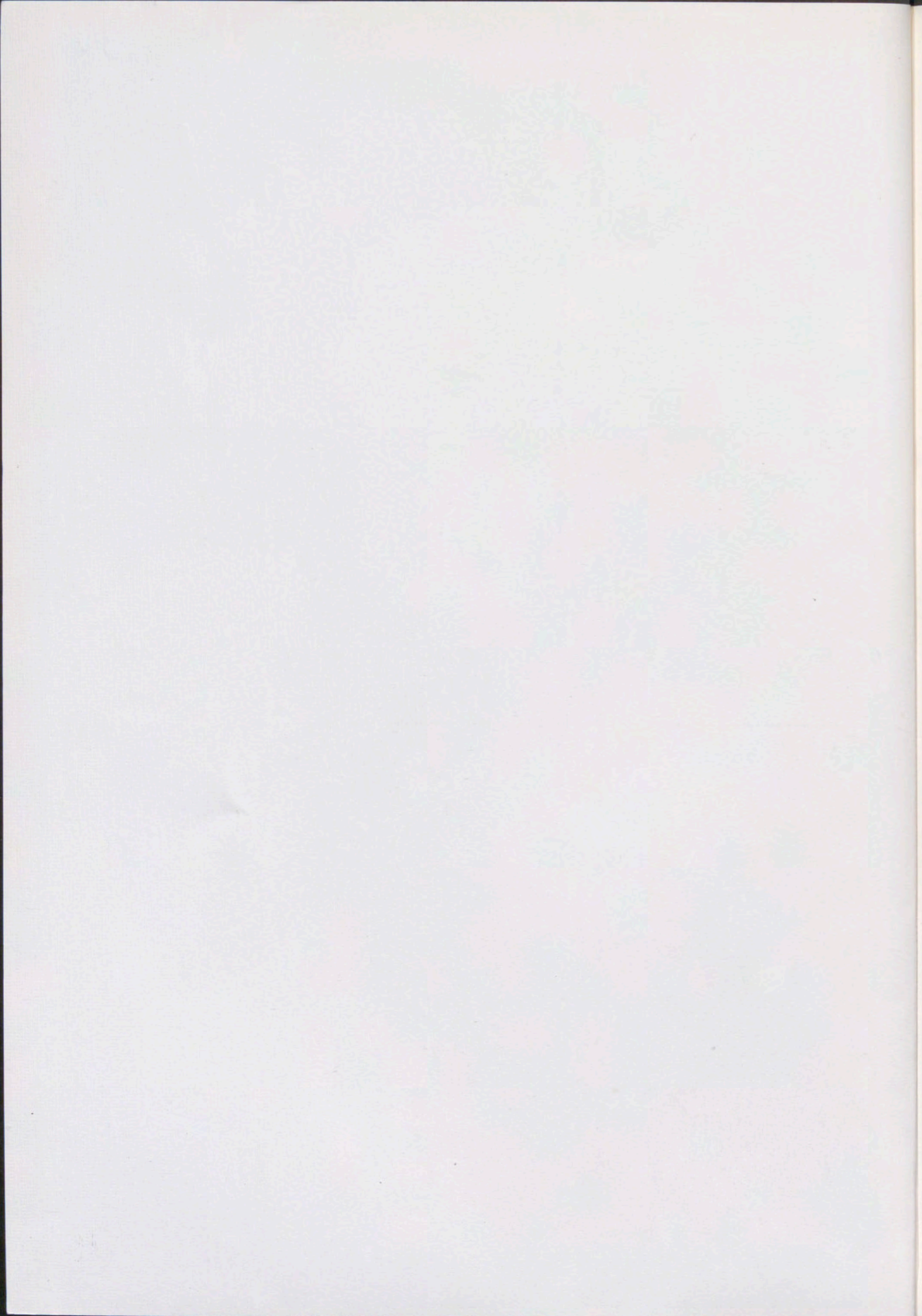


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 184 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2010 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





4 2 16 7

XVII/1

Reales Sitios

AÑO XLVII N° 184 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2010



Juan Carreño de Miranda, Mariana de Austria, detalle, hacia 1671,
Museo Nacional del Prado, Inv. P00644, Madrid.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María Ángeles Albert de León

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelibert

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

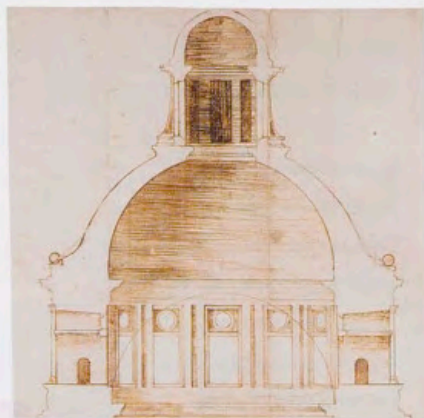
REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 184 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2010

4

ANA LÓPEZ MOZO

*La cúpula de El Escorial:
configuración constructiva*

La cúpula de la iglesia del Monasterio de El Escorial es uno de los primeros ejemplos occidentales de cúpulas trasdosadas de piedra maciza sobre tambor. La autora de este trabajo lleva a cabo una aproximación al proceso de proyecto estructural y constructivo que hizo posible el éxito de esta empresa.



24

MARÍA DÍEZ IBARGOITIA
Y LUIS PÉREZ DE PRADA

*La permanencia de lo singular: el
cimborrio de la Basílica de San
Lorenzo*

Los autores de este artículo describen la reciente intervención en la Basílica de El Escorial, que ha procurado la limpieza y consolidación de la cantería que conforma el cimborrio, así como la sustitución de sus carpinterías, además de abordar cuestiones sobre el diseño e intervenciones realizadas desde su finalización en 1582.



42

JOSÉ LUIS SOUTO
Y JOSÉ LUIS SANCHO

*El primer retrato del Rey Carlos II:
una composición alegórica dibujada
por Herrera Barnuevo. Precisiones
sobre la iconografía regia en la Corte
del último Austria*

Un dibujo del Pintor de Cámara Sebastián de Herrera Barnuevo, que se conserva en la Real Biblioteca, parece ser el primer retrato de Carlos II como Monarca, diseño para un cuadro, nunca llevado a cabo. Los autores de este artículo analizan la obra y la relacionan con otras propuestas iconográficas.



64

Exposiciones Temporales

74

Crónica Cultural

78

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

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

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
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

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN
Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

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.patrimoniomnacional.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.

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: Brizzolis S.A.

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

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-10-021-0
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.

LA CÚPULA DE EL ESCORIAL: CONFIGURACIÓN CONSTRUCTIVA

Ana López Mozo

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid*

La cúpula de la iglesia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, construida entre 1579 y 1582, es uno de los primeros ejemplos occidentales de cúpulas trasdosadas de piedra maciza sobre tambor¹. El propósito de estas líneas es la aproximación al proceso de proyecto estructural y constructivo que, comenzado por Juan Bautista de Toledo y terminado por Juan de Herrera, posibilitó el éxito de la empresa. El estudio se apoya en la documentación original gráfica y escrita conservada y en el propio edificio construido, mediante un levantamiento especialmente desarrollado para este trabajo². La necesidad de definir con precisión tanto la geometría de la cúpula, para proponer una hipótesis de traza original, que no se conserva, como el corte de piedra, para plantear una propuesta de configuración constructiva, hizo imprescindible la medición precisa de zonas inaccesibles, lo que se realizó con una estación total de lectura directa por rayo láser³.

En una cúpula de fábrica, formada por la adecuada disposición de elementos que sólo resisten compresiones, las tensiones suelen ser pequeñas en relación con la resistencia del material, y la estabilidad es un problema de equilibrio, estrechamente ligado a la geometría: si es posible encontrar una línea de empujes contenida dentro de la sección, la estructura será viable⁴. Una cúpula sobre tambor, al emerger por encima del resto de la edificación, asume por sí sola la transmisión de esfuerzos hasta su base. El proyecto de la sección es crucial, y en el siglo XVI se abordaba desde un punto de vista empírico⁵, por repetición de reglas extraídas de modelos reales, que en el caso de El Escorial no podían ser buscadas en ejemplos españoles. La documentación gráfica de las cúpulas italianas de la Antigüedad y el Renacimiento, difundida por los tratadistas, tendría en este sentido un valor excepcional, no sólo por tratarse de referentes arquitectónicos a emular, sino por ofrecer pautas de diseño estructural. Sobre configuración constructiva de cúpulas de piedra trasdosadas no había tampoco referencias anteriores, por lo que la determinación de la disposición de las dovelas del cimborrio escurialense ofrecerá información sobre conocimientos de nuestros artífices y criterios empleados para llevar a cabo una tarea sobre la que no tenían experiencia previa.

1. Para encontrar paralelismos habría que retroceder hasta el cimborrio románico de Angulema y sus réplicas españolas en Zamora, Salamanca y Toro, pero todos ellos son de doble hoja, o hasta la cúpula del castillo de Anet, construida por Philibert de l'Orme entre 1547 y 1552, que no tiene tambor.

2. Este artículo resume una parte del trabajo desarrollado por la autora para su tesis doctoral, titulada *Bóvedas de piedra del Monasterio de El Escorial*, dirigida por Enrique Rabasa Díaz y leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, en junio de 2009.

3. La toma de datos del edificio ha sido posible gracias al apoyo de la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional en Madrid y a la amable disposición de su Delegación en El Escorial, que facilitó el acceso para todas las visitas necesarias [●].

4. J. Heyman, *El esqueleto de piedra. Mecánica de la arquitectura de fábrica*, Instituto Juan de Herrera, CEHOPU y CEDEX, Madrid, [1995] 1999, pp. 26 y 33-49; S. Huerta Fernández, *Arco, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2004, pp. 434-435. [●].

5. S. Huerta Fernández, 2004, pp. 239-240 [op. cit. n. 4].

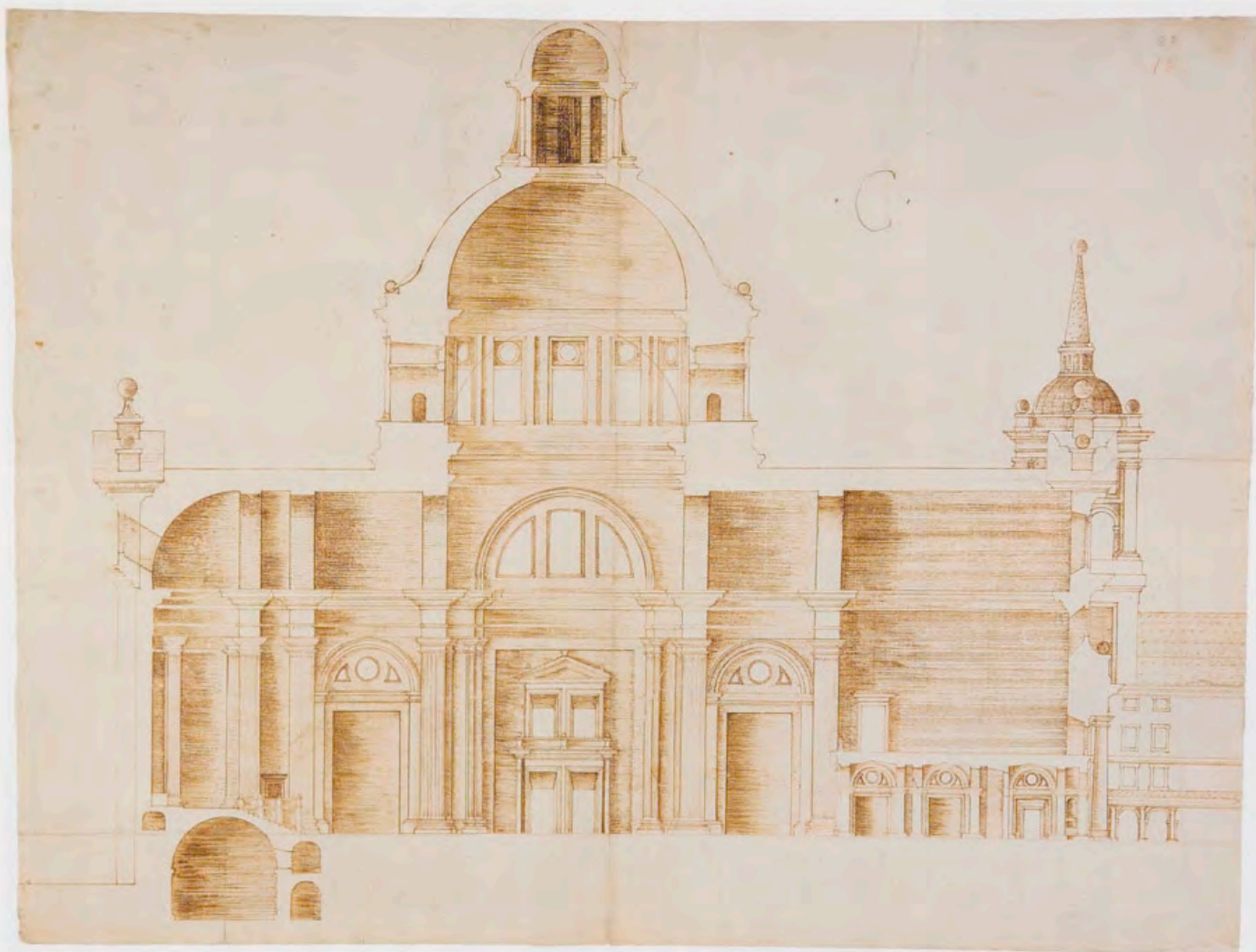


Fig. 1. Juan Bautista de Toledo, atribuido, Sección C, ca. 1567, Real Biblioteca, Sign. IX/M/242/C (2), Madrid, Patrimonio Nacional.

1567. LA IDEA DE JUAN BAUTISTA DE TOLEDO SEGÚN LA SECCIÓN C

Del proyecto inicial de 1562 sólo conocemos la crítica del arquitecto italiano Francesco Paciotto, consultado expresamente por Felipe II⁶. Las palabras de Paciotto, haciendo referencia sólo a la planta, inducen a pensar que no existía en ese momento definición de la *Sección* ni alzado del crucero. La cúpula, de 50 pies de diámetro, según la anchura de la nave central mencionada por Paciotto, es seriamente cuestionada por el italiano debido a su tamaño: «que mejor pudiéramos decir campanil, que se pueda llamar cúpula cosa tan verdaderamente ridícula».

La denominada *Sección C* es la traza más antigua conservada de la cúpula y se adjudica su autoría, de forma general, aunque sin unanimidad, a Juan Bautista de Toledo, y su realización se data entre 1564 y 1567⁷ (figura 1). Para establecer el pitipié o escala gráfica, que el dibujo no contiene, se ha atendido a la hipótesis de Javier Ortega Vidal⁸. El análisis que se muestra a continuación intenta descubrir los criterios que utilizó Juan Bautista de Toledo para diseñar la cúpula de la *Sección C*, especialmente el tamaño y la posición relativa de las esferas de trasdós e intradós

6. «Relacion de Pachote sobre lo de la Iglesia del monasterio», Archivo General de Simancas, Obras y Bosques, Casas y Sitios Reales, leg. 258, fols. 255-260 [transcripción y traducción en A. Bustamante García, *La octava maravilla del mundo. (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1994, pp. 49-52].

7. [●].

8. *El Escorial; dibujo y lenguaje clásico*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 124-125.

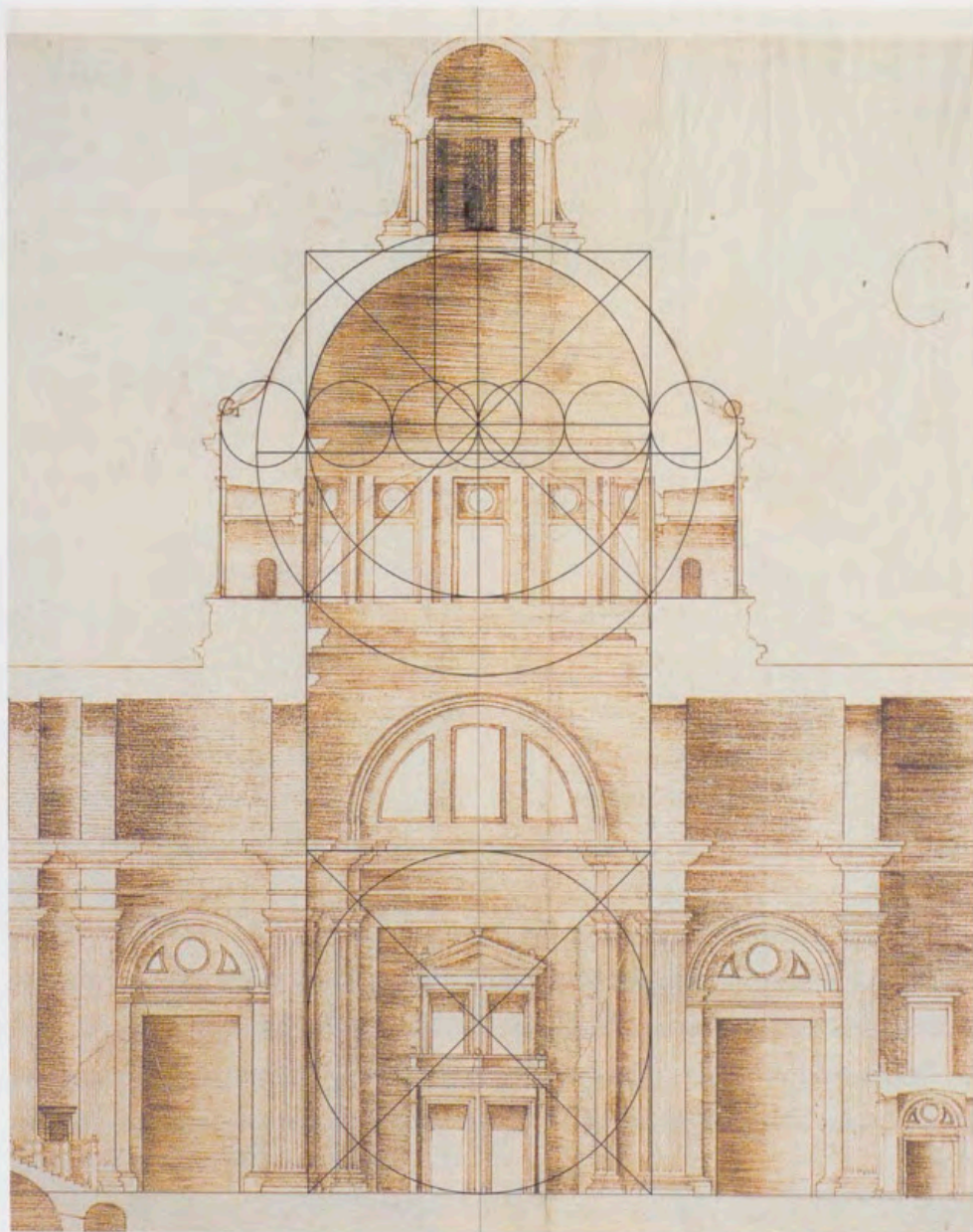


Fig. 2. Proporciones en el crucero de la Sección C.

y el espesor del tambor, que articulan la configuración estructural de la cúpula, posibilitando su éxito o propiciando su colapso.

La media naranja reflejada en la *Sección C* está formada en el interior por una esfera de 82 pies de diámetro –lejos de la cúpula «campanil» de 50 pies– y en el exterior por una de 106, no concéntrica con la anterior, generando una sección de espesor decreciente con 10 pies en el arranque y 6 junto a la linterna. El espacio interior del cimborrio tiene una proporción panteónica, con una altura igual al diámetro de la cúpula⁹, y un tambor con un espesor cercano a 1/4 de la luz (figura 2). Podríamos encontrar pautas que explicaran este diseño en la documentación publicada por Serlio en su *Libro III*, en posesión de nuestro arquitecto. La comparación con la sección serliana del Panteón de Roma sólo permite concluir que el trasdós de la cúpula de la *Sección C* tiene un diámetro proporcional al del muro exterior panteónico (figura 3). El proyecto de Bramante

9. Extremo ya señalado por J. Ortega Vidal, 1999, p. 126 [op. cit. n. 8].

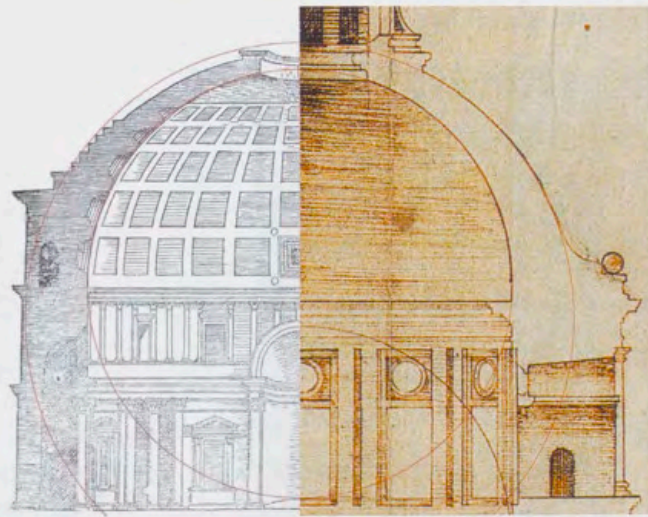
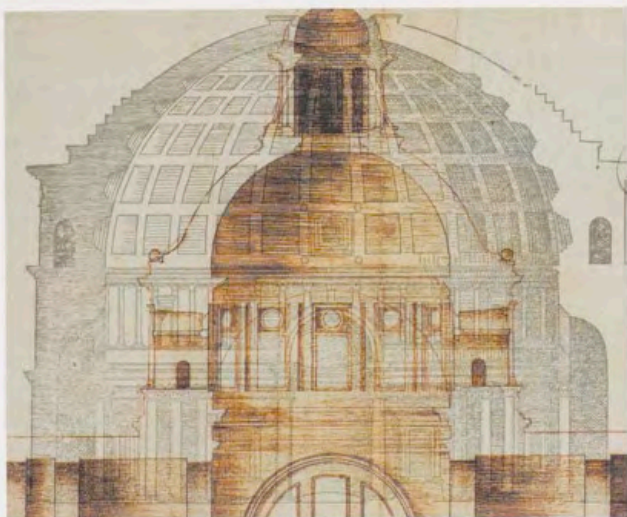


Fig. 3. Comparación entre las cúpulas de la Sección C y del Panteón de Roma, según Serlio: a la izquierda, a la misma escala; a la derecha, comparación de proporciones haciendo coincidir centro y radio de las esferas de intradós.

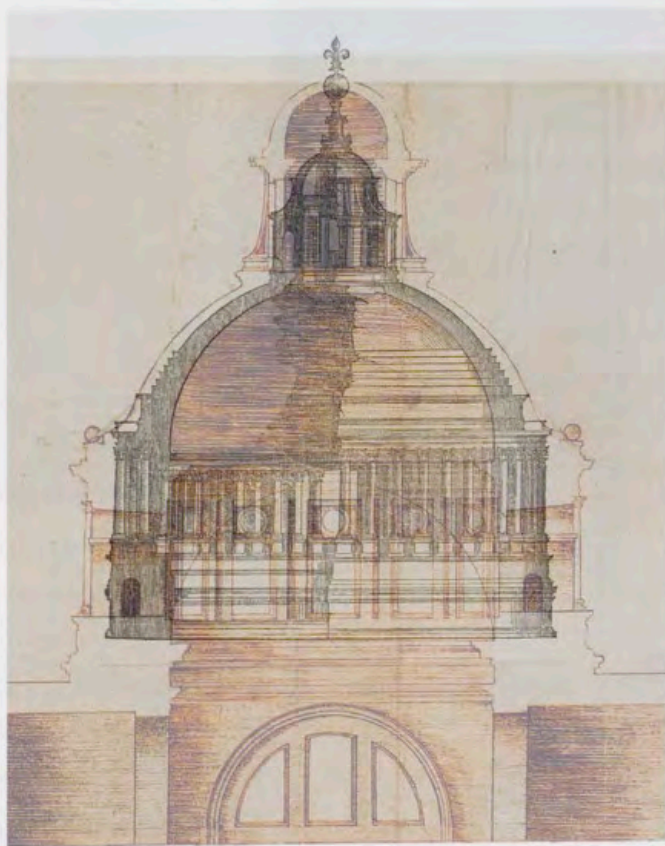


Fig. 4. Comparación entre las cúpulas de la Sección C y del proyecto de Bramante para San Pedro de Roma, según Serlio: a la izquierda, a la misma escala; a la derecha, comparación de proporciones haciendo coincidir centro y radio de las esferas de intradós.

para San Pedro fue, sin duda, conocido por Juan Bautista de Toledo mientras trabajó como segundo arquitecto de la fábrica vaticana y, perdida su biblioteca en el traslado por mar desde Nápoles, ya en España manejó, al menos, los dibujos de Serlio¹⁰. La comparación de proporciones conduce a comprobar que la *Sección C* tiene una cúpula mucho más gruesa, sorprendente decisión conociendo las críticas de Serlio sobre el «grandísimo peso» y la «muchedumbre de materiales» que supondría la propuesta de Bramante¹¹ (figura 4, derecha). Esta resolución pudo estar condicionada por el diseño de una linterna proporcionalmente mayor, de modo especial en cuanto a desarrollo en altura. Si el mantenimiento de

10. [●].

11. S. Serlio, *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura de Sebastião Serlio Boloñes...*, traducción de Francisco de Villalpando, arquitecto, Casa de Iván de Ayala, Toledo, 1552, fols. XXII y XXIV. Fray José de Sigüenza cita esta crítica de Serlio a Bramante al referir las fisuras en uno de los pilares torales de la iglesia escorialense (*Tercera Parte de la historia de la orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*, Imprenta Real, Madrid, 1605; II, Discurso XII).



Fig. 5. Torres de la iglesia: a la izquierda, la traza inicial, Juan de Herrera, atribuido, Alzado de una de las torres de la Iglesia, 1579, Real Biblioteca, Sign. IX/M/242/1 (21), Madrid, Patrimonio Nacional; en el centro, torre construida; a la derecha, torre dibujada por el propio Herrera para las Estampas una vez concluido el edificio.

proporciones no fue considerado oportuno por Juan Bautista de Toledo, sí hay coincidencia, sin embargo, en las dimensiones reales de los espesores del tambor y de la calota en la zona cercana al óculo (figura 4, izquierda).

1579. LA IDEA DE JUAN DE HERRERA SEGÚN LAS ESTAMPAS

No se conservan trazas de Juan de Herrera para la cúpula principal, pero podemos considerar que se encuentran reflejadas en las *Estampas*, colección de dibujos realizados por el arquitecto y grabados por P. Perret una vez concluida la obra, con licencia real para su impresión y venta¹². Las diferencias entre lo construido y lo dibujado, señaladas ya por otros autores, revelan la existencia de un proyecto inicial que no pudo llevarse a cabo, y que Herrera quiso immortalizar en esta serie: Fray

12. Colecciones completas de las *Estampas* se conservan en la Biblioteca Nacional (Sala de Estampas, Signatura 8-19) y en la Real Biblioteca; reproducciones en L. Cervera Vera, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Ed. Tecnos, Madrid, 1954; ed. facs., Fundación Cultural COAM, Madrid, 1998.

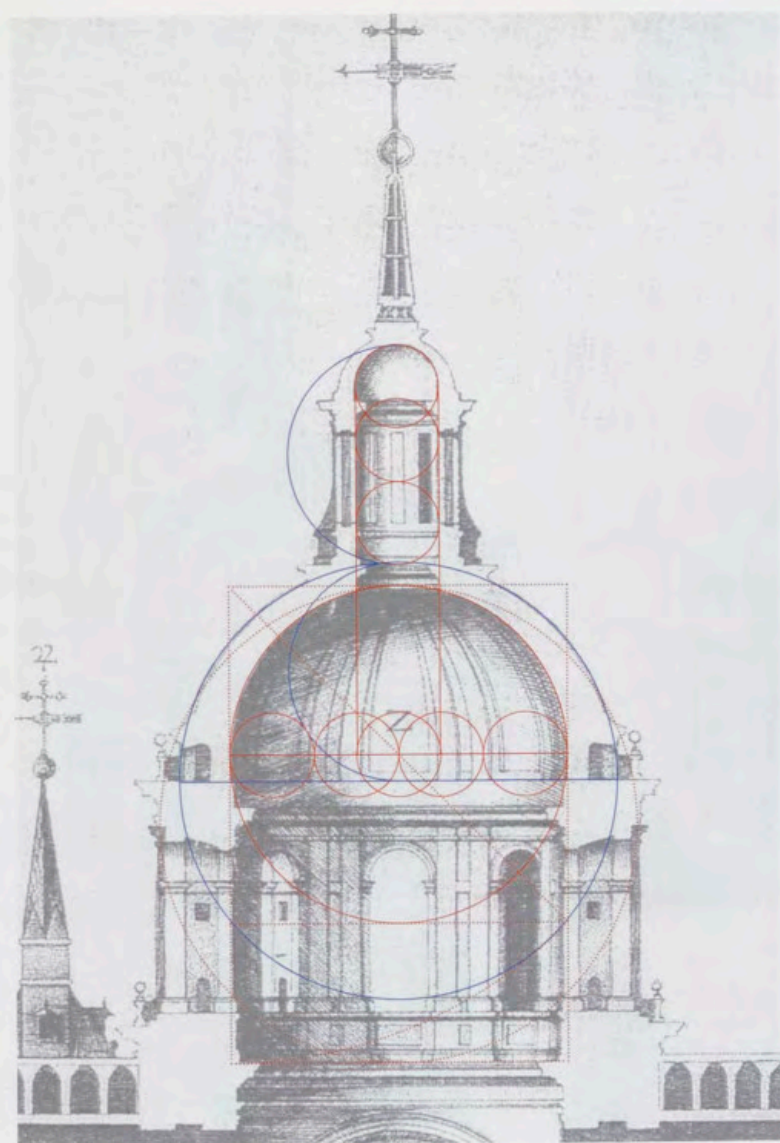


Fig. 6. Relaciones proporcionales en la sección de la cúpula principal reflejada en el «Quinto Diseño» de las Estampas.

José de Sigüenza refería que la aparición de fisuras en los pilares torales, antes de comenzar la obra del cimborrio, obligó a construirlo más bajo de lo previsto. El caso de las cúpulas de las torres de la iglesia refuerza el argumento de considerar las *Estampas* como descripción del proyecto inicial, pues se constata una patente semejanza entre lo dibujado en ellas y la traza de Herrera, que sí se conserva, y grandes diferencias con lo realmente construido (figura 5).

La sección de la cúpula dibujada por Herrera en el «Quinto Diseño» tiene como directriz en el trasdós una esfera de $85\frac{3}{4}$ pies de diámetro, tangente al plinto de arranque y con centro a la cota de la cornisa exterior del tambor. El intradós está formado por una esfera de $65\frac{3}{4}$ pies de diámetro. Aunque la búsqueda de trazados geométricos implícitos es un campo fértil de divagaciones, la necesidad de encontrar claves de proyecto en un dibujo, que constituye el único testimonio gráfico conservado de la idea de Herrera, obliga a abordar la tarea. El espacio interior que conforma la cúpula, desde la cornisa circular sobre las pechinas hasta el óculo, tiene proporción $\sqrt{2}$. La altura de este espacio coincide con el diámetro exterior del tambor, que mantendría entonces esa misma relación $\sqrt{2}$ con el

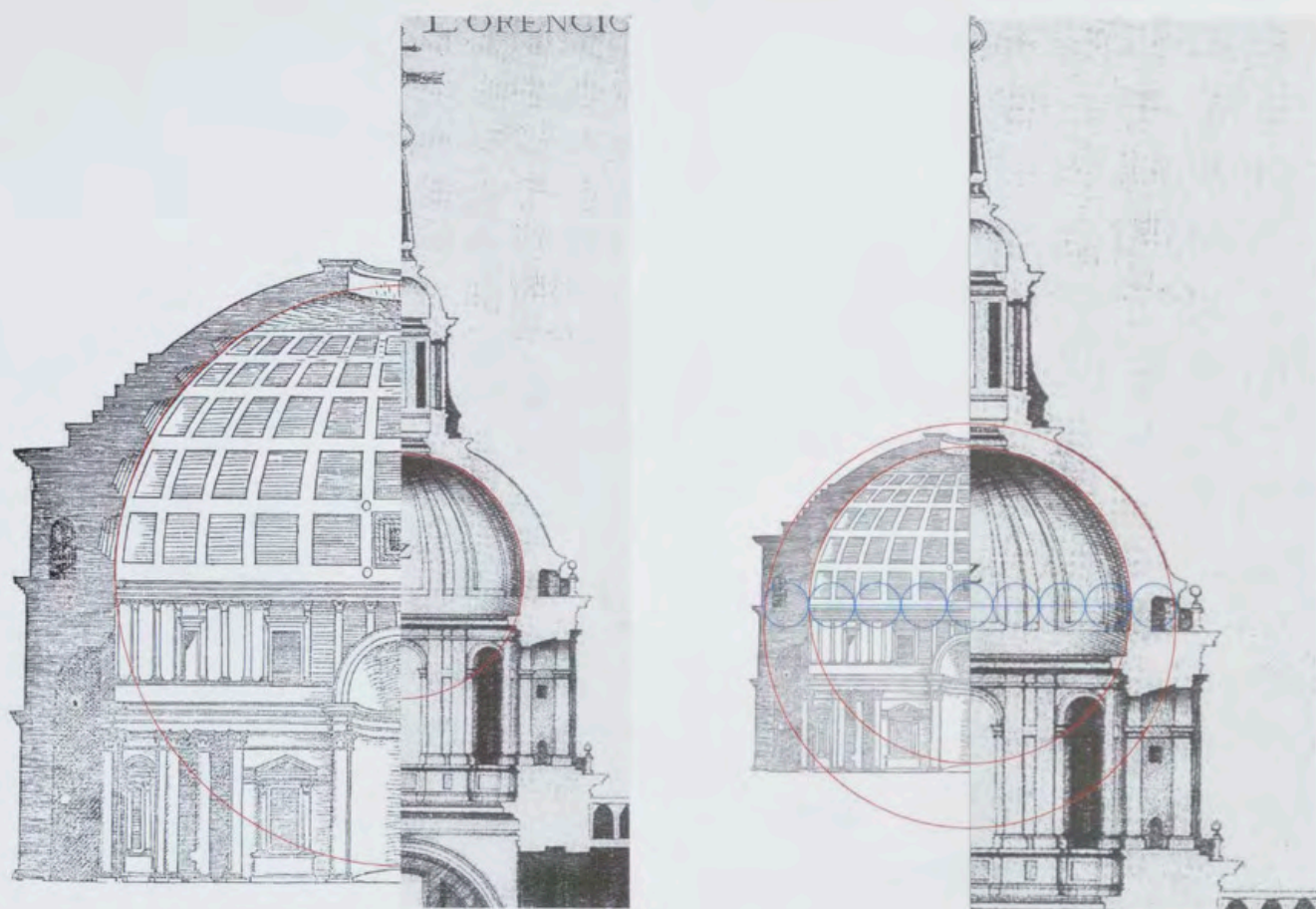


Fig. 7. Comparación entre la sección del Panteón de Roma, según Serlio, y la cúpula escorialense reflejada en el «Quinto Diseño» de las Estampas: a la izquierda, a la misma escala; a la derecha, comparación de proporciones haciendo coincidir centro y radio de las esferas de intradós.

diámetro interior (figura 6). El interior de la linterna tiene un diámetro de $1/4$ de la luz y una altura hasta la cornisa igual al radio del intradós de la cúpula, y hasta la clave del cupulín igual al radio del trasdós. No es posible encontrar explicación en el propio dibujo para el proyecto de la sección constructiva de la calota.

El origen de algunas de las claves del diseño estructural de la cúpula que reflejan las *Estampas* podría estar en la documentación sobre el Panteón de Roma, ofrecida por Serlio, y en el proyecto previo de Juan Bautista de Toledo. En el primer caso, las coincidencias afectan solamente al espesor del muro circular de apoyo de la media naranja: aproximadamente $1/7$ de la luz (figura 7). La comparación de dimensiones reales y proporciones entre la cúpula reflejada en las *Estampas* y la propuesta en la *Sección C* resulta más fructífera. Juan de Herrera trabajaba para Juan Bautista de Toledo desde 1563, luego asistió al proceso de creación del proyecto de cúpula de su maestro, y disponía de sus dibujos en el momento de enfrentarse a la tarea. La altura del centro del intradós respecto al suelo de la iglesia es la misma en ambas propuestas (aproximadamente $183\frac{1}{4}$ pies), aunque la cúpula herreriana cabe prácticamente dentro de la *Sección C*. El análisis de proporciones arroja conclusiones interesantes: si bien el tambor y la linterna herrerianos son mucho más altos, la sección de la calota es proporcionalmente idéntica. Herrera habría trazado una sección constructiva igual que la de su

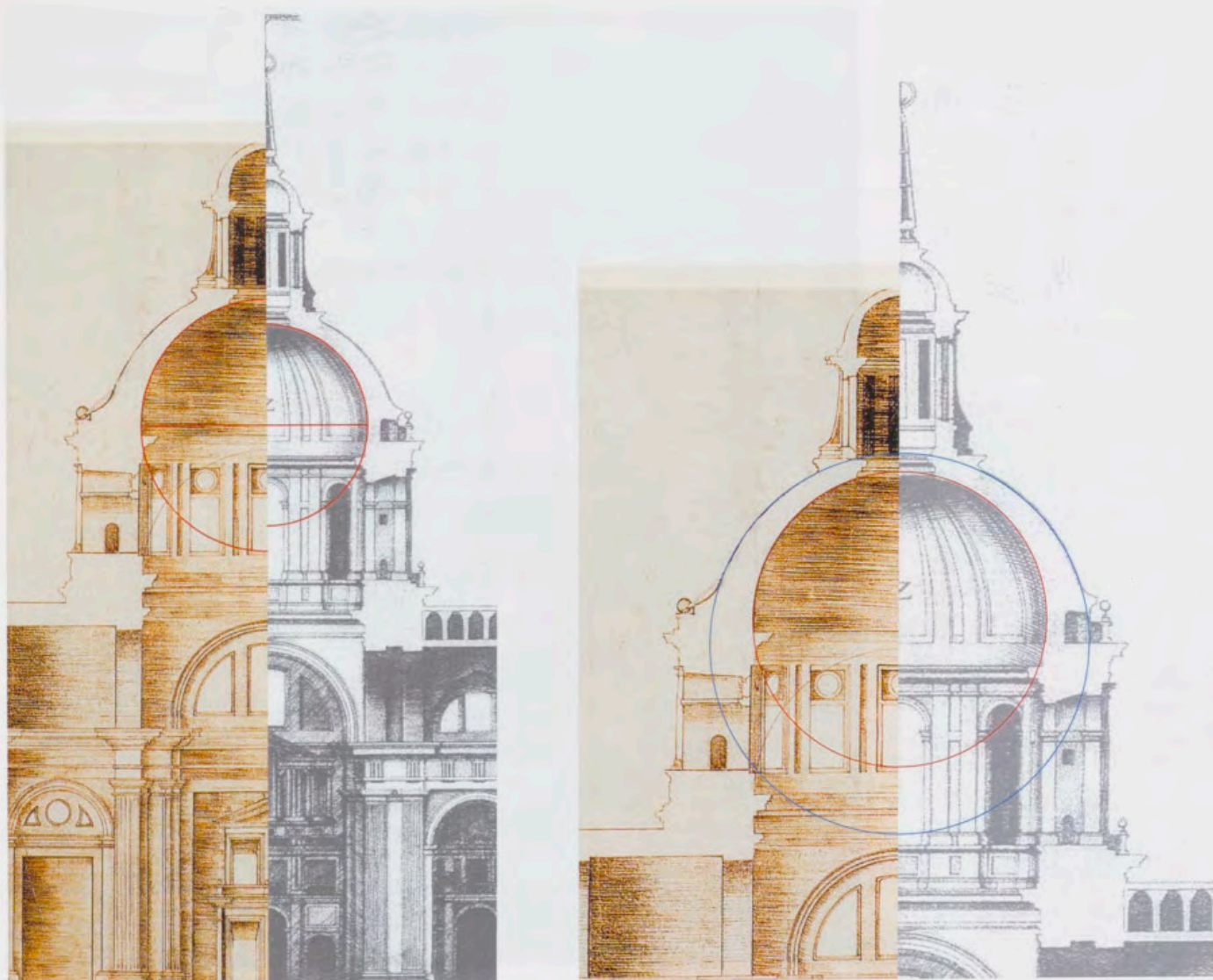


Fig. 8. Comparación entre la Sección C y el «Quinto Diseño» de las Estampas: a la izquierda, a la misma escala; a la derecha, comparación de proporciones haciendo coincidir centro y radio de las esferas de intradós.

maestro, a otra escala (figura 8, derecha). La relación 1:4 entre diámetros de óculo y cúpula es también coincidente. La propuesta herreriana corregiría, sin embargo, algunas proporciones de la *Sección C*: crecerían en altura el tambor, el peralte de la media naranja y la linterna, y disminuiría el espesor del tambor. Las relaciones entre los tamaños reales de estos elementos –*Sección C* y *Estampas*– serían: 1:1.31 para la altura del tambor; 1:3 para el peralte interior de la cúpula; 1:0.95 para la altura exterior de la linterna hasta el cupulín; y 1:0.69 para el espesor del tambor (figura 8, izquierda).

1579-1582. LA CÚPULA CONSTRUIDA

La crónica de Fray José de Sigüenza refiere la aparición de fisuras en uno de los pilares torales cuando aguantaba tan sólo su propio peso, antes de terminarse la cornisa principal del templo, y la posterior decisión de reducir la altura del



Fig. 9a. Exterior de la cúpula de la iglesia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Fotografía: Patrimonio Nacional.

cimborrio para aligerar la carga, «harto contra la voluntad del Arquitecto Juan de Herrera»¹³. José de Quevedo, Bibliotecario del Monasterio, narra la historia a mediados del siglo XIX, señalando que en el mes de marzo de 1579 se efectuaron las oportunas reparaciones¹⁴. Aunque dicho texto no constituye una fuente original, sí es presumible que fuera fruto de un trabajo riguroso, apoyándose en documentos a los que tenía fácil acceso. Cuando en noviembre de dicho año Fray Antonio de Villacastín y Juan de Minjares, Aparejador único de cantería del Monasterio desde abril de 1576, firmaban los precios y condiciones para contratar la partida de la cúpula, las trazas estarían ya modificadas. Sin embargo, el proyecto de la cúpula en ese momento no sería todavía el definitivo, pues las condiciones señalaban que el trasdós habría de construirse liso, sin resaltos, premisa que después se vería alterada¹⁵. El reparto inicial de la obra de la iglesia se mantenía, y las cuatro parejas de maestros de cantería, encargadas de los pilares del crucero, contrataban la porción de la cúpula que correspondía a su destajo: Nicolás del Ribero y Juan de Ballesteros, el ángulo noreste; Diego de Matienzo y Simón de la Puente –sustituto de Gregorio de la Puente–, el Sureste; Juan de Matienzo y Alonso Maldonado –por Juan de Bocerreáiz– el Noroeste; y Simón Sánchez y Pedro del

13. J. de Sigüenza, 1605, II, Discurso XII [op. cit. n. 11].

14. *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, imprenta, fundición y librería de Eusebio Aguado, Madrid, 1848 y 1854; ed. facs., Patrimonio Nacional, Madrid, 1984, p. 56.

15. Extremo ya señalado por M. A. Alonso Rodríguez y A. López Mozo, «Levantamiento de la cúpula de la iglesia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en *Actas del IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, editado por el Departamento de Representación y Teoría Arquitectónicas de la Universidad de La Coruña, 2002, p. 308.



Fig. 9b. Interior de la cúpula de la iglesia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Fotografía: Patrimonio Nacional.

Carpio, el Suroeste¹⁶. En julio de 1580 estaban montadas ocho grúas para servicio del cimborrio; en septiembre de 1581 se habría concluido el tambor, pues estaban asentadas las cimbras de la cúpula; y en octubre se pagaba por cuatro grúas «en lo alto de la cupula de la dha yglesia para cerrar la media naranja». En marzo de 1582 la construcción estaría casi terminada, pues se ordenaba quitar las cimbras de la media naranja grande y desmontar las tres andamiadas de la linterna¹⁷. Fray Antonio de Villacastín data la finalización de los trabajos en la cúpula: «Víspera de San Juan Bautista, á 23 de junio, se puso la cruz en la aguja de la iglesia y se hizo procesión por el caso, año de 1582. Gran fiesta.»¹⁸. En julio de 1582 se contrataba «deshacer las doce gruas que siruen a la dicha cupula», pagándose el trabajo en diciembre de 1582. El retundido, o repaso final de la cantería, se finiquitaba para la cúpula en mayo de 1583¹⁹.

El cimborrio del Monasterio de El Escorial se percibe como pieza autónoma en el exterior, por encima del cuerpo prismático que se eleva sobre las naves de la iglesia, y en el interior desde la cornisa situada sobre las pechinas. El conjunto se compone de tambor, media naranja, linterna y aguja, todo construido en sillería (figuras 9a y 9b). La necesidad de medir con precisión tanto geometría como corte de piedra hizo

16. A. Bustamante García, 1994, pp. 494-496 [op. cit. n. 6].

17. *Ibidem*, pp. 498, 501 y 505.

18. Fray Antonio de Villacastín, *Memorias*, manuscrito 1562-1595; transcripción de J. Zarco Cuevas, en *Memorias de Fray Antonio de Villacastín*, Col. *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (I), Ed. Cimborrio, Madrid, 1985, p. 57.

19. A. Bustamante García, 1994, pp. 506 y 510-511 [op. cit. n. 6].

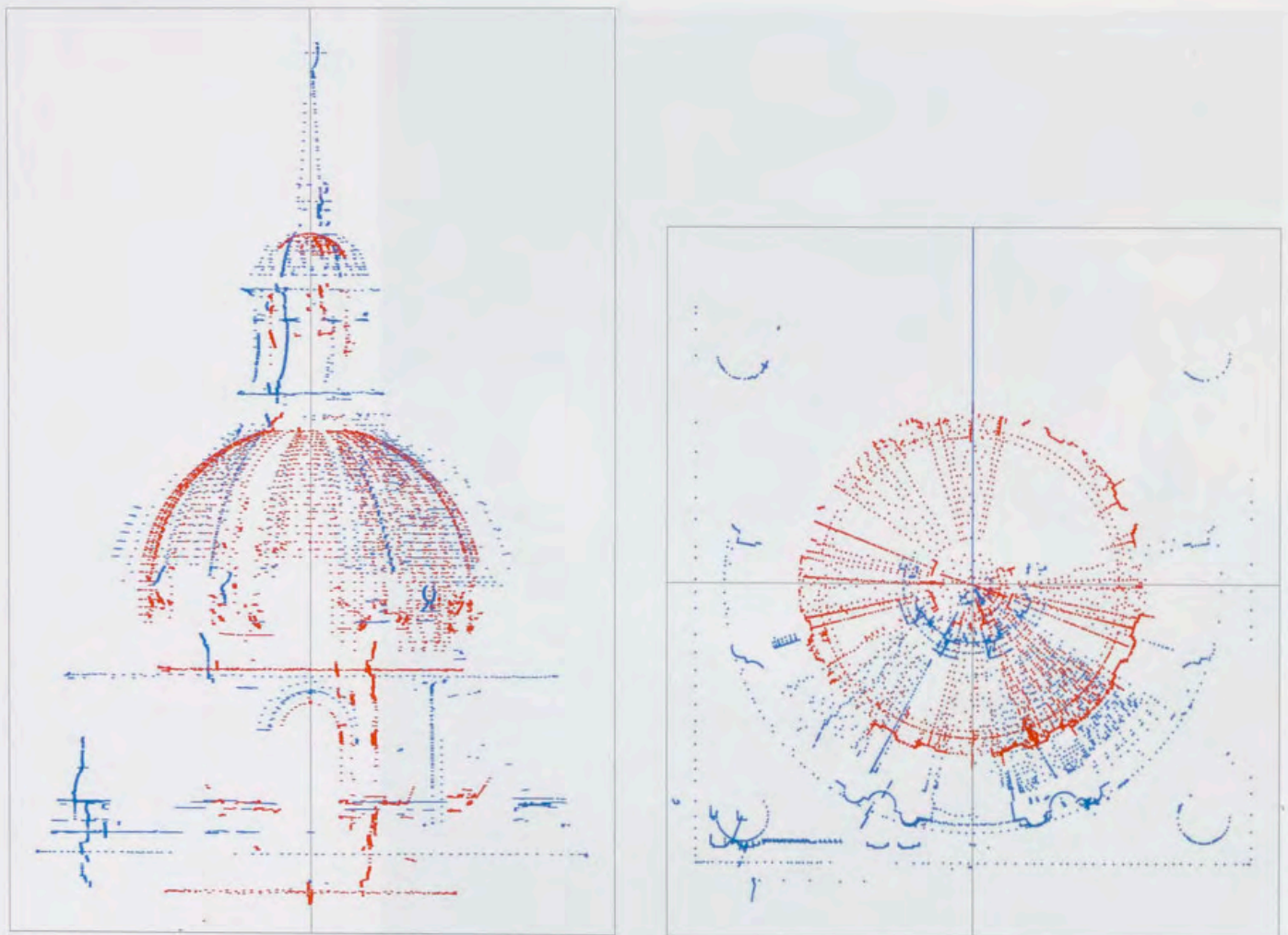


Fig. 10. Puntos de medición de la cúpula con estación total: en color azul, los datos del exterior; en color rojo, los del interior.

imprescindible el apoyo en una toma de datos rigurosa. Miguel Ángel Alonso Rodríguez había realizado en 2001-2002, con la colaboración de la autora, un levantamiento de la cúpula con estación total de lectura por rayo láser²⁰. Sin embargo, la necesidad de constatar nuevas hipótesis de configuración constructiva, y la disponibilidad de instrumentos de mayor alcance, que permitirían medir con fiabilidad también la linterna, aconsejó la realización de un nuevo levantamiento de la cúpula, específico para este trabajo. La clave de la campaña de medición consistía en encontrar un método confiable para relacionar mediciones exteriores e interiores y poder así proponer una configuración de planta y sección y disposición de las dovelas de la cúpula. Los datos del interior fueron tomados desde cinco estacionamientos en el nivel inferior de la iglesia, y uno en los caracoles del tambor en el acceso a la cornisa de arranque del interior de la cúpula; los del exterior fueron medidos desde el cuerpo de campanas de las dos torres de la iglesia. La llave para establecer la relación entre datos interiores y exteriores fue proporcionada por la medición, desde el crucero de la iglesia y el cuerpo de campanas de la torre meridional, de puntos señalados en la fachada de la Biblioteca al Patio de Reyes: los datos de interior y exterior quedaban así relacionados en cuanto a posición en altura. El ajuste en planta se realizó localizando el eje del conjunto exterior y haciéndolo coincidir con el del interior (figura 10).

20. M. A. Alonso Rodríguez, «Levantamiento topográfico del interior de la cúpula de la basilica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», proyecto de fin de carrera para los estudios de Ingeniería Técnica Topográfica de la Universidad Politécnica de Madrid, 2001; M. A. Alonso Rodríguez y A. López Mozo, 2002, pp. 303-308 [op. cit. n. 15].

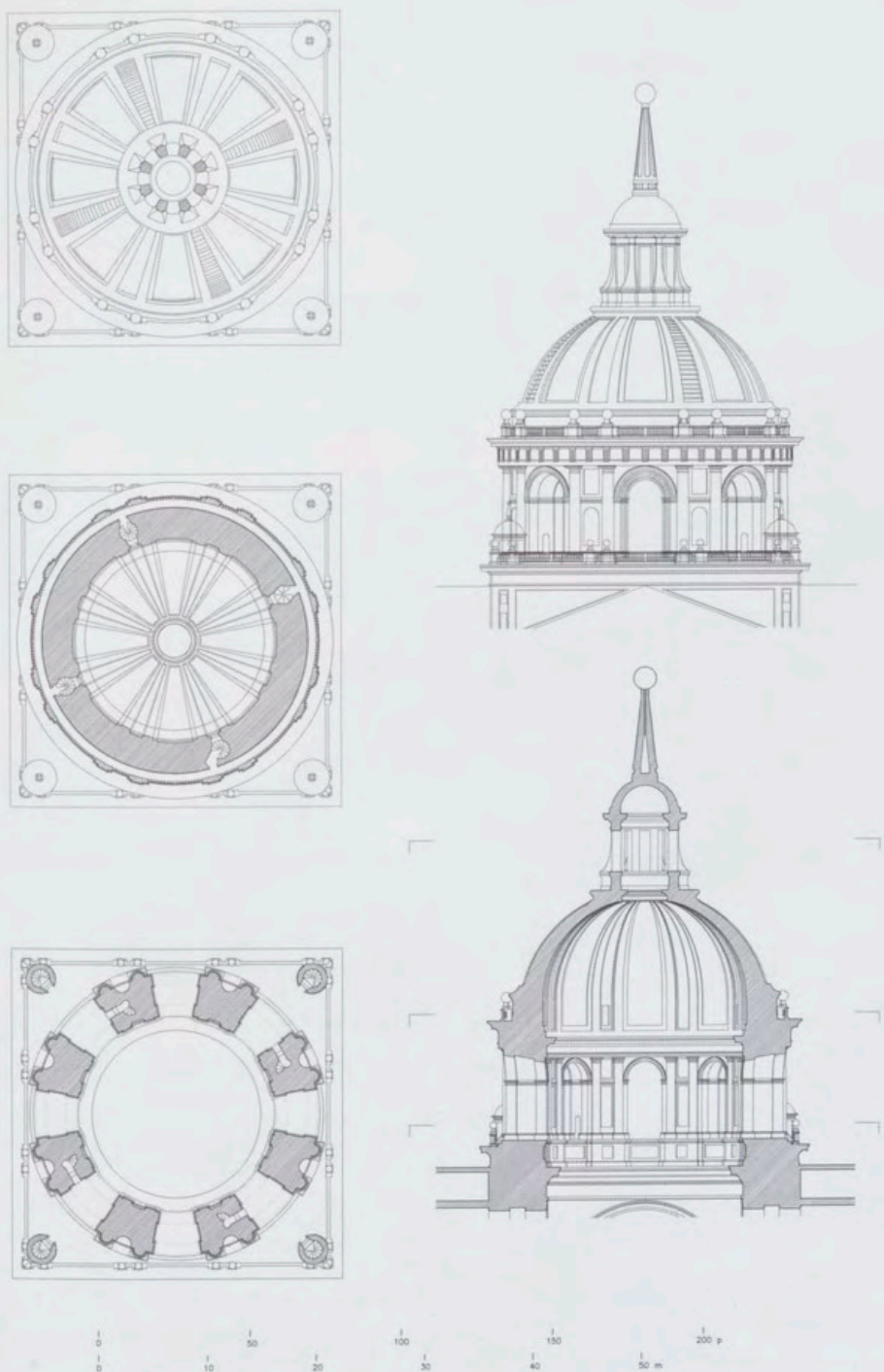


Fig. 11. Plantas, sección y alzado de la cúpula de la iglesia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, fruto del levantamiento realizado para este trabajo.

La documentación gráfica propuesta por este trabajo para la configuración geométrica de la cúpula escorialense se ofrece en la figura 11. La cúpula es semiesférica, peraltada, con resaltos en exterior e interior. Trasdós e intradós no son concéntricos, generando una calota de espesor variable, con aproximadamente $6\frac{1}{2}$ p en la parte inferior y $3\frac{1}{4}$ junto a la linterna, ambas 2 p menores que las correspondientes medidas en la *Sección C* de Juan Bautista de Toledo. Una semiesfera de $67\frac{3}{8}$ p (18.77 m) de diámetro configura la cara interior; los resaltos secundarios son sectores radiales de una esfera de $66\frac{3}{8}$ p de diámetro y los principales lo son de una de $65\frac{3}{8}$ p. Estas tres esferas que forman el intradós de la cúpula —calota, resaltos secundarios y

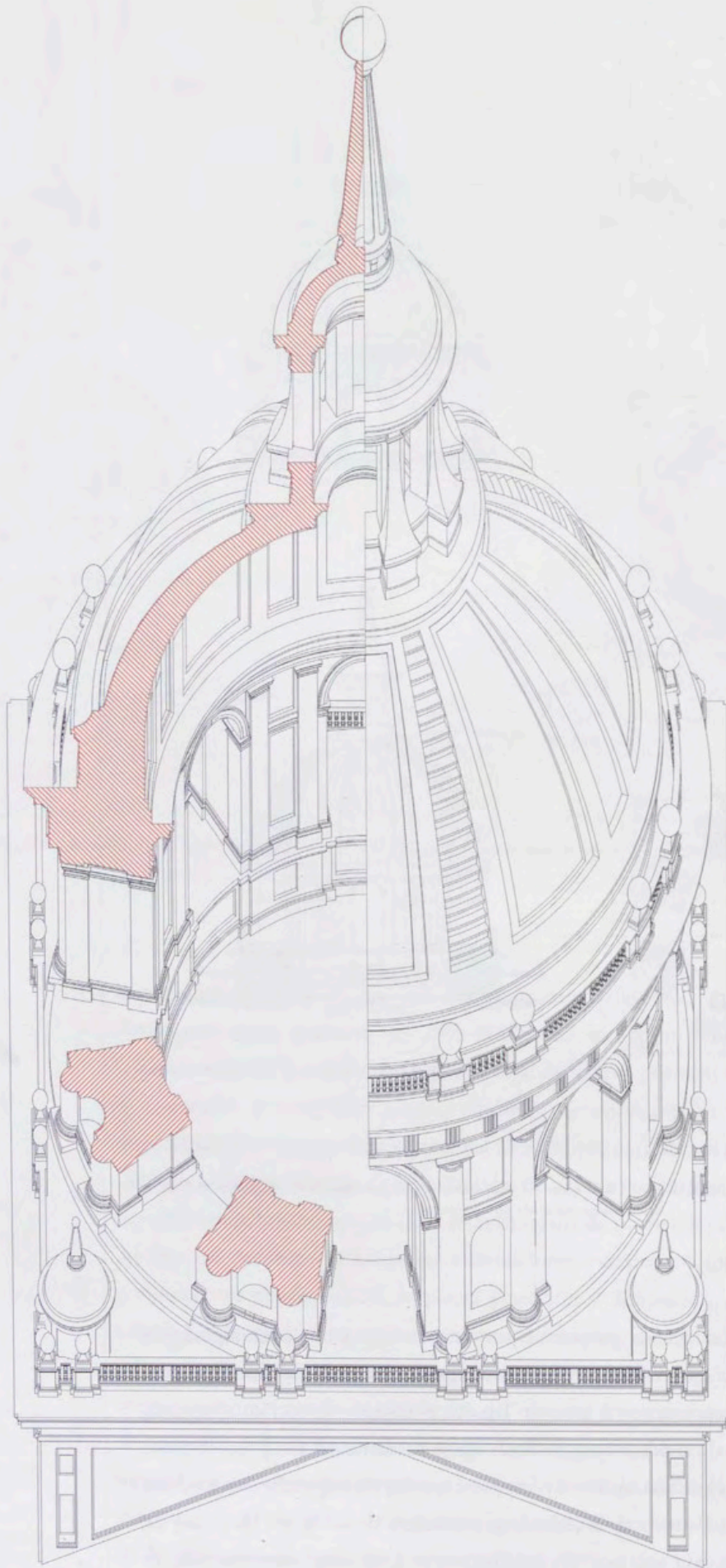


Fig. 12. Axonometría seccionada de la cúpula de la iglesia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

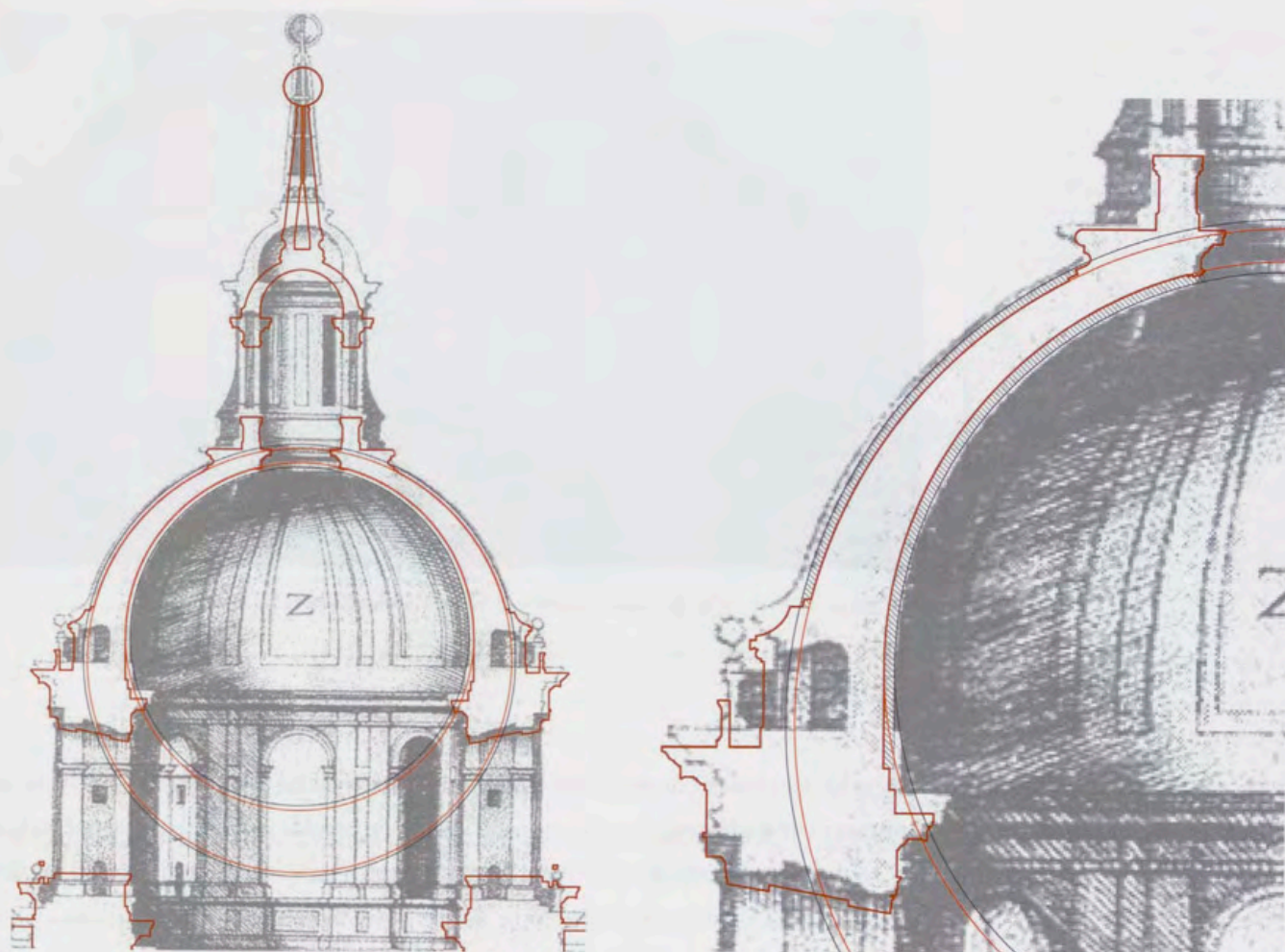


Fig. 13. Comparación a la misma escala entre la cúpula que reflejan las Estampas—color gris— y la realmente construida—color marrón— haciendo coincidir los centros de intradós. La cúpula construida tiene un pie menos de espesor por el interior, y $\frac{1}{4}$ de pie por el exterior.

principales— no son concéntricas: la altura del centro aumenta conforme disminuye el radio, y el espesor de los resaltos se va reduciendo al aproximarse al eje de la cúpula, al igual que disminuye la anchura al tratarse de sectores radiales. La cornisa interior está más baja, produciendo un peralte de $12\frac{1}{4}$ p (3.41 m), que permite contemplar la media naranja interior completa desde los límites del cuadrado del crucero. La media naranja exterior tiene un diámetro de $82\frac{1}{2}$ p (22.90 m), situándose su centro $4\frac{1}{4}$ p por debajo del centro del intradós. Los resaltos exteriores se configuran de la misma forma que los interiores, disminuyendo su espesor al aproximarse a la linterna; las esferas que los definen tienen $83\frac{1}{2}$ p y 86 p de diámetro respectivamente. La configuración en planta del tambor condiciona la geometría angular de los resaltos: en el interior, mediante el ancho de las pilastras interiores, y en el exterior, mediante el imoscapo de las semicolumnas dóricas, que rige también la disposición de las pilastras de la linterna. Una síntesis gráfica de la volumetría exterior e interior del cimborrio se ofrece en la axonometría seccionada de la figura 12.

El análisis de la relación entre la cúpula dibujada en las *Estampas* y la realmente construida se hace imprescindible. En dicha transición la altura del tambor se redujo 6 pies (1.67 m) y la de la linterna $7\frac{1}{4}$ (2.02 m). La comparación



Fig. 14. Detalle del trasdós de la cúpula, Fotografía: Patrimonio Nacional.

entre las secciones constructivas de las dos calotas se ha gestionado igualando los centros de intradós: en esta situación, las esferas de trasdós son también concéntricas. La sección de la cúpula que recoge el «Quinto Diseño» de las *Estampas* es más gruesa que la finalmente construida: el radio del intradós es en esta última 1 pie mayor (2 pies más de luz), y el del trasdós $\frac{3}{4}$ de pie menor, ajuste que conduciría a la definición final de la calota (figura 13). La decisión de reducir el espesor de la cúpula habría sido lo más eficaz en el intento de aligerar el peso: 785,26 t frente a 626,75 t por la reducción del tambor y 32,97 t por la de la linterna.

DESPIECE DE CANTERÍA

Una simple inspección visual permite realizar una apreciación interesante sobre el despiece de la cúpula. En el exterior, igual que en las torres, existe una hilada significativamente más alta que las demás, que indica probablemente un cambio en la disposición de los lechos —superficies de apoyo entre hiladas consecutivas— que pasan de ser horizontales a radiales²¹ (figura 14). La existencia de resaltos permite obtener datos de un mismo lecho en varios puntos, información fundamental para determinar su inclinación cuando existe doble hoja de sillería. Los puntos de medición se han girado alrededor del eje de la cúpula, hasta situarlos en el plano meridiano de la sección. La parte superior de la cúpula, por encima de la hilada de transición, parece estar despiezada de forma radial: los puntos de resaltos principales, secundarios y zonas «lisas», exteriores e interiores, de un mismo lecho, están alineados con el centro del intradós. Suponiendo una disposición sin quiebras, la relación es inmediata, sin más que unir los datos del interior con los del exterior. La base de la linterna podría estar apoyada en un lecho horizontal: se ha supuesto la existencia de dos piezas apoyadas sobre las

21. E. Rabasa Díaz, *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2000, pp. 162-167. Los lechos radiales en una cúpula de planta circular forman conos de revolución invertidos, con vértice en el centro del intradós.

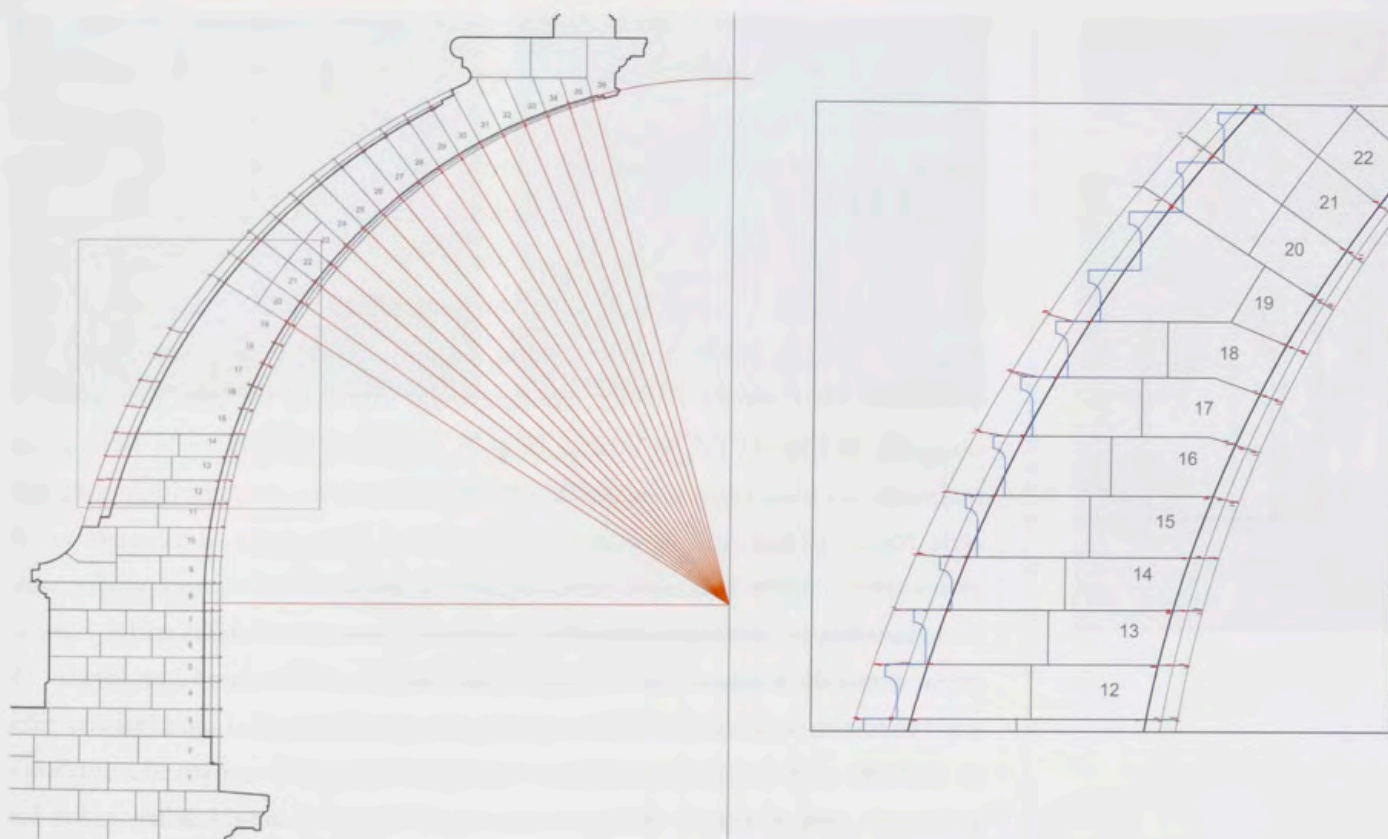


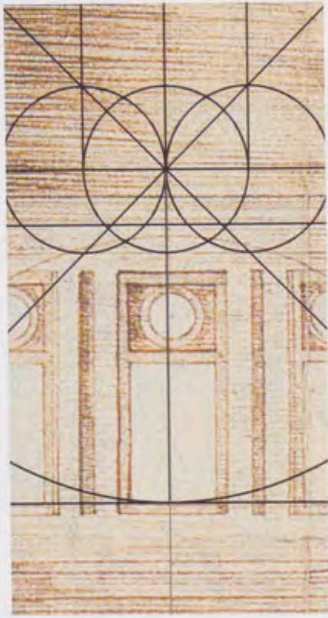
Fig. 15. A la izquierda, configuración constructiva de las zonas inferior y superior de la cúpula: en color rojo, los puntos de medición; a la derecha, en detalle ampliado, disposición de dovelas en la zona intermedia.

últimas dovelas de la media naranja. Por otro lado, la cornisa que determina el óculo no presenta hiladas intermedias, por lo que se ha dibujado una pieza única (figura 15, izquierda). La media naranja parece estar constituida por dos hojas de sillería en la parte inferior, hasta la hilada número 23, cuarta por encima de la de transición, tal como indican las condiciones de contratación de la partida: «y an de ser con todo su grueso que es el lecho en dos hiladas por la parte de abajo y por arriba en una»²². La medición realizada ha constatado que no existe en esta zona alineación radial de juntas interiores y exteriores entre dovelas de la misma hilada, que indicaría la existencia de hoja única²³. Los datos de las condiciones ofrecidos por el texto llevan a descartar la posibilidad de triple hoja de bóveda. El encuentro entre la dovela exterior y la interior de una misma hilada, sin datos en la actualidad para poder determinar su forma y localización, debería equilibrar el tamaño de las dos piezas y no producir ángulos comprometidos; con estos criterios se propone una posible disposición.

Entre la hilada 14 y la de transición –número 19–, la determinación de los lechos no es tan evidente y resulta imprescindible encontrar una argumentación de apoyo. La cúpula despiezada radialmente en su totalidad funciona mejor, pues se reduce la probabilidad de deslizamiento por empujes en la parte inferior, pero requiere construcción con cimbra, molde provisional de madera para asentamiento de las piezas. Una disposición de lechos no radial vendría motivada por el ahorro

22. Archivo de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, VI-42, fols. 180-183v; transcripción de A. Bustamante García, 1994, pp. 494-496 [op. cit. n. 6].

23. M. A. Alonso Rodríguez y A. López Mozo, 2002, p. 306 [op. cit. n. 15].



de cimbra, por lo que es lógico pensar que los lechos anteriores a la hilada de transición son fundamentalmente horizontales, al modo de los jarjamentos góticos, contruidos sin necesidad de cimbras, y lechos radiales en la parte superior. En hiladas aproximadamente alternas, las dovelas que conforman los resaltos enjarjan con las adyacentes, ya correspondan a zonas «lisas» o a escaleras, lo que obliga a suponer la existencia de una disposición de lechos uniforme en cada hilada completa, y se hace imprescindible la consideración conjunta de los perfiles de la cúpula en las tres zonas. En las escaleras, las juntas entre hiladas se ubican en el encuentro entre huella y tabica, constituyendo entonces un dato más sobre la ubicación del lecho. En las hiladas 15 a 18 los lechos visibles en el trasdós son inclinados en los resaltos principales, y horizontales en los secundarios, por lo que sería lógico pensar que se mantiene esta última disposición al penetrar en el grueso de la cúpula. Esta configuración implica, debido a los enjarjes previamente mencionados, la existencia de lechos acodados, presentes también en las cúpulas de las torres de la iglesia. Los lechos de los resaltos interiores entre las hiladas 15 y 19 tienen una inclinación menor que la estrictamente radial, que hubiera sido la utilizada si se hubiera decidido construir con cimbra esa parte. La hipótesis propuesta para el grueso de la cúpula, estableciendo acuerdo entre todos los condicionantes planteados, propone lechos horizontales en la cara externa, y dovelas acodadas en la interna, según la inclinación de las hiladas de los resaltos interiores, permitiendo el asentamiento sin cimbra hasta la hilada 19 (figura 15, derecha). La existencia de ángulos de valor comprometido entre la línea de empujes y la dirección normal a los lechos en las últimas hiladas, cortadas horizontalmente, habría sido intuitiva por nuestros artífices, que habrían diseñado una hilada de piezas grandes y lechos acodados en las dos anteriores para evitar deslizamientos. Quizá la hilada alta es también fruto de la necesidad de estabilizar el último lecho horizontal en el propio proceso de asentamiento, evitando el desplazamiento hacia dentro de las dovelas de la cara interna. Otra de las razones que pudo aconsejar la disposición de lechos acodados en la media naranja de la cúpula principal, por debajo de la hilada alta, es evitar la aparición en el intradós de una hilada demasiado estrecha en el cambio de lechos horizontales a radiales.

Obras de restauración del interior de la cúpula, acometidas por la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional, brindaron la oportunidad de acceder al intradós en diciembre de 2008, por medio de los andamios levantados para la ocasión²⁴. La posibilidad de alcanzar todos los niveles, incluido el cupulín de la linterna, y la oportunidad de encontrar juntas abiertas que iban a ser posteriormente saneadas y rejuntadas, permitieron:

- Medir la altura interior de las primeras hiladas del cupulín, imposibles de visar con estación total, debido a la sombra de la cornisa.
- Comprobar, a través de las juntas abiertas, la existencia de lechos acodados en cuatro hiladas del cupulín, e incluso medir la profundidad del primer tramo; lo que no resultó viable fue la comprobación de su inclinación (figura 16, derecha). La configuración constructiva del cupulín, que se había supuesto radial en primera instancia, ha resultado formada por lechos horizontales hasta

24. [●].



Fig. 16. *A la izquierda, disposición horizontal del lecho del grueso de la cúpula entre las hiladas 15 y 16, aunque después cambie la inclinación al asomarse a los resaltos; a la derecha, lecho acodado en el cupulín de la linterna, Fotografía: Patrimonio Nacional.*

la penúltima hilada antes de la clave; las dos últimas presentan en el trasdós un ángulo agudo, desaconsejado por la práctica de la cantería. Es cuestionable pensar que esta disposición pueda venir provocada por el ahorro de cimbra que conlleva, pues la cúpula tiene sólo 4.47 m de diámetro. Por otro lado, la estabilidad de la pieza pudo preocupar en algún momento, pues el exterior presenta en varios niveles grapas de hierro que atraviesan en dos puntos el grueso de la cúpula, llegando hasta el interior. La constatación de la existencia de dovelas acodadas en el cupulín refuerza la hipótesis de su utilización en las hiladas intermedias de la media naranja principal.

–Realizar catas mediante la introducción de una varilla de acero de 2 mm de espesor y 1 m de longitud, comprobando que el lecho entre las hiladas 35 y 36 de la cúpula, junto al óculo, no tiene quiebros, pues la varilla se introdujo completamente en la fábrica sin resistencia. El intento de comprobar espesores internos en las catas sólo dio fruto en este caso; cuando la varilla encuentra un obstáculo no es posible determinar si es el buscado.

–Comprobar, introduciendo una regla de aluminio, que la inclinación del lecho entre las hiladas 15 y 16 es horizontal, a pesar de ser inclinado en los resaltos interiores (figura 16, izquierda).

–Constatar, en este caso sólo visualmente, que la diferencia de inclinación entre los lechos de las hiladas 18-19 y 19-20 es patente.

La configuración constructiva que este trabajo propone como conclusión de la investigación expuesta se ofrece en la figura 17. La solución ejecutada consiste en una disposición por lechos horizontales asentados sin cimbra hasta un ángulo de 30° (29.65° en la medición efectuada), y tras una hilada alta de transición, y ya con cimbra, lechos radiales hasta el óculo de base de la linterna. Los lechos horizontales más altos están formados por dovelas acodadas, tanto en la cúpula principal como en el cupulín de su linterna. En este último caso, la reducción de cimbra en una estructura de 4.47 m de diámetro no parece apremiante, y quizá se utilizaron lechos horizontales hasta arriba para reducir la entrada de agua de lluvia, como sugería Luis Pérez de Prada, arquitecto de Patrimonio Nacional, a cargo de



las obras de restauración, acodándose por el interior los lechos para impedir el deslizamiento.

CONCLUSIONES

La cúpula escurialense es pequeña comparada con las italianas o bizantinas, pero constituye uno de los primeros ejemplos de cúpulas trasdosadas de piedra maciza sobre tambor. Los criterios con que un arquitecto abordaba en el siglo XVI el proyecto de una cúpula siguen presentando incógnitas: conocido un ejemplo supuestamente viable, no sabemos si se copiaban sus proporciones o sus medidas reales, y si se tenía en cuenta el tipo de material. Este trabajo, apoyándose en el levantamiento expresamente desarrollado, y en el análisis de la documentación original conservada, propone una aproximación al proyecto de la cúpula principal del templo escurialense. La *Sección C* es la traza más antigua conservada y, aunque sin unanimidad, su autoría atribuida a Juan Bautista de Toledo. Comparando el dibujo con la documentación gráfica publicada por Serlio, que probablemente manejó el arquitecto en España, el trasdós de la cúpula es proporcional al del muro exterior panteónico; y las dimensiones reales de los espesores del tambor y la media naranja en la zona cercana a la linterna son muy parecidas a las del proyecto de Bramante para San Pedro. El proyecto de Juan de Herrera para la cúpula antes de 1579, reflejado en las *Estampas*, asignaría al espesor del tambor $1/7$ de la luz, relación que muestra el Panteón de Roma en el dibujo de Serlio, y reproduciría exactamente las proporciones del diseño de la media naranja de la *Sección C*. Después, ante la alarma por las fisuras aparecidas en los pilares torales, al iniciarse la construcción de la cúpula, se decidió reducir el peso del cimborrio: se disminuyó la altura del tambor y la linterna y, fundamentalmente, el espesor de la calota, que resultaría lo más eficaz para el fin propuesto. En este punto estaríamos ante la solución estructural definitivamente ejecutada.

Juan de Herrera no tenía experiencia en proyecto y construcción de cúpulas cuando se enfrentó al reto escurialense, y lo hizo apoyándose, en cuanto a diseño estructural, en el proyecto de su maestro. Después, en la Catedral de Valladolid evitaría el diseño de una cúpula, proyectando en el crucero una sorprendente bóveda «vaída» ciega. Herrera encarna la figura del arquitecto renacentista y enlaza con las características de algunos de los artífices de los mejores ejemplos de bóvedas construidas a lo largo de la Historia, que no tenían mucha experiencia en el oficio, pero realizaron grandes proyectos: Tralles y Mileto, científicos de Asia Menor, fueron criticados por su falta de experiencia para enfrentarse a la construcción de Santa Sofía; el propio Brunelleschi fue denunciado en pleno proceso de construcción de la cúpula de la Catedral de Florencia por no contar con la debida acreditación en el gremio de canteros de la ciudad²⁵.

Sobre el corte de piedra de cúpulas trasdosadas no existía apoyo de documentación escrita ni construida que pudiera servir de referencia. A pesar de que algunos autores consideran la estereotomía de la cúpula principal escurialense casi

25. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1965, ed. castellana en *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 241-242; H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Cupola of Santa Maria del Fiore*, Zwemmer, Londres, 1980, p. 138.



Fig. 17. Propuesta de configuración constructiva de la media naranja de la cúpula y su linterna.

un problema de albañilería, por el pequeño tamaño del dovelaje respecto al conjunto, su valor no está en el virtuosismo de la talla, sino en la propuesta de una solución adecuada mecánicamente y viable, desde el punto de vista constructivo, con ahorro de cimbra, para una cúpula de piedra maciza sobre tambor trasdosada, tipología inexistente en nuestro país en ese momento.

LA PERMANENCIA DE LO SINGULAR: EL CIMBORRIO DE LA BASÍLICA DE SAN LORENZO

María Díez Ibargoitia. *Historiadora del Arte*

Luis Pérez de Prada. *Arquitecto*

Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional

CUESTIONES EN TORNO A LA TRAZA Y CONSERVACIÓN DEL CIMBORRIO

El Sitio de San Lorenzo ha sido objeto de esmerados cuidados, por ser representación de la gloria de los Monarcas españoles, panteón para los mismos y baluarte de la reforma tridentina. Un símbolo y un proyecto que introduce el Renacimiento en España en el siglo XVI, aplicando unos aspectos artístico-constructivos, que no ideológicos, anómalos con respecto a los desarrollados en el resto de Europa, lo que convierte a este conjunto en una construcción extraordinariamente singular e irrepetible entre los diseños regios y religiosos del momento.

Son prueba de estos desvelos las numerosas intervenciones que, desde su fundación, se han desarrollado en las distintas partes de Monasterio, ya sea para reconstruir las pérdidas y daños ocasionados por los incendios, para resolver problemas de humedades o para la buena conservación de los materiales del edificio. En el caso que nos atañe, el del cimborrio de la Basílica, son numerosas las intervenciones realizadas a lo largo de los casi cinco siglos de existencia del Monasterio. Los estudios historiográficos efectuados hasta el momento¹, las señales de la propia obra —las inscripciones en la piedra— y los documentos de obra del Monasterio, son pruebas fehacientes de estas actuaciones, lo que hace posible descifrar y comprender tanto los problemas de fábrica, como las cuestiones del diseño y los riesgos a los que han estado expuestos los materiales con el paso del tiempo (figura 1).

Es preciso señalar que los problemas de la fábrica y los de conservación vienen definidos por la disgregación del granito, ocasionada por la presencia de sales y humedades. Unos problemas que están íntimamente ligados con la esencia de la pieza: una cúpula diseñada completamente en piedra berroqueña y trasdosada. Signo, éste último, especialmente singular porque, hasta el momento, no hay en España cúpula trasdosada renacentista². Juan Bautista de Toledo, que diseña el conjunto y realiza los primeros dibujos y secciones de la Basílica³, ha aprendido en Roma la proyección de magnas y elevadas cúpulas que para su

1. Entre los estudios más antiguos que citan aspectos constructivos de la cúpula, cabe destacar J. de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial (1602)*, Turner, Madrid, 1986; A. Arenillas, «Reparación del cimborrio del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 100, 1950, pp. 169-175; A. Bustamante y F. Marías, «La sombra de la cúpula de El Escorial», *Fragmentos*, núms. 4 y 5, 1985, pp. 46-63; J. Ortega, *El Escorial, dibujo y lenguaje clásico*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000; M. A. Alonso Rodríguez y A. López Mozo, «Levantamiento de la cúpula de la Iglesia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *IX Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, A Coruña, 2002, pp. 303-308. [●].

2. A. Bustamante y F. Marías señalan, tras una rápida revisión de las cúpulas españolas tardogóticas, la inexistencia de cúpulas trasdosadas. Se podrían señalar solamente las de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla y la Concepción Francisca de la Puebla de Montalbán (A. Bustamante y F. Marías, 1985, pp. 4-19 [op. cit. n. 1]).

3. Los dibujos y trazas de Juan Bautista de Toledo no han llegado a nosotros, pero hay quien ha atribuido el dibujo de la *Sección C* de la Basílica al arquitecto (entre otros autores, confirman la atribución a Juan Bautista: J. M. Barbeito, S. Zuazo Ugalde, F. Íñiguez Almech, G. Kubler y A. Bustamante García y F. Marías).



Fig. 1. J. Laurent, Vista de la cúpula del Monasterio, 1863, AGR, Inv. n° 10162607, Madrid, Patrimonio Nacional.

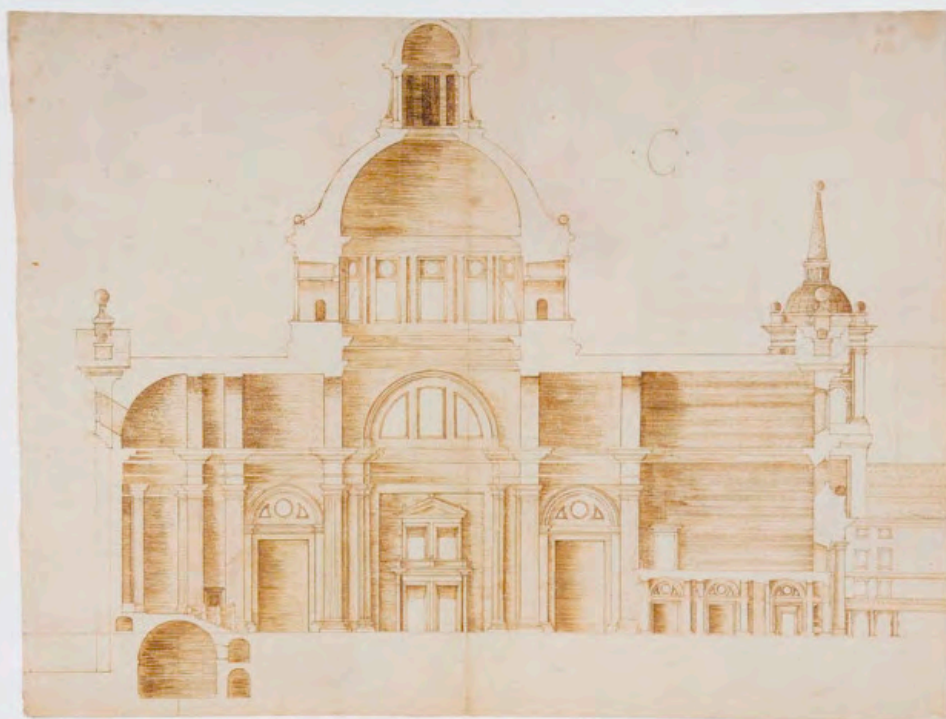


Fig. 2. Juan Bautista de Toledo, Sección C de la Basílica de El Escorial, 1567, Real Biblioteca, Sign. IX/M/242/1(2)/f.1-2, Madrid, Patrimonio Nacional.

sustentación están provistas de doble cascarón de ladrillo, dejando una cámara entre ambas, y cubiertas de plomo en su extradós. Estos primeros modelos de Brunelleschi y Miguel Ángel en Santa Maria dei Fiore en Florencia (1436) y en San Pedro de Roma (1506), respectivamente, se difunden por Europa y se repiten en multitud de ejemplos, como la cúpula de Los Inválidos de París, de Jules Hardouin-Mansart (1670), o la Catedral de San Pablo de Londres (1676), de Christopher Wren.

Las trazas de la Basílica de Juan Bautista fueron valoradas por Francesco Paciotto en julio de 1562. Entonces, se apuntó que «la iglesia era completamente insatisfactoria» y que habría que cambiar la traza. Las transformaciones se realizaron, aunque dentro de la traza universal de Juan Bautista. En 1567, este último revisa y prepara nuevos proyectos para la construcción de la Basílica. Al fallecer el arquitecto, se envían todos los trabajos a la Academia de Florencia, con el fin de encontrar la mejor solución para su levantamiento. En uno de estos dibujos, la *Sección C*, es donde se apunta si los cuatro pilares torales serán lo bastante gruesos como para aguantar tal peso, de lo que se puede deducir, junto a la observación de la representación de la torre en dicho dibujo, que el diseño primigenio era una cúpula de piedra. Diseño que, si así fuera, Juan de Herrera respetaría, proyectando un conjunto arquitectónico formalmente tomado del Renacimiento italiano, y, constructivamente, procedente de la tradición medieval española, cuestión que desarrollaremos a continuación (figura 2).



Fig. 3. Vista interior de las pechinas y la cúpula de la Basílica en el momento final de la restauración, junio de 2009, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

Como señala Javier Ortega:

La determinación fundamental de esta cúpula se establece en las exigencias de su visualización externa. De hecho, casi todas las apreciaciones y juicios vertidos sobre sus virtudes y fracasos se refieren casi exclusivamente a estos aspectos de su apariencia⁴.

El cimborrio de El Escorial es una construcción de cúpula peraltada, con cascarón sencillo y linterna. El tambor se levanta sobre pechinas constituidas por triángulos esféricos, que posibilitan la transición de la planta cuadrada a la circular (figura 3).

La reciente tesis doctoral de la arquitecto Ana López Mozo presenta una propuesta de configuración constructiva de la cúpula, al haber realizado una serie

4. J. Ortega, 2000, p. 198 [op. cit. n. 1].

de levantamientos planimétricos en los que se han aportado datos de gran interés para la comprensión de dicha construcción⁵. Las mediciones para obtener el espesor y conocer el diseño de la Sección han sido una aportación crucial, pues hasta este momento las secciones más fiables –desde las estampas de Juan de Herrera⁶, pasando por los levantamientos del siglo XVIII⁷, hasta los dibujos realizados a lo largo del siglo XX– no detallaban la estereometría del casquete.

La cúpula arranca con doble hilada, con juntas horizontales en las quince primeras situadas al extradós, lo que asegura que no se infiltre agua y que se pueda construir parcialmente sin cimbra. El doble despiece sigue hasta los dos tercios del casquete, continuando con junta radial hasta el anillo de la linterna. Así se diseña esta cúpula de casquete simple trasdosado. ¿De dónde procede entonces la forma constructiva del cimborrio de El Escorial? Bustamante y Marías hicieron en 1985 una aproximación a esta inexistencia de cúpulas trasdosadas en España y dilucidaron las razones por las que en El Escorial se opta por la tipología de cúpula pétrea de media naranja y la introducción en ella del tambor, patrón procedente de la Italia renacentista, alegando la penetración de este modelo en España por la identificación de esta forma con su significación funeraria, y en este edificio como primer panteón imperial⁸.

La opción de la media naranja se había convertido en España en el modo tradicional de cubrir las cúpulas, primariamente con sentido sepulcral y más adelante extendiéndose en una tipología polivalente. El diseño de la media naranja tiene sus antecedentes en los cimborrios tardomedievales españoles, como pueden ser los modelos catedralicios de Zamora, Salamanca, Toro y Plasencia. Es bien conocida la prestigiosa tradición de las canteras trasmeranas en las arquitecturas medievales españolas, y la relación que tuvo con ellas Juan de Herrera, de donde llamó a un gran número de canteros para la obra del Monasterio. Utilizó el granito incluso en los sitios donde en Italia no se hubiera utilizado. Levantó con piedra berroqueña el gran cimborrio, las cúpulas de las torres, las bóvedas de los sótanos del Monasterio en las crujías exteriores o la correspondiente a la antigua cocina del Convento. En el resto del conjunto, sobre todo en las salas de aparato, las bóvedas se resolvieron con rosca de ladrillo, según los modelos procedentes de Italia, de manera que resultaron más baratas y quedaron enlucidas o decoradas al fresco.

Estos dos modelos, español e italiano, acusan una cierta disparidad de criterio en el diseño del conjunto, con una marcada influencia italiana en el tratamiento formal externo de la cúpula y dos torres, mientras que el diseño estructural conserva rasgos tardomedievales procedentes de la tradición gótica⁹ (figura 4).

Juan de Herrera, movido por una motivación estética, y al perseguir la proyección de una arquitectura regia, vinculada a la tradición española, renuncia al modelo italiano de doble cúpula, decoración pictórica en el interior y emplomado de su exterior. Al peraltar la cúpula y proyectarla con único cascarón, aparece como un único volumen más esbelto. Es muy probable, por lo tanto, que, tras la elección formal del modelo italiano, existieran razones de gusto estético que

5. [6].

6. J. de Herrera, *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1589.

7. La delineación del Monasterio por José de Heramosilla en 1755 –cuyos dibujos están desaparecidos–; los dibujos de Ricaud y Fillera de 1759, que les encargó el mismo José de Heramosilla (F. Marías, «El Escorial entre dos Academias: Juicios y Dibujos», *Reales Sitios*, n.º 38, Madrid, pp. 2-19).

8. A. Bustamante y F. Marías, 1985, pp. 57-59 [op. cit. n. 1].

9. [6].

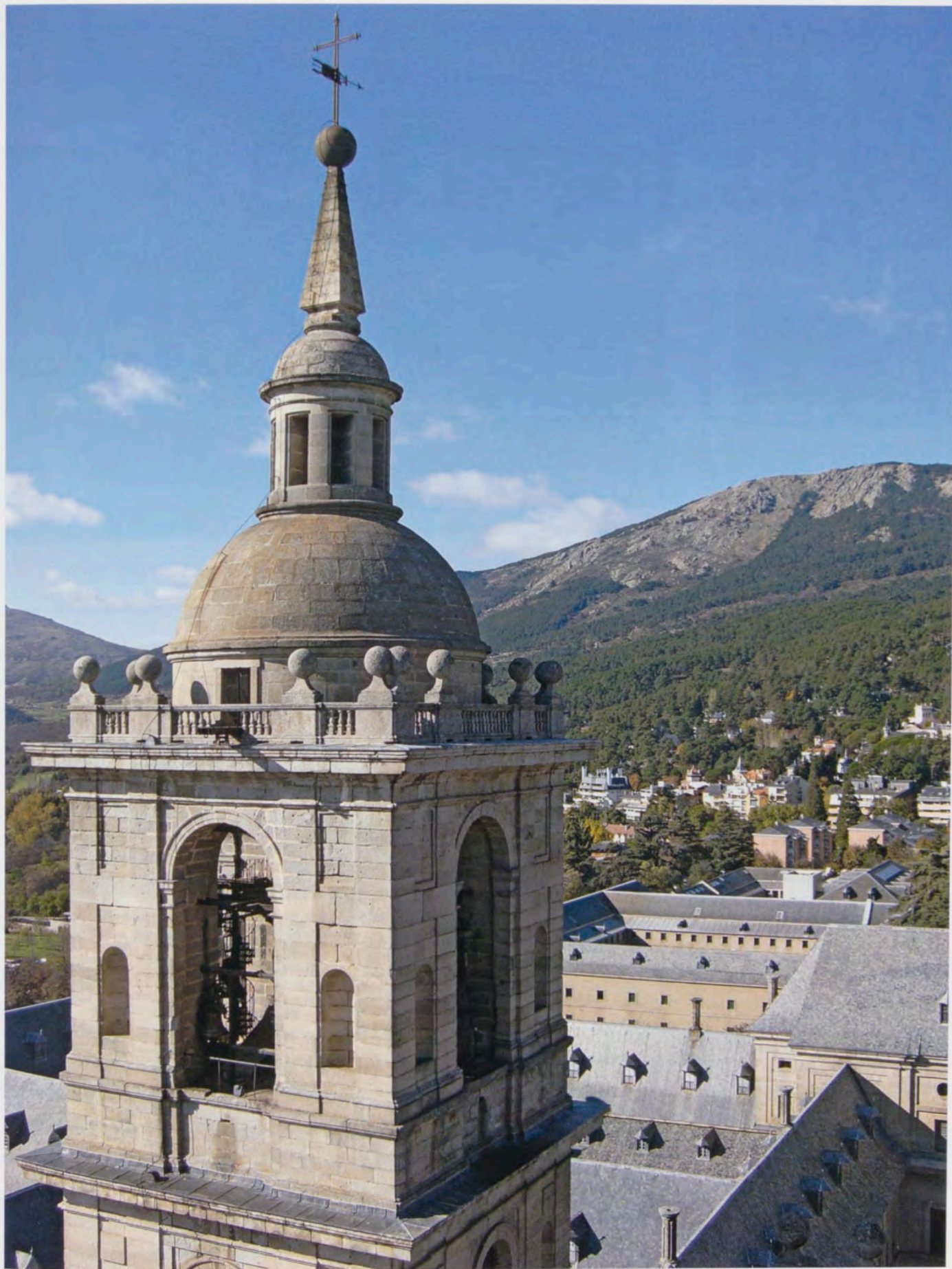


Fig. 4. Vista de la torre de la Basílica, junio de 2009, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.



justificaran los usos constructivos que se determinaron para la peculiar realización arquitectónica de este cimborrio, que constituye la primera cúpula renacentista española trasdosada.

En cuanto a las intervenciones llevadas a cabo en el tiempo de vida del Monasterio, son escasas las noticias historiográficas que se refieren al cimborrio de la Basílica. Desde que el Padre Sigüenza describe la obra y señala que en 1582 se está rematando el hueco de la cúpula¹⁰, hasta que en 1950 Anselmo Arenillas¹¹, arquitecto designado por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional para la conservación del monumento, publica en la *Revista Nacional de Arquitectura* su obra de restauración en la aguja, no hay noticias publicadas de intervenciones en el cimborrio.

Conocemos, por las descripciones más antiguas que, al rematarse la obra del cimborrio con la linterna, se colocó una plancha de bronce dorado, llamada posteriormente el *ladrillo de oro*, que señala el lugar donde Felipe II mandó colocar una caja de metal con reliquias para que protegieran el Monasterio de los rayos¹² (figura 5). Aún se conserva la plancha en el sitio en que fue colocada en el momento de la fundación. La placa contiene grabada una cruz con frases litúrgicas, en la cual, en distintas direcciones, se lee: «La cruz del Señor sea mi refugio» y «Rayos deteneos: la cruz del Señor esté conmigo». El arquitecto Anselmo Arenillas, en la intervención de reconstrucción de la aguja, respetó su ubicación, pese a comprobar que en su interior no estaban la mencionada caja ni las reliquias señaladas. Así lo describe:

Como anécdota hay que hacer mención del famoso ladrillo de oro. El rumor de la calle y la innata desconfianza popular llegó a preocupar a los que éramos responsables de la obra en curso. ¿De qué era y que tenía el famoso ladrillo? La opinión docta era que sería un elemento dorado, como tantos otros, conteniendo alguna reliquia y acaso algún dato sobre la edificación; la popular seguía aferrada al macizo de oro, y tanto en un caso como en otro era prudente impedir profanaciones. Tan pronto como el andamio llegó al lugar subieron a él un representante de la Comunidad, otro del Patrimonio Nacional y otro del Ayuntamiento (el señor juez). En su presencia se levantó la placa de bronce dorado, y detrás no había nada, ni hueco alguno; era simplemente un acróstico conteniendo una oración repetida, que tenía por finalidad impetrar la protección divina para alejar los rayos.

Otras dos placas, que contenían una letanía deducida del Credo, y en las que se pedía que el rayo no actuara, estaban colocadas en cada uno de los contrafuertes orientados al Sur y al Este; desaparecieron otras dos, de las cuales quedaban sólo los tornillos de sujeción. Esta desaparición es lamentable, porque las placas tenían por el reverso, grabado, parte de un astrolabio, indudablemente porque su material fue aprovechado para hacer las de las oraciones. Se doraron y se volvieron a colocar en su sitio todas las placas, incluso se repitieron las dos que faltaban para que, según voluntad de Don Felipe II, «sigan perennes a los cuatro puntos cardinales su ruego a Dios de que libre al Monasterio del rayo»¹³. Tres de estas placas que Arenillas colocó en los contrafuertes de la linterna han desaparecido, aunque se pueden apreciar las marcas y sujeciones en el lugar

10. J. de Sigüenza, 1986 [op. cit. n. 1].

11. A. Arenillas, 1950, pp. 169-175 [op. cit. n. 1].

12. [●].

13. A. Arenillas, 1950 [op. cit. n. 1].

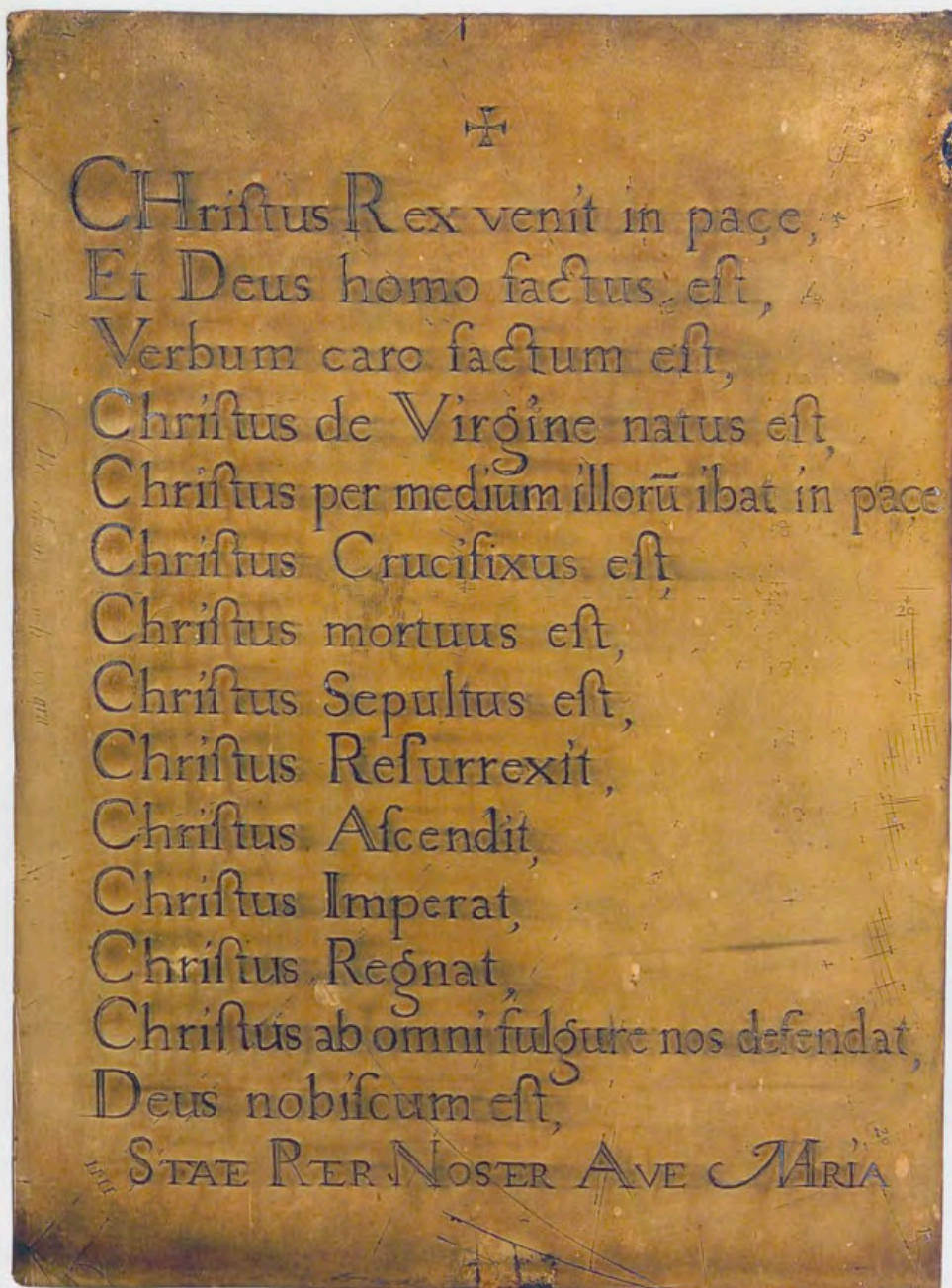


Fig. 5. Placa de bronce invocando la protección contra los rayos, siglo XVI, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

donde estaban colocadas. Hoy solamente se conserva una, que se encontró entre las dos carpinterías de la linterna, posiblemente depositada allí en la intervención de Ramón Andrada en 1965. Para no dañar la pieza con perforaciones en el contrafuerte exterior ni perderla, como sucedió con las otras tres, se ha colocado en esta intervención en la cara interior del mismo contrafuerte.

La siguiente noticia más antigua, descubierta en los archivos del Monasterio, es una reparación en el cimborrio en el año 1679, para resarcir los daños producidos «por un rayo que cayó en la cúpula del cimborrio produciendo muchos estragos»¹⁴. Además de la enumeración de los maestros y servicios que se contrataron para la obra, se indican presupuestos e ingredientes de los betunes y argamasas para aplicar a las juntas de los sillares¹⁵, al igual que ahora se ha hecho con las argamasas de cal, arena, cemento y tintes naturales.

14. [●].

15. La composición de betunes y argamasas era la siguiente: cal, piedra berroqueña, vidrio y escoria de herrero molido y cernido, genoli, albayalde, sombra de Venecia, piedra azufre, litargirio, bolo arménico, incienso macho y aceite de linaza para las argamasas; y el betún, de genoli, albayalde, piedra azufre, sombra de Venecia, litargirio, bolo arménico e incienso.

Entre las reparaciones y emplomados se enumera el engrapado para sujeción de la piedra, lo que podría fechar las grapas que hoy en día se conservan en las balaustradas del tambor y linterna.

De un siglo más tarde es la inscripción que se encuentra en la calota de la cúpula sobre las argollas. Una firma en la piedra en la que se lee: «GABL VARELA, AÑO 1769». En el libro de cuentas de la fábrica de este año de El Escorial hay noticia de un contrato y pago al cantero «Gabriel Varela» tres años antes, en 1766. Por entonces se le encargó «sacar y labrar las piedras que sean necesarias para la escalera del mirador de la Reyna. Componer dicha escalera y poner las grapas que le faltan, así como encalar todas las piedras de ambos lados»¹⁶. No hay noticia, sin embargo, de los trabajos en los que consistió la labor en el interior del cimborrio. La situación de la inscripción sobre las argollas puede hacer pensar que éstas se colocaron entonces para asegurar algún tipo de andamio móvil o para pender un sistema de iluminación. No podemos confirmarlo por la ausencia de documentación, pero sí plantear esta hipótesis¹⁷ (figura 6).

Durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX no se acomete ninguna obra de consolidación y conservación. A partir de 1941, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se hizo cargo del edificio y se tienen desde entonces varias noticias de mantenimiento del cimborrio. La primera intervención de este período es la realizada por Anselmo Arenillas en 1948. No existe inscripción en el cimborrio de esta obra, aunque sí una memoria explicativa de las obras llevadas a cabo, localizada junto a los planos correspondientes en el Archivo General de Palacio¹⁸. Similar a esta memoria o informe del proyecto, en cuanto a su redacción, es el artículo que publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura*, donde describe con precisión los problemas de la aguja y la metodología llevada a cabo para su restauración. Incluye la descripción de las estructuras que se han utilizado para acceder al desmontaje y rehabilitación de las piezas erosionadas.

A lo largo del siglo XX, todas las intervenciones se han ocupado de impermeabilizar la piedra, como la realizada por Ramón Andrada en 1965, documentada en el Archivo de la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional, y conmemorada mediante una inscripción pintada en un sillar de la segunda hilada interior del casquete, mientras en otros figuran datos más sucintos, como la fecha de la obra¹⁹.

En definitiva, las intervenciones de Arenillas y Andrada contribuyeron, con toda la eficacia de los medios de los que disponían, a frenar el proceso de disgregación de la piedra, y procurando la continuidad con las actuaciones reseñadas, en el año 2008 se inició una obra de restauración que permitiese la correcta conservación del Monasterio frente a distintas patologías que estaban afectando a su aspecto, integridad superficial y condiciones de estanqueidad.

Esta obra ha contemplado diversos tratamientos sobre los elementos de cantería que conforman el cimborrio de Basílica y sus pechinas de arranque, así como en otras superficies pétreas del Monasterio, entre las que destacan los paramentos interiores del Claustro Principal Bajo de la zona conventual y un tramo del pórtico de la Galería de Convalecientes.

16. AME, Libro de Cuentas 186.V.27, 1765-1783. Localizado gracias al recién publicado inventario de Benito Mediavilla (B. Mediavilla, *Libros de cuentas del Real Monasterio de El Escorial. Siglos XVI-XIX*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 2009).

17. No sabemos con seguridad si la dirección de la obra la llevó a cabo el arquitecto de entonces de la Orden Jerónima, Juan de Villanueva, o el arquitecto designado para la conservación del Monasterio, Juan Esteban.

18. José Luis Sancho cita dicho informe entre los planos que se prepararon para el proyecto de reconstrucción de la aguja, conservados en el Archivo General de Palacio (J. L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, p. 435, nota 18).

19. Además de las inscripciones en el granito, que documentan las intervenciones realizadas a lo largo del tiempo, se han identificado un gran número de inscripciones correspondientes a canteros, electricistas, obreros y frailes, que, en su oportunidad de acceder a la vista del cimborrio, han grabado sus nombres o señas de identidad. Forman parte de una tradición que, por comparación y observación, puede decirse que viene de mediados del siglo XVIII.



Fig. 6. *Inscripción de 1769 en la calota de la cúpula, 2008.*
Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

ALGUNOS DATOS SOBRE LA ÚLTIMA INTERVENCIÓN

La redacción del proyecto se inició en el año 2005²⁰, mediante la elaboración de informes petrográficos y ensayos sobre la piedra y morteros. Fue necesario delimitar el cimborrio en segmentos, identificando visualmente, en más de diez mil piedras, las manifestaciones superficiales detectadas, tales como pérdida de material, deformaciones, depósitos y rupturas que debían ser objeto de intervención.

Este análisis previo señalaba importantes indicadores de alteración que habían supuesto la eliminación de materia y la pérdida de cohesión intergranular, con el consiguiente ablandamiento de relieves y aristas.

El intradós presentaba una superficie arenizada, y las partículas se desprendían fácilmente al tocar el material. Todas estas manifestaciones se corresponden con las fases sucesivas del habitual proceso degradativo: disgregación, arenización y, por último, pulverización.

20. Para la redacción del proyecto fue indispensable la colaboración del Arquitecto Técnico de Patrimonio Nacional, Lorenzo Cabanas Serrat. Del mismo modo resultó fundamental para la ejecución de las obras la participación, como dirección facultativa, del Arquitecto Técnico de la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Luis Baena Núñez.



Fig. 7. Sales en la piedra antes de la restauración, 2008, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

En cuanto a las deformaciones de la capa externa de la piedra se identificaron formaciones de capas convexas como consecuencia de una separación interna.

Los depósitos respondían a acumulaciones en la superficie de materiales sueltos o ligeramente compactados y, en general, de una extensión limitada. Esta alteración superficial, denominada eflorescencia, se manifestaba en forma de depósito cristalino, casi siempre blanco, poco coherente, de sales solubles, originado por migración y evaporación de soluciones. En general, estas sales suelen proceder de la propia piedra, pero también de materiales situados en la proximidad de las mismas, como los morteros de juntas (figuras 7 y 8).

Las alteraciones de la piedra que habían implicado separación de partes se identificaron en puntos singulares; y se clasificaron como rupturas los producidos perpendicularmente o, por el contrario, en caso de ser paralelos a la superficie, como disyunciones.

Durante la fase de proyecto se procedió a la caracterización de los materiales pétreos; se llevaron a cabo un análisis petrográfico, un análisis mineralógico y ensayos físicos y mecánicos, y se determinó que el granito adamellítico, que conforma el cimborrio, está formado mineralógicamente por cuarzo, feldespato potásico, plagioclasa y biotita; y como minerales accesorios, el rutilo, circón e ilmenita, junto con clorita, sericita y pinnita en menores cantidades.

El análisis del proyecto estableció que la mayoría de las alteraciones estaban ubicadas en las zonas inmediatamente inferiores a los huecos de los ventanales, puntos que presentaban ausencia de vidrios y juntas abiertas, por las que penetraba el agua.



Fig. 8. Limpieza del granito y eliminación de sales, 2009, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

En cuanto a la situación geográfica de estas alteraciones, se pudo observar una frecuencia predominante con la dirección W-SSW, introduciéndose el agua ayudada por el viento en el granito y atacándole por hidrólisis, especialmente a las plagioclasas que son menos resistentes, acelerándose este proceso cuando el agua contiene iones sulfato o carbonato. Los procesos de deterioro expuestos, de fuerte carbohidrólisis e incluso sulfatación en los granitos adamellíticos del intradós y trasdós del cimborrio de la Basílica del Monasterio de El Escorial, habían dado lugar a las mencionadas formaciones de placas, formación de eflorescencias y una gran arenización de los materiales pétreos.

Establecidos los objetivos principales del proyecto, que permitieran la conservación del material pétreo, mediante tratamientos de limpieza, consolidación y protección [imágenes A y B ●], en junio de 2008 se iniciaron las obras, y se establecieron los siguientes trabajos, que en determinados momentos exigieron la presencia de hasta 80 operarios y restauradores en dos turnos de trabajo:

– Para la totalidad de las superficies, se realizó una limpieza de la suciedad sobre el material granítico, depósitos que aparecían como una capa persistente, y de espesor más o menos regular, en donde se habían mezclado productos de distinta naturaleza, sin distinguirse entre sí: polvo, manchas de eflorescencias y zonas de deslavado. Producto de la disolución de elementos metálicos de la estructura, por sustancias de origen biológico, costras y restos de antiguos tratamientos [imágenes C y D ●].



– La posterior aplicación de un tratamiento biocida superficial para la destrucción y prevención de proliferación de líquenes y microorganismos sobre la piedra del extradós del cimborrio, ya sea en la cúpula, como en cornisas, balaustradas y tambor, y en el pórtico de Convalecientes, tratamiento realizado mediante la aplicación en superficie de Biotin N, producto soluble en agua y de amplio espectro frente a hongos y bacterias.

– La eliminación de los rejuntados de anteriores restauraciones, compuestos por morteros de cemento, cal y resinas, y su posterior sellado de juntas de fábrica de sillería con morteros de cal hidráulica de dosificación 1:3, ligeramente coloreado con pigmentos naturales o tierras. Los tonos definitivos para cada superficie se han establecido durante el proceso de obra, teniendo en cuenta la luz reflejada, el color de la piedra y los preexistentes en zonas adyacentes.

– La extracción de sales solubles mediante la aplicación de papetas humedecidas, que contenían sepiolita y celulosa en una proporción 1/5; posteriormente se comprobó la necesidad de su aplicación recurrente en algunos casos.

– El proceso de consolidación, objeto fundamental de la intervención para frenar la importante degradación del material pétreo, producto de la arenización, se realizó mediante la aplicación de silicato de etilo, que permitiese recuperar la dureza original y mejorar con ello la resistencia y durabilidad del granito. Se eligió el producto mencionado para no provocar la formación de subproductos secundarios que resultasen dañinos para la piedra; que alcanzara todo el material alterado, uniéndolo a la parte sana interior; que resultase permeable al vapor de agua; y que dejase inalterado el aspecto de la piedra sin provocar brillos o amarillosos bajo la acción de los rayos ultravioletas. El tratamiento de consolidación se aplicó sobre la totalidad de las superficies intervenidas en este proyecto, que totalizan unos 4.800 m² (figura 9).

– Por último, la aplicación de un hidrofugante en el extradós del cimborrio y pórtico de Convalecientes, debido a la exposición al agua de estas superficies y a la acción de las heladas. En el producto aplicado (Silo112), se ha valorado una significativa reducción en la absorción del agua, una protección eficaz ante la lluvia intensa, una protección frente a la acumulación de los agentes contaminantes, una óptima permeabilidad al vapor de agua, que no produzca brillos, amarillos o alteración cromática de la piedra y que tenga una buena duración.

Además de las operaciones descritas, que constituyen el cuerpo principal de la obra, se han realizado otras intervenciones específicas que consisten en la reintegración con morteros de restauración y el microcosido de piezas. En cuanto a la primera de estas actuaciones, su implantación se ha limitado a aquellas partes que comprometían la conservación de la pieza tratada o la de elementos adyacentes, como aristas desprotegidas o asientos de balaustres en el anillo de la cúpula. En cuanto a la segunda tipología, se ha ejecutado mediante el taladro y colocación de varillas de fibra de vidrio con resinas en aquellas piezas en las que se detectaba una fractura interna.

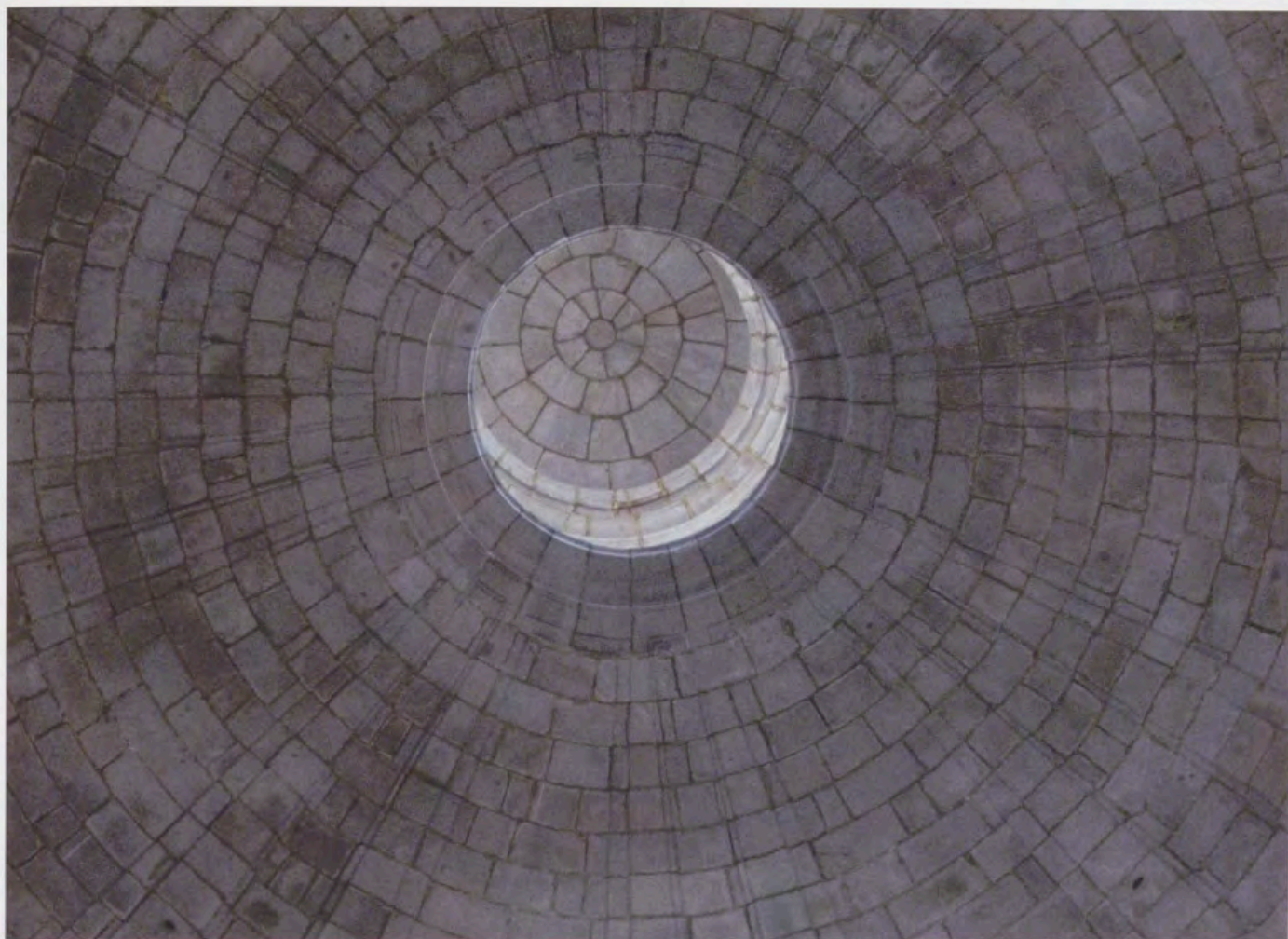


Fig. 9. Limpieza y consolidación del granito en el interior del cimborrio, 2009, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

El relato de las patologías señaladas resulta habitual en las fábricas y elementos contruidos en piedra cuando su superficie resulta afectada por el agua, los cambios de temperatura y el efecto de los depósitos de la contaminación. Sin embargo, los problemas de conservación no son exclusivos de las fábricas medievales de cúpulas pétreas; en los reseñados modelos constructivos de cúpulas renacentistas con cobertura de plomo también existe otro tipo de problemática que requiere intervenciones a lo largo del tiempo, inconvenientes básicamente derivados de deficiencias en los anclajes, deslizamientos y fisuras que permiten la entrada de agua y la consiguiente degradación del soporte. Las actuales técnicas de restauración arquitectónica permiten detener los procesos de disgregación en el granito y proteger de forma efectiva su superficie, si bien resulta necesaria su renovación a lo largo del tiempo.

El montaje en obra de las carpinterías correspondientes al tambor –con una dimensión de más de 10 m de altura–, y por las condiciones de acceso y trabajo, requirió un especial cuidado en su ejecución. El análisis previo sobre la carpintería de madera existente había señalado numerosas faltas y desplomes, además de uniones defectuosas y huecos en despieces que obligaban a su sustitución. Sin embargo, era una condición de proyecto la conservación de las



Fig. 10. *Detalle de la carpintería de ventanal del tambor antes de la restauración, 2008,*
Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

estructuras auxiliares de forja y de los primitivos cercos de madera embutidos en la fábrica (figuras 10 y 11).

La ejecución de la carpintería de madera para los huecos del tambor se inició mediante la obtención de plantillas para cada uno de los ocho huecos; existía una correspondencia casi perfecta entre todos ellos; y se apreciaba un ligero rebaje en la clave del arco, quizá producto del asiento de la única cimbra utilizada para su ejecución. Se determinó que, para posibilitar la ejecución en taller y facilitar su posterior traslado y montaje, se fraccionarían en seis partes, que resultarían unidas en obra mediante pasadores roscados de acero zincado. Se formalizó un perfil de acero galvanizado en «T» que armase la estructura completa, alojado en las uniones entre piezas de carpintería. Los despieces son similares a los existentes; finalmente se colocó un acristalamiento con vidrio de seguridad 3+3 y lámina butiral.



Fig. 11. Carpintería de ventanal del tambor después de la restauración, junio de 2009,
Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

En el caso de los huecos de la linterna de la carpintería original persistían los cercos de madera embutidos y la estructura de forja. A ésta se encontraba anclada la carpintería de madera ejecutada durante las últimas intervenciones del siglo XX, junto a otra exterior realizada con perfiles de acero. Debido al condicionante en el modo de ejecución de los tratamientos exteriores en la cúpula y linterna la ejecución, mediante personal especializado en trabajos en altura, sujeto con líneas de vida y arneses, se decidió la sustitución de las carpinterías de madera interiores y la restauración de la exterior. La situación de la carpintería de madera interior se corresponde ahora con la original; se realizó también la restauración de la estructura de forja y, en los casos necesarios, la reposición de las uniones entre vástagos (figura 12).

Como último dato hay que señalar que esta obra de restauración, finalizada en junio de 2009²¹, ha sido posible gracias a la instalación de un importante

21. [●].



Fig. 12. Vista exterior del cimborrio desde la aguja, 2009, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

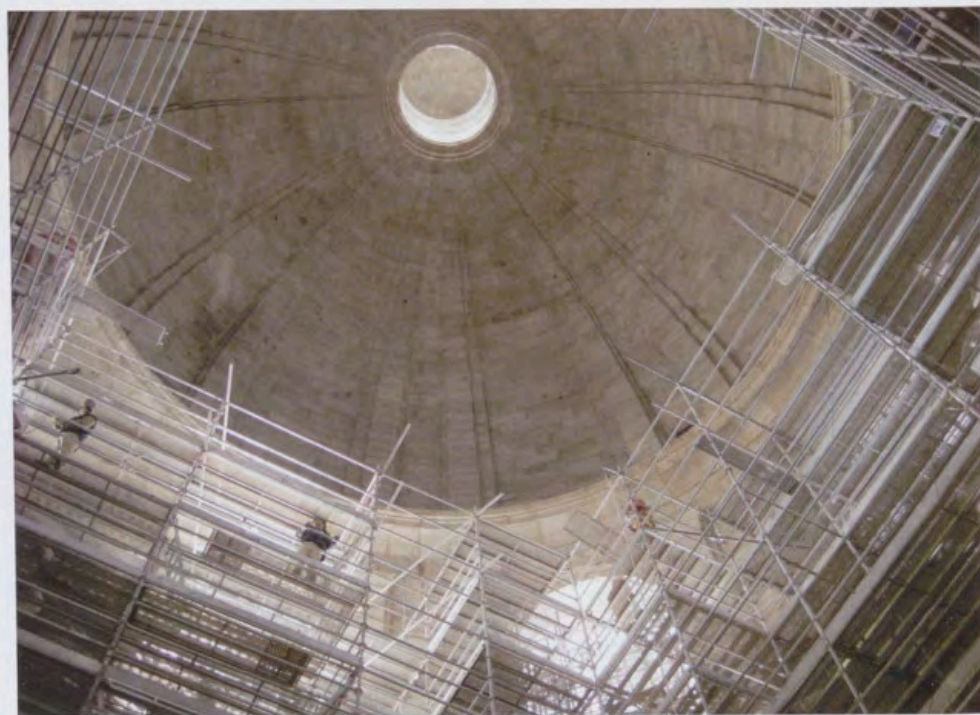


Fig. 13. Andamio en el interior de la nave de la Basílica, 2009, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

andamio en el interior de la Basílica. El montaje de ocho torres, que se han elevado hasta una altura que se corresponde con el nacimiento de las pechinas –aproximadamente 24 m desde el suelo de la Basílica– permitió formalizar una plataforma con vigas celosía. Desde esa altura, hasta los 70 m de la clave del cupulín de la linterna, se completó perimetralmente con piezas de andamio, que han posibilitado acceder a toda la superficie del intradós del cimborrio (figura 13) [imágenes E y F ❶].

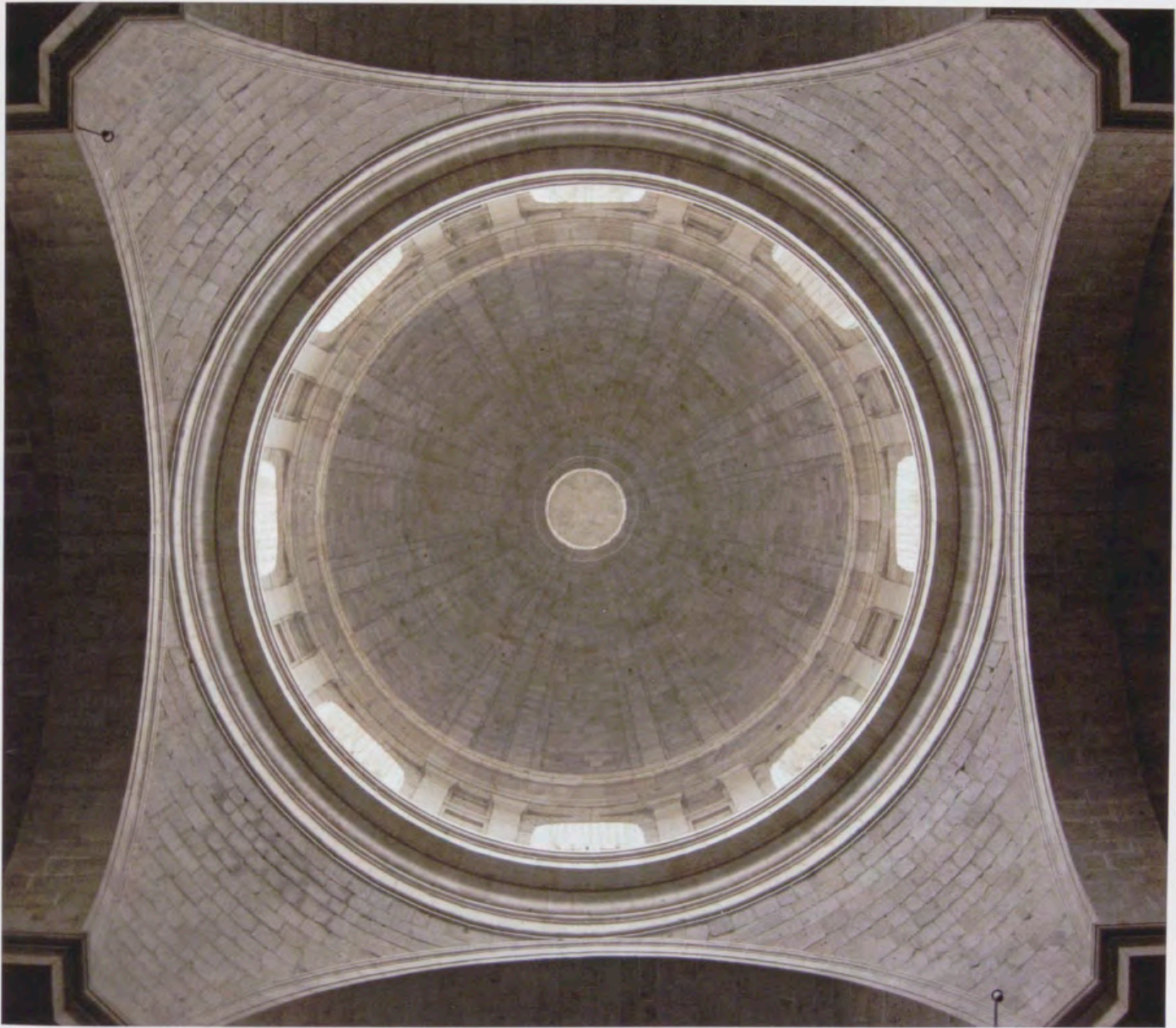


Fig. 14. Vista interior de la cúpula y las pechinas de la Basílica al final de la restauración, junio de 2009, Fotografía: Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Patrimonio Nacional.

Las cuestiones expuestas sobre el estado de conservación y la obra de restauración realizada han permitido abordar reflexiones sobre la tipología y estilo constructivo que Juan Bautista de Toledo y, posteriormente, Juan de Herrera, proyectaron para el cimborrio de la Basílica del Monasterio.

Desde el privilegio que ha supuesto acercarse a la piel que conforma el cimborrio, podemos aventurar la importante confianza depositada por Juan de Herrera en los canteros²², al diseñar una cúpula donde el material pétreo que la conforma se expresa de forma auténtica, casi primitiva, facilitando protección y soporte de forma simultánea, y transmitiendo una lectura ligada a la pureza del espíritu contrarreformista que propone una arquitectura de lo grandioso y lo sencillo, lo espacioso y lo sólido (figura 14).

22. El cimborrio se ha convertido en una reveladora fuente documental gracias a las inscripciones y marcas que los maestros de obra y canteros han dejado grabadas en la piedra. Así es como durante esta intervención se ha podido estudiar la suerte del cimborrio entre el siglo XVI y el XXI.

EL PRIMER RETRATO DEL REY CARLOS II: UNA COMPOSICIÓN ALEGÓRICA DIBUJADA POR HERRERA BARNUEVO

Precisiones sobre la iconografía regia en la Corte del último Austria

José Luis Souto. *Investigador*

José Luis Sancho. *Patrimonio Nacional*

Una composición rica en elementos alegóricos, dibujada por el Pintor de Cámara Sebastián de Herrera Barnuevo en 1665 (figura 1), que se conserva, pendiente del debido estudio, en la Real Biblioteca, parece ser el primer retrato de Carlos II como Monarca y, con toda probabilidad, diseño preparatorio para un cuadro –nunca llevado a cabo, o de cuya existencia no constan noticias– que habría constituido un prototipo de la imagen oficial del tierno Soberano, a la sazón todavía menor de edad. Tan notable novedad entraña el objetivo de situarla en su contexto y relacionarla con otras propuestas iconográficas relativas tanto al último Austria como a su círculo familiar inmediato¹.

Sometido en España, bajo la Casa de Austria, a unas pautas simbólicas restrictivas que excluían el énfasis áulico y alegórico, sólo admisible para el efímero y la stampa, el retrato real siguió un modelo doméstico, desacralizado, familiar o dinástico frente a cuya última y más definitiva expresión, la velazqueña, se planteó súbitamente, con la muerte de Felipe IV y la entronización de Carlos II, una nueva imagen más próxima a los códigos iconográficos europeos que, sin embargo, de su ulterior evolución, siempre en una línea alejada del tradicional concepto del Soberano oculto, no llegó a la plena subsunción en los esquemas cosmopolitas irradiados desde Versalles. Es preciso destacar una fórmula de relativo aparato creada para regalos a otras Cortes que, a causa de su poca relevancia artística, ha pasado prácticamente inadvertida, y de la que es ejemplo el Felipe IV de taller velazqueño con un león abrazando un mundo, y junto a una mesa donde descansa una corona, enviado a Inglaterra en 1639 (Palacio de Hampton Court, Londres) –una adaptación alegórica del que pinta el propio Maestro en 1632, del Kunsthistorisches Museum, Viena, hoy recortado, pero con copia completa en el Museo del Ermitage, San Petersburgo–, mencionado por Jonathan Brown y estudiado por Enriqueta Harris aunque absteniéndose de entrar en su simbología², y cuyo tipo reutiliza el círculo del sevillano para otra variante del Habsburgo con la fiera pero sin corona de hacia 1653³. A partir de dicha fórmula, pues, la proclamación de Carlos en 1665 no sólo confirma la validez y vigencia políticas

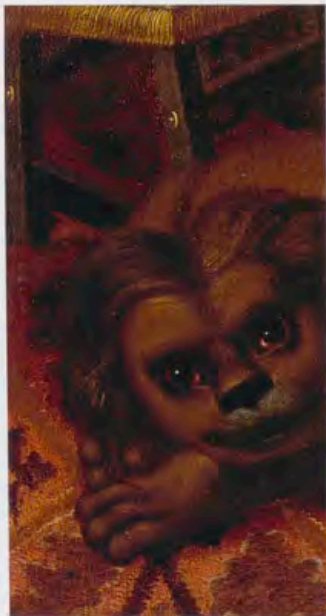
1. Sobre el estado de la cuestión, *cf.* J. L. Sancho y J. L. Souto, «El arte regio y la imagen del soberano», en L. Ribot (dir.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, CEEH, Madrid, 2009. [●].

2. J. Brown, «Artistic relations between Spain and England, 1604-1665», en J. Brown (ed.), *The sale of the century. Artistic relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*, Cat. Expo., Yale University Press y Museo del Prado, 2002, pp. 56 –figura 19–, 57 y 58; E. Harris, *Estudios completos sobre Velázquez. Complete studies on Velázquez*, Madrid, 2006, pp. 88-95; Víctor Mínguez (en «Leo fortis, rex fortis'. El león y la monarquía hispánica», en V. Mínguez y M. Chust (eds.), *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, CSIC, Madrid, 2004, p. 74), a propósito de este cuadro, dice que, partiendo de los epítetos astrales de Felipe IV, «el león de España», la fiera aparece aquí como animal solar.

3. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 1. Sebastián de Herrera Barnuevo, Carlos II, 1665, Real Biblioteca, Sign. IX/M/88, Madrid, Patrimonio Nacional.



de esa última concreción del personaje con el félido, antes tan excepcional —como indica, en la galería de los retratos reales de Teniers⁴, la reproducción de uno del Monarca niño atribuible a Mazo, mero trasunto del de su padre en el Prado⁵—, sino que da lugar a un nuevo modelo de representación de Carlos con el león que, en el contexto de una reinterpretación, convencionalmente barroca, del espécimen velazqueño, implica un salto cualitativo de la imagen habsbúrgica hispana, ya definitivamente reorientada hacia la explicitación de los signos de poder.

En el marco de retratos como los de Mariana de Austria y la Emperatriz Margarita pintados por Mazo en 1666 —National Gallery, Londres, y Museo del Prado, Madrid, respectivamente—, aparece fechado un año antes otro enlutado de Carlos II, según Sánchez Cantón con manto y cetro⁶, y cuya fotografía «no consiente la atribución a Mazo»⁷. Junto con esos objetos, el lienzo presenta tres más de los que uno es otro signo monárquico, plasmación metonímica por excelencia de la institución, la corona puesta sobre la mesa de la derecha, donde el niño, vestido de adulto, apoya el cetro, y los dos restantes, el león y el trono. Si la fiera está emparentada con la del Felipe IV velazqueño remitido a Londres en 1639, el sillón responde a un curioso motivo cuyos ejemplos españoles van hasta el Despotismo Ilustrado y los comienzos del Liberalismo, el del trono vacío o «entimasia» —que para algunos se remonta a la pintura prerrománica asturiana—, pues en eso estriba manifiestamente el mueble colocado de forma tan ostensible de espaldas al personaje, bajo un cortinón o pabellón, tras el félido con el que define un insólito aparato simbólico ajeno a las tradiciones peninsulares.

Comparte este retrato con el velazqueño de Felipe IV enviado a la misma Corte inglesa en 1639 el carácter de regalo diplomático, pero excede de esa rúbrica de producto para el exterior, pues constan varias versiones de él, o del original perdido —a juzgar por lo existente, no atribuible a Mazo—, una en El Escorial (figura 2), y otras nada menos que en las Indias (figura 3), y de inequívoca factura autóctona, lo que refuerza la tesis de un cambio de sensibilidad en la Monarquía Católica respecto a la imagen regia. En el llamado Palacio de los Austrias de El Escorial hay, efectivamente, otro ejemplar de escasa calidad, pero notable bajo una óptica iconográfica, entre cuyas variantes se encuentran dos de ideología contradictoria, pues, por una parte, muestra el manto reducido a simple capa, en lo que parece una concesión a la restricción simbólica austriaca, pero, por otra, describe el cetro que empuña el Soberano no, como en la tela de Londres, directamente sobre la mesa, sino sobre un orbe, que ahora no es ya un elemento emblemático-heráldico genérico, y además vinculado al león, sino un atributo monárquico convencional, insólito en la España moderna, aunque no en la medieval, y que aquí, sometido al cetro, constituye un eficaz signo parlante de las aspiraciones universalistas del sistema dirigido desde Madrid⁸.

Álvaro Pascual Chenel menciona en la Fundación Jakober, de Mallorca, una copia de ese retrato de Carlos II atribuido indebidamente a Mazo en Londres, que a su mala calidad une un distinto colorido y la colocación de un orbe sobre el bufete⁹. Se trata de una versión posterior del mismo modelo, más próxima iconográficamente, y por su manera popular, a la de El Escorial que a la de

4. Bayerische Staatsgemaltesammlungen, Múnich.

5. M. Morán Turina, «Carlos II y el Escorial», en L. Ribot (dir.), 2009, pp. 225 y 226 [op. cit. n. 1]; J. L. Sancho y J. L. Souto, 2009, p. 169 [op. cit. n. 1]; y J. L. Souto, *La imagen regia de Carlos II*, Málaga (en prensa).

6. F. J. Sánchez Cantón, con la colaboración de J. M. Pita Andrade, *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948, p. 148 y lámina 128.

7. Colecciones Reales británicas, Hampton Court.

8. Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10035389.

9. Á. Pascual Chenel, *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II* (tesis doctoral, edición digital), Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 2009, pp. 200 y 201. El mismo autor publicará en breve otra versión de dicha obra, bajo el título de *Carlos II. El retrato oficial del último Habsburgo español (1661-1700). Imagen y propaganda* (Fundación Universitaria Española, Madrid, en prensa).



Fig. 2. Anónimo, según modelo, asimismo anónimo, de 1665, Carlos II, Palacio de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 3. Anónimo peruano, según modelo, asimismo anónimo, de 1665, Carlos II, Fundación Yannick y Ben Jakober, Inv. 623, Alcudia, Mallorca.

Hampton Court, y en la que el Monarca no viste de luto, sino de marrón y plata, y no apoya el cetro sobre el mundo, sino que lo sostiene en el aire. Según Ángel Aterido, ese ejemplar de la Fundación Yannick y Ben Jakober, de Alcudia (Mallorca), es uno de los varios retratos virreinales de Carlos II de hacia 1673 existentes en el Perú, tomados de un original de Herrera Barnuevo de en torno a 1669¹⁰. Esta difusión imperial de una interpretación del poder tan distinta de la codificada patentiza que en las colonias también se daba una receptividad muy favorable al cambio drástico de imagen.

A similar espíritu rupturista obedece otra representación del augusto niño que, aunque quizá hecha en Madrid, pertenece a un arte, el flamenco, cuya inclusión en el ámbito político de la Monarquía Católica no impide su autonomía estética e ideológica respecto a la Corte. Obra de David Teniers III, se supone llevada a cabo durante su estancia en la capital española, entre 1661 y 1663¹¹.

Dada la edad que aparenta el personaje, Teniers —cuyo padre efigiará también a Carlos cuando reproduzca su perdido retrato por Mazo— habría ejecutado la tela al final de su visita, en 1663. Pero la colocación del Habsburgo, espada al cinto,

10. R. Aneiros García (coord.), *Principiños. Retratos de nenos dos séculos XVI ao XIX. Colección Fundación Yannick y Ben Jakober*, Cat. Expo. (Museo de Belas Artes da Coruña), La Coruña, 2004, pp. 128, 129, 198 y 199 (ficha de Ángel Aterido).

11. *Musées royaux des Beaux-Arts, Bruselas. AAVV. Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, Cat. Expo. (Palais des Beaux-Arts, Bruselas), vol. II, 1985, p. 443, n° B 31 (ficha de Hans Vlieghe).



junto a una mesa donde brillan símbolos de soberanía tan patentes como el cetro y la corona, podría sugerir una fecha más tardía, hacia 1665, ya en el siguiente reinado. Si la ruptura convencionalmente barroca de la imagen monárquica se enmarca en representaciones como las de Mariana de Austria y la Emperatriz Margarita abordadas por Mazo en 1666, cuyos fondos ofrecen pequeñas escenas cortesanas con asistencia del niño Carlos, similar desdoblamiento argumental muestra David Teniers III, que se autorretrata en último término pintando una obra que, según los parámetros mentales de la sorpresa barroca, sería esta misma. En la estela del Velázquez de *Las Meninas* constituiría un homenaje al magisterio del sevillano la inclusión de ese tema del creador en pleno trabajo como fondo de *La familia del pintor*, realizada por Mazo entre 1661 y 1666 –Kunsthistorisches Museum, Viena–, y del posible retrato de Francisco Rizi en el Museo de Bellas Artes de Asturias, de Oviedo.

Viene afirmándose que, fallecido Juan Bautista Martínez del Mazo en 1667, su sucesor como Pintor de Cámara, Sebastián de Herrera Barnuevo, fijó en 1669-1670 una más exitosa efigie alegórica del Monarca niño que, muerto su creador y sustituido por Juan Carreño de Miranda, dio paso en 1671 a una alternativa áulico-simbólica de base realista cuya imagen se convirtió en icono de Carlos II. Atribuido por Diego Angulo Iníguez en 1962 a Herrera Barnuevo un tipo de representación juvenil del último Austria cuyo mejor ejemplar era el de la Colección Gil, de Barcelona (figura 4), su suposición devino historiográficamente identificación definitiva del autor a partir de la cual se ha estudiado el grupo de variantes centrado en 1669-1670¹².

Cumple replantear el estado de la cuestión tras la aparición en la Real Biblioteca del mencionado dibujo a tinta con retrato alegórico del Monarca y, al pie de su campo rectangular, una inscripción ligeramente recortada por ambos lados que dice: «Don Carlos Segundo Dios le guarde. Tiene su Mgd. una bara y quatro dedos de alto. su edad quatro años y 29 dias en 4 de noviembre de 1665»¹³. Como quiera que el último Austria nació el 6 de noviembre de 1661, alcanzaría los cuatro años y veintinueve días no el 4 de noviembre de 1665, sino el 5 de diciembre. Procede, pues, aclarar el lapsus interpretando que el dibujo se ejecutó el 4 de diciembre de 1665, dos meses y medio después del fallecimiento de Felipe IV y advenimiento de su sucesor, hechos acaecidos el 17 de septiembre. Si es extraordinaria la circunstancia de que se date con tal precisión un retrato real habsbúrgico aunque la fecha corresponda al estadio o momento final de un proceso en principio no reducible a una sola jornada, no lo es menos que en este diseño –una de las más abigarradas descripciones alegóricas de un Soberano español nunca llevadas a cabo, fuera del efímero y de la stampa, y la más pretenciosa desde las apoteosis de Carlos V y Felipe II, *La gloria y El ofrecimiento del príncipe Fernando al cielo tras la batalla de Lepanto*, finalizadas por Tiziano, respectivamente, en 1554 y 1575, y desde luego la más complicada en clave que llamaríamos realista, pues apenas incluye alusiones sobrenaturales– se entrecrucen elementos de varias efigies de Carlos II desarrolladas después por Sebastián Herrera Barnuevo o su círculo. Si técnicamente puede adjudicársele este dibujo,

12. D.A.I. (D. Angulo Iníguez), «Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona», *Archivo Español de Arte*, n.º 137, 1962, pp. 71 y 72.

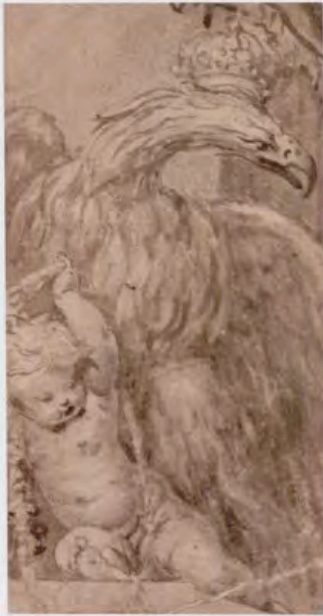
13. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Real Biblioteca, *Álbumes de dibujos de Fernando VII*, tomo I, n.º 73. Pluma y aguada de tinta; C. Díaz Gallegos –*Los Álbumes de dibujos de Fernando VII*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II, 1990, pp. 260-262, cat. n.º 192 (tesis doctoral inédita, pero consultada por gentileza de la autora)– ya lo atribuyó a Herrera Barnuevo.



Fig. 4. Sebastián de Herrera Barnuevo, Carlos II, hacia 1669-1670, Colección Leopoldo Gil, Barcelona.

en el que el aprendizaje canesco se desvía hacia modos muy densos o elaborados, con gran riqueza de matices, compositivamente no puede haber duda de que le pertenece pese a su fecha anterior a 1667, año en que recibe el cargo de Pintor de Cámara.

Ofrece la escena en primer término, al parecer sobre un escalón o tarima, un friso un tanto estático de tres figuras dispuestas simétricamente, con Carlos de pie en el centro luciendo sayo vaquero infantil negro —que marca el punto de vista, evidentemente bajo, como en los retratos velazqueños de Príncipes—, a la izquierda un león sosteniendo una espada sobre un gran globo terráqueo circundado por corona de laurel, y al lado opuesto una enana, quizá negra, llevando un perrillo, tras cuyo grupo, en franco contraste con su rigidez, se tiende un barroco montaje



escenográfico en fuga oblicua hacia la derecha orquestado por una sucesión de planos transversales a modo de bambalinas, primeramente un par de altos pedestales, el más próximo con un águila coronada, junto a la que un niño sostiene el collar de la Orden del Toisón de Oro, y el segundo con una columna estriada, mientras que la tercera pieza determinante de esa perspectiva diagonal es una simple pared abierta a un fondo neutro, seguramente sin terminar, y por encima de la cual desciende desde la columna un aparatoso cortinón ante el que vuelan tres *putti* portando una palma, el cetro y la corona, ésta no con dos diademas o imperiales cruzados, a la manera habitual de la Casa de Austria, sino con cuatro, y colocada precisamente en la vertical del Monarca, que pone su mano derecha sobre la cruz trazada por otro atributo regio esencial, la espada, común, pues, al niño y a su trasunto heráldico-simbólico, el león. El grupo aéreo constituye la única nota propiamente no realista de la escena, ya que si el compuesto por el águila y el otro niño sobre el pedestal puede leerse como escultórico, el fêlido del primer término responde a un registro naturalista de representación, independientemente de la escasa verosimilitud práctica de lo reflejado. Como única excepción a la bicromía propia del dibujo, la fiera muestra una lengua rojiza que subraya su adscripción al mundo de lo vivo.

Patentizada la poca seguridad con que se mueve en el marco de las abstracciones, desde las premisas de un descriptivismo directo a ras de tierra, el pintor intenta, por una parte, movilizar las tres figuras del primer término actuantes sobre un fondo barroco, cuya dinámica se confía más a la fuga oblicua que a la animación objetual y, por otra, ordenar armónicamente una acumulación de símbolos enfáticos ajenos a la cotidianeidad residencial monárquica de tal forma que encajen con el regio personaje sin forzar mucho los límites de la realidad.

Si estructuralmente, por lo que se refiere al fondo, Herrera Barnuevo recurre al mismo tipo de indagaciones espaciales que determina en la escena religiosa el altar al bias cuya línea se prolonga en fuga de lo que es ejemplo la *Fundación de la orden de los trinitarios*, firmada en 1666 por Carreño de Miranda según composición de Francisco Rizi –Musée du Louvre, París–, esquema que recoge Claudio Coello en 1685-1690 para el icono más relevante del reinado, *La Sagrada Forma* de El Escorial, se vuelve a otros efectos hacia antecedentes cortesanos madrileños próximos. El león visto frontalmente abrazando un gran globo no sólo está a la izquierda, como en el retrato velazqueño de Felipe IV remitido a Londres en 1639, sino que coincide a grandes rasgos con el de este mediocre lienzo, lo que plantea el problema del origen de tan concreta fórmula, quizá no creada para una pintura de mero compromiso político, sin pretensiones artísticas. O había una fuente común o se guardó testimonio gráfico de ese retrato de Felipe IV, ya válido como cita simbólica de cara a un nuevo modelo de efigie regia que precisamente tenía como norte la alegoría. Ignorando el proceso de concreción de esa descripción de taller para el exterior, no puede saberse hasta qué punto el dibujo expresa el trasvase de elementos de esa solución diplomática sin ínfulas estéticas a la representación convencional que llamaríamos de autor.

Por el contrario, en el universo de los monstruos y bufones habsbúrgicos, la enana llevando el perrito que, como el león, surge casi en un plano de igualdad

con el Monarca, recoge motivos típicos del retrato cortesano según la versión inmediatamente anterior, la de Velázquez. Éste pinta en 1631 al Príncipe Baltasar Carlos –cuya postura, ciertamente, es similar a la de Carlos II– precedido por un enano no menos corpulento que el augusto niño (Museum of Fine Arts, Boston) de acuerdo con un juego de aparente inversión jerárquica o argumental acrisolado durante el Renacimiento sin más alcance que el formal o compositivo, al margen de toda otra significación. Señalemos de paso que la división velazqueña del cortinón en dos partes, una que se encorva por encima de los personajes y otra que cae verticalmente a la derecha sobre la falda de uno de ellos, está asimismo en el dibujo de Herrera. El perrito de éste, por su parte, resulta similar al también contemplado frontalmente del retrato de Felipe Próspero, de 1659 (Kunsthistorisches Museum, Viena).

Es perfectamente aplicable tanto al grupo del águila y el niño como al de los ángeles o genios con los atributos reales lo que dice Pérez Sánchez respecto a los mismos temas según la derivación de la Colección Gil, de Barcelona, de la que a continuación trataremos¹⁴, aunque la conjunción de seres volanderos no se resuelva en los dos casos de idéntica manera: ambos asuntos acusan una fuerte influencia de Alonso Cano, cuyo sello estilístico llevan.

No sabemos a qué obedecía esta iniciativa de Herrera Barnuevo en 1665, dos años antes de su nombramiento como Pintor de Cámara, una propuesta rupturista que, de entrada, se consideraría preferentemente enfocada no al consumo interior, sino hacia otras Cortes, como quizá la de Mazo transmitida por Teniers y con seguridad la que se le atribuye en Hampton Court, si no existiera un grupo de derivaciones suyas de 1669-1670, de las cuales ninguna parece haber constituido regalo diplomático, ni siquiera la del citado palacio inglés, adquirida en el siglo XIX. Esas reinterpretaciones del dibujo probablemente no llevado a tela en 1665 muestran dos modelos, el de la Colección Gil, de Barcelona, y otro cuyas principales versiones son la mencionada de Hampton Court, con fecha de 1670, y la del Museo del Ermitage, San Petersburgo, ésta más completa o de mayor desarrollo temático. Del segundo grupo provienen, a su vez, otros dos ejemplares que, aunque distintos entre sí, tienen en común el rasgo de la corona sobre la mesa¹⁵.

La figura de Carlos, que por su disposición y postura no sólo recuerda la velazqueña de Baltasar Carlos de 1631, sino también la del mismo Príncipe de un año después –Wallace Collection, Londres– y la de Felipe Próspero de 1659, ambas del sevillano, y la del propio Monarca en el ya referido retrato de David Teniers III, de hacia 1663, en el museo de Bruselas, queda invertida en esas derivaciones de Herrera Barnuevo, donde se aproxima al esquema que muestra en Mazo según Teniers, y en la tela de Hampton Court indebidamente atribuida al primero. Por lo demás, la composición es, respecto al fondo, similar en el cuadro de Barcelona, donde, por el contrario, faltan el león y la enana. Las versiones de Londres y San Petersburgo introducen el félido aunque no a la enana, reducen el grupo infantil aéreo a un solo niño, que ya no porta la corona real exactamente por encima del Soberano, y añaden, arriba a la izquierda, un águila volando con corona de laurel en torno a la cabeza que viene a caer sobre la de Carlos. El segundo espacio del montaje de bambalinas deja



14. A. E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Cat. Expo. (Palacio de Villahermosa, Madrid), Madrid, 1986, p. 318, n° 147.

15. Uno de ellos es el que, asignable a Herrera Barnuevo, se conserva en el madrileño Museo Lázaro Galdiano. El otro apareció recientemente (Sala Ansorena, Madrid, martes 29 de septiembre de 2009, lote 178, óleo sobre lienzo, 205 x 137, atribuido a Sebastián de Herrera Barnuevo) y es una copia en la que el personaje está representado con alguna mayor edad y, a diferencia de variantes como la del Ermitage, el mobiliario del espacio del fondo no corresponde al del Salón de los Espejos ni el paisaje, inequívocamente, al de la Casa de Campo. Agradecemos a la Sala Ansorena la amable cesión de las fotografías aquí reproducidas.



ver, en San Petersburgo y en algún otro ejemplar, el Salón de los Espejos del Alcázar, aunque en clave sintética o emblemática, tras el que se divisa, como en la pieza de la Colección Gil, un fondo de paisaje identificable con la Casa de Campo.

Si, deconstruyendo o descomponiendo la propuesta de 1665, espécimen de un arbitristo iconográfico mediante el cual se pretendía llegar a una imagen áulico-alegórica propia, al margen de los patrones cosmopolitas, el mismo Herrera Barnuevo trazó esos dos modelos con prudente selección y conjugación de los elementos que atiborraban el dibujo, hay en su entorno un tercer intento de explotar ese primer programa de representación hipersimbólica de Carlos. El Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, conserva un retrato del Rey fechable hacia 1670-1675 para el que Pérez Sánchez da el nombre de José García Hidalgo y después el de Alonso del Arco, mientras que Rodríguez G. de Ceballos se pronuncia por el primero¹⁶. Esta confusísima y mediocre pintura, a la que se ha dedicado una atención sólo justificable desde un punto de vista narrativo, no en balde supone toda una galería de efigies reales, vuelve en cierto modo a la ambición representativa del dibujo de 1665, pues mezcla motivos de los dos modelos salidos del diseño, eso sí, en libérrima y por otra parte lamentable relectura. No sólo reproduce, con alteraciones, el águila de la izquierda, sino que la repite, bicéfala o quizá duplicada, a la derecha, sobre otro pedestal, haciendo colgar de los dos picos el collar del Toisón que antes llevaba el niño. Sobre la rapaz o las rapaces se alza un busto de Carlos V con corona de laurel o, según los criterios de la erudición barroca, de olivo.

Álvaro Pascual Chenel menciona, como posible precedente de ese retrato superalegórico, un grabado anónimo en el que aparece Carlos II ante un busto laureado de Carlos V similar al del lienzo, y en el que también se ve un águila con un cetro y un mundo entre sus garras¹⁷ (figura 5). Ilustración de la obra de Francisco Isidoro de Alva *Questio regiojuridica num summus Pontifex romanus stante coronat Lusitaniae*, publicada en Alcalá de Henares en 1666, esa deficiente estampa muestra, en primer término, a la izquierda a Carlos II niño, de pie, armado, apoyando la mano derecha en un bastón y con el brazo izquierdo en jarra, junto a una mesa donde se exhibía el plano de una fortificación y bajo dos ángeles que ostentan el escudo real y una celada coronada y emplumada, y a la derecha una especie de monumento cuyo zócalo decorado con trofeos bélicos recibe un águila que entre sus garras —la derecha portando una espada— abraza un orbe y a su vez sostiene, a través de un plinto, un busto laureado de Carlos V, instalación sobre la que se tiende un cortinaje a modo de pabellón¹⁸. Tanto el Rey como el indicado montaje conmemorativo se hallan sobre una plataforma más allá de la cual, al fondo, hay un paisaje montañoso desprovisto de vegetación y con elementos de arquitectura castrense. Corre por delante de la escena la inscripción «Carolus II Carolum V suscitans», típica apelación a la magia del nombre en que han caído muchas Monarquías. Por más de un concepto relacionado con el diseño que asignamos a Herrera Barnuevo, del año anterior, con el que coincide no ya en el tema tan genérico y poco característico de los ángeles exhibiendo los atributos o signos reales, sino también en el del águila sobre el pedestal, el grabado anónimo plantea claramente el problema, ya insinuado en el dibujo, de si los artistas de

16. A. E. Pérez Sánchez, 1986, p. 318, nº 147 [op. cit. n. 14]; e ídem, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid (pero Depósito Legal de Asturias), 2005, p. 75; A. Rodríguez G. de Ceballos, «Retrato de estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. XII, 2000, pp. 98 y 99.

17. A. Pascual Chenel, 2009, pp. 235, 236 y 705-706 (nº GC 11) [op. cit. n. 9].

18. AA VV, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Cat. Expo., Madrid, 1993, pp. 260 y 261, nº 263.



Fig. 5. Anónimo, Carlos II, ilustración de la obra de Francisco Isidoro de Alva *Questio regiojuridica num summus Pontifex romanus stante coronat Lusitaniae*, 1666. Biblioteca Nacional, Sign. 3/50803, Madrid.



Fig. 6. Atribuido a J. B. Martínez del Mazo, obra probable de Sebastián de Herrera Barnuevo, Margarita de Austria, detalle con Carlos II, 1665-1666, Museo Nacional del Prado, Inv. P00888, Madrid.

Carlos II están tomando como fuente iconográfico-simbólica la llamada apoteosis de Claudio, resultante de la intervención de Orfeo Boselli, hacia 1650, sobre una escultura romana, y regalada a Felipe IV en 1664¹⁹.

A propósito del retrato anónimo superalegórico de Carlos II de hacia 1670-1675 del Museo Lázaro Galdiano antes citado, dice Pérez Sánchez que el busto del Emperador está sobre una peana con armas, trofeos y dos águilas que parece inspirada en la apoteosis de Claudio²⁰. Pero no sólo la peana, sino toda la concatenación del gran soporte, los trofeos y el busto ha de referirse forzosamente a la pieza completada por Boselli. Si comparamos esas posibles remisiones o reinterpretaciones barrocas madrileñas con el original, tendremos que es común la superposición del águila –doble o al menos bicéfala en el ejemplo del Lázaro

19. R. Coppel Areizaga, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid (pero Depósito Legal de Santander), 1998, p. 445, n.º 253; y S. F. Schröder, *Museo Nacional del Prado. Catálogo de la escultura clásica*, vol. II, *Escultura mitológica*, Madrid, 2004, pp. 466-477, n.º 206.

20. A. E. Pérez Sánchez, 2005, p. 74 [op. cit. n. 16].



Fig. 7. Atribuido a J. B. Martínez del Mazo, obra probable de Sebastián de Herrera Barnuevo, Margarita de Austria, 1665-1666, Museo Nacional del Prado, Inv. P00888, Madrid.

Galdiano— al gran pedestal, pero éste sólo aparece decorado con relieves en el caso de la estampa, y muy distintos de los del italiano. El ave romana, con las alas abiertas aunque caídas, se asemeja a la del dibujo de Herrera Barnuevo, donde falta el busto, y por su cabeza está próxima a las de la pintura del Museo. Tanto si se considera el tema de los trofeos de los que emerge el águila como la inmediatez entre ésta y el busto, el referido lienzo del seguidor de Herrera parece aludir directamente a la propuesta clásica.

Aún podría haber otra representación de Carlos II niño condicionada por el diseño de 1665, y que quizá redundaría en perjuicio del catálogo de Mazo y a favor del de Herrera Barnuevo. Aduciendo que el retrato de la Emperatriz Margarita (figuras 6 y 7) atribuido en el Museo del Prado a Mazo no puede



adjudicársele por sus diferencias técnicas con el círculo velazqueño, es decir, su toque de pincel más apretado, la minuciosidad en el tratamiento de los pequeños detalles y la forma en que explicita el dominio del dibujo y la perspectiva, lo que queda de manifiesto a la luz de la efigie de Mariana sentada sobre el fondo de la Pieza Ochavada, obra segura del yerno del sevillano²¹, Doval Trueba sugiere replantear la autoría en dirección a Francisco Rizi o a Herrera Barnuevo, quien une al gusto por una gama cromática más fría su preparación en el ámbito de la arquitectura²². Ciertamente, el cotejo entre los citados óleos evidencia un distinto concepto tanto en lo que se refiere a la precisión de la escritura pictórica como al modo de representación que alejaría del por otra parte escurridizo Mazo el primero de dichos lienzos, cuya factura, poco velazqueña, armoniza con su escasa espontaneidad de ejecución. Si compositivamente la Margarita atribuida a Mazo recuerda los retratos de Carlos II niño por Herrera Barnuevo respecto a cuestiones tales como la disposición del protagonista en primerísimo término, la ruptura espacial en fuga oblicua a la derecha mediante dos planos o bambalinas paralelas al fondo central o la captación de efectos de luz y sombra sobre el suelo, coincide con el dibujo de 1665 en la figura del Rey, que ofrece similar postura y vestimenta en ambas descripciones, aparte de que en las dos aparezca a la derecha del Monarca un personaje con los brazos cruzados.

PRECISIONES SOBRE RETRATOS REGIOS FEMENINOS EN LA CORTE DE CARLOS II

A propósito de las anteriores observaciones sobre el retrato de la Infanta Margarita, tradicionalmente atribuido a Mazo, resulta oportuno formular algunas precisiones en cuanto a la imagen de los más cercanos familiares del Soberano, es decir, su madre y hermanas, al comienzo del reinado. Ya alejada la mayor, casada con Luis XIV en 1659, la menor, Margarita, no abandonó la Corte hasta 1666, como mujer de Leopoldo. Una vez instalada en Viena debió de hacersele un retrato oficial que se enviaría a Madrid. Todo rastro de esta tela se ha perdido en las Colecciones Reales españolas, pero la reciente aparición en el mercado madrileño de otra que puede considerarse copia antigua del extraviado original permite asegurar que éste era obra del pintor flamenco Jan Thomas, quien realizó una efigie de la Soberana muy similar pero más conocida y vistosa debido a la indumentaria para fiesta teatral que en ella luce el personaje²³ (figuras 8 y 9). El hecho de que en la venta madrileña se atribuyese a Carreño manifiesta hasta qué punto quedan muchos aspectos por investigar en la retratística áulica de los últimos Austrias, dado no sólo el número y relevancia de los pintores españoles entonces actuantes, sino también las aportaciones de los extranjeros venidos a Madrid para servir a Palacio y la llegada de cuadros, en algún caso, desde Viena.

Pasando a la madre de Carlos II, se ha sugerido el nombre de Francisco Ruiz de la Iglesia para un dibujo a lápiz con retrato ecuestre de Mariana de

21. National Gallery, Londres.

22. M. del M. Doval Trueba, «Sobre algunos retratos 'velazqueños' de la infanta Margarita», *Goya*, números 313-314, 2007, pp. 248-250.

23. En la medida en que las condiciones de la pieza y del lugar permitan su estudio, estimamos copia española del XVII, más que original del pintor flamenco, el cuadro vendido en la Sala Ansorena (Madrid, martes 29 de septiembre de 2009, lote 160, atribuido al círculo de Carreño y considerado retrato de Mariana de Neoburgo; óleo sobre lienzo, 215 x 143 cm), que, sin duda, corresponde a un original de Jan Thomas, como manifiesta la comparación con el conservado en el Kunsthistorisches Museum, Viena, GG 9136.

Austria como Regente, conservado en el Museo del Prado, Madrid²⁴ (figura 10). El personaje, con bastón o cetro en la mano derecha y sombrero sobre la toca de viuda, monta un caballo en posición de tres cuartos que vuelve la cabeza al espectador y tras el que va un paje sosteniendo el manto. Esta prenda y toda la vestimenta de la Gobernadora se confunden con las gualdrapas de la bestia en un efecto muy aparatoso. Vuela en la parte superior un ángel de la Fama con trompeta que lleva una doble corona, de laurel –u olivo– y de metal, ésta de tipo tradicional hispano, o sea, de dos diademas cruzadas, por encima de la testa de Mariana. Si, por lo que respecta al animal, la composición alude a la del retrato ecuestre del Duque de Lerma pintado por Rubens en 1603 –Museo del Prado, Madrid–, cuyo modelo goza de cierta fortuna en la Europa de la época como fórmula áulica, pero no en España, también podría venir del flamenco el carácter alegórico determinado por el ángel que eleva la corona sobre la Soberana. De laurel u olivo es la que aparece sobre Felipe II en su rubeniana efigie a caballo de 1628 –Museo del Prado, Madrid–. No obstante, en el reinado de Carlos II el tema de los angelitos o genios portando una corona en la vertical de los Monarcas –con lo que se catapulta automáticamente el retrato al subgénero alegórico– deviene un lugar común, como muestran en el campo pictórico convencional las representaciones pedestres del niño por Herrera Barnuevo y en el efímero las ecuestres del mismo, ya adulto, y de María Luisa de Orleans, realizadas por Rizi en 1680 para el ornato de la entrada de la francesa en Madrid –Ayuntamiento de Toledo–.

Pero el bastón o bengala no es atributo monárquico genérico, extensivo a la consorte, por lo que en ese dibujo Mariana se manifiesta en la plenitud de su poder soberano, como si fuera Reina propietaria; en fin, como Regente. Hay otro asunto, el del paje llevando el manto, que aunque no incide propiamente en la problemática de los signos del Monarca titular, no puede dejar de suponer a los ojos hispanos una explicitación enfáticamente indecorosa de la distancia jerárquica a que se encuentra la augusta persona. Se dan, por una parte, retratos reales o principescos con hombres de placer o con criados y, por otra, escenas cortesanas informales, en los que el servidor expresa posturalmente su condición ante el Habsburgo de turno, como *Las Meninas* o el fondo de la Mariana sentada que pinta Mazo en 1666 (National Gallery, Londres). Pero la representación en la que el humilde fámulo –no el palatino con funciones serviles efectivas, pero de carácter honorífico o protocolario, como las de las citadas meninas, cometidos que se desempeñan desde una perspectiva aristocrática que los despoja de toda posible lectura directa, descontextualizada o utilitaria– se empequeñece teatralmente ante el protagonista no parece concordar con la cultura monárquico-señorial española. Curiosa y significativamente, en esta segunda mitad del siglo XVII hay al menos dos retratos nobiliarios de ese argumento neofeudal. El de Antonio Salcedo y Hurtado de Mendoza, realizado por Murillo hacia 1660 –colección privada; figuraba en el año 2000 como depositado en la Diputación Foral de Álava, Vitoria–, muestra al criado inclinándose reverentemente ante el hidalgo



24. Museo Nacional del Prado, Madrid; F.A. 1653. J. Urrea (coord.), *Un mecenas póstumo. El legado Villaseca. Adquisiciones 1992-1993*, Cat. Expo. (Museo Nacional del Prado), Madrid, 1993, pp. 104 y 105.



Fig. 8. Jan Thomas, La Emperatriz Margarita, hacia 1667, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG 9136, Viena.



Fig. 9. *Copia de Jan Thomas, La Emperatriz Margarita, hacia 1667, Colección particular.*



cazador, sobre cuya vestimenta luce una gran cruz de Santiago. Más explicable, dada la superior categoría social del amo, es la presunción con que hacia 1676 se hace inmortalizar el Duque de Pastrana por Carreño de Miranda mientras un sujeto le pone las espuelas –Museo del Prado, Madrid–. Se ha recurrido al retrato cinegético de Carlos I de Inglaterra llevado a cabo por Van Dyck hacia 1635 –Musée du Louvre, París– para explicar el de Carreño en el contexto global del influjo del flamenco sobre el asturiano. Pero dejando de lado que ni el necio hidalgo ni el infatuado Duque llegan a la distinción que sin necesidad de tanta soberbia patentiza Carlos Estuardo gracias a Van Dyck, inventor de una elegancia inglesa que estaba en sus pinceles, no en la figura del Rey tal como la había reflejado Daniel Mytens, no se entiende fácilmente desde los presupuestos mentales de la época esa fórmula de elemental explicitación de la superioridad estamental que, contraponiendo dos términos tan primariamente abstractos como los de señor y criado, sustituye la complejidad y grandeza del sistema cortesano de prestaciones domésticas por esquemas sencillos de relación jerárquica asequibles no ya a los niveles más bajos de la nobleza, sino a simples artesanos o mercaderes, cuando –como señala Núñez de Castro– la magnificencia de la Monarquía, modelo de la alta aristocracia, estriba en que Carlos II «es seruido en los ministerios mayores, de los que à titulo de su sangre nacieron para mandar el mundo»²⁵.

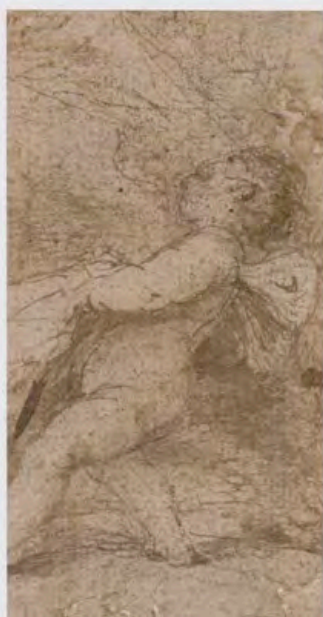
Pese al alambicado marco de interdependencias que supone la Corte según sus descripciones y las narraciones ceremoniales, el simplismo reduccionista de los espejos de Príncipes y su correlato emblemático transmite a veces un modelo teórico poco desarrollado de sociedad señorial que estaría a la altura de ejemplos primitivos de escala jerárquica o dualidad posicional como el establecido entre Don Quijote y Sancho, bajo una óptica de relaciones arcaicas de poder que se prestarían a demoledoras lecturas desde las premisas de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo.

Como quiera que a la muerte de Felipe IV hay una ruptura cualitativa en las pautas de representación de las reales personas, el énfasis simbólico del dibujo atribuido a Ruiz de la Iglesia no indica necesariamente que el respectivo lienzo estuviera destinado a un ornato provisional. No puede descartarse la eventualidad de que, incluso fuera del efímero, en el campo del retrato pictórico convencional, se pensara dispensar a la madre, por extensión, los honores alegóricos recién adoptados para el hijo, pero procede subrayar que la Gobernadora no vuelve a ser objeto, individualmente, de tan áulico trato, al que sólo se hace acreedora de forma más discreta y en compañía del Rey propietario. Si el dibujo no constituyera un trabajo preparatorio para un montaje festivo, donde cabrían ciertas exageraciones simbólicas, revelaría un intento puntual y excepcional de exaltar a la Regente, acosada por su gran enemigo el bastardo Juan José de Austria, en términos más propios del Monarca titular, plan que finalmente no prosperaría por obvias razones de decoro político, como demuestra el hecho de que no se conozca ningún cuadro relacionable con este diseño, mientras que hay diversas versiones de los

25. A. Núñez de Castro, *Libro histórico político, solo Madrid es corte, y el cortesano en Madrid*, 3ª ed. ampliada, Madrid, 1674, p. 195.



Fig. 10. Atribuido a Francisco Ruiz de la Iglesia, pero quizá relacionado con Francisco de Herrera el Mozo, Mariana de Austria, hacia 1668-1671, Museo Nacional del Prado, Inv. FA 1653, Madrid.



retratos pedestres y ecuestres de Carlos II por Herrera Barnuevo, quien, ciertamente, nunca le representa a caballo en plan alegórico. Se decidiría entonces cambiar de rumbo reenderezando la plasmación plástica de la Gobernadora hacia cauces menos problemáticos que ni siquiera rozasen el privativo campo honorífico del hijo. Éste, con Carreño, al menos desde 1671, pasará al lienzo tal como recibía en audiencia a los Embajadores ante un mueble cuyas esculturas expresaban la simbología más directa del poder monárquico, mientras que, con el mismo pintor y quizá ya un poco antes, Mariana quedará inmortalizada teniendo al fondo, muy en segundo término, cual última referencia, el mencionado montaje, pero sentada a la mesa burocrática en primer plano, como Ministro, según la iconografía del intelectual sorprendido en su gabinete de trabajo que suspende su tarea para mirar al espectador.

En la composición atribuida a Ruiz de la Iglesia, la Gobernadora muestra una cabeza un tanto similar a la que ofrece, ahora sin sombrero pero con parecidos pliegues laterales de la toca viudal, en el dibujo de un retrato conjunto de madre y niño firmado en 1668 por Francisco de Herrera el Mozo y conservado en la Albertina, Viena²⁶ (figura 11), cuya parte superior incluye asimismo a la Fama tocando la trompeta, aunque no con coronas, sino con cetro. Hacia 1671 se fecha otro dibujo de Herrera el Joven, que describe la rendición de Sevilla a San Fernando²⁷ y que quizá esté conectado con las fiestas por la canonización del conquistador de la ciudad, en las que participó el artista. Pues bien, en él no sólo se da el tema del paje con las piernas muy abiertas sosteniendo el manto, sino que también aparece el caballo en disposición semejante a la del que lleva la Regente. Cabría, en suma, la lejana posibilidad de que estuviéramos ante un dibujo de Herrera el Mozo, «pintor de su Majestad» desde 1670, en relación al retrato doble alegórico de 1668 o al citado efímero de 1671. Cumple señalar que el tratamiento técnico es muy somero respecto de lo que a la sazón hace en lápiz, pues sus características líneas paralelas no vienen aquí acompañadas por el toque espeso ni por el *sfumato*, como si —en el caso de que el autor fuera Herrera el Mozo— el proceso de ejecución de la escena obedeciese más a un objetivo de estructuración general que a sus habituales presupuestos de finura, precisión o cuidado. La relación de De la Torre Farfán²⁸ sobre las fiestas sevillanas de 1671 por la canonización de Fernando III menciona como parte del montaje efímero dos retratos pictóricos de Carlos, uno en la fachada del Ayuntamiento y otro, ecuestre, en la de la Audiencia, además de los bultos orantes del Soberano y de su madre en la Capilla Real.

A la espera de que artistas tan destacados como Mazo y Herrera Barnuevo sean objeto de las oportunas monografías, valga cuanto aquí hemos expuesto como contribución a un replanteamiento de la imagen del último Austria desde las premisas críticas de la redefinición de la simbología monárquica española, que, por supuesto, no puede limitarse a esa primera fase del reinado. Cierta noticia del año posterior al del nacimiento de Carlos fuerza a reconsiderar el origen de un modelo retratístico tan significativo como el que establece Carreño

26. Graphische Sammlung Albertina, Viena, n° 13093; 216 x 221 mm.

27. Musée du Louvre, París, 18.422. A. E. Pérez Sánchez y L. Boubli (coms.), «Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles», Cat. Expo. (Musée du Louvre, París), París, 1991, pp. 144 y 145, n° 66 (ficha de Lizzie Boubli); A. E. Pérez Sánchez, con la colaboración de B. Navarrete Prieto, «Tres siglos de dibujo sevillano», Cat. Expo. (Hospital de los Venerables, Sevilla), Madrid, 1995, pp. 154 y 155, n° 60.

28. F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al Nvevo Culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon*, Sevilla, 1671, pp. 149, 295 y 297, y estampa de la Capilla Real firmada por Matías de Arteaga.



Fig. 11. Francisco de Herrera el Mozo, Carlos II y Mariana de Austria, 1668, Albertina, Inv. 13093, Viena.



de Miranda al menos desde 1671, con sus efigies de la Gobernadora y del hijo en el Salón de los Espejos (figura 12).

Recién asumida la regencia por Mariana, en enero de 1666, el Vicecanciller Crespi relata una reunión de la Junta de Despacho diciendo que la Augusta Señora ya esperaba «en la pieza que está sobre la puerta principal de Palacio, que llaman de 'terciopelo negro'», con la silla y el bufete sobre una alfombra de la citada tela, material del que también estaba cubierta la mesa, donde aparecían una escribanía de ébano y una campanilla de plata, y a cuyos lados se disponían bancos rasos para los asistentes, en medio de los cuales, frente a la viuda, algo alejado, se situaba el bufetillo del Secretario²⁹. No puede haber duda de que la sesión tiene lugar en el Salón de los Espejos, cuya denominación como del «terciopelo negro» deriva, circunstancialmente, de su uso burocrático oficial por Mariana. Ésta surge, pues, en Carreño tal como efectivamente despachaba, sin otro cambio que el de la alfombra, no ya de terciopelo negro. Estos lienzos constituyen un curioso testimonio del desdoblamiento del Rey como burócrata en esos actos de gobierno que, expresivos de la moderna racionalización de la cosa pública, quedan tan lejos de la sacralización ceremonial como del retrato restrictivo hispano, a cuyas mesas, meros signos, no se sienta el Monarca. Por mucho que el acotamiento espacial de la alfombra, unido al bufete y a la silla, suponga un sucedáneo del solio, un Soberano así burocratizado está en un plano de relativa igualdad con sus Ministros. Uno de los más difíciles retos de la plasmación gráfica de la escena regia será precisamente el ajuste entre esa indiferenciación o seriación propia del típico órgano funcional volcado al expediente y, por otro lado, la jerarquización material y simbólica inherente a la celebración solemne, tensión dialéctica que degenerará en extraños híbridos.

Los retratos de Mariana por Carreño, como los de Carlos II en la misma estancia, iniciados en 1671, constituyen, pues, visiones realistas o descriptivas, sin perjuicio de su objetiva lectura alegórica a la luz de la propia decoración de ese ámbito, cuyo programa de funciones queda un tanto desdibujado en su ideología de supremo escenario del poder. Cabe sospechar que, a partir de esa utilización como despacho oficial por la Regente, se desarrolló un modelo de representación del que, por reducción, y conforme a idéntico principio de reflejo directo de la etiqueta cortesana, surgió el de Carlos dando audiencia arrimado a la consola, en el que se solapa la crónica con la simbología.

29. Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, vol. I, *La minoridad*, Espasa Calpe, Madrid, 1942, p. 85.



Fig. 12. Juan Carreño de Miranda, Mariana de Austria, hacia 1671, Museo Nacional del Prado, Inv. P00644, Madrid.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL – SEGUNDO TRIMESTRE DE 2010

CORONA Y ARQUEOLOGÍA EN EL SIGLO DE LAS LUCES

El pasado mes de abril fue inaugurada por la Ministra de Cultura, Ángeles González Sinde, la exposición *Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces*, organizada por Patrimonio Nacional, con la colaboración especial de la Real Academia de la Historia y el patrocinio de la Fundación Banco Santander.

En las Salas Génova del Palacio Real de Madrid, y coincidiendo con la Presidencia Española de la Unión

Europea, se presenta esta Muestra, de la que son Comisarios Martín Almagro-Gorbea, Académico Anticuario, y Jorge Maier Allende, de la Real Academia de la Historia. En ella se pone de manifiesto el papel esencial de la Corona española como impulsora de la Arqueología y patrocinadora de su desarrollo, que perdura en las grandes instituciones culturales creadas para tal fin, y cuyas obras se exhiben ahora.



Vista de la Sala VIII, destinada a las antigüedades árabes de España.



Vista de la primera Sala, en la que se muestran las antigüedades en la España de los Austrias.

Este impresionante legado supone una página esencial de la cultura de Europa, y constituye una etapa muy brillante de la historia de la cultura universal.

Además de objetos procedentes de excavaciones, se exhiben más de 160 piezas: cuadros, muebles, objetos de adorno, libros y documentos, esculturas, inscripciones, monedas y medallas procedentes de nuestro patrimonio cultural. La mayoría de ellas hacen referencia a otros países, además de recoger tradiciones culturales europeas que la Corona de España supo reunir como la potencia más avanzada en esa política cultural, dentro del ambiente internacional y abierto del Siglo de las Luces.

La belleza e interés de las diversas obras seleccionadas, ordenadas por reina-

dos, reflejan la evolución de los estudios sobre la Antigüedad a lo largo del siglo XVIII.

Las iniciativas de la Corona en el ámbito de la Arqueología originaron las excavaciones de Pompeya y Herculano y el estudio científico de los descubrimientos. Las disposiciones legales sobre protección del Patrimonio Histórico, promulgadas en tiempos de Carlos IV, tienen precedentes que se remontan a los siglos XVI y XVII, y que se concentran en tiempos de Fernando VI y Carlos III. Junto con estas actividades destacan las misiones científicas organizadas por la Corona no sólo en España, sino también en América.

La visión de conjunto ofrece perspectivas hasta ahora inéditas, mediante las cuales el visitante puede



Vista de la Sala IV, dedicada a la promoción de la Arqueología en el reinado de Fernando VI.

descubrir la política seguida durante la Ilustración, que influyó en toda Europa y que contribuyó a enriquecer nuestro acervo cultural.

Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces está organizada de acuerdo con una secuencia cronológica. A partir del Renacimiento, los restos arqueológicos se valoraron como documentos de un pasado que se consideraba modelo de vida culta y civilizada. En España la Casa de Austria desarrolló el gusto por la Antigüedad y sus valores, y se sirvió de ésta para ensalzar a la Corona. Fue Felipe IV, *el Rey Planeta*, el que mostró mayor inclinación hacia las antigüedades, que utilizó en los programas deco-

rativos de sus Palacios y Jardines, donde se exponían esculturas antiguas selectas. Esta actitud promovió el cultivo del coleccionismo, especialmente entre la nobleza, el estudio de las antigüedades e incluso la protección e inventario de los monumentos antiguos, como se puede comprobar en las *Relaciones de Felipe II*.

Felipe V e Isabel de Farnesio incrementaron la Colección Real de Escultura Antigua con importantes adquisiciones, como la Colección de la Reina Cristina de Suecia, compuesta por una selección de esculturas, urnas, relieves y diversos materiales arqueológicos en piedra, y la colección de esculturas y materiales



Giulio Cartari, Busto de la Reina Cristina de Suecia, 1682, mármol, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Anónimo romano, según modelo de Fidias, Atenea Parthenos, 130-150 d.C., mármol, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Perspectiva de la Sala X, dedicada al nacimiento de la Arqueología americana.

arqueológicos que había pertenecido al Marqués de Carpio. El *Puteal de la Moncloa*, obra maestra del arte helenístico, y el *Grupo de San Ildefonso*, considerado como la mejor escultura del mundo clásico, son dos obras correspondientes a esas Colecciones y que se pueden admirar en esta Exposición.

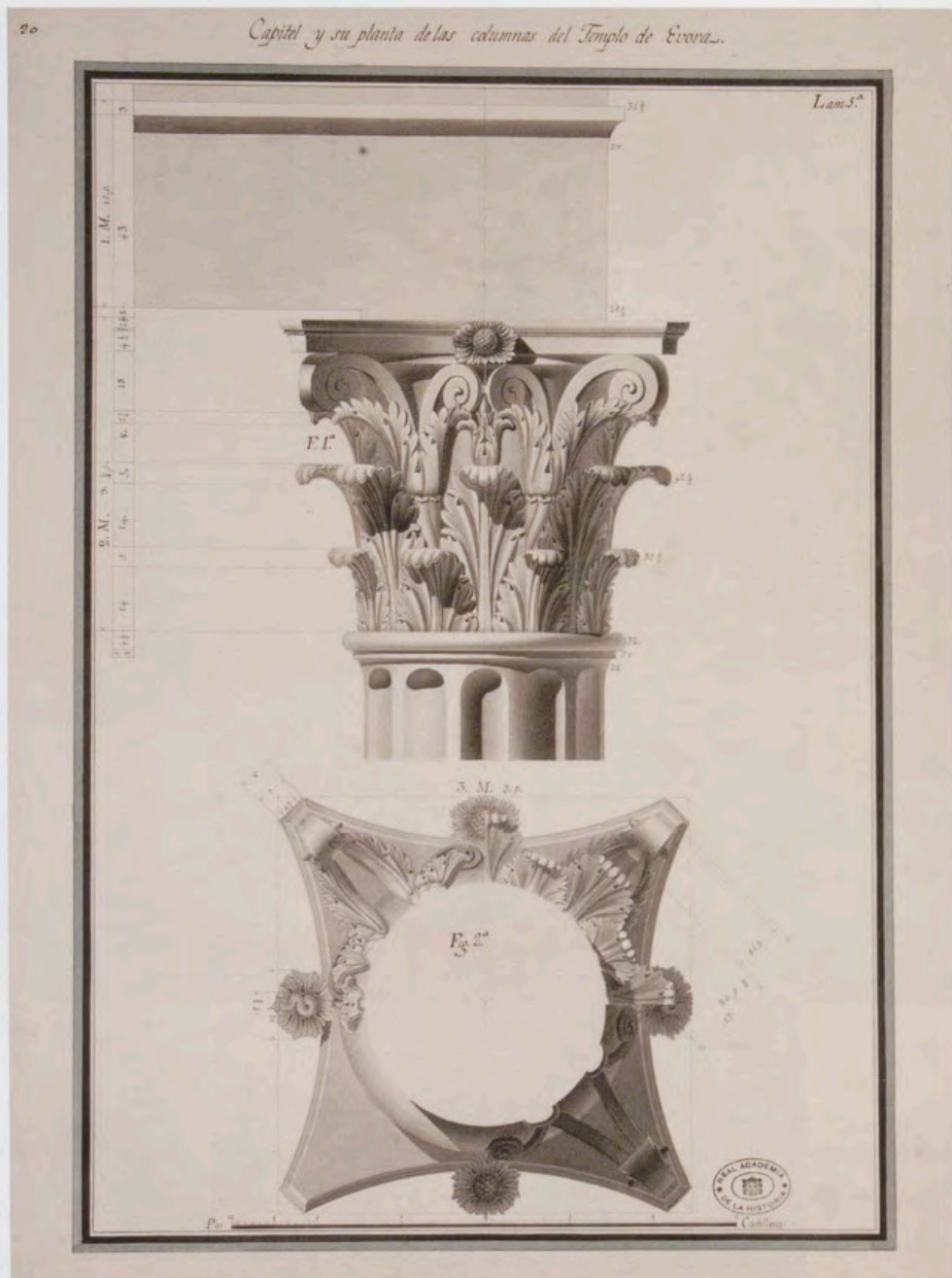
Durante el reinado de Felipe V se promovieron los estudios humanísticos y se crearon instituciones como la Real Biblioteca, en 1719, centro esencial de la política cultural de la Corona para la Arqueología, que además de libros, contenía un Gabinete de Antigüedades.

La fundación, por parte de Felipe V, de la Real Academia de la Historia, que tuvo su primera sede en la Real Biblioteca, sentó las bases para renovar y desarrollar

los estudios históricos y arqueológicos, hacia los que la Corona mostró siempre un gran interés.

La sala dedicada a la promoción de la Arqueología en el reinado de Fernando VI refleja una etapa de gran esplendor en la vida cultural española. Destacan las empresas científicas organizadas por el Marqués de la Ensenada y la creación de nuevas instituciones para potenciar el desarrollo cultural y científico del reino. La más importante fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada para difundir el Clasicismo y el buen gusto en la pintura, escultura, arquitectura y grabado.

Carlos III, el «Rey Arqueólogo», supo dar un gran impulso a las excavaciones y estudios arqueológicos. Su programa de



Melchor de Prado y Mariño, Capitel del Templo de Évora, 1798, dibujo a tinta y aguada, Real Academia de la Historia, Madrid.

iniciativas fue pionero en la Europa Ilustrada del siglo XVIII, ya que renovó las formas de actuar anteriores e inició las que son propias de la Arqueología actual.

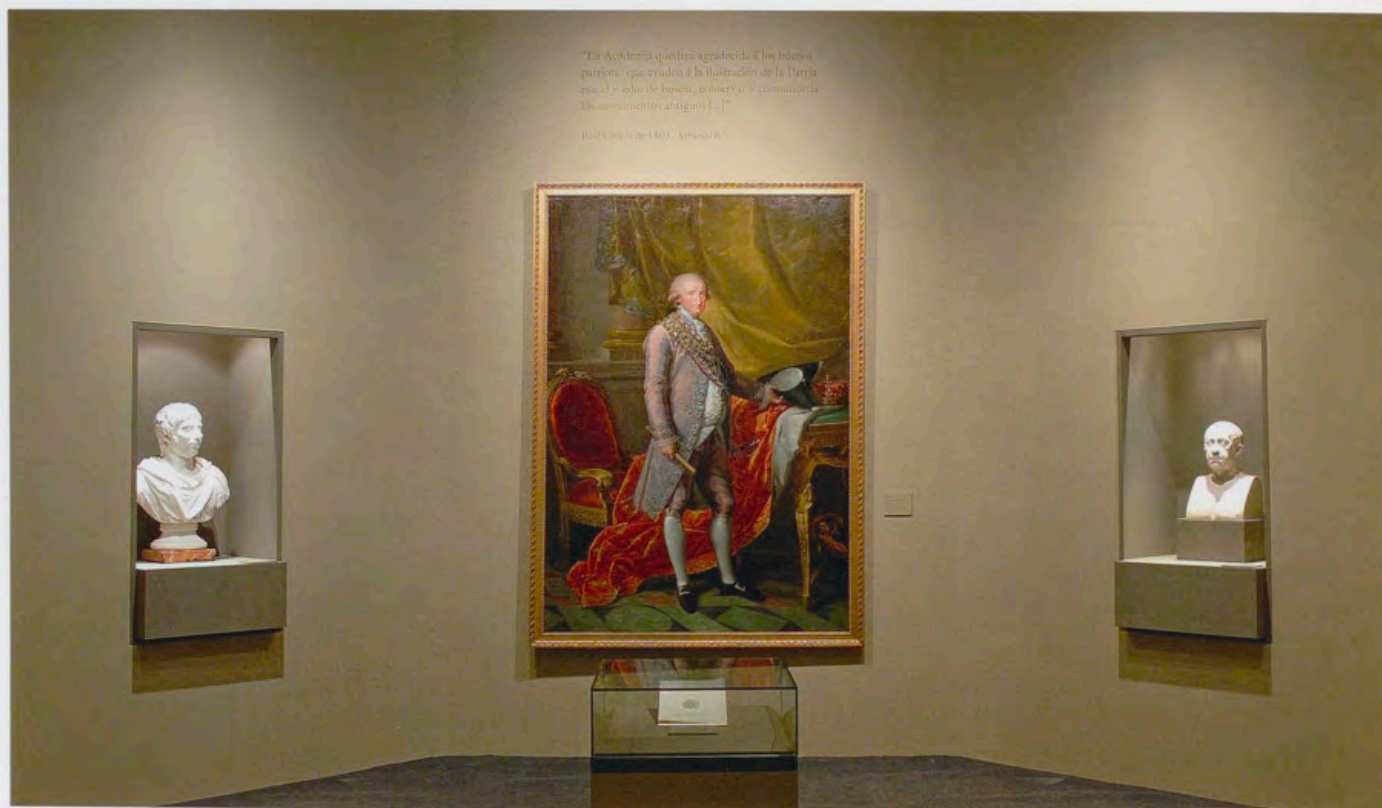
El espacio dedicado a la Arqueología islámica es el reflejo del impulso que Carlos III dio a los estudios árabes. Esta política permitía superar el marco de los estudios clásicos y valorar los monumentos árabes en España, así como las inscripciones, monedas y cerámicas. La Real Academia de la Historia y la de San

Fernando organizan expediciones de estudio cuyos resultados se publican en *Las Antigüedades Árabes de España*.

Una importante página de la Historia de la Arqueología fue el descubrimiento de la Arqueología Americana. La Corona de España promovió viajes y estudios a lo largo del siglo XVIII que llevaron al hallazgo de las ruinas mayas de Palenque en 1776. Junto a las exploraciones arqueológicas merece destacarse la fundación de la Real Academia de San



Retrato de un romano, ca. 50 d.C., mármol blanco de grano fino con pintura marrón, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Vista de la última Sala, dedicada a Carlos IV y el Patrimonio Arqueológico español.

Carlos, de México, que albergó la primera colección de América y contribuyó a introducir el Neoclasicismo en México. Su labor se reflejó en notables edificios y en esculturas como el *Caballito*, que representa a Carlos IV a caballo como Emperador romano. En la Exposición se pueden admirar dos esculturas clásicas: el *Apolo del Belvedere* y el *Laocoonte*, que formaron parte de la colección de vaciados que Carlos III envió al continente americano.

La Exposición cierra con la presentación de las obras correspondientes al reinado de Carlos IV, periodo de mayor esplendor de las investigaciones arqueológicas y que constituye una continuidad de la política seguida a lo largo del siglo XVIII.

El hito más importante de este reinado fue la promulgación de la *Real Cédula* de 6 de julio de 1803, una de las primeras medidas legislativas en Europa

para proteger y conservar el patrimonio histórico-arqueológico, que evidencia el nivel alcanzado por la Corona Española en el desarrollo y promoción de la Arqueología a lo largo del siglo XVIII.

La mayoría de las piezas que aparecen en esta Exposición proceden de importantes Colecciones de Patrimonio Nacional y de la Real Academia de la Historia, así como de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del Museo Nacional del Prado, del Museo Arqueológico Nacional, del Museo de América, de la Biblioteca Nacional, del Archivo General de Indias y del Patronato de la Alhambra.

El Catálogo de la Exposición recoge las obras mostradas e incluye una serie de artículos de especialistas sobre los diversos aspectos desarrollados en la misma: Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón, Martín Almagro-Gorbea, Jorge Maier Allende, María Victoria López-Cordón

“Aquí nació aquel rayo de la guerra, gran padre de la patria, honor de España, pio, felice, triunfador Trajano, ante quien muda se postró la tierra que ve del sol la cuna y la que baña el mar, también vencido, gaditano”...

Rodrigo Caro, *Canción a las ruinas de Itálica*



Trajano de Itálica, siglo II d.C., escultura de mármol, en la Sala IX.

Cortezo, Miguel Morán Turina, Miguel Ángel Elvira Barba, José María Luzón Nogué, María del Carmen Alonso Rodríguez, Jaime Alvar, Paz Cabello Carro y José Manuel Abascal. Algunos

de estos expertos participaron en el Ciclo de Conferencias celebrado, con este motivo, en la Real Academia de la Historia y en el Palacio Real de Madrid.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2010



PREMIOS

FRANCISCO BRINES, GANADOR DEL PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

El poeta valenciano Francisco Brines ha sido el galardonado con el XIX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana,

organizado por Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca. El fallo tuvo lugar en el Palacio Real de Madrid el día 28 de abril. Este Premio tiene por objeto reconocer el conjunto de la obra de un autor vivo que por su valor literario constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España. Francisco Brines, Académico de la Lengua, y perteneciente a la denominada *Generación de los 50*, posee importantes premios, como el

Adonais, el de la Crítica, el Nacional de Poesía, y el Nacional de las Letras al conjunto de su obra.

XXII VELADA POÉTICA EN LA VOZ DE SUS AUTORES

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró la XXII edición de la *Velada Poética en la Voz de sus Autores*, que forma parte del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. En dicho acto,



que tuvo lugar en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, intervinieron: José Emilio Pacheco, galardonado en el año 2009 con los Premios *Reina Sofía de Poesía Iberoamericana* y *Cervantes*; María Ángeles Pérez López; Juan Antonio González Iglesias; y Marco Antonio Campos. La lectura de poemas se alternó con la interpretación de diversas composiciones de Johann Sebastian Bach, a cargo del solista internacional de violín Rubén Darío Reina.

XIX CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL Y JUVENIL

Presidida por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, la entrega de Premios de la XIX edición del Concurso de Pintura Infantil y Juvenil se celebró en el Palacio Real de El Pardo, Madrid, el pasado 14 de junio.

Este concurso está dirigido a los alumnos de 5º y 6º de Educación Primaria y 1º de

Educación Secundaria Obligatoria (ESO) procedentes de centros públicos, concertados y privados, ubicados dentro del territorio nacional. El tema del certamen son los monumentos, jardines históricos o fuentes de Patrimonio Nacional en los Reales Sitios repartidos por la geografía española.

Una vez finalizada la entrega de distinciones, pronunciaron unas palabras Antonio López, en representación del Jurado, y el alumno galardonado con el primer premio, Tesvetan Todorov.

Posteriormente tuvo lugar un concierto, a cargo de la Escolanía de Segovia de la Fundación Juan de Borbón. A su término, Doña Elena se trasladó al Patio de los Austrias para contemplar la exposición de las obras premiadas.

MÚSICA

CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

El Cuarteto Artis de Viena, con los Stradivarius de la Colección Palatina, protagonizó el concierto de clausura del XXVI Ciclo de *Música de Cámara*, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. En esta ocasión el concierto





Ciclo de Música de Cámara.

estuvo dedicado al ámbito de las organizaciones que trabajan para personas con discapacidad, como la Fundación ONCE, FUNDOSA, S.A., CERMI, ACIME, FEDACE, DOWN ESPAÑA, AFACE, FIAPAS, etc.

MÚSICA EN LA ALMUDAINA

En colaboración con la Obra Social "La Caixa", Patrimonio Nacional organizó el Festival de Primavera *Música en La Almudaina*, en el mes de junio, con dos conciertos, en el Patio de Honor del Palacio Real.

La Orquesta Filarmónica de Cámara Madrid-Berlín actuó bajo la dirección de Alondra de la Parra, considerada una de

las Directoras más sobresalientes de su generación, y los solistas Stefan Schulz y Francisco García Fullana, joven mallorquín que está reconocido como uno de los jóvenes talentos de violín del momento.

El segundo concierto fue interpretado por la Orquesta Sinfónica Ensemble Madrid-Berlín, que hizo sonar obras de Falla, Dvořák, y Mozart.

MÚSICA ANTIGUA EN LAS HUELGAS

Desde su primera edición, el III Ciclo *Música Antigua en Las Huelgas* mantiene su objetivo de dar a conocer la vida musical de los siglos pasados y mostrar el alto nivel creativo de los artistas en los diferentes

momentos históricos, así como su influencia en España y Europa. Se han celebrado tres conciertos, uno de ellos en el Hospital del Rey, actual sede del Rectorado de la Universidad de Burgos, y los otros dos en la Sala Capitular del Real Monasterio. Timothy Travers-Brown (contratenor), David Miller (laudista), y el reconocido Grupo Barroco Inglés Ruby Throat actuaron a lo largo de las dos sesiones.

MÚSICA ANTIGUA ARANJUEZ

Comenzó la XVII edición del Festival de *Música Antigua Aranjuez*, organizado en colaboración con el INAEM-Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, el

Ayuntamiento de Aranjuez y Patrimonio Nacional.

En esta edición se han celebrado once conciertos en la Capilla y Salón de Teatro del Palacio Real, y los conocidos paseos musicales por los Jardines de Aranjuez, declarados Paisaje Patrimonio de la Humanidad en 2001.

PRESENTACIÓN DE LIBROS

CAMINO DE PERFECCIÓN, DE SANTA TERESA

En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, se ha presentado la obra *Camino de perfección*, de Santa Teresa. Intervinieron en dicho acto el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Don Yago Pico de Coaña; el Padre Don Francisco Domingo, Director de la Editorial Monte Carmelo; Doña Asunción Aguirrezábal de Antoñanzas; y el Padre Don Tomás Álvarez.



Música Antigua en Las Huelgas.



Música Antigua Aranjuez.

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2010

PREMIO YEHUDI MENUHIN



SU MAJESTAD LA REINA DOÑA SOFÍA aplaude a Zubin Mehta tras entregarle el Premio Yehudi Menuhin a la Integración de la Educación y las Artes 2010.

CONMEMORACIÓN DEL XXV ANIVERSARIO DE LA FIRMA DEL TRATADO DE ADHESIÓN DE ESPAÑA Y PORTUGAL A LAS COMUNIDADES EUROPEAS



SUS MAJESTADES LOS REYES, SUS ALTEZAS REALES LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS, el Presidente del Gobierno español, el primer Ministro portugués, el Presidente del Parlamento Europeo y el Presidente de la Comisión Europea, durante la interpretación del Himno Nacional.

PREMIOS DEL DEPORTE



Entrega de los Premios Nacionales del Deporte 2009, en el Palacio Real de Madrid.

PREMIO CERVANTES



SUS MAJESTADES LOS REYES saludan al galardonado con el Premio Miguel de Cervantes 2009, José Emilio Pacheco Berny.