de la 2ª de Florencia, 1568: G. Vasari, *Delle Vite De più Eccellenti Pittori, Scultori, et Architetti. Parte Terza*, Bolonia, 1647, vol. 1, p. 292. Uno de estos dos entalles –es difícil saber cuál, ya que en él aparecen tanto el fuerte de La Goleta como las murallas de Túnez–, fechable hacia 1544, se halla en el MET de Nueva York (Gift of J. Pierpont Morgan, 1917. 17.190.540). Tiene forma ovalada y está enmarcado en oro y esmaltes.

45. 4,3 cm de diámetro. En el anverso, Carlos V de perfil, con armadura a la romana y corona de laurel, y la inscripción: «CAROLVS · V · IMP · UG · AFRICANVS». Se conocen un ejemplar en bronce (en Viena, KHM, Münzkabinett, inv. 723 bB) y otro en plata en Madrid, Museo Nacional del Prado, desde ahora MDP) inv. O-1007, de menor calidad que el vienés. Véase sobre ambas piezas V. Donati, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento. Giovanni da Castel Bolognese*, Ferrara, 1989, pp. 102-105.

46. En el anverso presenta a Carlos V en Mühlberg, en busto, según el retrato ecuestre pintado por Tiziano (MDP, Madrid, cat. 410), con la leyenda «IMP · CAE · CAROLVS · V · AVG», mientras que en el reverso repite el entalle del MET, aquí titulado: «EXPEDITIO AFRICANA». Fundida en plata, mide 11,1 x 9 cm y se fecha (en razón de la pintura tizianesca) hacia 1548. El único ejemplar del que hay noticia se encuentra en Viena, KHM, Münzkabinett, inv. 16 bB. Véase al respecto *ibidem*, p. 184.

47. J. C. Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Philippe*, ed. de P. Cuenca Muñoz, Madrid, 2001, p. 53.

48. *Ibidem*, pp. 241-242, 250, 294.

49. *Ibidem*, p. 389.

50. AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Época, leg. 1145, s. f.

51. E. Checa Cremades, «Introducción», en *idem* (dir.) y J. L. González García (ed.), *Royal Inventories of Charles V and the Imperial Family / Inventarios Reales de Carlos V y la Familia Imperial*, Madrid, 2008 (en prensa).

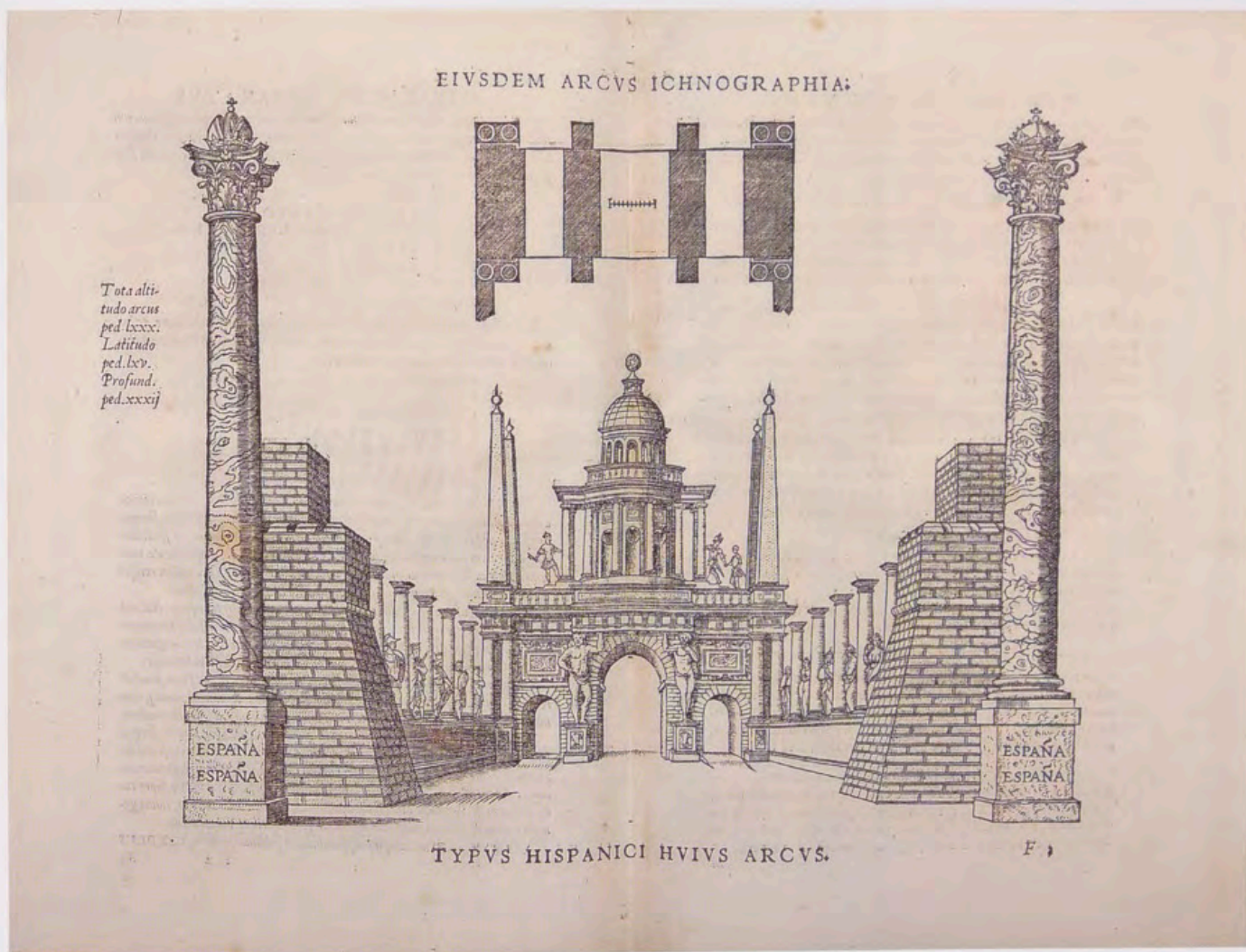
52. Mide 35,3 x 34,5 cm y se conserva en RM, Prentenkabinet (Amsterdam). Véase H. J. Horn, 1989, vol. 1, pp. 120-122 [op. cit. n. 2].

parte de su Corte, lo cual Bernardi hubo de rechazar por estar entonces al servicio de Clemente VII y del Cardenal Hipólito de Médicis. Sabemos, por la biografía que Giorgio Vasari dedicó al artífice, que al menos hizo dos entalles en cristal dedicados a la Empresa, uno con la presa de La Goleta y el otro con la guerra de Túnez<sup>44</sup>. Entre 1544 y 1548 realizó otras dos medallas relacionadas con la campaña tunecina<sup>45</sup>, de las cuales una vinculaba bien a las claras, en anverso y reverso, el episodio africano con la reciente guerra de Alemania<sup>46</sup>.

Túnez volvería a aparecer de nuevo en las decoraciones efímeras erigidas en 1548 y 1549 para el Príncipe Felipe durante su *Felicísimo viaje*. Así, en Génova, el 8 de diciembre de 1548 se construyó un arco en la plaza de Justiniano que en una banda tenía pintada la guerra de Túnez y en la otra la prisión del Elector Juan Federico de Sajonia<sup>47</sup>. El 5 de agosto de 1549, en la segunda puerta de entrada a Lille, donde el «aparato para recibir al Príncipe fue el mayor y donde más espectáculos y arcos triumphales uvo que en ninguna villa de Flandes», se levantó «un bestión, como castillo» donde se representó la Empresa de Túnez en forma de *tableau vivant*; más adelante, al final de la calle de Santa Clara, había una alegoría de la Majestad Imperial en forma de águila, que en una garra tenía un rótulo que decía: «Aviendo tomado a Túnez, venció a Barbarossa» y en la otra una inscripción en la que podía leerse: «Aviendo prendido al Duque, venció también a los de Saxonía». En la villa de Arras, se representó el día 10 de agosto un nuevo espectáculo que figuraba la victoriosa jornada de Túnez de una forma muy parecida a la de Lille<sup>48</sup>, y el 12 de septiembre el Príncipe pudo contemplar el suntuoso triunfo que edificaron los españoles en Amberes, donde se pintó en la vuelta de arco mayor «cómo el Emperador avía tomado por fuerza de armas la Goleta y la ciudad de Túnez, y cómo se yva huyendo de África el cruel cossario Barbarossa»<sup>49</sup>.

En coincidencia con la recuperación de la iconografía de la Empresa a mediados de la década de 1540, se encargó la serie de tapices de Túnez, un proyecto grandioso planificado tan meticulosamente como la operación militar que debía plasmar. En el inventario *post-mortem* de Carlos V, de 1558, sólo consta que la tapicería de la «Jornada de Tunez que mando haçer el Enperador nuestro señor» fue tejida «para la sala grande delante de la puerta de la casa rreal»<sup>50</sup>. A pesar de tan imprecisa mención sobre la disposición prevista originariamente para la serie, lo más probable es que fuera concebida con destino al Aula Magna del palacio bruselense de Coudenberg<sup>51</sup> o incluso para el Alcázar de Madrid.

El único centro tapicero con una infraestructura capaz de asumir un trabajo de tal envergadura era Bruselas, el productor por excelencia de Europa. Los contratos fueron suscritos con Vermeyen (el 15 de julio de 1546) y Pannemaker (el 20 de febrero de 1548) por María de Hungría, quien supervisó uno a uno los dibujos y cartones preparatorios y censuró algo de su crudeza. Esto se advierte fácilmente en la sección del único dibujo preliminar de los cartones que hoy se conoce, realizado en tinta marrón con aguada gris. Se fecha hacia 1545 y en él aparecen unos cadáveres en primer plano que fueron suprimidos en la versión final, tanto en el cartón como en el tapiz<sup>52</sup>. A Vermeyen –quien contó con la colaboración de otro pintor experto en el diseño de tapices, Pieter Coecke van Aelst, y con el «control



Arco triunfal «de los Españoles», levantado en Amberes el 12 de septiembre de 1549, en Cornelio Schryver, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Prin. Divi Caroli. V. Caes. F. An. M.D.XLIX, Amberes, 1550*, Real Biblioteca, Sign. IX/9086, Madrid, Patrimonio Nacional.

de calidad» del cremonés Gianbattista Lodi— se le pagó la altísima suma de 1.900 libras. La colaboración de Van Aelst, patente en el tratamiento estilizado y fluido de algunos personajes del primer plano de los paños I, II, III, V y VI, ciertamente contrasta con las figuras más individualizadas y carnosas delineadas por Vermeyen, que debió de encargarse casi en solitario de los últimos seis paños al morir su colaborador en 1550. Por su parte, Lodi, documentado en Bruselas durante la década de 1540, tuvo además varios discípulos, a los que debió formar como pintores de cartones para tapices<sup>53</sup>. Pannemaker, finalmente, era el tapicero más prestigioso de Bruselas. Los materiales tenían que ser los más ricos, con uso masivo de oro, plata, hilo de Lyon y seda de colores traída directamente de Granada.

Para la realización de tan ambicioso ciclo, Pannemaker subcontrató los servicios de otros siete talleres y al menos cuarenta y dos oficiales que trabajarían desde el alba hasta el atardecer, dirigidos por grandes tejedores como Jan Gheteels o Frans Geubels; además de su coste, en pago por los resultados, el Emperador concedió a Pannemaker una pensión vitalicia de 200 libras, doblando lo preestablecido en el contrato. El proyecto completo, pagado en su totalidad por Carlos V, ascendió a la suma colosal de 26.000 libras flamencas, una verdadera fortuna que

53. T. P. Campbell, «Netherlandish Designers, 1530-60», en *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Cat. Expo., Nueva York, 2002, pp. 385-394.

hubo de ser adelantada por los banqueros imperiales<sup>54</sup>. Hoy sólo se conservan diez de los doce tapices realizados (faltan el VIII y el XI, desaparecidos a mediados del siglo XVIII) y diez de los doce cartones (faltan el I y el IX) que, por fortuna, no coinciden con los tapices supervivientes, de modo que es posible entre ambos conjuntos hacerse una idea de la magnitud del proyecto. Las dimensiones de los paños son muy variadas, y oscilan entre 5,10-5,32 metros de altura por 7,15-10,02 metros de longitud.

Existe un marcado contraste entre la voluntad de inmediatez —en términos temporales de producción y consumo— de las crónicas, de los mapas y vistas, y de los retratos de los protagonistas de la Empresa, con la gran imaginaria creada diez años después. Si la celeridad en la creación iconográfica tuvo una respuesta igualmente rápida por parte de sus espectadores, la serie de tapices y otras derivaciones tuvieron que emplear nuevos recursos formales. Entre ellos destacan, en primer lugar, las conspicuas inscripciones explicativas o de ampliación (en castellano en la parte superior y a un lado, y en latín en la inferior, éstas más sumarias y de tono épico), que a veces incluso funcionan a manera de filtro interpretativo para atemperar la brutalidad de algunas escenas<sup>55</sup>. La insistencia en el «parecido» de lo figurado con la realidad, tan importante para Carlos, según hemos observado, se recalca sobre todo en las inscripciones, especialmente en la del primer tapiz, donde el propio Vermeyen señala al mapa-teatro de operaciones afirmando: «sólo se figura en esta obra la semejanza del hecho cuanto más al propio fue posible», o «se tratará dello tan al natural, que ninguna cosa tocante a la cosmografía se pueda desear... teniendo mucho más respeto a la precisión de su asiento, que a la propiedad de la pintura»<sup>56</sup>. Como en los grandes libros de historia antigua, el recuerdo de la campaña comenzaba con un mapa, base geográfica (y pictórica) para emplazar los sucesos. La supervisión, o incluso la autoría de estas cartelas, se deben a Alonso de Santa Cruz<sup>57</sup>. A él también ha de atribuirse la fidelidad en la orientación geográfica de las escenas representadas, aludida por los compases circulares que, pintados en papel aparte y adheridos a los cartones, marcan siempre la dirección Norte, y que sirvieron para elaborar las acotaciones de posición que jalonan los paños. De esta manera, la posición del espectador como testigo ocular de excepción quedaría totalmente condicionada por la correcta posición para admirar lo sucedido.

El otro recurso visual de plena novedad en la serie de «La Empresa» es el desarrollo de las acciones en grandes panorámicas —algunas colosales, como la de 16,66 metros de longitud que formaban juntos los paños IX y X («Esta nona y decima pieça son una misma», rezan claramente los tapices), los cuales describían la *Conquista y Saqueo de Túnez*— que indirectamente evocaban, casi de manera cinética, la narración secuencial de acontecimientos, propia de la crónica, para asegurar así su impacto y perdurabilidad. Esta función militar de la pintura de paisaje ya había sido apuntada por Maximiliano I, abuelo de Carlos V, en su autobiográfico *Weisskunig*<sup>58</sup>:

Un día el joven rey oyó estas palabras de los labios de un hombre viejo y sabio: “Todo el que quiera convertirse en buen guerrero y jefe de tropa debe conocer la pintura y consiguientemente comprenderla adecuadamente”. El joven rey tomó

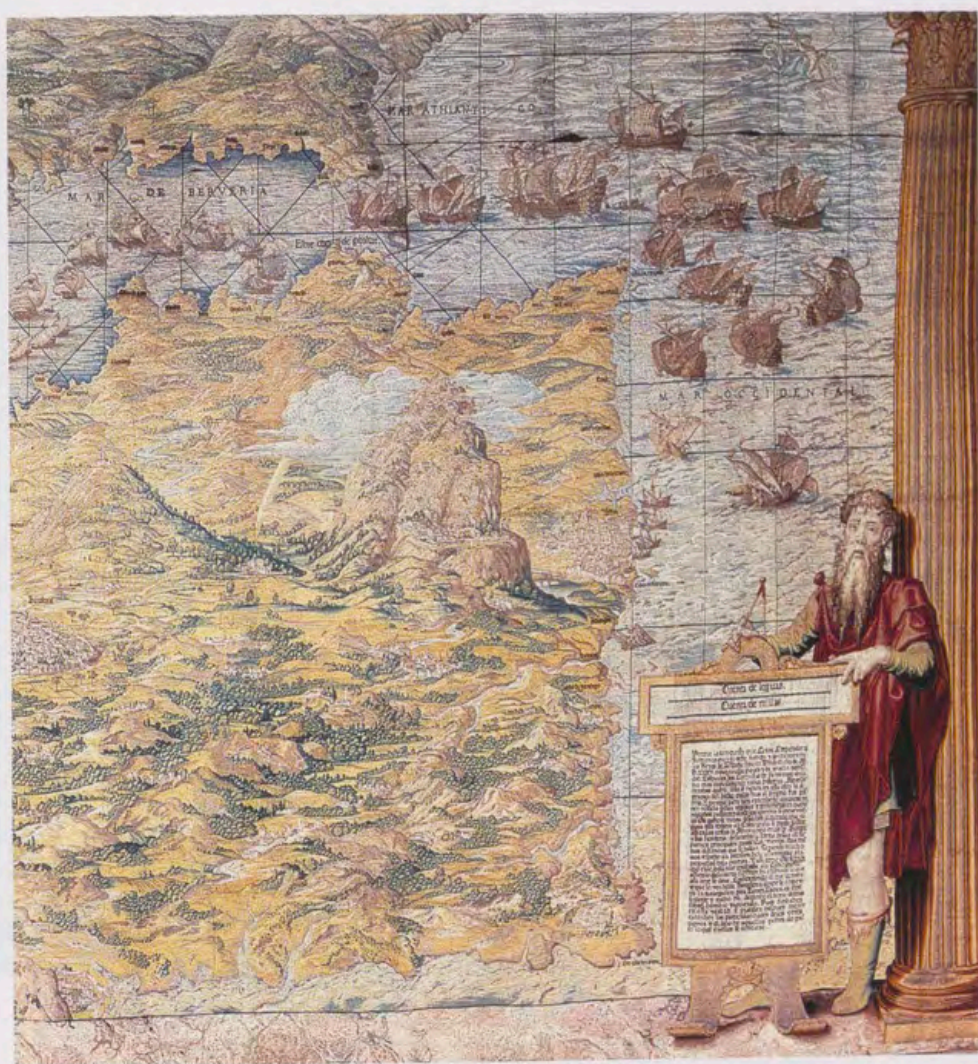
54. J. Houdoy, *Tapisseries représentant La Conquête du Royaume de Thunes Par l'Empereur Charles-Quint. Histoire et documents inédits*, Lille, 1873.

55. Las inscripciones en español y latín de las cartelas superiores e inferiores se transcriben completas en E. Ritter von Engerth, «Zu der Abhandlung über die im kaiserlichen Besitze befindlichen Cartone, darstellend Kaisers Karl V. Kriegszug nach Tunis, von Jan Vermayen (Nachtrag)», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 9, 1889, pp. 419-428.

56. P. Junquera, «Las batallas navales en los tapices», *Reales Sitios*, núm. 17, Madrid, 1968, pp. 40-55.

57. H. J. Horn, 1989, vol. 1, pp. 177-179 [op. cit. n. 2].

58. H. T. Musper y otros (eds.), *Kaiser Maximilians I Weisskunig*, Stuttgart, 1956, vol. 1, p. 228, apud W. Eisler, «Arte y Estado bajo Carlos V», *Fragments*, 3, 1984, p. 36.



Jan Vermeyen como historiador y cosmógrafo, *Manufactura de Willem de Pannemaker, detalle del Paño I, El Mapa, de la serie La Empresa de Túnez (1548-1554), Palacio Real, Madrid, TA-13/1, Patrimonio Nacional.*

estas palabras al pie de la letra y, muy pronto, empezó a estudiar el arte de la pintura. Aprendió rápidamente, y cuando comenzó a pintar el paisaje de la Tierra, tuvo muy presentes las palabras del anciano. [...] ¡Qué gran provecho sacó el rey de todas las tareas que aprendió!

Igual que Leonardo da Vinci, Alberto Durero se ocupó del diseño de fortificaciones y armamento, en su caso destinados al Emperador Maximiliano y sus nietos Carlos y Fernando<sup>59</sup>, y Miguel Ángel incluso teorizó acerca de la importancia de la pintura y el dibujo de paisajes para el arte de la guerra<sup>60</sup>:

¿Qué cosa hay más provechosa en los negocios y empresas de la guerra que la Pintura, ni que más sirva en las opresiones de los cercos y rebates que el Pintor? [...] Así, que a la gran Pintura, no solamente la tengo yo por provechosa, pero es en la guerra muy necesaria... Allende de esto, sirve el dibujar en la guerra grandísimamente para mostrar en dibujo el sitio de los lugares apartados, la hechura de las montañas y de los puertos, así los de las sierras como de las bahías y puertos de mares; para la hechura de las ciudades y fortalezas altas y bajas, las murallas, y las puertas, y el lugar de ellas; para mostrar los caminos y los ríos y las playas y las lagunas y pavenes que se han de huir y pasar... Lo cual todo son cosas grandes en las empresas de la guerra y que grandemente hacen y ayudan semejantes dibujos del pintor a los propósitos y dibujos del capitán.

59. A. Durero, *Tratado de arquitectura y urbanismo militar*, ed. de J. L. González García, Madrid, 2004, especialmente pp. 9-10.

60. E. de Holanda, *De la Pintura antigua seguido de «El diálogo de la Pintura»*, ed. de F. J. Sánchez Cantón, reimp. facs., Madrid, 2003, pp. 180-181.



Manufactura de Willem de Pannemaker, Paño X, Saqueo de Túnez, de la serie La Empresa de Túnez (1548-1554), Palacio Real, Madrid, TA-13/10, Patrimonio Nacional.



Manufactura de Willem de Pannemaker, Paño IX, La Toma de Túnez, de la serie La Empresa de Túnez (1548-1554), Palacio Real, Madrid, TA-13/9, Patrimonio Nacional.

Por su parte, Vermeyen buscó reproducir con esmero los rasgos geológicos, la vegetación e incluso los fenómenos meteorológicos, poniendo así ciencia y arte al servicio del Emperador. En los cartones preparatorios se advierte, en efecto, tanto su gran calidad artística como su capacidad para la delineación precisa de paisajes topográficos, de muy elevado horizonte<sup>61</sup>. Las amplias perspectivas y el formato apaisado —algo ya experimentado por Bernaert van Orley en las series anteriores de *Las cacerías de Maximiliano* y *La Batalla de Pavía*<sup>62</sup>— le permitieron aumentar el campo de visión y, por tanto, la cantidad de información ofrecida, a la vez que plasmar una sensación de distanciamiento y objetividad creíble. Vermeyen, en fin, captó la multiplicidad y el poderío de los distintos ejércitos (españoles, alemanes, italianos —lombardos, napolitanos, sicilianos y súbditos papales—, portugueses, albaneses y caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén por un lado; alabares, moros y jenizaros por el otro) con sus insignias distintivas, estandartes, armas o indumentaria. Con ello enfatizaba la agresiva materialidad de la guerra, carente de alegorización<sup>63</sup>, y concedía un nuevo protagonismo a los soldados, no sólo a los caballeros, en una «democratización» de la imaginería militar sólo aparente<sup>64</sup> (a la postre, los nobles capitanes de Carlos V y otros personajes ilustres son descritos con fidelidad retratística), todo ello en aras de la envoltura veraz del relato pintado. Igualmente, para incrementar la

impresión de verosimilitud, el artista añadió pequeñas escenas anecdóticas y apuntes de lo que hoy casi llamaríamos «antropología cultural»<sup>65</sup>.

Los tapices, empezados en 1548 y concluidos el 21 de abril de 1554, partieron de Bruselas el 2 de julio de aquel año acompañados por Pannemaker, con objeto de presentarse por primera vez en Winchester como obsequio del Emperador para la boda del Príncipe Felipe con María Tudor el 25 del mismo mes. La serie no llegó a tiempo para formar parte de la decoración nupcial y fue recibida en el Palacio londinense de Whitehall a finales de agosto. Después fueron admirados en Amberes (en el transepto de la Catedral, durante una reunión de la Orden del Toisón de Oro de enero de 1555 presidida por Felipe) y en Bruselas (en 1556, en el Aula Magna o *Grande Salle* del Palacio Real de Coudenberg, ante Ferrante Gonzaga, Gobernador de Milán y General de Carlos V en Túnez) antes de ser embarcados en Calais definitivamente hacia España, su destino final<sup>66</sup>. Los cartones permanecieron en el Palacio de Bruselas hasta que los austriacos —que a principios del siglo XVIII sustituyeron a los españoles en el dominio de Flandes— adquirieron en 1712 diez de los cartones al tapicero Jodocus de Vos<sup>67</sup>. Casi al mismo tiempo que se tejía la serie *princeps* se realizaron copias autorizadas en pequeñas dimensiones por encargo de Leonor de Austria, María de Hungría y

61. C. Herrero Carretero, «The Conquest of Tunis», en *Resplendence...*, 1991, pp. 74-81 [op. cit. n. 16].

62. Ambas series resucitaban, además, tipologías medievales: los tapices con escenas de caza y batallas coleccionadas asiduamente por los antepasados borgoñones del Emperador. Véase sobre ello R. A. D'Hulst, *Tapisseries flamandes*, Bruselas, 1960, pp. 147-156.

63. M. A. de Bunes Ibarra y M. Falomir Faus, 2001, pp. 244-246 [op. cit. n. 2].

64. E. Marías y F. Pereda, «Carlos V, las armas y las letras. Una introducción», en *Carlos V, las armas y las letras*, Cat. Expo., Madrid, 2000, p. 25.

65. C. Paredes, «Du texte à l'image. Les tapisseries de la Conquête de Tunis et les gravures des Moeurs et Fachons des Turcs», en A. Servantie (ed.) y R. Puig de la Bellaca (col.), *L'Empire ottoman dans l'Europe de la Renaissance. Actes du programme organisé par l'Institut Cervantes de Bruxelles*, Bruxelles, novembre-décembre 2003, Lovaina, 2005, pp. 123-150.

66. I. Buchanan, «The Tapestries Acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59: New Documentation», *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, vol. 134, 1999, pp. 131-152.

67. Hoy se encuentran en la Gemäldegalerie del KHM de Viena, inv. 2038-2047.



*Manufactura de Willem de Pannemaker, detalle del Paño IX, La Toma de Túnez, de la serie La Empresa de Túnez (1548-1554),  
Palacio Real, Madrid, TA-13/9, Patrimonio Nacional.*

Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba<sup>68</sup>, ninguna de las cuales ha sobrevivido. Leonor compró una reducción de diez tapices entre 1548-1555, probablemente al mismo taller de Pannemaker y teniendo en mente la boda de su hija María con el que sería Felipe II. No obstante, existen discrepancias sin resolver, pues la misma serie vuelve a documentarse en 1577 en el testamento de la propia Infanta María de Portugal, como adquirida por ésta en 20.000 cruzados, quien además la dejó en herencia a su sobrino, el infausto Don Sebastián. Esta serie fue

68. H. J. Horn, 1989, vol. 1, pp. 129-130 [op. cit. n. 2].

expuesta en las Cortes de Tomar de 1580, durante la jura de Felipe II<sup>69</sup>. La serie de María, terminada en 1558, fue heredada sucesivamente por Juana de Austria y Felipe II. Desapareció por fuerza del uso en el siglo XVIII<sup>70</sup>.

La serie de Túnez aún siguió produciendo consecuencias —que cabría calificar «de circunstancias»<sup>71</sup>— hasta la muerte del Emperador, e incluso después, aunque ello excede los límites de este estudio. Un ejemplo famoso lo aportan las *Victorias del Emperador Carlos V*, doce estampas calcográficas grabadas por Dirk Volckertsz Coornhert en 1555 para el editor Hieronymus Cock (publicadas por primera vez en Amberes, 1556, y en vida del César de nuevo en 1558) sobre diseños de Maarten van Heemskerck, quien proyectó sobre los acontecimientos una imagen más grandilocuente, ampulosamente romanista y dramática que la empleada por Vermeyen en sus cartones. La estampa VII representa *La conquista de Túnez* y en ella, como en el resto de la edición, se exalta la actividad guerrera personal de Carlos V tomando parte directa en la campaña<sup>72</sup>. Hacia 1555 se fecha un conjunto de seis lienzos, que copia casi a la letra los cartones de Vermeyen números IV, VI, VII, VIII, IX y XII, aunque son notablemente menores de tamaño y presentan divergencias en las figuras del primer plano, a veces delineadas a partir de otros cartones de la serie<sup>73</sup>. Son obra de un maestro flamenco anónimo, acaso atribuibles al cuñado de Pannemaker, Joss van Noevele<sup>74</sup>.

Finalmente, el último ejemplo del que nos ocuparemos fue una comisión de la magistratura municipal de Amberes, realizada en 1558-1559 como homenaje a Carlos V. Se trata de un aguamanil con su bandeja en plata dorada y esmaltes con punzón del Maestro PTR, identificado con el orfebre Peeter de Weent, que seguiría un diseño libremente basado en los cartones de Vermeyen. La bandeja representa, a vista de pájaro, una síntesis del asalto al fuerte de La Goleta, la batalla de los pozos y la huida de Barbarroja, con escenas en el borde que muestran los episodios inmediatamente anteriores (ataque de la flota, el campamento imperial y las primeras escaramuzas), mientras que el final de la expedición (el saqueo y el regreso a las naves) aparece en un friso en derredor del aguamanil. El destino de ambas piezas no pudo ser más paradójico: la ciudad de Amberes trató de ofrecérselas como regalo a Felipe II, de quien se esperaba una visita que nunca llegó a producirse. Entretanto, el capital invertido por el propietario de la obra, el también orfebre Wouter van Campen, quedó bloqueado, de modo que en 1561 la pieza fue librada como premio de lotería para recuperar costes<sup>75</sup>. Un raro —y diríase que ejemplarizante— final para la última consecuencia plástica de la Empresa de Túnez producida casi en vida de Carlos V, cimentada, como gran parte de lo aquí estudiado, sobre los dibujos y cartones preparatorios de la serie de tapices preferida del Emperador<sup>76</sup>, la más costosa y célebre de todo el Renacimiento. Sólo con la colaboración de los más capaces artífices flamencos de la época y de algunos notables humanistas, y con el poderío económico de la Corte imperial, pudo obtenerse un objeto artístico capaz de ser admirado y leído como la «crónica tejida» de una gloriosa campaña militar.

69. Para una muy completa discusión al respecto, véase A. Jordan Gschwend, «“Ma meilleur soeur”: Leonor of Austria, Queen of Portugal and France (1498-1558)», en F. Checa Cremades y J. L. González García, 2008 [op. cit. n. 51].

70. J. K. Steppe, «Vlaams tapijwerk van de 16de eeuw in Spaans koninklijk bezit», en *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Gante, 1968, vol. 2, pp. 748-754.

71. C. Van der Heijden, *Zwarte Renaissance*, Amsterdam-Amberes, 1998, p. 433.

72. Estampa a buril y aguafuerte (de una serie de 12). Cada una de 15,8 x 23,2 cm. Véase E. Santiago, «Los Triunfos de Carlos V», en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Cat. Expo., Madrid, 1993, pp. 106-112.

73. Coburgo, Kunstsammlungen Veste Coburg, con medidas variables, entre 117-128 cm x 198-242,5 cm. Sobre esta colección, véase el ensayo pionero de E. Ritter von Engerth, «Zu der Abhandlung über die im kaiserlichen Besitze befindlichen Cartone, darstellend Kaisers Karl V. Kriegszug nach Tunis, von Jan Vermeyen (Nachtrag II)», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 11, 1890, pp. 113-115, si bien dicho autor consideraba erróneamente estos seis cuadros como modelos preparatorios de las versiones a gran escala en cartones y tapices.

74. H. J. Horn, 1989, vol. 1, pp. 131-132 [op. cit. n. 2].

75. Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, inv. Mr. XIII, 341 y 351; el aguamanil mide 43,5 cm de altura y la bandeja 64 cm de diámetro. Lleva la inscripción «EXPEDITIO · ET · VICTORIA · AFRICANA · CAROLI · V · ROM · IMP · P · F · AVGVSTO 1535». Cfr. G. Van Hemeldonck, «Broc et cuvette représentant la Conquête de Tunis par Charles Quint en 1535», en *Charles Quint 1500-1558*, Cat. Expo., Gante, 1999, pp. 288-289. Existe una reproducción galvanoplástica de dicha bandeja en el Museo Naval de Madrid, adquirida en 1942 (*Catálogo guía del Museo Naval de Madrid*, 9ª ed., Madrid, 1945, p. 90). Igualmente, en el catálogo de la muestra *Carlos V y su ambiente*, 1958, p. 286 [op. cit. n. 9], se expuso una segunda bandeja que entonces era propiedad del historiador Manuel Gómez-Moreno.

76. G. Delmarcel, «Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598», *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, vol. 134, 1999, pp. 153-178.

Despues que aviendo necesidad de bituala para los cauallos, el marqués con fueso: ella: y cargaron tantos moros sobrel que fue necesario ser socorrido y socorrido el emperador con alguna gente de acavallo y de a pie: y el duque d'Alba con mayor numero de gente y traie provision abundante. Al tiempo que buelve salen los turcos de la goleta a medio dia con una armada de galeras y otros soldados que guardan los reparos: trauase vna gran escaramuca, son los turcos en cerrados con alguna perdida de los nuestros: llegan nuestros soldados a subir peleando sobre los reparos della, donde alrettar poriet el trecho largo y descuberto recibie mucho daño de las arcabuzeros y artilleria de los enemigos.



VI.  
 Hic de credit  
 que cetera facta  
 pax omni terri  
 ubi agitur  
 in alicubi  
 cum esse loq  
 per regem  
 et alicubi  
 a mano  
 et alicubi  
 et alicubi  
 et alicubi  
 et alicubi

HIC QUESITA PRVS MAGNO DISCRIMINE FRVSTRA  
 PAVLA PRÆSIDIO MVLTO MAIORE PETVNTVR  
 DVCIORV ALBANO VALLVS PRODVCITVR HOSTIS  
 ERVMPENS ITERVM TELIS INFESTAT IBERVM

RAPITVR ANIMOS STIMVLANTE FEROCES  
 SVS COEPTV PREMIVRGET FERVIDV ISTAT  
 AGGERIVS GOLETTE PRAELIA MISCENS  
 REDIENS HOSTILI A MOLE LABORAT.

Manufactura de Willem de Pannemaker, Paño VI,  
 Salida del enemigo de La Goleta,  
 de la serie La Empresa de Túnez (1548-1554),  
 Palacio Real, Madrid, TA-13/6, Madrid, Patrimonio Nacional.

# Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2007

## LA JEFATURA DE OFICIOS Y APOSENTAMIENTO DE LA REAL CASA Y PATRIMONIO (1814-1931)

Vanesa Benito Ortega, Isabel Garzón Guzmán,  
Juan Antonio González Pañero  
y María del Mar Mairal Domínguez

Mediante estas líneas pretendemos analizar la estructura organizativa de la Real Casa, centrándonos en el estudio de la *Veeduría General* (1814-1834), la *Alcaldía Principal del Real Palacio* (1834-1852) y la *Inspección General* que, con sus distintos nombres, perdurará hasta 1931. Observaremos cómo la sucesión en el tiempo de estas dependencias no supondrá merma ni cambio alguno en sus funciones, las cuales permanecerán estables a lo largo de todo el periodo. Por ello las hemos englobado bajo la denominación de *Jefatura de Oficios y Aposentamiento de la Real Casa y Patrimonio*.

El presente trabajo tiene un carácter básicamente archivístico y es producto del estudio de la normativa que afecta a las oficinas anteriores y de la descripción y el análisis de la documentación que generaron.

### EVOLUCIÓN ORGÁNICA

Con la llegada de Fernando VII se organiza el gobierno y administración de la Real

Casa y Patrimonio bajo la jefatura única del Mayordomo Mayor, separándola de la administración del Estado, tal y como reza el Decreto promulgado el 22 de mayo de 1814:

... he dispuesto que el mayordomo mayor que es o fuere de mi Real Casa entienda en todo lo relativo a ella, y que todos los asuntos de palacios, bosques, jardines reales, patrimonio real y alcázares, nombramientos de empleados en todos estos ramos y sus dependencias, que hasta ahora corrían al cargo de la primera Secretaría de Estado y de la de Gracia y Justicia, corran en lo sucesivo por la Mayordomía Mayor, por donde se me dará cuenta de todo lo concerniente a estos ramos, como asimismo lo perteneciente a Sumillería, Caballeriza y Capilla (...) formando de esta manera la Mayordomía Mayor un ramo aparte, y separando enteramente el gobierno e interés de mi Real Casa de los demás del Estado<sup>1</sup>.

Desde ese momento, y hasta la aprobación del Reglamento de 23 de diciembre de 1817<sup>2</sup>, surgen, bajo la jefatura absoluta del Mayordomo Mayor, una serie de oficinas en las que se sustenta la naciente organización, unas de nueva creación y otras adaptadas de las antiguas. Se trata de la Secretaría de la

1. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Administración General, legajo 466.

2. *Reglamento de la Real Casa*, en la Imprenta Real, Madrid, Año de 1818.



*Francisco de Goya y Lucientes, Retrato de Fernando VII con manto real, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 735, Madrid.*

Mayordomía Mayor, la Contaduría, la Tesorería, la Veeduría y el Archivo.

El artículo XX de los generales del Reglamento de 16 de noviembre de 1822<sup>3</sup>, que completa y sustituye al de 1817, establece el orden de prelación entre dichas dependencias, y señala la continuidad en sus funciones respecto a las existentes en reinados anteriores:

Para que las oficinas de mi Real Casa marchen con la debida armonía, y no haya disputas de atribuciones que entorpezcan el servicio, serán consideradas como principales por su orden la Secretaría, Contaduría y Tesorería, y de segunda clase la Veeduría y Archivo; pues cuando tuve a bien suprimir las de Contralor y Grefier, substituí sus atribuciones en dichas tres primeras oficinas.

Así pues, las obligaciones de los antiguos oficios de Contralor y Grefier son asumidas por la Secretaría de la Mayordomía Mayor y por la Contaduría y Tesorería, y entre las oficinas de nueva planta figuran la Veeduría General y el Archivo.

La Veeduría General de la Real Casa, Capilla y Cámara nace el 2 de junio de 1814. El Veedor, bajo cuyo mando directo actúan todos los Jefes de los oficios que componen la servidumbre regia, se erige en puente imprescindible entre estos y el Mayordomo Mayor. La supresión de la dependencia tiene lugar mediante un Decreto de 3 de septiembre de 1834, en el cual se alegan razones de incompatibilidad con el nuevo orden administrativo que la Reina Gobernadora pretendía implantar. Once días después se decide que cada uno de los oficios quede bajo la supervisión de su respectivo jefe en lo relativo al gobierno del mismo, mientras que en lo económico todos los negocios pasen a Contaduría<sup>4</sup>.

Tal situación es temporal, pues dos meses más tarde la Soberana decreta la creación de la Alcaldía Principal<sup>5</sup>. El objetivo de la Regente es conseguir el control interno de Palacio tras la muerte de Fernando VII, y para ello se vale del Alcaide, quien se convierte en una de las figuras principales de la Corte.

Durante la existencia de la Alcaldía, la Real Casa y Patrimonio sufre numerosos cambios que hacen variar su dependencia

jerárquica. Entre 1834 y 1838 se mantiene la Mayordomía como instancia superior, ya fuese en el ramo de etiqueta o en el económico-administrativo. No será hasta ese último año cuando se fije el organigrama que predominará durante el resto del XIX y primer tercio del XX, consistente en la separación de ambos ramos: el primero queda encomendado al Mayordomo Mayor; y el segundo, a una figura de nuevo cuño, el Intendente General de la Real Casa y Patrimonio<sup>6</sup>. Así pues, el Alcaide pasa a depender, entre 1838 y 1852, de ambos Jefes, en función de la materia de la que se trate. La aprobación de la Ordenanza General de 1840<sup>7</sup>, auténtico código orgánico de la Real Casa, en palabras de Sánchez Arcilla, consolidará y desarrollará el nuevo entramado burocrático<sup>8</sup>.

Pese a ello hubo dos excepciones. En 1847 la nueva figura del Gobernador de Palacio asume durante apenas un año la Jefatura de los ramos de Etiqueta y Administración, a cuyas órdenes se somete el Alcaide<sup>9</sup>, y entre febrero y octubre de 1849 la Intendencia pasa a denominarse Secretaría de Cámara de la Real Casa y Patrimonio, aunque manteniendo las mismas funciones<sup>10</sup>.

Los Decretos de 24 de junio y 2 de agosto de 1852 sancionan la creación de dos oficinas que van a suplir a la Alcaldía con el fin, una vez más, de deslindar y dejar perfectamente definidas las funciones de Etiqueta y Administración en aplicación de la Ordenanza de 1840<sup>11</sup>. Por un lado, la Inspección General de las Reales Habitaciones y de Etiqueta y Ceremonial de Palacio que, bajo las órdenes del Mayordomo Mayor, abarca a aquellos empleados relacionados con el protocolo, el orden y la seguridad interior y el servicio de los aposentos regios (mayordomos de semana, gentileshombres de Casa y Boca, monteros de Cámara, guardas, ujieres, conserjes, celadores, llaveros, porteros de cadena, de banda, de vidrieras y de galerías...). Por otro, la Inspección de Oficios, Ajuar y Gastos, cuyo titular tiene a su cargo —siempre a la sombra del Intendente— a todos los operarios que antes dependían de la

3. *Reglamento de la Real Casa*, Imprenta de Don León Amarita, Madrid, Año 1822.

4. AGP, Reinado de Isabel II, caja 345, expdte. 4.

5. AGP, Administración General, leg. 408.

6. *Ibidem*, leg. 466.

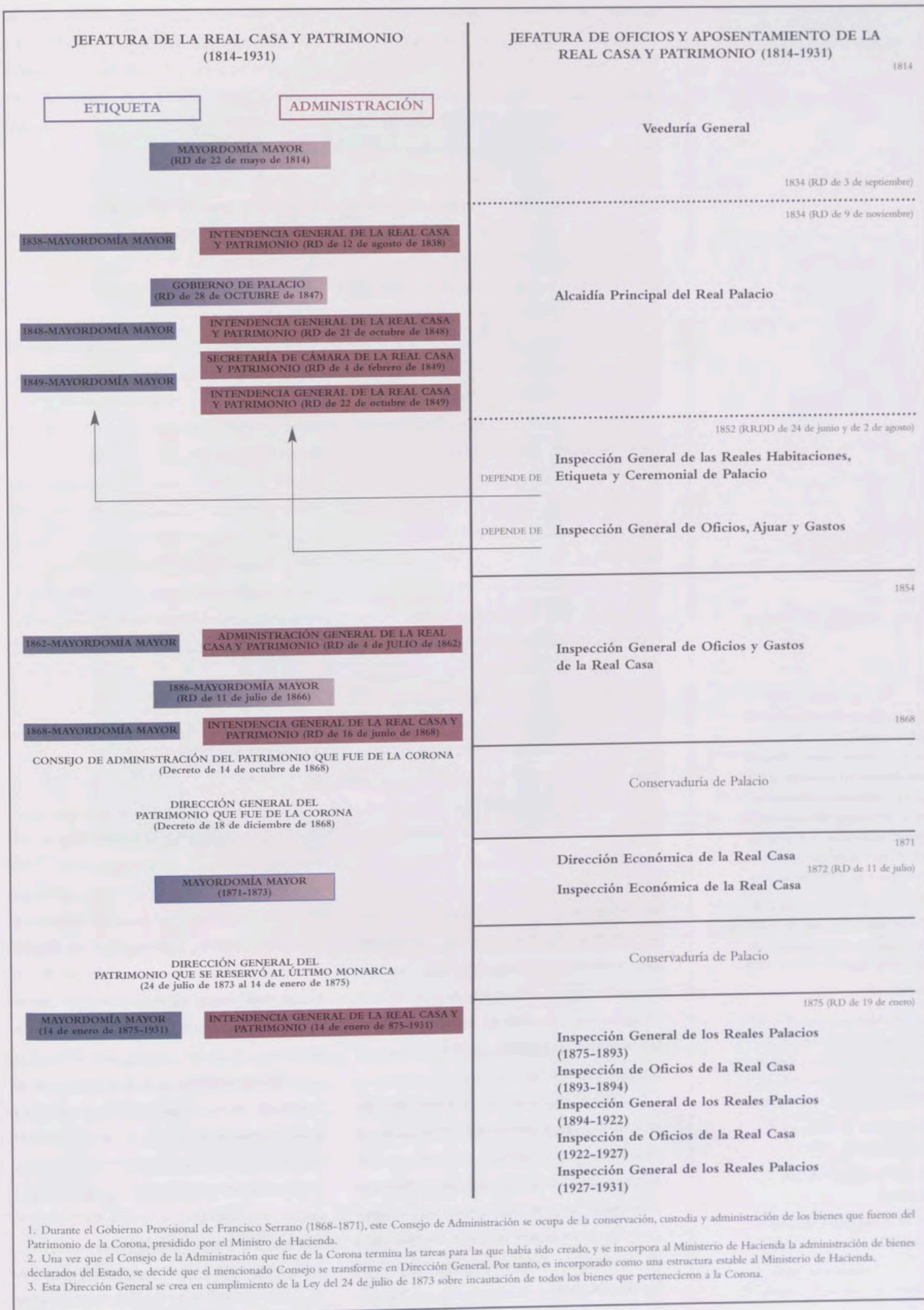
7. *Ordenanza General para el gobierno y administración de la Real Casa y Patrimonio espedida (sic) en 29 de mayo de 1840*, por D. Eusebio Aguado, impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa, Madrid, 1840.

8. J. Sánchez-Arcilla Bernal, *Historia del Derecho 1. Instituciones Políticas y Administrativa*, Dykinson, Madrid, 1995, p. 938.

9. AGP, Administración General, caja 8.653.

10. *Ibidem*, caja 8.653 y leg. 616.

11. *Reales Decretos espedidos (sic) por S. M. la Reina Nuestra Señora en 17 de julio y 2 de agosto de 1852, para el gobierno interior de su Real Casa*, por Aguado, impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa, Madrid, 1852.



- Durante el Gobierno Provisional de Francisco Serrano (1868-1871), este Consejo de Administración se ocupa de la conservación, custodia y administración de los bienes que fueron del Patrimonio de la Corona, presidido por el Ministro de Hacienda.
- Una vez que el Consejo de la Administración que fue de la Corona termina las tareas para las que había sido creado, y se incorpora al Ministerio de Hacienda la administración de bienes declarados del Estado, se decide que el mencionado Consejo se transforme en Dirección General. Por tanto, es incorporado como una estructura estable al Ministerio de Hacienda.
- Esta Dirección General se crea en cumplimiento de la Ley del 24 de julio de 1873 sobre incautación de todos los bienes que pertenecieron a la Corona.

Cuadro orgánico de la Jefatura de Oficios y Aposentamiento de la Real Casa y Patrimonio y su dependencia jerárquica (1814-1931).

Alcaidía, destinados a la custodia, conservación y provisión de bienes y efectos.

Otro Decreto de 1854 pone fin a esta dualidad mediante la unificación de ambas dependencias bajo la denominación de Inspección General de Oficios y Gastos de la Real Casa, que a su vez actúa bajo las instrucciones de las dos Jefaturas de Palacio, la Mayordomía y la Intendencia<sup>12</sup>. Su existencia nos consta hasta 1868.

Después de la Revolución de Septiembre, y por Decreto del Gobierno Provisional, se crea el Consejo de Administración del Patrimonio que fue de la Corona, ligado al Ministerio de Hacienda<sup>13</sup>. Entre sus empleados figura el Conservador de Palacio, cuya pervivencia está documentada hasta 1870, aunque desde diciembre de 1868 pasará a depender de la sustituta del Consejo, la Dirección General del Patrimonio que fue de la Corona<sup>14</sup>.

El Reglamento de 1 de noviembre de 1871, ya bajo el reinado de Amadeo I, establece la creación de la Dirección Económica de la Real Casa como oficina adscrita a la Mayordomía Mayor, con funciones muy similares a las de la antigua Inspección General de Oficios y Gastos<sup>15</sup>. Más adelante, en julio de 1872, cambiará su nombre por el de Inspección Económica.

Durante la Primera República, y en cumplimiento de la Ley de 24 de julio de 1873 sobre incautación de los bienes pertenecientes a la Corona, surge, también dentro de Hacienda, la Dirección del Patrimonio que se reservó al último Monarca, cuya estructura se fija en una Instrucción de 1874<sup>16</sup>. Al igual que durante el Gobierno Provisional, entre su plantilla aparece el cargo de Conservador de Palacio.

Tras el paréntesis del Sexenio Revolucionario y la restauración monárquica, se reimplantan las antiguas estructuras palaciegas. En el caso que nos ocupa, tenemos constancia del restablecimiento de la Inspección desde el mes de enero de 1875, con el nombre de Inspección General de los Reales Palacios<sup>17</sup>.

El cambio más significativo con respecto a la antigua Inspección de Oficios y

Gastos radica en que su jurisdicción deja de ser exclusiva del Palacio de Madrid para hacerse extensible a las diferentes Administraciones Patrimoniales<sup>18</sup>. Por lo demás, sólo se observan modificaciones en la denominación, coincidiendo con los relevos en su jefatura: Inspección de Oficios al principio, y de los Reales Palacios posteriormente<sup>19</sup>.

Con la caída de la Monarquía en abril de 1931 todos los bienes de la Corona pasan a engrosar el ahora llamado Patrimonio de la República, regido por un Consejo de régimen autónomo, nacido el 22 de marzo de 1932, cuyo funcionamiento se regula por Decreto de 13 de junio del mismo año. A partir de estas disposiciones se reorganizan los servicios, y queda dividida su gestión en Administración Central y Administraciones Patrimoniales. La primera, a su vez, consta de dos secciones: Contabilidad y Presupuestos, y Administrativa; dentro de ésta última se crean varios negociados; uno de ellos, el de Inventarios, asume gran parte de las funciones de la suprimida Inspección<sup>20</sup>.

## FUNCIONES DE LA VEEDURÍA, ALCAIDÍA E INSPECCIÓN

Tras el estudio de las disposiciones que regulan estas tres oficinas y su producción documental, observamos cómo sus atribuciones no varían a lo largo del periodo estudiado, esto es, la Jefatura del personal de los oficios, el abastecimiento y la adquisición de efectos, la conservación y el mantenimiento de los bienes muebles, la intervención y el control del gasto y el aposentamiento y la policía interior.

Existe empero una evolución en el contenido de sus Reglamentos, mucho más detallados desde la década de los cuarenta, lo cual no responde a un aumento de cometidos, sino a un mayor interés en fijarlos por escrito, en consonancia con la ingente producción legislativa de la época.

Otro ligero cambio observado se refiere a algunas series generadas entre 1814 y 1931, fruto de las profundas transformaciones políticas, económicas y sociales que con-

12. Excepto en dos momentos. El primero entre 1862 y 1866, en que la Intendencia pasa a llamarse Administración General de la Real Casa y Patrimonio, y el segundo desde 1866 hasta 1868, cuando la Mayordomía asume la Jefatura de la Etiqueta y la Administración tras la desaparición de la Intendencia.

13. *Legislación del Patrimonio de la Corona desde 12 de mayo de 1865 hasta 30 de junio de 1875*, Imprenta de Enrique de la Riva, Madrid, 1875.

14. *Ibidem*.

15. Las atribuciones del Director económico serán desarrolladas posteriormente mediante un Reglamento particular de 23 de junio de 1871, AGP, Personal, caja 948, expdte. 44.

16. *Legislación del Patrimonio de la Corona...* [op. cit. n. 13].

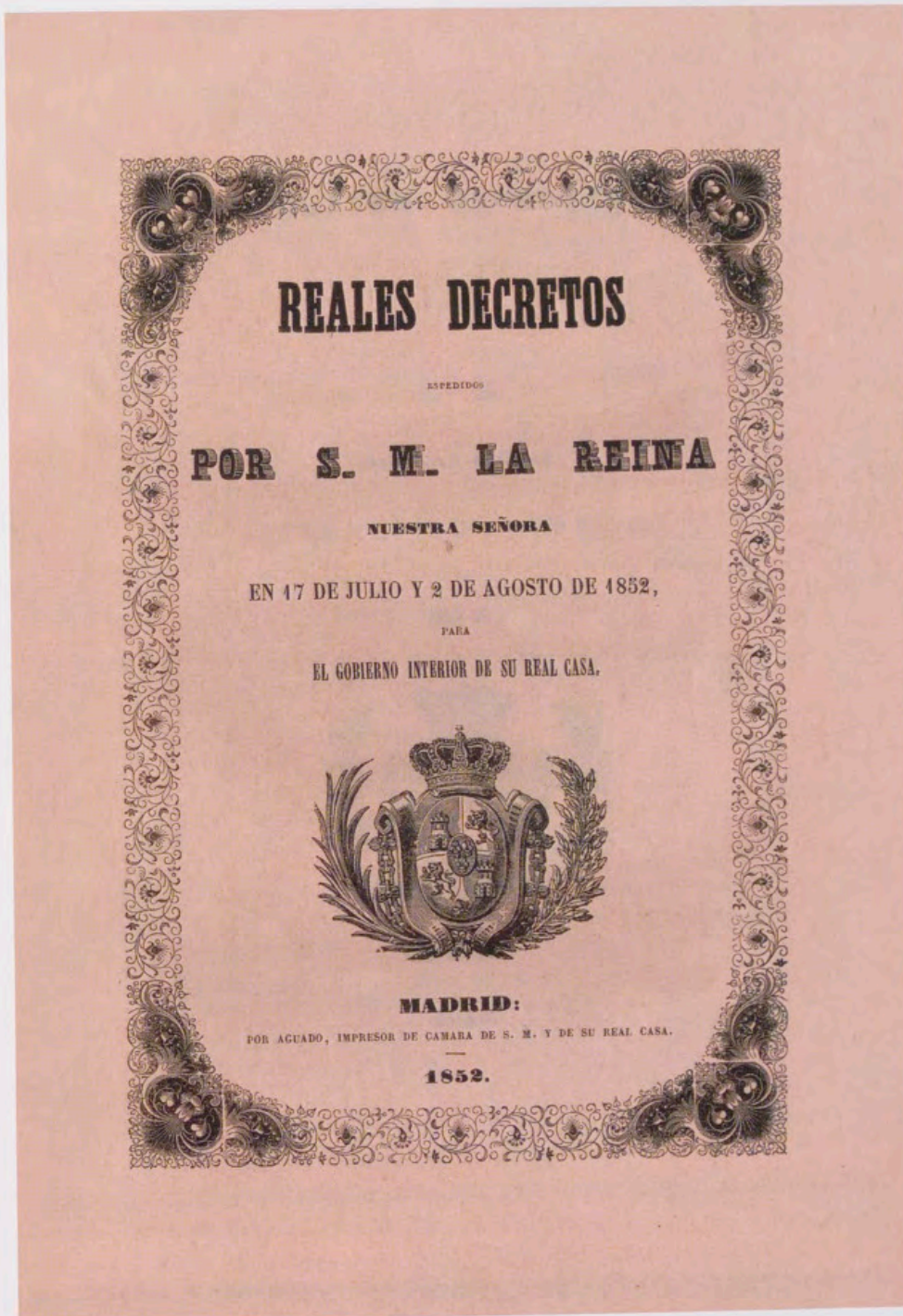
17. AGP, Personal, caja 748, expdte. 27.

18. AGP, Administración General, leg. 1.211.

19. AGP, Personal, caja 1.114, expdte. 30 y caja 1.127, expdte. 10.

20. AGP, Administración General, caja 2.427, expdte. 6.

Portada de los Reales Decretos de  
17 de julio y 2 de agosto de 1852  
para el gobierno interior de la Real Casa.



templa tan dilatado espacio de tiempo y que se traducen en la introducción de un conjunto de inventos ciertamente revolucionarios, tales como la electricidad, el ferrocarril, la fotografía y el cine, entre otros. Y, cómo no, inicialmente la principal beneficiaria de estas innovaciones será la realeza, lo cual tiene su inmediato reflejo en la documentación producida por las oficinas analizadas en el presente trabajo. Así, de los antiguos carruajes, berlinas y diligencias que trasladaban a los regios viajeros y su comitiva

durante las jornadas a Aranjuez o La Granja, poco queda a finales del Ochocientos. Abundan en cambio la correspondencia y las cuentas presentadas por las compañías de ferrocarriles que cubrían el trayecto a San Sebastián o Santander, lugares de esparcimiento estival de la Familia Real. También la Inspección vela por la provisión de las películas que se proyectaban en las sesiones de cine celebradas allí donde se encontrasen los Monarcas. Basten estos ejemplos para atestiguar la adaptación a los nuevos tiempos de la

Diseños de bordados de los uniformes del veedor y oficiales de la Veeduría, de los escribientes de dicha oficina, y de los jefes de Guardarropa, Furriera, Aposentador Mayor, Tapicería y Guardajoyas, AGP; Mapas, planos y dibujos, n.º 6805, 6806 y 6810.





Vicente López Portaña, Retrato de Luis Veldrof, Aposentador Mayor y Conserje del Real Palacio, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 4407, Madrid.

Jefatura de Oficios y Aposentamiento sin que la esencia de sus obligaciones se vea afectada.

#### Jefatura del personal de los oficios

Antes de la aparición de la Veeduría General, los Jefes de cada oficio despachaban directamente con el Mayordomo Mayor en los asuntos relativos al gobierno de sus respectivos oficios; y con el Contralor, en los de carácter económico-administrativo, siempre con la aprobación del primero. Así se refleja en el Reglamento General de 1761<sup>21</sup>. La nueva Veeduría, fruto del reajuste llevado a cabo tras la llegada de Fernando VII, constituye un eslabón en la cadena de mando entre los Jefes de cada oficio y su superior, el

Mayordomo Mayor. El artículo 46 del Reglamento de 1817 establece que:

todos los jefes de los oficios de mi Real Casa deberán estar a las inmediatas órdenes del veedor para poner en ejecución cuantas éste reciba de mi mayordomo mayor; y ninguno de dichos jefes podrá hacer la menor innovacion en lo gubernativo de su oficio sin dar parte al veedor, y éste a mi mayordomo mayor para su resolucion.

Tales cometidos serán primero asumidos por la Alcaldía desde el mismo momento de su creación y por la Inspección General después.




En el ejercicio de la Jefatura de Oficios, las tres Unidades administrativas tratadas transmiten las órdenes del Mayordomo o el Intendente. Sus tareas son múltiples: realizan visitas e inspecciones ordinarias a fin de

21. *Ibidem*, leg. 939, expdte. 59.

Facturas presentadas a la Inspección General de los Reales Palacios por diversos proveedores de la Real Casa en 1907, 1917 y 1920, AGP, Administración General, cajas 22.791, 22.814 y 22.820, Madrid, Patrimonio Nacional.

*Duplicada*

## ALMACEN DE HULES É IMPERMEABLES

### JOSÉ A. MORALES

PROVEEDOR DE LA REAL CASA  
CARRETAS, 41 Y PLAZA DEL ANGEL, 1.  
**MADRID**

Telegramas: MORALESARIAS - MADRID      TELÉFONO N.º

*Inspección General de los Reales Palacios.*

DEBE

MADRID, 31 de Mayo de 1907

MES	DIA	DESCRIPCIÓN	PESETAS	Cts	PESETAS	Cts
Mayo	31	Colocación hule piso linoleum			17	

*José A. Morales*

*Duplicada*

### GARAGE DAMBORENEA

TALLER MECÁNICO

STOK MICHELIN

TALLERES: Gran Via, OFICINAS: PLAZA DE LA ALAMEDA, 1. TELÉFONOS 1-057-3-91

San Sebastián 21 de Agosto de 1911

*Primeros coches de los Reales Palacios Debe.*

MES	DIA	DESCRIPCIÓN	PESETAS	Cts
		Coche de Tour de la Real Casa	1750	
		Coche de visitas	200	
12		Autos para el Real Palacio	175	
		Autos para el Real Palacio	380	
14		Autos para el Real Palacio	250	
		Autos para el Real Palacio	175	
11		Autos para el Real Palacio	175	
11		Autos para el Real Palacio	200	
18		Autos para el Real Palacio	70	
20		Autos para el Real Palacio	50	
			2115	00
			1250	00
			805	00

*José A. Morales*

*Duplicada*

### ANTIGUA CARTUJA DE SEVILLA

SABINO GALAN

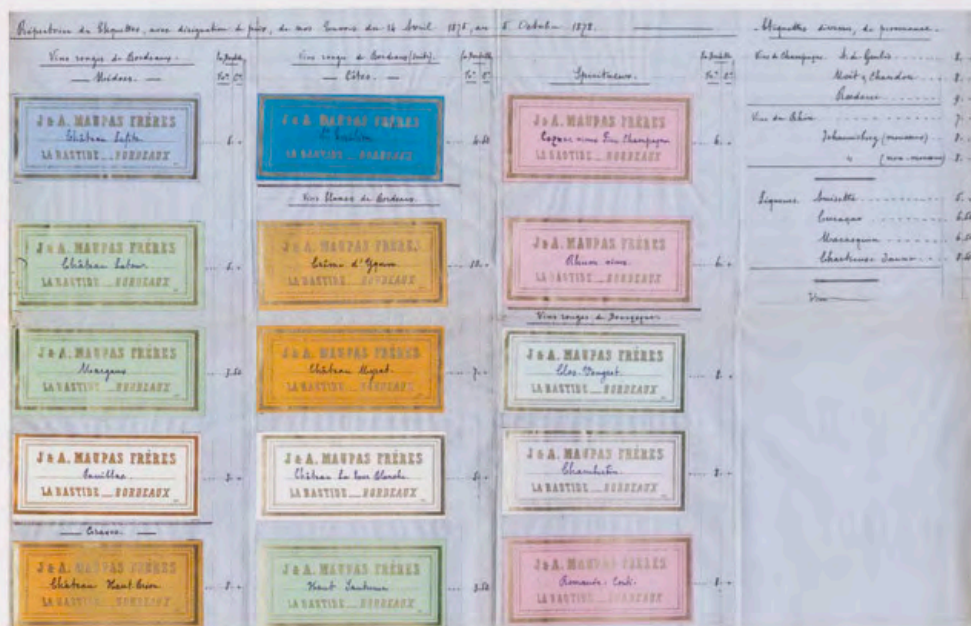
Calle de Esparteros 3 y Pontejos 2

San Sebastián 21 de Agosto de 1911

*Primeros coches de los Reales Palacios Debe:*

Mes	Dia	Canidad	PESETAS	Cts
		1 Regumbosa Blanca para el servicio de los coches de burros	10	
		Hotel	10	
			20	00

*Sabino Galan*




Repertorio de etiquetas y precios de los vinos enviados a la Real Casa entre el 14 de abril y el 5 de octubre de 1878 por J. & A. Maupas Frères, proveedores de Burdeos, AGP. Administración General, caja 22.677, Madrid, Patrimonio Nacional.

supervisar el cumplimiento de los trabajos; hacen propuestas para la reforma de plantillas, la provisión de plazas vacantes o la concesión de ascensos y recompensas; amonestan o suspenden de sueldo por faltas leves y comunican las graves; dan parte de las altas y bajas de los operarios, cuidando de su asistencia médica y farmacéutica; se encargan de la retribución del personal; elaboran mensualmente la nómina de empleados y la remiten a la Contaduría General previa comunicación a su superior<sup>22</sup>.

#### Abastecimiento de género y adquisición de efectos

Las atribuciones de aprovisionamiento de la residencia regia realizadas por los Jefes de cada oficio le son otorgadas al Veedor en los Reglamentos de 1817 y 1822, las cuales son heredadas por el Alcaide en virtud del artículo 4 del Decreto de 1834, y por el Inspector desde 1852. La adquisición de género al por mayor, mediante subasta pública, es competencia de estos oficiales quienes, junto al Contador, forman el pliego de condiciones y, una vez en poder de los productos, examinan escrupulosamente su calidad y comunican a sus superiores cualquier incidencia. En cuanto a la compra diaria al por menor, controlan asimismo la calidad y el precio de los géneros, presentándoles semanalmente una

relación por clases de lo consumido cada día en los oficios.

Los métodos de suministro de la Corte están en constante evolución. Inicialmente se recurre a artistas y proveedores (ebanistas, pintores, relojeros, zapateros, etc.), representantes de una economía gremial, quienes cubren las necesidades palaciegas desde el siglo XVI hasta principios del XIX. La sustitución de este sistema coincide con la aparición de la Alcaidía en 1834, a cuyo titular se le encomienda contratar a quienes ofrezcan mejores condiciones económicas (véase ).

La labor de abastecimiento incluye además el alumbrado y la calefacción del edificio, para lo cual sus responsables han de supervisar el pedido de leña, carbón, cera y esmerma necesarios en los cuartos regios y dar al Jefe de Palacio relaciones mensuales del ingreso y salida de todo lo consumido, amén de asegurar el buen estado de conservación de hornos y todo tipo de aparatos caloríferos. Les corresponde también proponer al Mayordomo o al Intendente la adquisición de efectos y productos empleados en la cocina y en las reales mesas (muebles, vajilla, cristalería...), de vinos, licores y cervezas o de las flores necesarias para el adorno de las habitaciones.

Como superiores del Jefe de la Tapicería les compete la inspección de la Real

22. El ingente volumen documental producido se encuentra en ocasiones incluido en los expedientes personales, mientras que en otras forma series independientes.



Sofá de madera de nogal tallado y tapizado por E. Fusier, tapicero, PN, Inv. n.º 10002374, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Fábrica de Tapices y Alfombras, cuidando de que dos veces al mes se revise el material confeccionado o restaurado, y su posterior recogida en el oficio correspondiente.

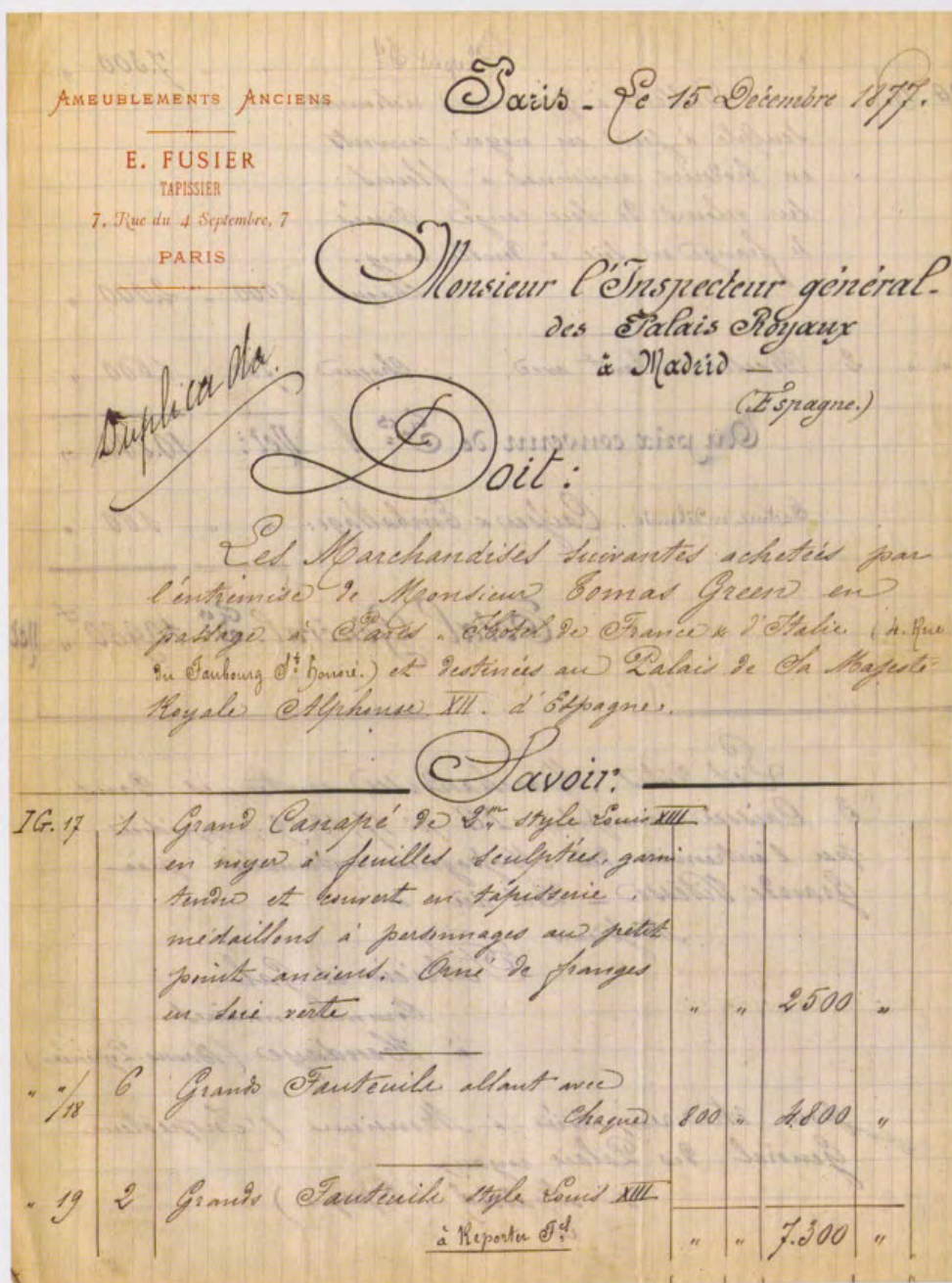
Otra de sus ocupaciones es la entrega de los uniformes a los empleados. En este sentido, el artículo 13 de los generales del Reglamento de 1817 cita la obligatoriedad de su uso para determinadas clases de criados, pero no a quién corresponde suministrarlo. Sin embargo, como da fe la voluminosa documentación hallada sobre el tema, tal empresa es encomendada al Veedor y más tarde al Alcaide y al Inspector.

#### **Conservación y custodia de bienes muebles**

Estas tareas eran desempeñadas en el Setecientos por los Jefes de cada oficio, mientras que las de elaboración de inventarios correspondían al Grefier y al Contralor; el primero se encargaba, junto con el cabeza de cada departamento, de su confección, y el segundo de su intervención.


En 1814 la Veeduría asume las funciones de conservación y control de efectos. En los reglamentos se le asigna la formación de inventarios de todo lo perteneciente a la Real Casa, Capilla y Cámara, con la intervención del Contador General, así como la supervisión de las altas y bajas; también se determina cómo el Veedor ha de entregar por inventario a los Jefes de los oficios los efectos que se les confien, formando estos el cargo resultante. Todas las atribuciones citadas son heredadas por el Alcaide en 1834 y por el Inspector en 1852.

Según el título 46 de la Ordenanza General de 1840, los Administradores y Jefes de cada dependencia deben formar por duplicado un inventario los tres primeros meses del año para incluirlo en uno general de la Alcaidía, clasificado por ramos o departamentos, bajo la intervención del Contador; uno de los ejemplares se conserva en la oficina o dependencia que lo confecciona, mientras que el otro se remite a la Contaduría con las observaciones oportunas de los



Factura de la casa E. Fusier dirigida al Inspector General de los Reales Palacios, AGP, Administración General, caja 22.653.

Interventores y de los Administradores o Jefes. En los mismos términos se pronuncia la instrucción para la formación de inventarios de 1848<sup>23</sup>. Semejante volumen documental constituye un auténtico filón para el estudio de las Colecciones Reales.

La limpieza, restauración y sustitución de tapices, muebles, ropa de cama, cubertería, vajilla, relojes, pinturas o esculturas, es también cometido de las oficinas estudiadas. Por ello, entre las series producidas aparecen expedientes relativos a la compra, arreglo y traslado de muebles y efectos, a la decoración de Palacio o resúmenes mensuales del cambio de cama y mesa (véase ).

#### Control e intervención del gasto

Como heredera de parte de las atribuciones del Contralor y del Grefier, la Veeduría monopoliza desde 1814 la tarea de dar el visto bueno a las cuentas de los oficios de la Real Casa y Patrimonio, convirtiéndose así en la responsable directa de cualquier posible abuso. El procedimiento, que va a permanecer invariable hasta 1931, es el siguiente: los Jefes de los oficios dirigen mensualmente al Veedor –y más tarde al Alcaide y al Inspector– las cuentas generales con todos los documentos de justificación del dinero desembolsado, y éste las remite con su visto bueno a su superior inmediato para ser apro-

23. AGP, Administración General, leg. 946.



Viaje real a Valencia, Castellón, Alicante y Albacete en 1905. Llegada del tren real a un punto de la costa, AGP, Fondo Fotográfico, Inv. n° 10182720, Madrid, Patrimonio Nacional.

badas; a continuación llegan a la Contaduría, donde se efectúa el libramiento pertinente. Por consiguiente, en estas oficinas hallamos una copia de todas las cuentas de los oficios de la Real Casa, Capilla y Cámara, con los correspondientes pagos destinados a satisfacer lo adeudado a los diferentes proveedores.

No queremos dejar de citar una nueva competencia asumida por la Inspección: la gestión de los derechos y gastos derivados de las aduanas y los servicios prestados a la Real Casa por las compañías de ferrocarriles, además del abono de consumos y atrasos.

#### **Aposentamiento-Policía interior**

Estas funciones incluyen la vigilancia, la seguridad y el orden interno de la morada regia. El Veedor, el Alcaide y los primeros

Inspectores vieron reducido su ámbito de actuación al Palacio Real de Madrid, excepto durante el periodo en que se celebraban las jornadas y los viajes, pues debían cuidar del aposentamiento allí donde se encontrase la Corte. No será hasta la creación de la Inspección General de los Reales Palacios cuando dicho cometido se amplíe al resto de residencias.

Los Jefes del aposentamiento, además de custodiar las llaves doradas de la Real Cámara, tienen la misión de elaborar padrones de la servidumbre palaciega y de asignar habitaciones a sus empleados y familiares. Mas sus atribuciones no quedan aquí. Una de las más relevantes es la organización de actos ceremoniales y de etiqueta, tales como bautizos de personas reales o de particulares

con padrinazgo regio que tienen lugar en sede palatina, entierros de la realeza o de criadas de la Portería de Damas, o conmemoraciones religiosas<sup>24</sup>. Cabe reseñar finalmente la labor de preparación de todo lo imprescindible para las jornadas y viajes extraordinarios de los Reyes y su séquito a las numerosas posesiones repartidas a lo largo y ancho de la geografía española.

## DATOS BIOGRÁFICOS

Por último, creemos oportuno exponer algunos datos biográficos acerca de los máximos responsables de estas oficinas encargadas de la Jefatura de Oficios y Aposentamiento.

La trayectoria del primer y único titular de la Veeduría General, Ignacio Gutiérrez Solana, posee dos de las características más comunes a los servidores palatinos. Por un lado, los antecedentes familiares: su padre fue montero de Espinosa durante 50 años; por otro, el ascenso dentro de un mismo departamento desde los escalones más bajos. Su expediente personal nos ofrece los siguientes hitos profesionales<sup>25</sup>.

Gutiérrez Solana entra a formar parte de la nómina de trabajadores en 1782, cuando es destinado en calidad de mozo al oficio de Guardamangier, para pasar un mes más tarde a desempeñar el mismo cometido en el de Panetería y Cava.

En 1795 Carlos IV le concede plaza de Ujier de Saleta. Es aquí donde va a encontrar el trampolín que le conducirá hacia la jefatura. En julio de 1798 el Rey le confiere el cuidado de las Reales Mesas de Trucos y Billar, lo que le permite acudir a todas las jornadas. En otras palabras, su nueva ocupación le garantiza la cercanía al Monarca, hecho que precipita los acontecimientos: el 28 de marzo de 1803 es nombrado Ujier de Cámara y el propio Soberano resuelve que sirva personalmente en su Cuarto. Por una instancia que presenta ante el Mayordomo Mayor en febrero de 1807 sabemos que ostenta además la Jefatura de la Dirección de Carruajes de la Real Casa.

Tras el paréntesis de la invasión napoleónica y el gobierno de José I, el Marqués

de Villapaterna, nuevo Mayordomo Mayor nombrado por la Regencia, convierte a Gutiérrez Solana en su Secretario interino. Tras la vuelta de Fernando VII, pasa a ser Veedor General de la Real Casa, Capilla y Cámara, y desde 1830 de las Reales Caballerizas.

Por último, al día siguiente de la supresión de la Veeduría General, y por Decreto de 3 de septiembre de 1834, se le concede la jubilación, y expira el 11 de mayo de 1836<sup>26</sup>.

Nuestro personaje vería dos años antes de su muerte cómo el negociado al que había dedicado gran parte de su vida iba a ser sustituido por la Alcaldía Principal, siendo Francisco Carlos de Cáceres su primer titular<sup>27</sup>.

La trayectoria profesional de este segoviano de Berganzones difiere de la de otros dependientes de la Corte en un punto: sus padres no ostentaron cargo alguno en la misma<sup>28</sup>. Al rastrear en su expediente personal, el primer dato nos acerca al año 1797, cuando es nombrado Balletero Supernumerario para ascender a numerario seis años más tarde. A continuación aparece ya acompañando a Carlos IV en sus viajes a Barcelona o Badajoz y en 1815 pasa a ser Oficial Segundo de la Secretaría de Cámara y Estampilla.

Mas su momento estelar llegaría en la década de los treinta. En 1833 se convierte en Caballero Supernumerario de la Orden de Carlos III, Secretario Regio con ejercicio de Decretos, Director de la Cabaña Lanar (puesto que ocupa hasta enero de 1835), Secretario de Cámara y de la Real Estampilla, Caballero pensionista de número y encargado del Bolsillo Secreto.

Como ya sabemos, un año más tarde es encumbrado a la recién creada Alcaldía, con consideración de Secretario de Su Majestad y de Gentilhombre de Casa y Boca, lo que lleva aparejada su asistencia en calidad de Vocal a la Junta de Gobierno de la Real Casa. Asimismo, y hasta marzo de 1835, pasa a dirigir las encomiendas del Infante Antonio. Fallece el 10 de febrero de 1847<sup>29</sup>.

La sucesión en el puesto recaería en quien fuera su número dos desde el 10 de

24. De hecho, entre la documentación, se han encontrado esquemas o croquis sobre este particular. Una interesante aproximación a los actos públicos de índole religiosa de la Corona, en Equipo Madrid, "Espacio urbano y propaganda política: las ceremonias públicas de la Monarquía y Nuestra Señora de Atocha", en *Madrid en la época moderna: espacio, sociedad y cultura*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1991, pp. 219-263.

25. AGP, Personal, caja 493, expdte. 3.

26. Su retrato, obra de Vicente López, cuelga de los muros de la principal pinacoteca española gracias a la donación realizada por su hija Dionisia en 1876. J. L. Díez y T. Posada Kubissa (coords.), *Maestros de la Pintura Valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Cat. Expo., Museo del Prado, Madrid, 1997, p. 98.

27. AGP, Personal, caja 16.076, expdte. 2.

28. Con todo, el apellido Cáceres aparece varias veces en las relaciones de miembros de la Real Ballestería sin que hayamos podido encontrar ninguna vinculación o parentesco directo.

29. El enorme poder que acumuló tiene un fiel reflejo en el inventario de los legajos que a su muerte elaboraron su hijo y su yerno. Además de los documentos propios de su negociado, se hallan otros muchos ajenos al mismo, que van desde los de la posesión real de Vista Alegre hasta papeles de carácter reservado, por citar sólo algunos ejemplos. AGP, Personal, caja, 16.076, expdte. 2.



Vicente López Portaña, Retrato de Ignacio Gutiérrez Solana, Veedor general de la Real Casa, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 4404, Madrid.

enero de 1846, el Teniente de Alcaide Juan Ortega y Pavía<sup>30</sup>. Poco va a durar sin embargo su mandato, puesto que el 17 de julio de 1852 se decreta la supresión de la oficina que regenta.


En la nueva Jefatura de Oficios emerge la figura del abogado sepulvedano Atanasio Oñate y Salinas (1809-1893)<sup>31</sup>. Oñate comienza a descollar por su militancia a favor de la causa «cristina» en el transcurso de la primera guerra carlista, lo que le facilita el salto a la arena política: en las postrimerías de 1837 es elegido diputado por Segovia. Sería precisamente esa inquebrantable adhesión a María Cristina la que le va a hacer acreedor de la plaza de Administrador de San Ildefonso el 20 de noviembre de 1843. Asistimos al punto de partida de su ya imparable periplo dentro del círculo cortesano.

El 23 de julio de 1852 se le nombra Inspector General de Oficios y Gastos de la Real Casa hasta su supresión en octubre de 1868, lo cual le convierte al mismo tiempo en Vocal de su Junta Consultiva.

Su buen hacer en el servicio a la Monarquía se va a ver recompensado cuando ésta es restaurada en la persona de Alfonso XII, quien le encomienda a finales de 1874 la custodia y conservación del Real Palacio y Patrimonio de la Corona. Un año después le inviste con el cargo de Inspector General de los Reales Palacios, en cuyo desempeño moriría en marzo de 1893. Entretanto le había dado tiempo a ejercer de senador por su provincia natal durante seis legislaturas (1877-1893) y a pasar a engrosar las filas de la aristocracia, al serle otorgado en 1876 el condado de Sepúlveda y el vizcondado de la Nava de la Asunción<sup>32</sup>.

Como ya apuntamos en su momento, durante el reinado de Amadeo I se crea la Dirección Económica de la Real Casa como heredera, a grandes rasgos, de la antigua Inspección General de Oficios y Gastos. Su primer y único titular sería desde el 18 de enero de 1871 el Coronel de Artillería de la Armada, Gaspar Salcedo y Anguiano (1835-1905)<sup>33</sup>. Sus primeros contactos con el saboyano se remontan a 1870, cuando forma parte de una comisión encargada de notificar

al entonces Duque de Aosta su elección para el Trono de España. La recompensa será su nombramiento, en primera instancia, como Ayudante de Campo del ya Monarca, para convertirse *a posteriori* en Jefe económico de su Casa. La carencia de cuadros de mando dentro de la Marina, muchos destinados al servicio civil, convence al Rey para devolver a Salcedo a sus orígenes. Así las cosas, deja Madrid para ser enviado a la Comandancia de Artillería de Cartagena. Su marcha pone punto final a la breve existencia de la Dirección Económica, que es reemplazada en julio de 1872 por una Inspección Económica a cuya cabeza se sitúa Blas Rodríguez Ojea<sup>34</sup>.

Volviendo a la Inspección, hay que decir que Oñate será sustituido por Manuel Remón Zarco del Valle por Decreto de 27 de marzo de 1893, pero con la denominación de Inspector de Oficios y Aposentador de la Real Casa. Zarco poseía una dilatada experiencia cortesana, pues no en vano había desempeñado los puestos de Mayordomo de Semana sin sueldo (1864), Bibliotecario Mayor Supernumerario (1867) y Bibliotecario particular de Su Majestad (1875)<sup>35</sup>. Con todo, el rasgo que más caracterizaba el perfil de Zarco era la erudición<sup>36</sup> (véase .

Las casi tres décadas de Zarco al mando de la Inspección no iban a dejar indiferente a nadie. En un informe elevado en 1894 por un Oficial de su Negociado, su gestión es tachada de despilfarradora, incompetente, imprevisora y arbitraria<sup>37</sup>. Más ajustada a la realidad sería la interpretación dada por su inmediato superior, el Conde de Aybar, Intendente General, en un escrito remitido al Rey en el que relata que:

los muchos y buenos servicios que a V. M. y a sus augustos predecesores en el trono había prestado el casi nonagenario Inspector General de los Reales Palacios que acaba de fallecer [...] unidos a los prestigios debidos por muchos conceptos a su persona habían sacado el dicho cargo de su verdadera esfera de acción, perjudicando acaso su eficacia en el detalle de la organización de los servicios a que de manera preferente debe atender<sup>38</sup>.

Todo indica que Zarco era más propenso a satisfacer sus inquietudes intelectuales que a cumplir sus compromisos con la

30. AGP, Personal, caja 766, expdte. 43.

31. *Ibidem*, caja 758, expdte. 27.

32. Archivo del Senado, HIS-0439-04 y Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 8.988, expdte. 2.121.

33. AGP, Personal, caja 948, expdte. 44.

34. AGP, Personal, caja 948, expdte. 24.

35. *Ibidem*, caja 1.114, expdte. 30.

36. La Real Biblioteca conserva entre sus manuscritos el fruto de la labor cultural de Zarco. Es el caso de la colección de 75 documentos que consiguió reunir en el curso de sus investigaciones sobre Velázquez en diferentes archivos, así como copias de otros relativos a diversas personalidades de renombre contemporáneas del pintor sevillano (Angelo Nardi, Gómez de Mora, Francisco de Rioja, Juan de Fonseca, etc.). La fama de Zarco llegó incluso a traspasar las fronteras de nuestro país, como lo demuestra la correspondencia que mantuvo con los hispanistas Kart Justi, William Stirling Maxwell y Paul Lefort, a quienes proporcionaba la información necesaria para sus publicaciones sobre Velázquez, Murillo o Goya. E. Santiago, *Papeles varios impresos y manuscritos con noticias y documentos sobre Velázquez: reunidos por Don Manuel Remón Zarco del Valle* [en línea]. Disponible en <http://www.patrimonionacional.es/RealBiblioteca/avisos1101.htm> [consulta: 11 de julio de 2006].

Citaremos para finalizar alguna de las obras más relevantes de nuestro inspector: "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1870; *Datos documentales para la historia del arte español: II: Documentos de la Catedral de Toledo*, Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1916.

37. AGP, Administración General, leg. 1.211.

38. AGP, Personal, caja 1.127, expdte. 10.



La Familia Real y un nutrido grupo de allegados y colaboradores, entre los que se encuentra el Inspector Luis de Asúa, en una terraza del Palacio de la Magdalena durante la jornada de 1928, AGP, Fondo Fotográfico, Inv. n.º 100089435, Madrid, Patrimonio Nacional.

39. Su aterrizaje en la Corte se produce con el aval de Rafael Campos, Jefe del Gabinete Telegráfico de Su Majestad, lo cual resultaba imprescindible si no se poseían, como es el caso, antecedentes familiares.

40. J. Cortés-Cavanillas, *Alfonso XIII: vida, confesiones y muerte*, Editorial Juventud, Barcelona, 1966, pp. 228 y 231.

41. A diferencia de Asúa y del resto de la cúpula palaciega, la mayoría de los trabajadores de la Real Casa quedarían bien situados con la instauración de la Segunda República. Buena parte de ellos son reubicados en función de las nuevas necesidades o incorporados al escalafón funcional del Estado, mientras que los mayores de 65 años son jubilados. Desaparecen los oficios de carácter suntuario o protocolario y aquellos directamente ligados al servicio privado de la Familia Real, al igual que el personal de la Capilla de Palacio, AGP, Administración General, cajas 2.428, 2.171, expdte. 7 y *Gaceta de Madrid* de 23 de julio de 1931.

Inspección, lo cual contribuiría sin duda a vaciarla de contenido. Muere el 26 de diciembre de 1922 en el ejercicio del cargo.

Para suplir tamaña pérdida se va a optar por la continuidad. Cinco días más tarde accede al puesto Luis de Asúa y Campos, hasta entonces Oficial Tercero del mismo Departamento, aunque bajo el nombre de Inspector de Oficios y Aposentador de la Real Casa. Se trata de una persona de la total confianza tanto del Rey como del Intendente, y perfectamente conocedora de los entresijos de la oficina en la que ingresa en 1894 en calidad de Escribiente para ascender a Oficial en 1908<sup>39</sup>. Además, desde julio de 1922 y por orden del Intendente, tenemos constancia de que Asúa realizaba de forma interina las tareas propias del anciano Zarco.

Su labor sería del total agrado del Soberano, quien el 4 de enero de 1927 dis-

pone que Asúa se titule Inspector General de los Reales Palacios, y disfrute el sueldo de doce mil quinientas pesetas que percibía su antecesor en el mismo cargo, sin que por esta denominación se alteren en modo alguno las funciones que le están encomendadas.

Poco tiempo va a gozar Asúa de su nuevo estatus, pues, como bien es sabido, cuatro años después se produce la caída de la Monarquía. En su calidad de Inspector, a Asúa le corresponderá organizar el último viaje —esta vez sin retorno— de Alfonso XIII camino del exilio y, además, tendrá el honor de recibir sus últimas instrucciones: “Luis, tú te quedarás aquí con el intendente para entregar el palacio”<sup>40</sup>.

La llegada de la Segunda República supone el fin de la Dependencia objeto de nuestro estudio<sup>41</sup>.

# Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2007

## EL GUSTO "A LA GRIEGA". NACIMIENTO DEL NEOCLASICISMO FRANCÉS (1750-1775)

Marie-Laure de Rochebrune

*Con la colaboración de la Fundación Santander-Central Hispano y el Museu de la Fundação Calouste Gulbenkian, Patrimonio Nacional celebró la exposición "El gusto a la griega" en Madrid y Lisboa, comisariada por Marie-Laure de Rochebrune. Este artículo es una adaptación del Catálogo de la Exposición.*

"... Desde hace unos años, se han buscado los ornamentos y las formas antiguas; el gusto ha mejorado considerablemente y la moda se ha generalizado hasta tal punto que ya todo se hace a la griega. La decoración exterior e interior de los edificios, los muebles, las telas, las joyas de todo tipo, en París todo se hace a la griega. Esta afición ha pasado de la arquitectura a las tiendas de nuestras modistas; las señoras se peinan a la griega; los petimetres se considerarían deshonrados si llevaran una caja que no fuese de estilo griego". Así se expresaba, el 1 de mayo de 1763, Friedrich Melchior de Grimm (1723-1807), un amigo íntimo de Diderot y de Madame d'Épinay, en la *Correspondance littéraire*, que por entonces leían todos los que contaban en Europa<sup>1</sup>.

La expresión "gusto a la griega" se utiliza hoy comúnmente para designar la primera fase del amplio movimiento neoclásico, que nació en Francia hacia 1750, en los últimos años del largo reinado de Luis XV († 1774), y



Augustin Pajou, 1730-1809,  
Busto de Madame Du Barry,  
mármol, 1773, Museo del Louvre,  
Departamento de Esculturas,  
Inv. n° MR 2651, París.

1. Grimm, mayo de 1763,  
1812-1813, tomo III, p. 362.



Vista de la Sala VII de la Exposición, dedicada a mobiliario y bronce de mobiliario.

2. A mediados del siglo XVIII, se reeditaron grabados publicados en el siglo XVII que contribuyeron a poner de moda el estilo de esa época. Así, en 1751, el bibliotecario del Rey, Charles-Antoine Jombert, publicó las *Obras de arquitectura* de Jean Le Pautre, que habían salido en 1652 (Eriksen, 1974, p. 40, y McCormick y Ottomeyer, 2004, p. 17).

3. *Ibidem*, p. 127.

se prolongó hasta bastante tarde en la primera mitad del siglo XIX. Esta corriente artística, que fue acompañada en el mundo académico por un retorno a los estudios griegos, en particular con la publicación, en 1749, de las *Observations sur les Grecs* de Mably (1709-1785), hizo furor en Francia en el tercer cuarto del siglo XVIII. Se basaba en el rechazo de las formas rococó, que se consideraban extravagantes y pasadas de moda, en un retorno manifiesto a la noble sencillez de lo antiguo y en el uso de un repertorio decorativo y de temas que se tomaban de la arquitectura griega. Nació entre los escultores y los arquitectos, extendiéndose luego abundantemente a las artes decorativas y, por último, a la pintura. Curiosamente, esta nueva corriente artística surgió en un momento en que los conocimientos sobre el arte de la Grecia antigua todavía eran algo confusos y se diluían en la

comprensión de un mundo grecorromano mal diferenciado.

En Francia, el estilo "a la griega" llegó, en muchos ámbitos, de la mano de un regreso al *grand goût* de la época de Luis XIV, considerado por muchos artistas y críticos, en particular Charles-Nicolas Cochin y el abad Le Blanc, como una auténtica edad de oro de las artes y las letras, lo cual le confería un carácter muy particular<sup>2</sup>. Este movimiento no fue exclusivo de Francia. El *Greek Revival* surgió con anterioridad en Inglaterra, donde se formaron magníficas colecciones de antigüedades griegas a partir de finales del siglo XVII. En Alemania, donde la enseñanza del griego y los conocimientos sobre la Grecia antigua habían decaído, desde el siglo XVII<sup>3</sup>, el sajón Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) decidió, a contracorriente, devolver al helenismo el lugar preponderan-



*Pierre Garnier, 1720-1800, Secrétaire, estantería y escritorio, París, ca.1762-1765, Museo Calouste Gulbenkian, Inv. n° 37, Lisboa.*

te y dedicarle su vida, consagrándose a ello ya antes de instalarse en Italia en 1755 y hasta su muerte violenta en 1768.

El hastío de los franceses con los excesos del estilo rococó no es la única explicación del éxito del gusto "a la griega". "Anticuarios" y teóricos (como el ex diplomático y hombre de letras, el Conde de Caylus, Diderot o el abad Laugier); los adornistas de moda (como Ennemond Petitot, Jean-Charles Delafosse, Jean-François de Neufforge); y arquitectos (como De Wailly, Le Carpentier, Louis, Peyre o Ledoux) contribuyeron en gran medida, con sus escritos y trabajos. Fueron relevados en este empeño por los comerciantes merceros, verdaderas locomotoras del gusto, siempre al acecho de nuevas ideas para complacer a sus compradores, la clientela parisina rica y vanguardista, que se componía de brillantes *amateurs* interesados

por todos los aspectos del arte contemporáneo (como Madame de Pompadour, su joven hermano el Marqués de Marigny, Madame Geoffrin, el Duque de Aumont, etc.). El nuevo estilo hacía hincapié en la severidad de las líneas en la arquitectura antigua y no admitía más que los ornamentos relacionados con los órdenes clásicos. Ondas, metopas y triglifos, toros de laurel, hojas de acanto, de mirto o de olivo, frisos de grecas y meandros, óvolos, rayos de corazón, columnas, pilastras y capiteles, jarrones "a la antigua", mascarones de leones, cabezas de carneros, es decir, todo un repertorio báquico, invadieron las artes contemporáneas. Este repertorio se fusionó casi siempre con un arte rococó mitigado, de curvas menos pronunciadas, que volvía a la simetría. El estilo "a la griega" alcanza un hito en el pabellón de música de Louveciennes, encargado en 1770 a Claude-Nicolas Ledoux

Pareja de jarrones «etruscos»  
hacia 1770-1780, pórfido,  
Museo del Louvre, Departamento  
de Objetos de Arte, Inv. n° MR 2822,  
París (2).



por la Condesa Du Barry, última amante de Luis XV, personalidad a la cual se consagró una sección entera de esta Exposición.

El ámbito de las artes decorativas fue sin duda uno de los más significativos, tal vez porque presentaba numerosas similitudes con la arquitectura, sobre todo en cuanto al mobiliario. El término “a la griega” se repite constantemente en las descripciones contemporáneas de los objetos de arte y de los decorados interiores del momento, ya se trate de bronce dorado, de ebanistería, de carpintería, de tapicería, de orfebrería o de porcelana. La Live de July describe, en el catálogo de sus colecciones en 1764, el mobiliario de su gabinete flamenco en París, ejecutado hacia 1756 sobre el modelo de los dibujos de Louis-Joseph Le Lorrain<sup>4</sup>: “...ha sido a partir de la ejecución de este gabinete cuando se ha extendido este

gusto por las obras a la griega [sic] que se aplica ahora ridículamente a todo, a las vajillas, a las joyas, a las telas, a los peinados e incluso a las tiendas, cuyos carteles son ahora casi todos a la griega”<sup>5</sup>.

El retorno al *grand goût* imperante bajo Luis XIV es un componente esencial del gusto “a la griega” en las artes decorativas francesas<sup>6</sup>. La mayoría de los compradores pioneros en el nuevo estilo de esos años eran además aficionados a los muebles de André-Charles Boulle y de su taller, pero también a las piedras duras, a los mármoles y pórfidos antiguos o contemporáneos, como lo eran el propio Luis XIV y los grandes coleccionistas de su época.

El estilo “a la griega” llegó más tardíamente (1750-1775) la pintura, y el artista que mejor encarna la pintura “a la griega” es sin

4. Parte de este mobiliario se conserva hoy en el Musée Condé, en Chantilly. Véase Rochebrune, p.113 del Catálogo.

5. La Live de July, 1764, pp. 110-111.

6. Ver Rochebrune, pp 13-14 del Catálogo.



Jean Gabriel Imbert, *el Mayor*, Reloj de sobremesa francés, ca. 1771, bronce, mármol, dorado pavonado, Palacio Real de Aranjuez, Inv. n.º 10012811, Madrid, Patrimonio Nacional.

duda Joseph-Marie Vien (1716-1809), que hoy es famoso sobre todo por haber sido maestro de David. Originario de Montpellier, Vien se formó en París en el taller de Charles Natoire. Fue pensionista de la Academia de Francia en Roma, que abandonó en 1750. Protegido del Conde de Caylus, fue admitido en la Academia en 1754 con un *Dédalo e Ícaro* que manifestaba su deseo de parecer antiguo<sup>7</sup>. Ese mismo año, Caylus le pidió que pintara al encausto una *Cabeza de Minerva*, que hoy se conserva en el Museo del Ermitage en San Petersburgo, de acuerdo con el procedimiento descrito por Plinio el Viejo. Vien mantuvo durante toda su vida la influencia de su maestro Natoire, en su concepción elegante y grácil de la Antigüedad griega que trasluce en los cuadros presentados en el Salón de 1763, en particular la

famosa *Vendedora de amorfos* que pintó ese mismo año<sup>8</sup>. Pero no fue el único artista atraído por los ensayos de pintura al encausto; el pintor Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), apoyado durante cierto tiempo por Diderot, también trató de recuperar el proceso antiguo, así como a Louis Joseph Le Lorrain (1715-1759) de quien Vincent Droguet destaca, en su ensayo, el papel precursor en la difusión del estilo griego en la pintura.

A finales de siglo, Roma se impuso por segunda vez a su rival, con el triunfo del estilo pompeyano, de las obras masculinas y severas de Jacques-Louis David o del muy piranésico portal del hotel de Thélusson, erigido en 1780 en París por Ledoux. Y sin embargo, el estilo "a la griega" había transformado radicalmente el arte francés y había

7. En relación con él, véase Droguet, p. 58 del Catálogo.

8. Véase Catálogo n.º 113.



Vista panorámica de la Sala IX de la Exposición, dedicada al pabellón de música de Louveciennes.

permitido la eclosión de un estilo Luis XVI más consolidado. No por ello desapareció el interés por la Grecia antigua en los últimos años del siglo. El estudio del griego, en particular, encontró un lugar eminente en el mundo de las letras en la década de 1780. En 1788, casi noventa años después de la publicación de las *Aventuras de Telémaco*, de Fénélon, el abad Barthélémy (1716-1795) publicó la obra de su vida, *Viaje del joven Anacarsis a la Grecia*.

El estilo "a la griega" del tercer cuarto del siglo XVIII francés y las profundas transformaciones que resultaron de ello, tuvieron una gran resonancia en la música contemporánea. En 1754, estando la Corte en Fontainebleau,

la reposición del *Teseo* de Lully (1632-1687), que databa de 1675, obtuvo un gran triunfo. Durante esa misma estancia, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) y Louis de Cahusac crearon respectivamente la música y el libreto de *Anacreón*. Por último, el estilo griego tuvo un eco notable en la obra del músico alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Como desenlace de una interminable pelea que tuvo en vilo a los parisinos durante varios años, Gluck y sus adeptos acabaron imponiéndose a los partidarios de Piccini con la representación, el 18 de mayo de 1779, en la Ópera de París, de una deslumbrante ópera "a la griega", *Ifigenia en Táuride*, a la que asistió la Reina María Antonieta en persona.

# Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2007

## MÚSICA

### RECITALES CON CARILLÓN

El carillón del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ubicado en la torre norte de la Basílica, se puso en marcha los fines de semana con diversos conciertos para deleite de visitantes y residentes. El auditorio recomendado para estos singulares conciertos fue el mismo casco histórico de San Lorenzo, desde donde se divisa la torre. El carillón, instalado en el monumento desde su construcción, es único en su género y uno de los escasos instrumentos musicales históricos que se conservan en perfectas condiciones, además del órgano de la Basílica.

### XXIV CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN EL SALÓN DE COLUMNAS DEL PALACIO REAL

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró, un año más, el Ciclo de Música de Cámara. Con los Stradivarius de la Colección palatina, el "Cuarteto Fine Arts de Chicago", uno de los más prestigiosos conjuntos de



cámara de nuestros días, ofreció un concierto de tarde en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Formado por Ralph Evans, Efim Boico, Yuri Gandelsman, y Wolfgang Laufer, músicos residentes de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee, es uno de los pocos que ha grabado y realizado giras internacionales durante más de medio siglo. Tres de sus cuatro miembros han mantenido esta labor conjunta durante veinticinco años. Por su parte, el prestigioso guitarrista Pepe Romero y el Cuarteto Iturriaga ofrecieron asimismo

un concierto, en el que interpretaron obras de Luigi Boccherini.

### CICLO "MÚSICA EN LA CASA DE LAS FLORES"

Esta estancia perteneciente al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso se abrió a la música de cámara durante los domingos de octubre. Con entrada libre, la Casa de las Flores acogió cuatro conciertos con la música de cámara como punto de unión. El Ciclo comenzó con la

magnífica intervención del Dúo del Valle de la Fundación Málaga, los hermanos pianistas Víctor y Luis. Por su parte, Herzhhan Kulibaev, violín, Pablo Fernández, violonchelo, y Ofelia Montalbán, piano, fueron los artífices del siguiente concierto. La soprano Agnieszka Grywacz, acompañada del pianista Madalit Lamazares, deleitaron a los asistentes a la tercera sesión del Ciclo que finalizó con el concierto del Cuarteto Albéniz de Prosegur. La Música en la Casa de las Flores continuó en noviembre con el concierto del Dúo de guitarras David González y Hugo Enrique-Cagnolo, que interpretaron Sonatas de Scarlatti. La siguiente sesión fue la del pianista Miguel Baselga, que interpretó obras de D. Scarlatti, A. Soler, M. Albéniz, F. Schubert, F. Liszt, I. Albéniz y M. Ravel, en un concierto bajo el título "Maestros y alumnos, originales y copias". También de piano fue el concierto ofrecido por Penélope Aboli, que interpretó obras de L. Nono, J. Brahms y J. S. Bach. Este Ciclo concluyó con el Dúo de claves compuesto por Rosa Rodríguez Santos y Pedro Iglesias Picazo, quienes, con obras de A. Soler y L. Boccherini, ofrecieron el concierto "el fandango español, música española para dos claves".

## II CICLO DE ÓRGANO EN LA REAL CAPILLA

Se ha organizado el II Ciclo de Conciertos de Órgano en la Real Capilla, que ha contado con algunos de los mejores organistas del mundo. El primer concierto se celebró bajo el título de "La escuela de órgano en la Corte de Viena, del siglo XVII al XIX" y corrió a cargo del prestigioso organista Alfred Halbarschlager, Titular de la Capilla del Palacio de la Corte de Viena, que interpretó obras de G. Muffat, J. K. Kerll, J. Pachelbel, J. J. Fux, J. Haydn, C. Cerny o S. Neukomm, entre otros. Con acceso gratuito y libre entrada, tuvo lugar asimismo el concierto sobre "La escuela de órgano en Alemania", con la presencia del Profesor Carlos Benedict

Von Kessel, Organista Titular de la Catedral de Erfurt, que interpretó obras de C. P. E. Bach, J. Gottfried Walther, J. Haydn y J. S. Bach, así como piezas propias.

En el mismo Ciclo se incluyó el concierto del organista Profesor Jean-Patrice Brisse, Titular de la Catedral de Comminges (Francia), bajo el título de "La escuela de órgano francesa desde el final de la Edad Media a la Revolución", en el que se interpretaron obras de G. Machant, G. Dufay, P. Attaignant, C. Gervaise y A. Le Roy, entre otros. El Ciclo culminó con el concierto de Montserrat Torrent, ex-Catedrática de Órgano de la Escuela Superior de Música de Barcelona, sobre la escuela de órgano en España y Europa entre los siglos XVI y XVIII, con obras de Antonio y Hernando de Cabezón, Dietrich Buxtehude, François Couperin, Domenico Scarlatti, P. Antonio Soler y Johan Kuhnáu.

## II CICLO DE CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Por segundo año consecutivo, Patrimonio Nacional ha organizado el Ciclo de Conciertos Didácticos de Navidad para escolares, que se celebraron los días 18, 19 y 20 de diciembre en el Real Monasterio de la Encarnación, Real Monaste-

rio de Yuste, Basílica de Atocha, Monasterio de las Descalzas Reales y en la Iglesia de Santa Isabel. Los Reales Patronatos y Monasterios recibieron así la visita de las sopranos Elena Sancho y Vanesa Lanch, Latana Pong como alto, el tenor Marco Rosa y el barítono Hyalmar Ritrotti, a quienes acompañaron el concertino Ángel Sanpedro, la violinista Teresa Casanova, el guitarrista Francisco Gato y el contrabajo Miguel Frechina, procedentes de la orquesta Madrid Barroco, bajo la dirección magistral de Grover Wilkis. Los asistentes pudieron disfrutar de cinco villancicos del Padre Soler.

## MÚSICA EN NAVIDAD

Patrimonio Nacional organizó diversas actividades musicales con motivo de las fiestas navideñas en el marco del XXII Ciclo de Música en Navidad. Así, el 5 de diciembre se celebró en la Capilla del Palacio Real de Madrid un concierto extraordinario con el Coro Gächinger Katorei y la Orquesta Bachakademie Stuttgart, bajo la dirección de Helmut Rilling, que interpretaron obras de los principales exponentes de la música litúrgica racionalista del siglo XVIII, Bach (Johan Sebastian y Carl Philip Emmanuel) y Mozart.





Por su parte, la Capilla del Palacio Real de La Almodaina acogió la actuación del Grupo de Música Barroca "La Folia" en el concierto "¡Tú, mi Dios, entre pajas! La Navidad en España y América", que en la primera parte se compuso de villancicos y sonatas de Castellanos de Quirós, Pau Rosés y F. José de Vaquedano, para culminar en un Aria recitado de Juan Martín. La segunda parte incluyó obras de M. Navarro, D. Zipoli, A. Salazar y E. Salas

El mismo día, y bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, el clásico recital de música navideña para el personal de Patrimonio Nacional, que en esta ocasión fue interpretado por el coro vasco Leioa Kantika Korala, del Conservatorio Municipal de Leioa, bajo la dirección de Basilio Astúlez, y acompañados de la pianista Itziar Bilbao.

Paralelamente se celebró el concierto de la Orquesta de Cámara de la Escuela Municipal de Música "Joaquín Rodrigo" de Aranjuez y Real Capilla de Aranjuez. Con un programa casi exclusivamente dedicado a Charles Gounod, la Orquesta, dirigida por José Antonio Jiménez Martos y el Coro, bajo la batuta de Judith Borrás, deleitaron al público

congregado en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

#### FESTIVAL INTERNACIONAL ANDRÉS SEGOVIA

El XXI Festival Internacional Andrés Segovia se celebró en octubre bajo el lema "Ecos del Mediterráneo", con la colaboración de Patrimonio Nacional. La Casa de las Flores, del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, acogió el recital de José Antonio García Fuertes, que

interpretó obras de D. Aguado, F. Tárrega, De Busto y E. M. Torroba. A continuación, la soprano Lola Hidalgo y el guitarrista Uros Dojcinovic interpretaron obras de F. Sor, J. Rodrigo y E. Granados.

## EXPOSICIONES

### EL GUSTO "A LA GRIEGA". EL NEOCLASICISMO EN LAS ARTES DECORATIVAS FRANCESAS

Patrimonio Nacional presentó la exposición *El gusto "a la griega", nacimiento del Neoclasicismo francés*, que muestra la primera etapa del gran movimiento neoclásico desarrollado en el país vecino durante la segunda mitad del siglo XVIII. Concretamente ese nuevo gusto, que empezó a surgir hacia 1750 y causó furor en las artes decorativas durante los últimos años del reinado de Luis XV, reaccionó contra las formas del estilo rococó que habían estado vigentes durante la primera mitad del siglo, y proponía la recuperación de la noble sencillez de la Antigüedad y el uso de un repertorio decorativo que bebía de las fuentes de la arquitectura griega.



Con motivo de esta exposición Patrimonio Nacional organizó el Ciclo de Conferencias *El gusto "a la griega". Nacimiento del Neoclasicismo francés*, celebrado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, con la participación de Marie-Laure de Rochebrune, Comisaria de la Exposición (Museo del Louvre) que inauguró el Ciclo. Moderada por el historiador del arte Alvar González-Palacios, tuvo lugar una mesa redonda en la segunda jornada, en la que participaron Marc Bascou, Jefe del Departamento de Objetos de Arte del Museo del Louvre, y Marie-Laure de Rochebrune. Moderados por el Catedrático de la Universidad Complutense José Manuel Cruz Valdovinos, se celebró una nueva mesa redonda en la tercera sesión con Alvar González-Palacios y João Castel-Branco Pereira, Director del Museo Calouste Gulbenkian.

#### BELENES EN LOS REALES SITIOS

Como cada Navidad, los Belenes de los Reales Sitios se abrieron al público en diciembre. Este año, de manera extraordinaria, se presentó el Belén Napolitano de la Fundación Bartolomé March en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Más de 800 figuras conformaron diversas escenas con un resultado de gran teatralidad. Este Belén fue adquirido en Italia en la década de los 70 del siglo XX por Bartolomé March y su calidad excepcional se compara con los conjuntos del Museo Nacional de Artes Decorativas y del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

La tradición belenística llegó a Madrid en el siglo XVIII de la mano de Carlos III, que trajo de Nápoles una costumbre propia de la nobleza y los monasterios de clausura. La exposición pública de escenificaciones y configuraciones plásticas del Nacimiento se convirtió en una tradición más de la época navideña que ha llegado hasta nuestros días. Los Reales Sitios de Patrimonio Nacional custodian di-



versos conjuntos, como es el caso de los dos Belenes del Convento de Santa Isabel, uno popular en el altar de la Inmaculada y otro de carácter cortesano en el altar de San Leandro. El popular es un Belén de palillo, de Mayo Lebrija, compuesto por veintinueve figuras y cinco edificaciones realizadas entre 2003-2005. El Belén cortesano está formado por una Natividad napolitana de finales del siglo XVIII. Sus figuras son de madera, articuladas en rodillas y brazos y vestidas con sedas y brocados posteriores a las figuras.

El tercer Belén de Patrimonio Nacional que ha podido visitarse este año es el del Monasterio de la Encarnación, un Belén popular español cuyas figuras proceden de las Artes Cristianas de Olot, de finales del siglo XIX, en el caso de los componentes más antiguos, y del escultor madrileño José Luis Mayo Lebrija, en el de las figuras correspondientes al siglo XX.

## PREMIOS

### ENTREGA DEL XVI PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Su Majestad la Reina Doña Sofía entregó el XVI Premio de Poesía Iberoameri-



cana que lleva su nombre, otorgado a la poetisa peruana Blanca Varela (Lima, 1926), quien no pudo acudir a recoger el galardón por problemas de salud. En su nombre, fue Camila de Szyszlo, —nieta de la escritora—, quien asistió a la ceremonia, celebrada en el Palacio Real de Madrid. De Szyszlo explicó que, “sublevada contra el destino y atravesada por el dolor más grande del mundo”, Blanca Varela se ha ido “sumiendo en un silencio deliberado que con los años ha llegado a con-

vertirse en una condición fisiológica”, desde la muerte de su hijo Lorenzo en un accidente aéreo hace doce años. La antología *Aunque cueste la noche*, que se publica con motivo de este Premio, se presentó en el Palacio Real de Madrid un día después de la entrega del mismo y, según afirmó la nieta de la autora, es “un regalo de España al futuro, a los nuevos lectores, a los nuevos escritores, a esos jóvenes a quienes Blanca respeta y admira tanto”, apuntó.

# Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2007

PATRONATO DEL INSTITUTO CERVANTES



REUNIÓN ANUAL del Patronato del Instituto Cervantes.

CENA DE GALA EN EL PALACIO REAL DE MADRID



CENA DE GALA ofrecida en Honor de Su Excelencia la Presidenta de Filipinas.



CENA DE GALA ofrecida en Honor de Su Excelencia el Presidente de la República de Eslovaquia.

BELENES EN LOS REALES SITIOS



SU MAJESTAD EL REY visita el Belén expuesto en el Palacio Real de Madrid.

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE PATRIMONIO  
NACIONAL



AUDIENCIA al Consejo de Administración de Patrimonio Nacional.