

Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO LI N° 199 PRIMER TRIMESTRE DE 2014 ESPAÑA 8€ (IVA INCLUIDO)



PATRIMONIO
NACIONAL

XII/1

R. XII-A

RS

Reales Sitios

AÑO LI N° 199 PRIMER TRIMESTRE DE 2014



Fernando Brambilla, Vista de la Casa de Campo de arriba como estaba anteriormente, detalle, óleo sobre lienzo, 115 x 162,5 cm. Patrimonio Nacional, Inv. n° 10011868, depositado en la Embajada de España en Lisboa.

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

Gerente

Alicia Pastor Mor

Vocales

María del Carmen Iglesias Cano

José Manuel Romero Moreno

Luis Reverter Gelabert

Mateo Isern Estela

María Rosario Pablos López

José María Lassalle Ruiz

Jaime Pérez Renovales

Ana María Botella Serrano

José Luis Fernández-Quejo del Pozo

Juan Antonio Martínez Menéndez

Secretario

Juan García González-Posada

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO LI N° 199 PRIMER TRIMESTRE DE 2014

4

IVÁN BUSTAMANTE
Y CLAUDIO JIMÉNEZ
CAMACHO

*De vuelta a la torre de la Parada (I):
el edificio*

Se reconstruye en este artículo el estado de la desaparecida torre de la Parada, el pabellón de descanso para las partidas de caza por el monte de El Pardo, en tiempos de Felipe IV. Los autores recuperan la historia arquitectónica de este edificio, que tanto por su aspecto exterior como por su extraordinaria decoración pictórica destaca sobre los demás cazaderos regios.



26

JOSÉ LUIS SANCHO

*La casa de campo del infante
don Gabriel o Casita de Arriba en
El Escorial*

En este artículo se analizan el estado original de la casa de campo realizada por Juan de Villanueva en 1771-1773, las alteraciones estructurales operadas por los arquitectos Durán y Méndez en las décadas de 1930 y 1940 respectivamente, y las sucesivas decoraciones interiores, aspectos todos ellos que hasta ahora habían sido poco o nada estudiados.



52

REYES UTRERA GÓMEZ

*Una mirada a Oriente desde la
colección de fotografía de Patrimonio
Nacional*

Un conjunto de álbumes y reportajes fotográficos de la Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio ilustra el inicio, a mediados del siglo XIX, del consumo masivo de imágenes de Oriente en toda Europa. La autora estudia las obras más sobresalientes dedicadas a Constantinopla y Egipto, y aporta amplia información sobre los fotógrafos que las realizaron.

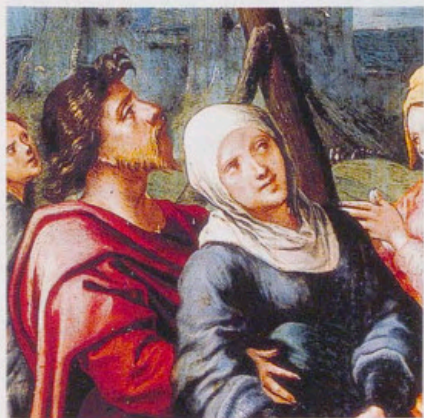


74

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ

*Una Crucifixión del Maestro de
Pablo y Barnabás en las Descalzas
Reales*

Por razones estilísticas y compositivas se atribuye una Crucifixión de las Descalzas Reales al Maestro de Pablo y Barnabás, pintor flamenco de mediados del siglo XVI que fue autor de una importante producción y que estuvo relacionado con los talleres más importantes de Amberes, colaborando por ejemplo con Jan van Hemessen y Pieter Coeck van Alst.



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

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
María Dolores López Marín
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES
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
PREIMPRESIÓN E IMPRESIÓN: Agencia Estatal
Boletín Oficial del Estado

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 8 euros
Extranjero, 16 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 25 euros
Extranjero, 50 euros.

NIPO: 006-14-015-2
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

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



DE VUELTA A LA TORRE DE LA PARADA (I): EL EDIFICIO

Iván Bustamante y Claudio Jiménez Camacho

Investigadores independientes

INTRODUCCIÓN

Es difícil describir la sensación que debieron de experimentar todos aquellos que tuvieron el honor de acompañar a Felipe IV a la torre de la Parada, el pabellón de descanso donde finalizaban las partidas de caza por el monte de El Pardo (figura 1). Si bien su exterior podría resultar algo común a ojos de los visitantes, el interior les reservaba una sorpresa digna de un rey, y es que el arte de la pintura inundaba las reducidas dimensiones de esta construcción. Un programa iconográfico de ciento setenta y tres pinturas colgaba en su interior, y llenaba las paredes de la mayor parte de los espacios hábiles. El rey dio rienda suelta a su imaginación; preocupado en exceso por las cuestiones de Estado, concibió el cazadero como un lugar de retiro y descanso, y lo decoró con una gran colección de cuadros, con obras que pueden compararse a aquellas que encargó para el resto de sus residencias fijas en la ciudad y otros espacios relacionados con la monarquía¹.

La finalidad de este trabajo es dotar de vida y recuperar la torre de la Parada en tiempos de Felipe IV² (figura 2). Y es que la torre de la Parada es singular en cuanto a su concepción; aunque la tradición de los cazaderos está bastante consolidada en la España del siglo xvii, ninguno de los otros edificios se compara a este paradero regio.

La monarquía española cuenta con sentados precedentes a la hora de hablar de reconstrucciones. Sin duda, uno de los más sobresalientes ejemplos es el del palacio del Buen Retiro; ya en 1911 Elías Tormo había intentado recrear su alzado, pero sin disponer las obras en sus emplazamientos originales³. Esa labor la llevaron a cabo años después Jonathan Brown y John Elliott⁴, lo que permitió imaginar el Salón de Reinos del palacio con todo el programa iconográfico dispuesto en los muros. Del programa se encargó Velázquez, director también de la ejecución del proyecto en su conjunto, en el que participaron otros pintores habituales de la corte de Felipe IV, como Carducho, Maíno o Zurbarán.

Otro de los monumentos que se han prestado a esta tarea es la Galería de Paisajes del palacio de Aranjuez; el hallazgo durante las labores de restauración del despacho de Carlos II permitió conocer con todo detalle esa zona del palacio y sus transformaciones con el paso del tiempo. Ante la imposibilidad

1. Bien conocida es la labor política del valido del rey, el conde-duque de Olivares. En torno al monarca creó un programa político que trataba de reforzar su figura, y lo hizo con la construcción del palacio del Buen Retiro.

2. Sin duda, el libro que mayor información ofrece acerca de la torre de la Parada es S. Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres, 1971. En él se analiza el edificio desde su origen hasta su ampliación y posterior decoración, centrándose sobre todo en las obras realizadas por Rubens y su taller.

3. E. Tormo, «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del Pintor», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-1912, pp. xix-xx.

4. J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2ª ed. revisada, Madrid, 2003.



Fig. 1. Diego Velázquez, Felipe IV en traje de cazador, hacia 1635, Museo Nacional del Prado, Madrid.

de restituir la apariencia original del espacio, una visión virtual de esta galería, adyacente al despacho y conocida por los planos que Juan Gómez de Mora levantó del edificio en 1626, se presentó en 2004 en las páginas de esta misma revista⁵.

Las dificultades que entraña esta actividad son numerosas: al no existir el espacio propiamente dicho, se trabaja siempre con hipótesis, pues la investigación se fundamenta sobre el papel. El reto que se afronta en esta ocasión se

5. G. Martínez Leiva, «El 'Salón' o Galería de Paisajes del Palacio de Aranjuez bajo el reinado de Felipe IV», *Reales Sitios*, n° 159, 2004, pp. 27-45.



Fig. 2. Félix Castello, Vista de la torre de la Parada, h. 1640, 214 x 128 cm, Museo de Historia de Madrid.

apoya en documentación gráfica y escrita del momento en el que se levanta el edificio, así como en otros documentos que se refieren a su existencia a lo largo de la historia. Es la vida sobre papel de un edificio, desde su nacimiento hasta su desaparición, que ahora cobra vida de nuevo aunque sea virtualmente hablando.

RECONSTRUCCIÓN DE LA TORRE DE LA PARADA

No es en el contenido en lo que centraremos nuestra atención en este caso, sino en el continente, en la historia arquitectónica del edificio, que es igual de necesaria para entender la totalidad del conjunto (figura 3).

Los orígenes de este pabellón de caza se remontan a los tiempos del príncipe Felipe, cuando el arquitecto del emperador, Luis de Vega, levanta una primera construcción en ese solar del Monte de El Pardo, zona predilecta de los monarcas anteriores desde tiempos de Enrique IV. La obra, concluida en 1549⁶, responde a la voluntad exclusiva del príncipe. Las primeras informaciones acerca del terreno nos las ofrece el viajero Jean L'Hermitte⁷, que además aporta un dibujo de la zona en el que están representados por primera vez tanto el palacio de El Pardo como la torre de la Parada. Otros cronistas que mencionan el lugar a lo largo de la historia son Giovanni Pietro Bellori en 1672, en la narración de la vida de Rubens⁸, y el conde Ferdinando Bonaventura Harrach, embajador de Viena en España en 1677⁹. La construcción de Luis de Vega es fundamental para la evolución posterior de la torre de la Parada. Su uso como lugar de descanso durante las jornadas de caza se extiende hasta el siglo XVII¹⁰, y es en tiempos de Felipe IV cuando surge la idea de ampliar la construcción, solucionando así los problemas de mantenimiento que afectaban a esta y a otras construcciones de la corona en aquel momento.

Felipe IV expresó su férrea intención de agrandar la torre y disponer en la nueva arquitectura varias estancias a fin de pernoctar allí durante las cacerías; un cronista anónimo que menciona el lugar el 10 de enero de 1636¹¹ nos facilita la referencia. El contrato de obras, redactado un año antes, contiene todos los detalles de la fábrica: fechas, nombres, plazos, materiales e incluso reformas, así como el sistema de adecuación de los nuevos espacios interrelacionados con la construcción primitiva (véase el Apéndice 1)¹². El trabajo es encomendado a Juan Gómez de Mora, arquitecto real, y se lleva a cabo entre 1635 y 1637¹³.

Todo lo ideado por Felipe IV tiene una corta vida como programa unitario. Tras su muerte, su sucesor Carlos II es probable que utilizase la torre durante sus partidas de caza, a la que también era aficionado a pesar de su débil constitución física y salud mental¹⁴. Esto parece confirmarse por el saqueo que sufre la torre en 1710, en uno de los ataques de las tropas del archiduque Carlos de Austria durante la guerra de Sucesión. Tras ese ataque se lleva a cabo una revisión de los daños sufridos, y se anotan directamente sobre las entradas

6. A. Martínez, «Un edificio singular en el Monte del Pardo: La Torre de la Parada», *Archivo Español de Arte*, n.º 258, 1992, pp. 200-212. «Era una construcción de ladrillo, elevados los muros sobre cimentación de cal y canto, un zócalo de sillería berroqueña de una vara de alto —igual que el Palacio del Pardo— e hiladas de sillería en las esquinas sólo en los 9 pies del primer piso. Además de la planta de andar del suelo, que era zaguán y caballeriza, tenía tres pisos más y un ático triple ventana en cada frente y balaustrada alrededor, un capital de hoja de lata chapeando una armadura de madera, coronado con bola dorada y cruz, remataba la torre. En el interior había una caja de escalera de caracol, hecha de yeso, que daba acceso a todas las plantas; las techumbres eran de bovedillas de yeso sobre vigas de madera; sólo tenía chimenea la capilla y una sala más importante que el resto de piezas pero al exterior se elevaban cuatro caños de chimenea para lograr simetría y armonía».

7. J. Sáenz de Miera (ed.), *El Pasatiempos de Jehan L'Hermitte. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte [de] Felipe II y Felipe III*, Aranjuez, 2006.

8. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Bolonia, 2000 (1672), ed. facsímil, p. 233: «il palazzo delle Torre de la Parada tre leghe distante da Madrid, così nominato da una gran Torre, alle cui faldo è posto l'edificio, volle adornarlo tutto di pitture ne' sopraporti, e soprafenestre, e ne gli altri vani, a fin ne gli anditi, e ripiani delle scale».

9. Embajador vienés en España en 1673-1677, y de nuevo en 1697-1698. El 26 de junio de 1677 visitó la torre de la Parada en compañía de su sucesor en el cargo, el conde Paul Sixtus Trautson.

10. F. Checa y M. Morán, *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986. Durante las jornadas del reinado de Felipe III, son hasta catorce las referencias a la torre de la Parada en las que el monarca acude a almorzar.

11. El texto se reproduce en S. Alpers, 1971, p. 26 [op. cit. n. 2]. «El sitio de la Torre del Pardo, que por todas partes descubre tan hermosa vista, ha convidado à S. M. de mandar labrar en él casa bastante en que alguna vez pueda aposentarse. El señor Marqués de las Torres entiendo en la

obra y en juntar dineros para este efecto, vendiendo oficios, naturalezas y andando en otros arbitrios».

A. Rodríguez Villa (ed.), *La Corte y la Monarquía de España en los años 1636 y 1637*, Madrid, 1886, pp. 5-6.

12. Archivo General de Palacio (desde ahora AGP), caja 9392, expdte 9.

13. V. Tovar, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto trazador del rey y maestro de obras de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986, pp. 342-343. «Conocida como Torre de la Parada del Rey, es tierra perteneciente al término de la Dehesa Vieja. Por este motivo, su historia corre muy paralela a la de la dehesa donde se asienta el Castillo Palacio que construyeron sucesivamente Enrique IV y el emperador Carlos V. Fue un cazadero, entrañablemente unido a la vivienda principal de los Reyes en el Pardo, y un lugar que por su cercanía al Castillo Palacio, fue objeto de especial atención sobre todo por el acondicionamiento en un edificio, Torre Cazadero, previsto con todo el esplendor de una morada regia. La Torre de la Parada está situada al Noreste del Monte y Bosque de El Pardo; cercada, por su límite sureste discurre el Arroyo de Tejada en su descenso hacia el Manzanares. Linda por el este con los Cuarteles de El Águila, San Jorge, Querada y El Goloso; y por el norte, con Tejada y Angorilla. En su interior, se hicieron famosos los valles de los Horcajos, de Navalpuerto, de El Paular y de Las Becerras. De un extremo a otro, la atravesaba el llamado Camino de la Rosa del Águila, vereda que conducía al edificio de la Torre de la Parada, situado junto a la Cerca, y en la dirección del sendero que conduce al Real Sitio».

14. L. Ribot (dir.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, 2009. Esta obra, que revisa la figura de este complicado monarca, nos muestra a un Carlos II que a pesar de la evidente incapacidad para gobernar, para la que nunca fue correctamente preparado, se muestra aficionado a la caza, la música o la pintura, al menos en la primera parte de su vida. Son más los problemas económicos que sus intereses artísticos los que le llevan a intervenir en unos edificios en detrimento de otros: el palacio de Aranjuez, donde continúa los trabajos iniciados por Felipe IV; la decoración de algunos salones del palacio del

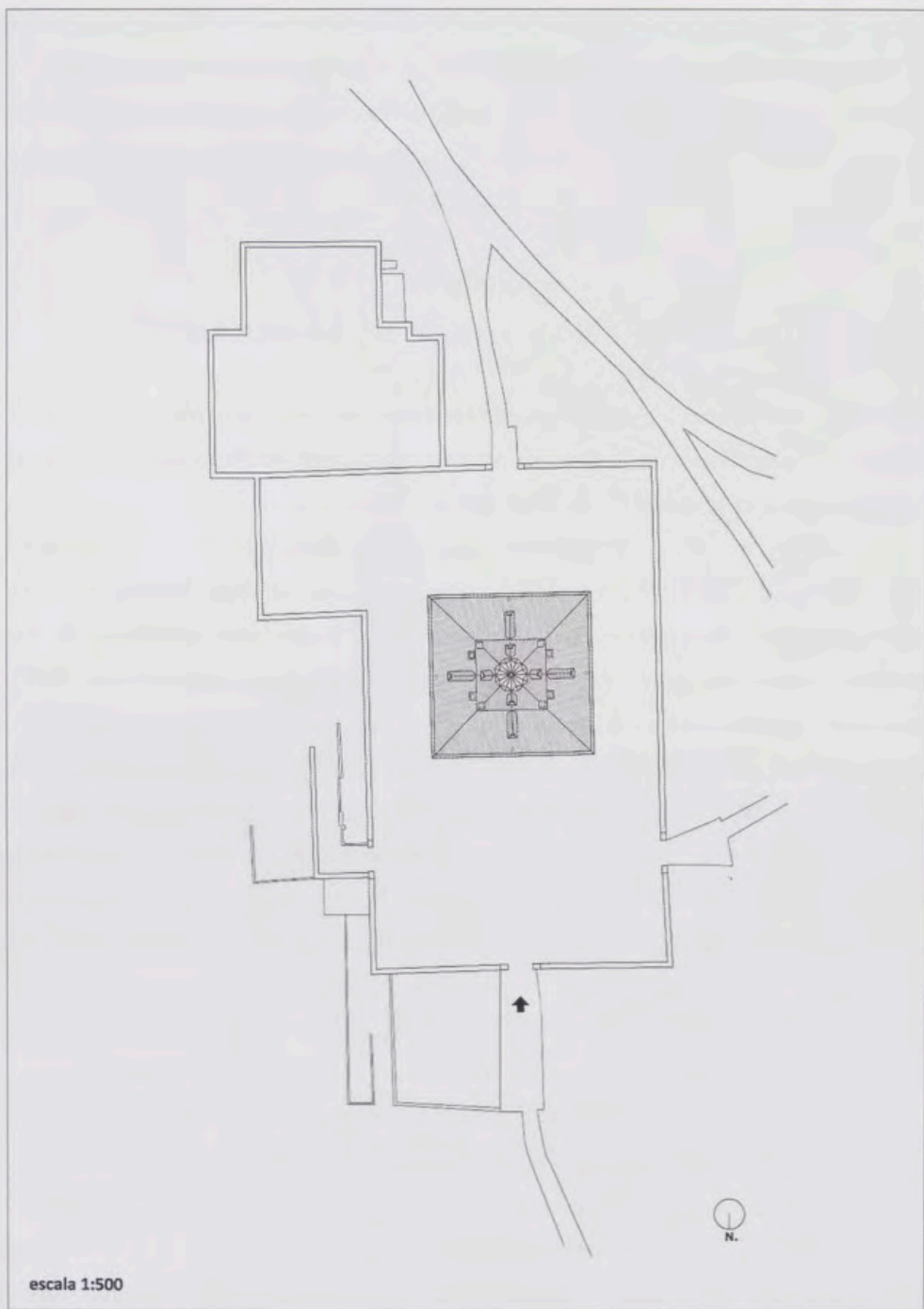


Fig. 3. Emplazamiento de la torre de la Parada, dibujo de los autores.

de los bienes que habían sido identificados en el inventario realizado a la muerte de Carlos II en 1700¹⁵. En este añadido se puede apreciar que hay cambios en la disposición de las obras, pero el número de cuadros no es inferior, lo que responde a un uso que con toda seguridad acabó tras la muerte del último de los Austrias. Por lo tanto, es probable que el cazadero no presentase ya ninguna utilidad entre el periodo que va desde la muerte del monarca hasta el saqueo militar. Aunque la torre no sufre daños estructurales de consideración, el uso se interrumpe por el mal estado del interior, tal y como se indica en el inventario de 1747¹⁶. A esto se suma la continuada salida de obras, que poco a poco van siendo trasladadas a otras residencias reales, trasla-

do que comienza en 1715¹⁷ y que concluye en tiempos de Carlos IV en 1792¹⁸ (véase el Apéndice 2).

El cambio dinástico en España supone el abandono del palacio de El Pardo y sus alrededores; Felipe V inicia la construcción del palacio de La Granja de San Ildefonso, y Carlos III emprende diversas actuaciones en el palacio de Aranjuez.

Poco tiempo después, y como nos indica la documentación que se guarda en el Archivo General de Palacio, la Torre sufre un incendio que debilita aún más la dañada estructura¹⁹. El abandono se mantiene a lo largo de los años, así como los desperfectos producidos por sucesivos fuegos ocurridos en el monte durante el siglo XIX. Poco quedaba ya entonces de la estructura original, derrumbada en una fecha desconocida del siglo pasado. En cambio, los restos de la Casa de Oficios se mantienen en pie²⁰. Esta construcción convive actualmente con una vegetación que va en aumento y unos animales que utilizan a modo de establo sus pocos espacios conservados. Todavía hoy se puede apreciar en el suelo lo que fue la superficie ocupada por la torre, pues están al descubierto los cimientos tanto de la construcción original de tiempos de Felipe II como los de la ampliación de Felipe IV²¹. Además, se observa la mayor parte de la calzada que permitía la circulación a través del edificio: realizada con piedra de adoquín, discurre alrededor de la torre y se une con la vía principal que conduce hasta la entrada del recinto. Un muro rematado por dos grandes postigos, colocados en eje con el ingreso de la torre, delimita todo el perímetro, capaz de albergar y permitir el tránsito de carretas.

LA TORRE EN PAPEL

Dentro de la dilatada existencia de la torre de la Parada nos vamos a centrar aquí en el periodo que corresponde al reinado de Felipe IV, momento en el cual se proyecta una ampliación del edificio y se encarga un vasto programa iconográfico para decorarlo. Todos los datos que nos ofrecen los documentos relacionados del momento nos indican el camino a seguir para poder trazar la planta del edificio.

Para la reconstrucción de la planta baja (figura 4) es indispensable la consulta del *Pliego de condiciones para la obra de la Torre de la Parada*²², que es el documento que firma en 1635 Francisco de Mena, el ejecutor de la obra, bajo las trazas diseñadas por Juan Gómez de Mora, para la ampliación de la fábrica levantada por Felipe II años atrás. Este documento no solo incluye las condiciones de la obra, sino también un pliego con los costes de todos los materiales necesarios, así como una serie de textos que exponen de forma resumida las condiciones finales y que se denominan en el documento original como «Pregones». A pesar de haberse perdido los planos de la planta que decía contener, este documento nos proporciona una información vital sobre la ampliación: «Que tenga de ancho tres pies y de fondo hasta lo firme y un pie más que por lo menos tengan de hondo estas zanjás una vara y en cuanto a la pared que mira al mediodía bastará hacer las cepas de una vara en cuadro para elegir

Buen Retiro, y necesariamente, El Escorial, casi totalmente destruido por un incendio en 1671.

15. G. Fernández Bayton (dir.), *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, 1975-1981.

16. AGP, caja 9415/42.

17. S. Alpers, 1971, p. 315 [op. cit. n. 2].

18. J. L. Sancho, «Tan perfecta como corresponde al gusto y grandeza de sus majestades. Las artes en la corte de Carlos IV», en *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, cat. exp., Madrid, 2009. Agradezco a José Luis Sancho, que incluye la localización del documento en la nota 76 de su artículo, que me informase de la existencia de este texto, que indica con precisión el momento en el que la torre de la Parada queda desprovista por completo de su decoración. El documento se encuentra en AGP, Carlos IV, caja 52-4.

19. AGP, caja 9539/38. El incendio, que presumiblemente se produce por la caída de un rayo, afecta a prácticamente la totalidad de la construcción. El 24 de septiembre de 1806 se lleva a cabo la redacción del documento en el que se reflejan los daños producidos, algunos de ellos de consideración, en la parte superior de la torre: incluso el coronamiento, en forma de chapitel asateado, se ha ladeado afectando a la estabilidad de la construcción.

20. Quiero expresar mi agradecimiento al Departamento de Arquitectura y Jardines de Patrimonio Nacional por facilitarme el acceso a los restos de la Torre de la Parada. Asimismo quiero agradecer a Luis Pérez de Prada y a María Corzo su colaboración en el proyecto y el interés mostrado desde el primer momento.

21. Además de la visita a la torre, la elaboración de este trabajo se basó en los planos consultados fruto de la excavación llevada a cabo por Roberto Gómez Jara, topógrafo de Patrimonio Nacional, en el Monte de El Pardo y sus alrededores.

22. AGP, caja 9392, expdte 9.

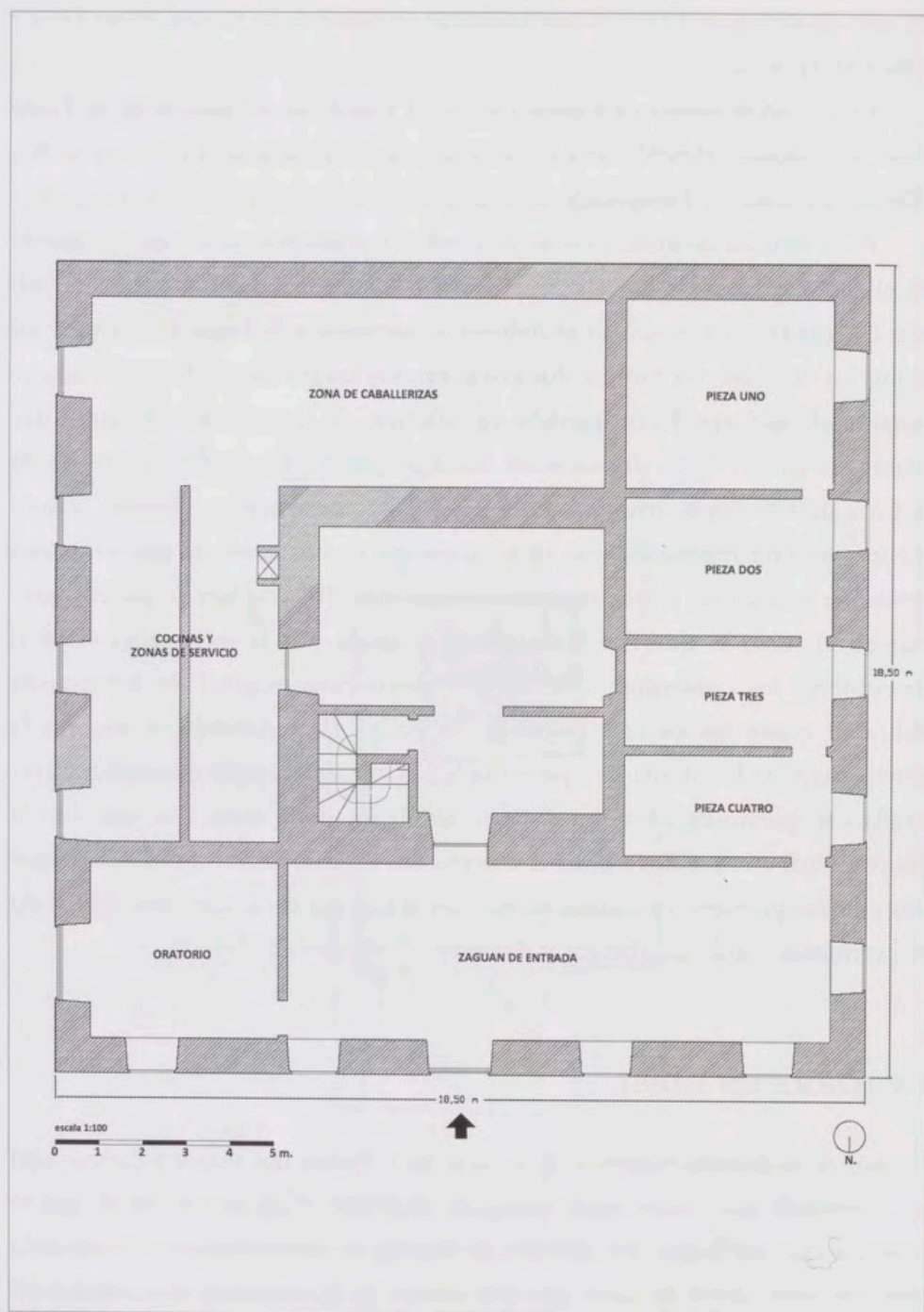


Fig. 4. Planta baja de la torre de la Parada, dibujo de los autores.

encima las seis pilastras que se demuestran en la planta. Estas zanjás se han de macizar de mampostería de piedra...»²³. Y además se señala que «Es condición que se han de subir las tres paredes de Oriente, Poniente y Septentrión de catorce pies de alto eligiendo en las esquinas de la fábrica, aberturas de ventanas y puertas, y los pilares de ladrillo que fuesen menester»²⁴. Y se añade «Que en el lado del mediodía se pongan las seis pilastras cuadradas que se demuestran en la traza de piedra berroqueña»²⁵.

Es así como para nosotros comienza a cobrar una nueva vida el edificio, ya que, además de las zanjás, los materiales y la relación de espacios, se indica cómo se han de levantar los nuevos muros, un total de tres siendo la cuarta

23. *Ibidem.*

24. *Ibidem.*

25. *Ibidem.*

pared una hilada de seis pilares que forman un soportal. De este modo se genera un espacio interior cuadrado que envuelve por completo la antigua construcción de Felipe II²⁶.

El contrato también nos da extensas indicaciones respecto del interior; dice que el Cuarto Bajo está formado por una zona de cocinas y caballerizas, una ermita y un zaguán de entrada. El *Pliego de condiciones* hace especial hincapié en estas zonas de servicios, y son muy precisas las pautas a seguir para levantar estas partes del edificio. Partiendo de que el acceso principal da paso al zaguán de entrada, se puede separar el resto de los espacios de la torre. El oratorio tiene planta cuadrada y, según indica el documento, está junto al zaguán. El oratorio también limita con la parte destinada a las cocinas y a las caballerizas; por tanto, podemos situar el oratorio en uno de los ángulos, respetando la planta cuadrada que se indica, y establecer la zona de servicios en la parte de la torre que se corresponde con el soportal. En el lado este se localizan la cocina y la zona de despensa, ambas separadas por un tabique, del que todavía hoy se conservan restos. En el fondo, con un doble acceso desde el soportal, para facilitar su iluminación y ventilación, se localizan las caballerizas, con los pesebres situados sobre el muro ciego que cierra la torre por el lado sur.

Además, hay que individualizar una zona más para disponer las habitaciones, un total de cuatro, para el rey. Todas las indicaciones del texto hacen referencia a cuestiones arquitectónicas, prestándose especial atención a detalles relacionados con el correcto funcionamiento de la torre pero dejando otros en un segundo plano, como la distribución de las habitaciones tanto en el piso bajo como en el piso principal, del que simplemente se indica que «Es condición que el dicho maestro ha de ser obligado a hacer en el primer suelo de la torre los tabiques de yeso que se muestran en la planta dejando elegidas las puertas y postigos que se demuestran en la dicha planta, que es los aposentos...»²⁷.

Con todo, es posible trazar un diseño del piso bajo realista y completamente practicable, que se adecua tanto al estilo de otros edificios del momento dedicados al mismo fin²⁸ como al propio estilo que Gómez de Mora cultiva en ese periodo. La sencillez de la distribución de los espacios está directamente relacionada con otras construcciones que el arquitecto llevaba a cabo en esos mismos años, los palacios de El Pardo y La Zarzuela²⁹ (figuras 5 y 6). Eran ambos espacios muy definidos, algunos de cuyos rasgos —simetría en los ángulos y circulación exterior— se aplicaron probablemente al paradero regio.

Igual de importante, y esencial para individualizar el piso principal (figura 7), es el inventario realizado a la muerte de Carlos II en 1700³⁰, que consta de 3.274 folios y se redactó entre 1700 y 1709. A la torre de la Parada le toca el turno el 7 de abril de 1703: el responsable es Tomás Jiménez Pantoja, caballero de la Orden de Santiago, conde de la Estrella de los Consejos de Castilla y asesor de su Real Bureo y Casa. Le acompaña un ayudante, don Gregorio Grijalba, conserje del monte de El Pardo.



26. Con respecto al espacio interior que se genera, es preciso señalar que el cuadro de mayor tamaño, ubicado en la Pieza Primera de la planta baja, es *Orfeo con los animales* (Madrid, Museo del Prado), que mide 195 x 432 centímetros. Este lienzo nos permite establecer el ancho mínimo del Guardainfante, que debió de oscilar en torno a los 4,5 metros. La longitud total de la ampliación resulta 18,5 metros.

27. AGP, caja 9392, expdte 9.

28. La tradición de los cazaderos tiene una antigua impronta en nuestra monarquía. Ya antes de los Reyes Católicos se levantan cazaderos reales en zonas concretas cercanas a la corte, pero es en tiempos de Felipe II cuando surge un sinfín de construcciones cuya finalidad es la de albergar al monarca durante las partidas de caza. Emplazamientos como la Casa del Campo, la Casa del Campillo en El Escorial, la Casa Real del Bosque en Valsaín, o la Casa de la Trofa en el Monte del Pardo, son algunos de los edificios de la corona que son objeto de trabajos de mantenimiento durante los reinados de Felipe III y Felipe IV.

29. V. Tovar, 1986, pp. 186-191 y 202-207 [op. cit. n. 13].

30. G. Fernández Bayton (dir.), 1975 [op. cit. n. 15].

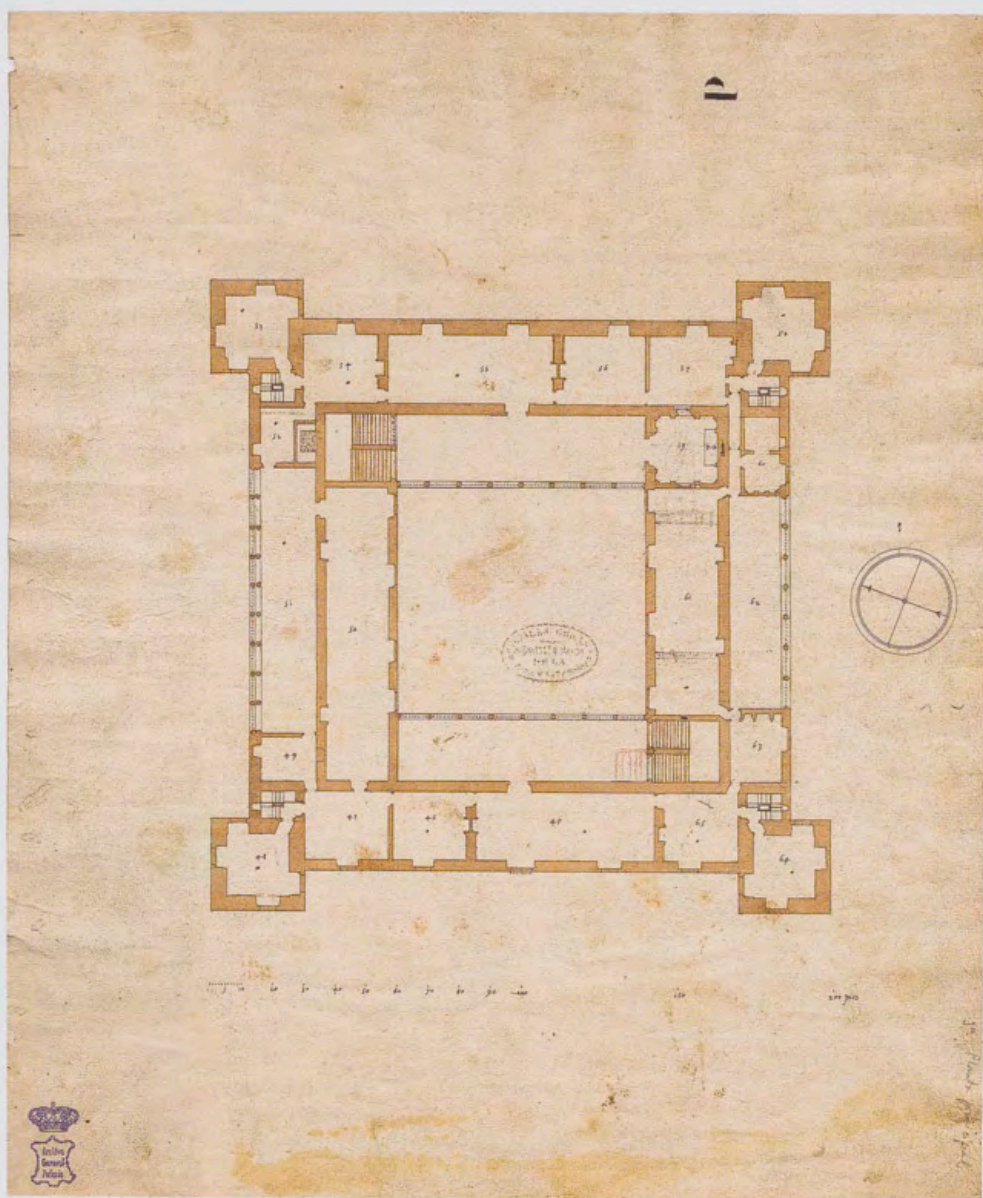


Fig. 5. Juan Gómez de Mora, Planta principal del palacio del Pardo, hacia 1625, Archivo General de Palacio, planos, nº 1433, Patrimonio Nacional.

El inventario es anotado en 1711, tras el ataque del ejército austriaco a la torre. La revisión del estado de la misma, el 10 de marzo, sirve al nuevo escribano, Juan Morante, veedor y contador de las Obras Reales, para comprobar los daños que han sufrido las pinturas, así como para identificar el nuevo emplazamiento de las obras, producido posiblemente por una reorganización de los cuadros tras el saqueo. Esto explicaría el comentario añadido en muchas de las entradas del inventario, que señalan las obras en estancias diferentes al inventario original de 1701, y justificaría las dos grafías presentes en el documento.

El inventario está estructurado por habitaciones. Comienza por la planta principal o primera, donde cuenta hasta ocho habitaciones, un Oratorio y la Pieza de Cubierto, un espacio cuadrado que da acceso a la ampliación de Gómez de Mora. Además, hay en la planta principal un pequeño espacio denominado Pieza Excusada, que está detrás de la alcoba que se localiza junto a

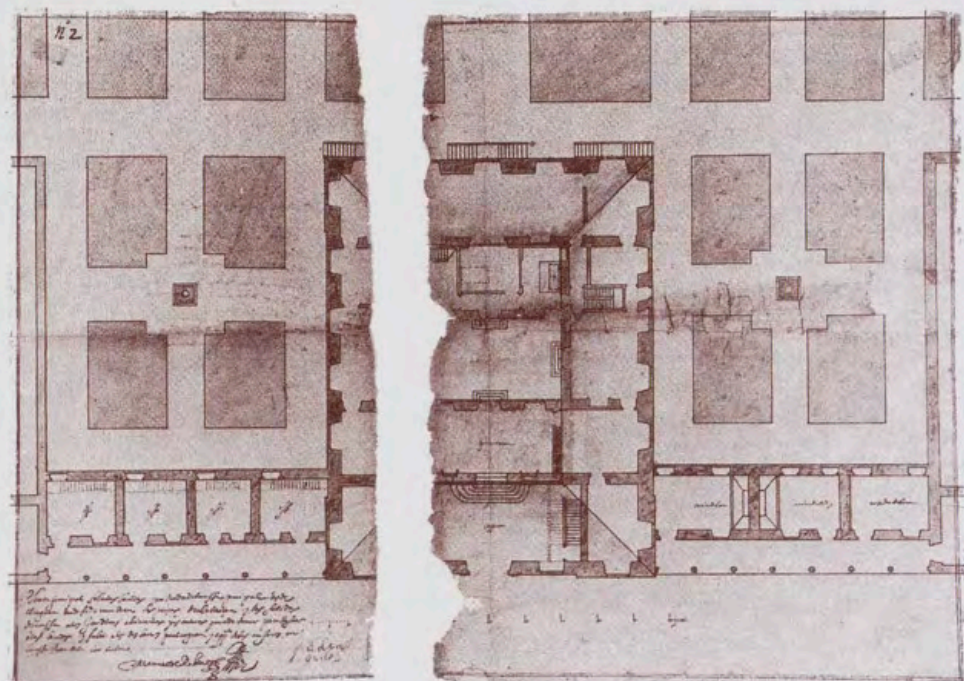


Fig. 6. Planta principal del palacio de la Zarzuela, 1634, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 5810, Comunidad de Madrid.

la Pieza Octava, y donde se encuentra una puerta que comunica directamente con la escalera de la antigua torre.

De la lectura completa del documento se deduce que es en la planta principal donde tiene cabida la mayor parte del programa iconográfico. La planta baja tiene un espacio bastante más reducido para las habitaciones de carácter privado, puesto que la mayor parte de la superficie está destinada a zonas de servicio y recepción; son un total de cuatro cuartos en los que, es cierto, se acumula gran cantidad de obras, probablemente dispuestas a dos alturas en el interior de la estancia, al tener el piso bajo una altura superior a la del piso principal³¹.

Aunque la finalidad del inventario es el control de los bienes allí contenidos, sus diferentes entradas nos permiten conocer la estructura del Guardainfante, tanto en la planta baja como en la planta principal, la división y por lo tanto el número total de habitaciones y otras dependencias secundarias de la torre, así como la disposición original del programa iconográfico. La referencia a las diferentes obras, muchas de ellas conservadas hoy día, permite ir estableciendo los límites de los muros sobre los que descansaban los lienzos y establecer una vía de dirección, en este caso, para comunicar todas las habitaciones, a través de un acceso situado en eje, tal y como se hace en el palacio de El Pardo en esos mismos años.

Este inventario se completa con uno más realizado en 1747 y que afecta tan solo a las dependencias de El Pardo³². El progresivo abandono al que se ven sometidas ciertas residencias reales va a pasar factura a la corona, que verá

31. A través del lienzo utilizado para la reconstrucción de la torre de la Parada se puede observar que la altura del piso inferior y el superior no es la misma. El piso bajo tiene mayor altura, que aunque no es exagerada sí que permite disponer todos los lienzos a dos niveles, encajando así todo el programa destinado a la planta baja. La altura de la ampliación es muy posible que alcanzase los 7,5 metros, de los cuales 4 metros corresponden al piso inferior y 3,5 metros al piso principal.

32. AGP, caja 9415/42. La totalidad del documento se transcribe en S. Alpers, 1971, pp. 314-333 [op. cit. n. 2].

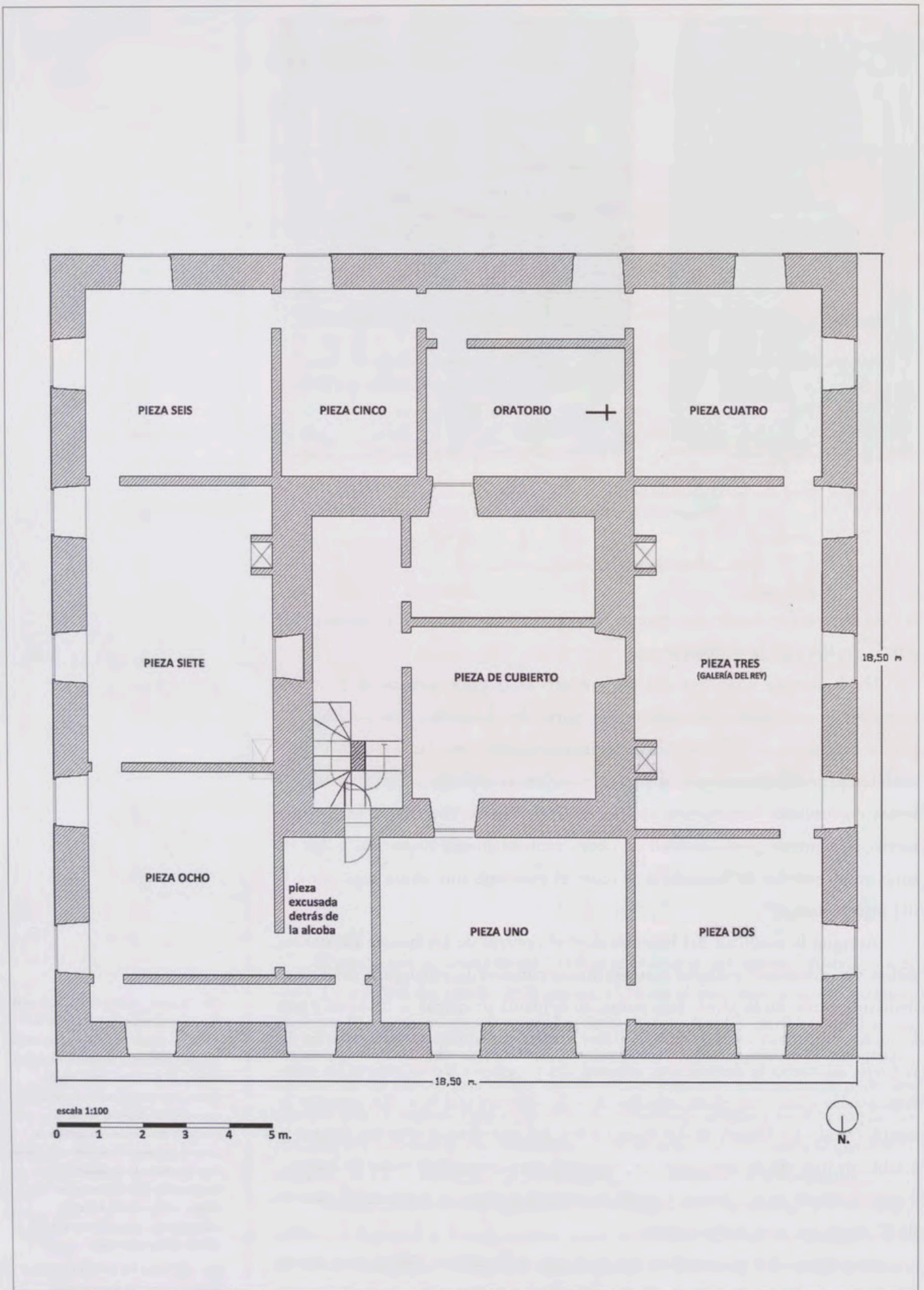


Fig. 7. Planta principal de la torre de la Parada, dibujo de los autores.

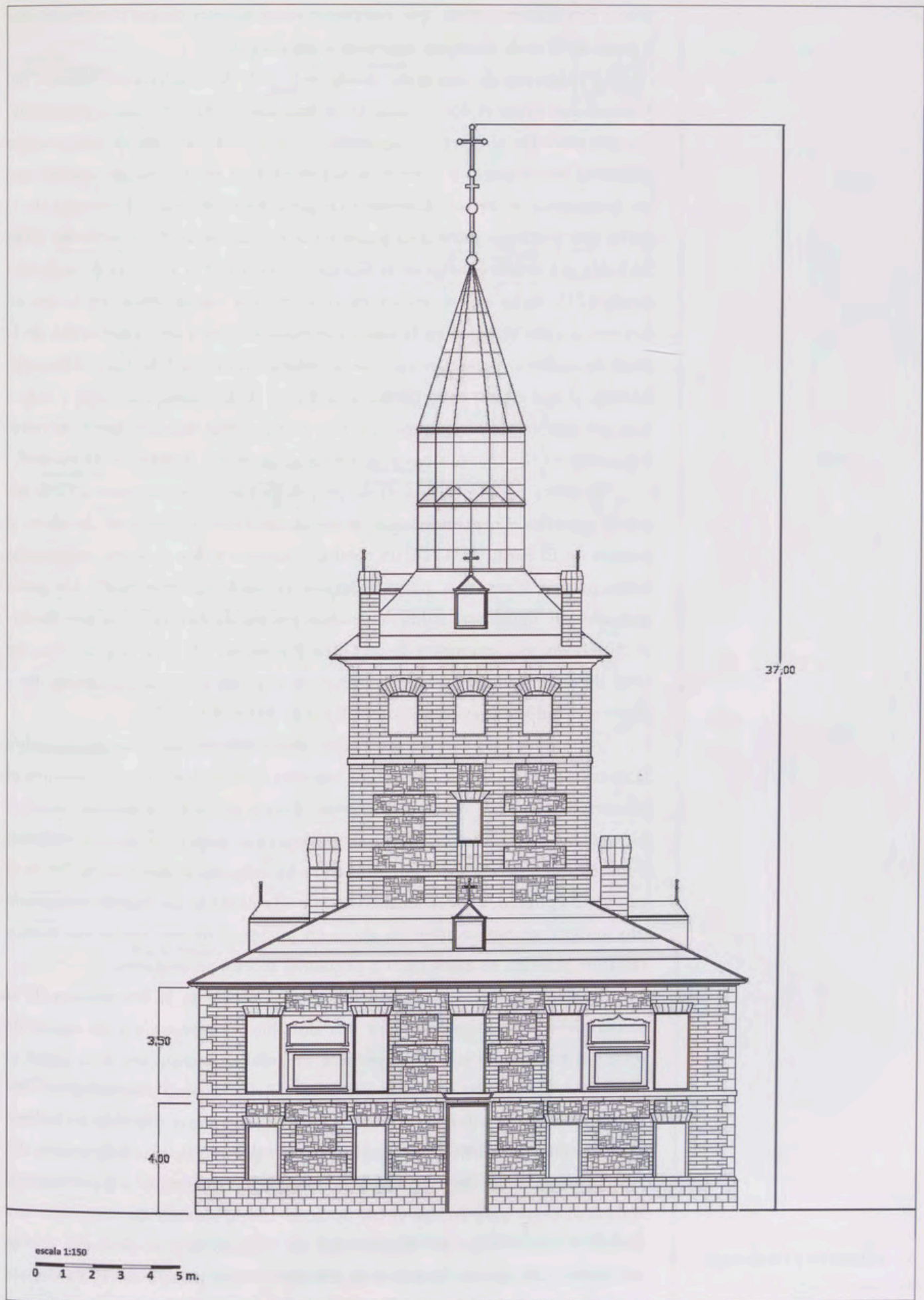


Fig. 9. Alzado de la Torre de la Parada, dibujo de los autores.

cómo forzosamente tiene que intervenir sobre algunas de sus construcciones a pesar de la mala situación económica del periodo.

La redacción de este texto queda en manos de don Vicente Manuel del Campo, que firma el documento. El inventario cuenta con cuatro presupuestos que preceden al inventario general y cuya finalidad es ofrecer información adicional con respecto a la torre de la Parada. Para su elaboración cuenta con un testimonio, el de José Cayetano Grijalba, hijo del antiguo conserje de la torre, que participó junto a su padre en la redacción del inventario de 1700. Se habla del estado general de la fábrica, afectada por la ausencia de actividad desde 1715, fecha que se indica en el inventario como última en la que se llevaron a cabo trabajos en la zona, correspondientes a una ampliación de la zona de cocheras y caballerizas, que se señala, no existía³³. Se hace referencia, además, al mal estado de la fábrica tras el paso de las tropas enemigas e indica que, por problemas económicos, no han sido posibles mayores tareas de rehabilitación en el edificio, a pesar de los intentos de los alcaldes de El Pardo³⁴.

Se indica asimismo la salida de grupos de obras directamente a otras residencias reales. En primer lugar, se señala un envío importante de obras al palacio de El Pardo en 1714; un total de cuarenta y dos pinturas, emplazadas sobre puertas y ventanas, pasan a decorar la residencia principal³⁵. Un poco más adelante figura otra salida de cuadros, encargada directamente por Teodoro Ardemans, maestro mayor de las Obras Reales, en 1719; en este caso son un total de cinco pinturas, cuatro sobreventanas y una sobrepuerta, destinadas a decorar el Salón Nuevo del Palacio Real de Madrid³⁶.

Es sin duda este documento el que ofrece información más precisa sobre la distribución arquitectónica de los espacios, indicándose en cada estancia el número de puertas y ventanas que posee. Para la reconstrucción son comunes los criterios aplicados en el diseño de la planta con respecto a puertas, ventanas y muros, diferenciando siempre que así lo ha indicado el documento. Tal es el caso de las puertas, a veces señaladas como «de doble hoja», cuando se trata de una antigua ventana convertida ahora en puerta, o incluso como «de menor tamaño», referida en estos casos a pequeños accesos secundarios.

También nos ofrece este documento las claves de la articulación de la planta. Sabemos así que presenta una distribución contraria a las agujas de reloj. Lo importante son las chimeneas, un total de cuatro, una falsa según el inventario. En el texto las piezas que están señaladas como poseedoras de chimeneas son la Pieza Tercera o Galería del Rey, y la Pieza Séptima. Es normal que sean estas las habitaciones elegidas puesto que son las más importantes del piso principal y las de mayores dimensiones; una destinada a las reuniones, situada al oeste para recibir el sol de tarde tras la jornada de caza, y la otra situada al este, el lugar de descanso del rey. Aunque es poco probable que el rey pernoctase en ella, debido a la cercanía con el palacio de El Pardo, esa estancia es una de las habitaciones más cuidadas. Es además la habitación que se corresponde en el piso bajo con las Cocinas, el lado que ofrece la represen-

33. S. Alpers, 1971, p. 314 [op. cit. n. 2].

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

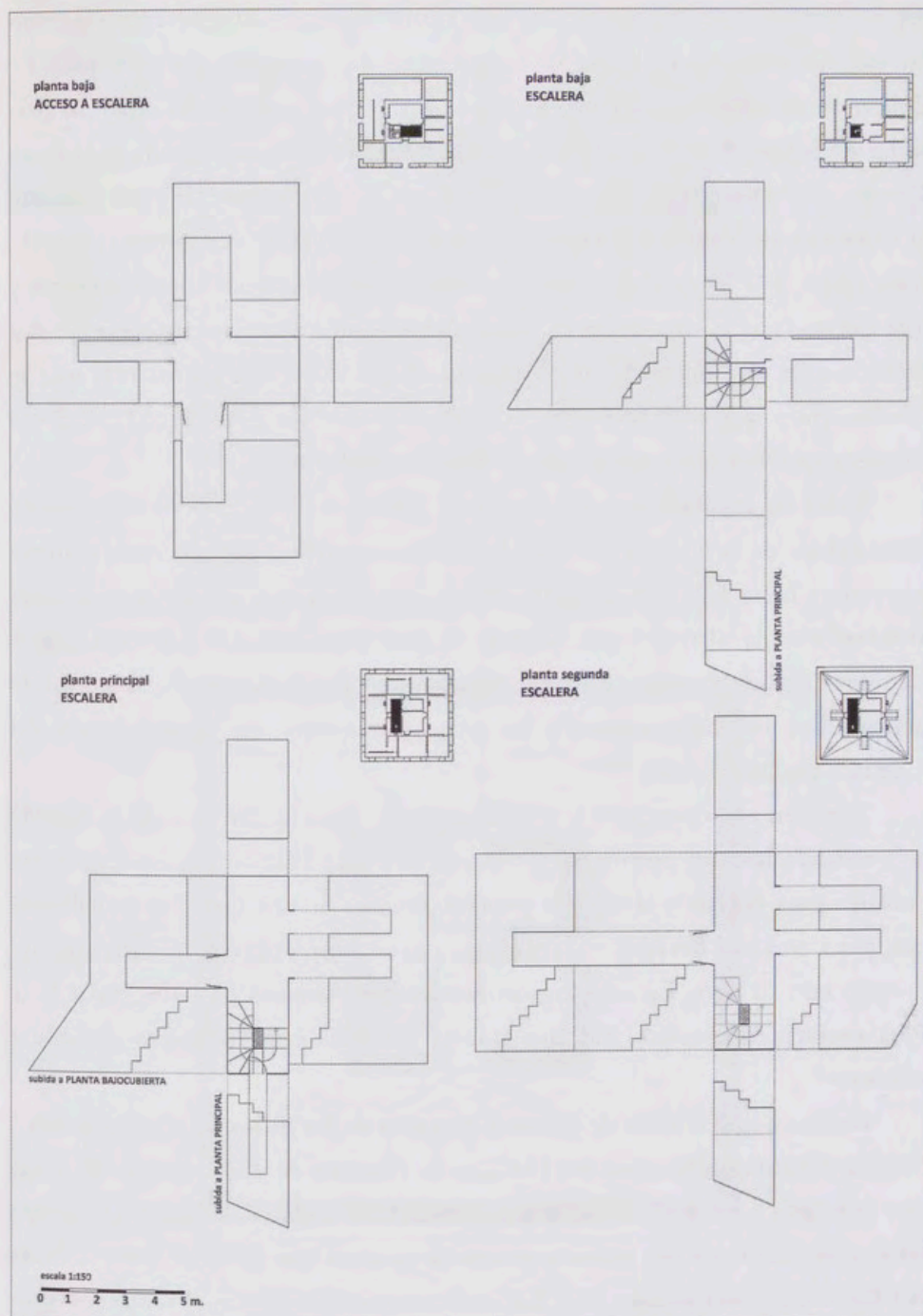


Fig. 8. Escalera de acceso de la torre de la Parada, dibujo de los autores.

tación de la torre de la Parada en la pintura de Félix Castelo y que se menciona más adelante.

Las medidas del resto de las estancias se obtienen en función del número de ventanas así como del número de cuadros y el tamaño de los mismos que contiene en su interior, aunque algo que es común a todas las estancias es el ancho. Sin duda, la estancia que más importancia tiene es la Galería del Rey, situada en el lado oeste del piso principal; tiene tres ventanas y dos chimeneas, y es clave para articular el resto del recorrido. Curiosamente, el tema principal que decora esta estancia es la caza; es aquí donde se encuentran los retratos del

rey, su hermano el cardenal infante don Fernando y su hijo y heredero al trono en ese momento, el príncipe Baltasar Carlos, los tres obra de Velázquez. Le siguen en dimensiones la Pieza Séptima, que forma parte de las estancias privadas de Felipe IV, y el resto de estancias aledañas. La más pequeña es la Pieza Quinta, que cuenta tan sólo con una ventana. Es importante destacar también el Oratorio, sin ventanas y capaz de contener un retablo compuesto de veintiséis tablas, y la Pieza de Cubierto, la habitación ubicada en la antigua torre y que permitía el paso a la ampliación. Además se anota la existencia de dos pasillos, uno que ocupa la misma longitud del Oratorio, y otro más que se localiza entre la Pieza Octava, la Pieza Excusada detrás de la alcoba y la Pieza Primera, que funciona como galería de paseo del monarca.

Todas las habitaciones del piso bajo nacen en el lado oeste de la torre, justo debajo de la Galería del Rey; las piezas se van sucediendo, de la primera a la cuarta, hasta conectar las habitaciones con el Zaguán, que permite acceder al interior de la torre y llegar hasta la escalera para ascender al piso principal. La sobrecarga decorativa de dichas habitaciones puede tener una finalidad de ostentación; son habitaciones a las que seguramente los acompañantes del monarca podían acceder.

También es importante la pormenorizada descripción que de la entrada y la escalera hace el escribano: «Para entrar a este Palacio hay un zaguanete con uso para coches y tiene dos puertas grandes de dos hojas muy maltratadas, pero con sus herrajes y cerraduras correspondientes y en cada una un postigo con su llave. En este zaguán hay cuatro ventanas de a dos hojas [...]. Para entrar a la escalera, hay una puerta enrasada con su llave y cerradura maestra»³⁷.

Gracias a que la serie de pinturas de vistas de los Sitios Reales permanece todavía colgada en la torre en 1747, en la relación de cada una de las obras que se realiza a modo de entrada en el inventario se señala el lugar que ocupa en el espacio, lo que nos permite recrear la escalera que asciende hasta la Pieza del Cubierto en el primer piso. Las indicaciones que ofrece el texto son precisas y están acompañadas de las medidas de las obras, por lo que se pueden encajar las diecisiete pinturas y generar el espacio que comunica con la ampliación de Gómez de Mora.

Esta escalera (figura 8), «que tiene una barandilla de hierro»³⁸, ocupa el lado izquierdo de la antigua construcción de Felipe II³⁹, la levantada por Luis de Vega. Gómez de Mora aprovecha la escalera ya existente por la facilidad que presenta para comunicar todas y cada una de las plantas, realizando las transformaciones necesarias para adecuar todos los espacios.

Es curioso señalar que la entrada número 9 del inventario, incluida en la escalera, aparece como sobrepuerta a mitad del recorrido de ascenso; este acceso se corresponde con la Pieza Excusada detrás de la alcoba, donde se indica una puerta que comunica con la escalera⁴⁰. Esta intervención, que comunica la antigua con la nueva estructura, aparece también mencionada en el *Pliego de condiciones*, donde se indica que es la zona dedicada al descanso del rey⁴¹.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. A. Martínez, 1992, p. 203 [*op. cit.* n. 6].

40. S. Alpers, 1971, p. 325 [*op. cit.* n. 2].

41. AGP, caja 9392, expdte 9.

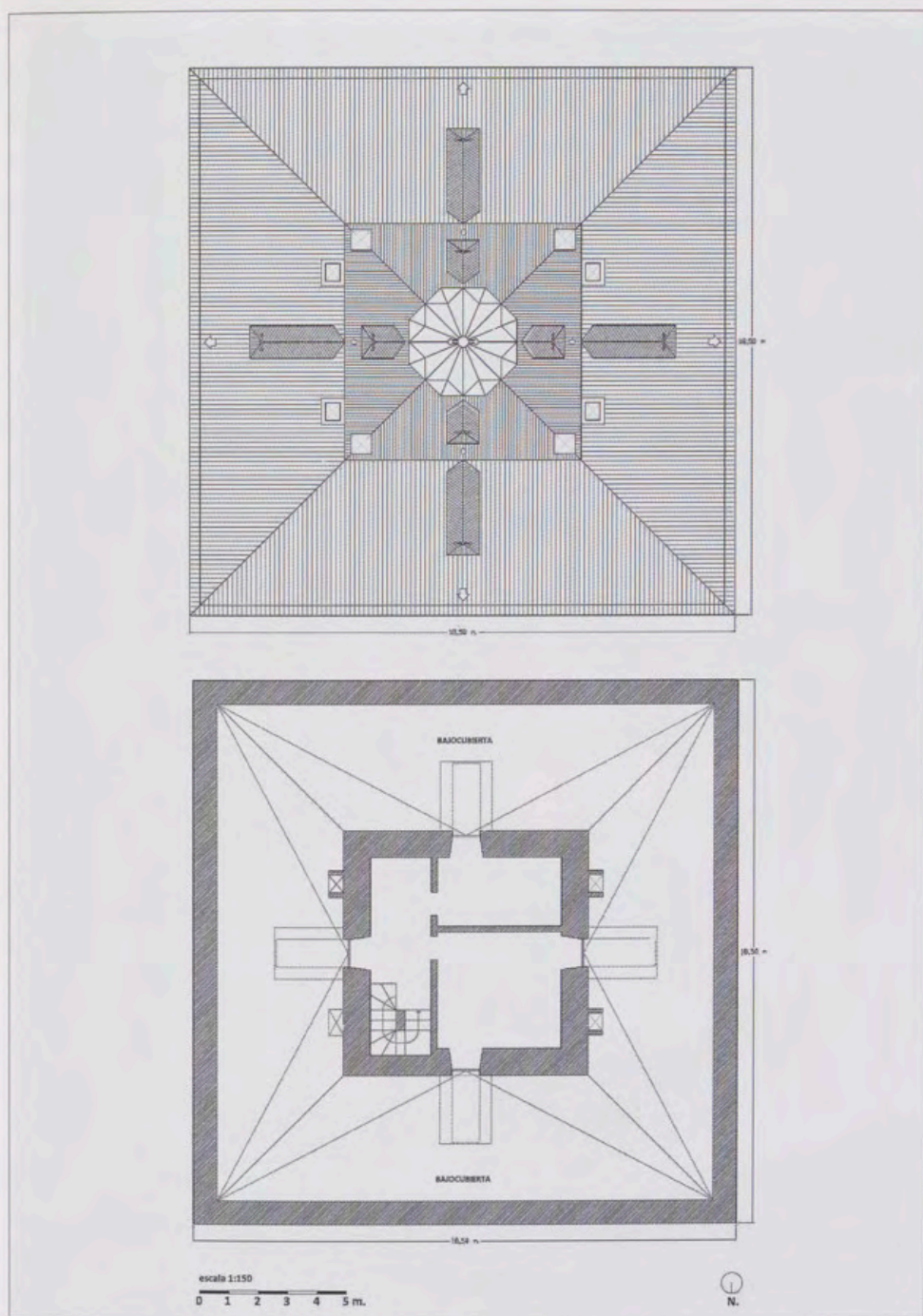


Fig. 10. Cubierta y bajocubierta de la torre de la Parada, dibujo de los autores.

Para el levantamiento del alzado y la cubierta de la torre de la Parada (figuras 9 y 10) se toma como punto de referencia un documento gráfico de excepción, la *Vista de la torre de la Parada* (figura 2), cuadro atribuido a Félix Castelo (1595-1651). Aunque se considera como integrante de la serie destinada al cazadero real, todo parece indicar que no es así⁴². Es una fiel representación de lo que fue el pabellón de Felipe IV. Castelo, pintor paisajista habitual de la corte⁴³, nos ofrece una visión objetiva del edificio, donde se muestra atento a mostrarnos cada detalle, tanto en el cuerpo principal de la obra como en el paisaje que lo rodea. Permite individualizar perfiles, materiales e incluso

42. La atribución de esta obra como perteneciente a la serie dispuesta en la entrada de la torre de la Parada no está del todo demostrada. Las medidas indicadas en el Inventario de 1747, único documento donde aparecen mencionadas, no se corresponden con las medidas de la obra actual, la cual parece además presentar su concepción original. El resto de obras conservadas y atribuidas a la serie, en el Palacio Real de Madrid y en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tampoco, lo que lo convierte en un tema objeto de estudio.

43. J. Urrea, *Pintores del reinado de Felipe IV*, Madrid, 1994.



Fig. 11. *Diego Velázquez, Autorretrato, h. 1640, Museo de Bellas Artes, Inv. 572, Valencia.*

detalles sobre la fachada, que coinciden con los que se indican en el *Pliego de condiciones*⁴⁴. El diseño individualiza cada particular de la construcción, tanto de la ampliación como de la antigua torre; observando la pintura se puede ver que los materiales empleados en ambos edificios son los mismos: ladrillo colorado, mampostería y piedra berroqueña, tal y como indica el contrato.

Además del lienzo del Museo Municipal de Madrid hay otro, conservado en el palacio de Mombello, en Italia. En este cuadro, la torre de la Parada aparece un poco achaparrada y con una distribución de vanos y decoración muy diferente a la ofrecida en la imagen anterior. Tanto la construcción aladaña como el enclave geográfico en el que está emplazado el edificio adquieren un carácter secundario frente a la inmensidad de la torre, y su aspecto poco o nada tiene que ver con la realidad. El carácter inverosímil de esta pintura hace que no se tenga en cuenta para la reconstrucción del edificio, aunque sea interesante indicar su existencia por cuanto que no hay más imágenes de la torre de la Parada.

CONCLUSIONES

Como si de un puzle se tratase, las piezas encajan para formar una planta practicable del pabellón de caza de Felipe IV. Con la reconstrucción de la torre de la Parada se viene a completar un capítulo esencial dentro del arte español en tiempos de Felipe IV y se hace una primera aproximación arquitectónica a esta construcción regia, sobresaliente en su decoración.

Y es que, a pesar de que el edificio no ha pasado a la historia del arte por su valor arquitectónico, sí que es preciso reconocer el mérito que tiene por constituir un pequeño museo en sí mismo. Sin duda es el programa iconográfico el que destaca por su importancia; los grandes lienzos han sido exhaustivamente estudiados e incluso se ha querido buscar un nexo común a todo el programa en conjunto⁴⁵. A Rubens se le encarga la mayor parte de la decoración pictórica, acometida finalmente en gran medida por su taller. Y a Vicente Carducho, que afronta el último gran proyecto de su vida, se le hace responsable de la realización y montaje del retablo para el oratorio privado del rey. Y por último, Velázquez (figura 11), que realiza algunas de sus más brillantes obras para decorar este cazadero, se hace cargo probablemente de las labores de montaje e instalación de los lienzos en los muros pared, en lo que es su primer ejercicio de una actividad en la que se mantendrá ocupado el resto de su vida⁴⁶. Todos bajo la atenta dirección del monarca, Felipe IV, inmerso hasta tal punto en la concepción del programa que elige incluso los temas de las pinturas que van a decorar su recinto⁴⁷.



44. A través del lienzo también se ha extraído la altura aproximada de la torre de la Parada. La ampliación debió de tener, incluyendo las mansardas, una altura superior a los 10 metros. Toda la torre, incluyendo el chapitel con su remate, debió de rondar los 37 metros de altura.

45. S. Alpers, 1971, pp. 78-100 [op. cit. n. 2].

46. J. Cordero y R. J. Hernández, *Velázquez. Un logístico en la corte de Felipe IV*, Madrid, 2000.

47. S. Alpers, 1971, p. 34 [op. cit. n. 2].

APÉNDICES

1. *Pliego de condiciones para la obra de la torre de la Parada.*

AGP, caja A. P. Pardo, caja 9392, exp. 9.

26 de abril de 1635.

«Por cuanto esta carta de obligación y fianza han visto Francisco de Mena maestro de obras, y Polonia de Torres, su mujer.

[...] Condiciones con que el maestro o maestros se han de obligar a hacer la obra que está acordada por Su Majestad en la redonda de la Torre de la Parada en el Monte del Pardo.

Primeramente es condición que se ha de obligar a hacer toda la dicha obra conforme a las trazas que se le entregarán formadas de Juan Gómez de Mora maestro y trazador mayor de las obras de Su Majestad.

Es condición que se han de abrir las zanjas de la redonda de la Torre conforme a la planta. Para formar la fábrica que se ha de hacer conforme a la planta baja que tenga de ancho tres pies y de fondo hasta lo firme y un pie más que por lo menos tengan de hondo estas zanjas una vara y en cuanto a la pared que mira al mediodía, bastará hacer las cepas de una vara en cuadro para elegir encima las seis pilastras que se demuestran en la planta. Estas zanjas se han de macizar de mampostería de la piedra que se hallare a la redonda del sitio con buena mezcla de cal, a una espuerta de cal dos de arena, como es uso y costumbre. De este mismo terreno de fábrica se han de levantar sobre estos cimientos las tres paredes que se demuestran en la planta dejando elegidas las puertas para la ermita, cocinas, y caballerizas a descubrir este cimiento desde la superficie de la tierra arriba una vara de alto eligiendo estas paredes de la superficie de la tierra arriba de dos pies y medio de grueso.

Es condición que se han de subir las tres paredes de Oriente, Poniente y Septentrión de catorce pies de alto eligiendo en las esquinas de la fábrica, aberturas de ventanas y puertas, y los pilares de ladrillo que fueran menester. Los de mayor son de cuatro pies y los de menor de tres. Han de ser por el lado de fuera de ladrillo colorado y por la de adentro de ladrillo rosado con sus verdugos y tapias de mampostería o guijarro como en las demás de la fábrica de esta torre.

Que en el lado del mediodía se pongan las seis pilastras cuadradas que se demuestran en la traza de piedra berroqueña de dos pies en cuadro, despiezadas por lo menos en tres piezas, han de tener en lo bajo su colofón lo mismo en lo alto, labradas y atrincheradas.

Enrasada esta obra de fábrica de pilares de ladrillo y tapias de mamposterías y arcos de ladrillo en las puertas y ventanas, se echará su armadura de madera de a seis, que viertan las aguas a la parte de afuera dejando en estos cuartos hecho un colgadizo, advirtiéndole que el soportal que queda a la entrada ha de ser de madera. La grada con sus vigas y canchillos y todo lo demás de

esta obra han de ser de madera tosca, como son cocinas y caballerizas y en cuanto a la ermita se ha de hacer un suelo cuadrado, el cual ha de ser de cielo raso para la limpieza y decencia de la ermita. Estos colgadizos se han de entablar de tabla cepillada en lo que mira al soportal y lo demás de caballerizas y cocinas han de ser las tablas toscas pero ser las dos ajustadas por amor de la tierra.

Es condición que se han de elegir las paredes traviesas que dividen el soportal con la ermita y la ermita con las cocinas y caballerizas dejando elegida la puerta que hay entre las dos caballerizas dejando estas paredes de la misma fábrica sea fuera por la fortaleza y perpetuidad de la obra.

Es condición que en las cocinas se han de hacer dos campanas de chimeneas con sus cañones forjados, los fogones de piedra de cantería y respaldares donde arrimar el fuego.

Es condición que se ha de dejar techada esta obra con barro y corteza de la ribera haciendo sus boquillas y respaldares de yeso negro como es uso y costumbre

Es condición que desde el colgadizo arriba se han de hacer los dos cañones de chimenea tamizados y doblados y dados de llana con una mezcla de yeso y cal por la parte de afuera.

Es condición que en la ermita han de quedar rasadas y blanqueadas sus paredes y que lo raso está dicho ha de ser de ladrillo de la ribera dejando un rodapié de dos pies de alto blanqueado y con el lado de yeso negro.

Que se han de hacer las dos puertas de la ermita del ancho que se enseña en planta de dos medias de madera de la sierra, enrasadas y enclavadas con clavos de cabeza redonda.

Es condición que para la dicha ermita se ha de hacer un altar del tamaño que se demuestra en la traza y del alto ordinario con una peana de altar de seis de dos de alto y una gradilla para sobre el altar, y en el altar sus razones para tener ornamentos u demás recaudos de altar.

Es condición que en las cocinas se han de hacer los dos postigos de tres pies y medio de ancho y siete de alto, enrasados de madera de pino y el que mira al campo con sus clavos de cabeza redonda ordinarios. En estas cocinas se han de hacer las mesas de tablones del tamaño largo ancho y alto que les diera dicho maestro. La otra puerta ha de ser de la cocina al zaguán de la torre que en ella se ha de abrir en el grueso de la pared en la parte y lugar que se demuestra en la planta haciendo la guarda [?] que la planta enseña.

Esta cocina se ha de empedrar en la forma ordinaria dejándole su corriente para que el agua que cayere salga al campo.

Es condición que en las dos caballerizas se han de hacer los pesebres que en la planta se demuestran dejándolos bien hechos y entablados así por la parte del pesebre como los testers hasta el alto de las traviesas, y los pesebres por la parte de afuera forrados de hierro y puestas las argollas.

Estas caballerizas han de quedar aderezadas sus paredes de yeso negro y asentadas las puertas y ventanas con sus negras clavazas y las ventanas y puertas de madera de pino como las demás.

Es condición que estas Caballerizas han de quedar empedradas con alguna corriente para echar fuera los orines y una viga a lo largo de la caballeriza con sus argollas para atar los tablones.

Es condición que el dicho maestro ha de ser por su cuenta a poner las cerraduras y llaves que fueren menester en las puertas de la ermita y en las puertas de las cocinas y caballerizas, con sus cerraduras largas y llaves de loba.

Es condición que se ha de empedrar el soportal que está delante de la puerta de la torre para su seguridad se han de echar de pilastra a pilastra unos adoquines de cantería de media vara de ancho y de grueso medio pie labrados, y así mismo se han de echar los adoquines en las testeras de este soportal hasta topar con la fábrica de la ermita y caballerizas.

Es condición que el dicho maestro ha de ser obligado a hacer en el primer suelo de la torre los tabiques de yeso que se muestran en la planta dejando elegidas las puertas y postigos que se demuestran en la dicha planta, que es los aposentos que se demuestran en dicha planta, que [es en] estos aposentos donde ha de comer Su Majestad, los cuales han de quedar aderezados y blanqueados y limpias las maderas de los cielos rasos como se le ordenare a dicho maestro.

Es condición que la chimenea que hoy a este andar sirve de cocina se ha de aderezar y reducir de forma más pequeña con sus jambas y dintel de cantería para que quede con buena proporción para hacer lumbre los días que allí fuere Su Majestad.

Es condición que donde está hoy una ventana que es donde se ha de hacer la alcoba se ha de hacer una alacena para poner y guardar cosas del servicio de Su Majestad los días que fuere allí.

Han de quedar estos aposentos bien aderezados los suelos de ladrillo raspado y cortado de la ribera, las puertas de madera de Cuenca y tableros de nogal con sus fijas, advirtiéndole que las cerraduras que fuere menester para este cuarto, por ser de la llave de Su Majestad se han de hacer y asentar por cuenta de las Reales Obras y no de su maestro.

Es condición que en lo bajo de la torre se han de quitar los tabiques que dividen al zaguán con la caballeriza que hoy hay dejando en el zaguán el tabique que se demuestra en planta vieja para que quede cuadrado el zaguán limpio y desembarrado y aderezados los remiendos que fueren menester de yeso negro.

Y también es condición que se ha de aderezar el empedrado de este zaguán y empedrarle de nuevo como se le ordenase al dicho maestro.

Y también es condición que se ha de hacer esta obra con aprecio de toda cosa y que si en el discurso de ella se le ordenase a dicho maestro haga más obra o menos de la demostrada en las trazas, es condición que ha de ser obligado a hacerlo por los mismos precios concertados, y si tuviere alguna baja

que comprenda a todos los precios en la dicha obra se reportará más o menos conforme a la obra que se hiciere.

Es condición que toda esta dicha obra ha de ser hecha entera y fabricada con buenos materiales en toda forma así en la bondad de ellos y perpetuidad de la obra, dejándola revocada y acabada de llaves en mano a contento y satisfacción del Señor Marqués de Torres, superintendente de las obras de Su Majestad y de los oficiales reales [...]

2. *Cuenta de gastos ocurridos en la Comisión de la reparación de pinturas.*

Cuenta de los gastos echos en el Estudio de Reveque en la reparación de Pinturas del Rey que esta a cargo de Don Mariano Salvador de Maella desde primero de julio de 1792 hasta fin de Julio de 1792 del presente año.

Archivo General de Palacio, Carlos IV, Casa, 52-4.

D. Mariano Salvador de Maella, pintor de Cámara.

8 de Julio de 1792.

«Primeramente

De mozos en llevar y traer las pinturas del Retiro y de traer el Carvon
126R

De lienzos para forzar los quadros tachuelas y una piedra pómez 63

De un cuchillo para recoger los colores en la piedra cola y Bermellón con
otros adherentes para dar las claras a los cuadros... 62

De gastos echos en los dos viages para traer las pinturas de la Torre de la
Parada y propinas a los caleseros... 56

Madrid y Julio 31 de 92

Suma todo 307

Madrid, 31 de Julio de 1792.

Mariano Salvador Maella

El Mayordomo mayor.

Abonese por relación de gastos mensuales de la Real Casa los trescientos
y siete reales que importa esta cuenta.»

LA CASA DE CAMPO DEL INFANTE DON GABRIEL O CASITA DE ARRIBA EN EL ESCORIAL

José Luis Sancho

Patrimonio Nacional

LA «CASA DE ARRIBA» EN LA ARQUITECTURA NEOCLÁSICA ESPAÑOLA

Juan de Villanueva realizó la casa de campo para don Gabriel de Borbón entre 1771 y 1773, a la vez que levantaba otra para don Carlos, el heredero de la corona. Desde el elogio de su contemporáneo Ponz la Casa «de Arriba» o del Infante ha corrido pareja con la «de Abajo» o del Príncipe en la estima que su arquitectura ha merecido¹. Sin embargo, algunos aspectos esenciales de su forma tal como ha llegado hasta nosotros nunca han sido objeto de atención, y poquísima ha obtenido su decoración interna dado que la muerte de su inicial propietario en 1788 ocasionó la almoneda de sus bienes y la consiguiente pérdida de su amueblamiento original. Por tanto, aquí se trata de esbozar una pequeña monografía centrada sobre todo en el estado original de la casa, las alteraciones estructurales operadas por los arquitectos Durán y Méndez en las décadas de 1930 y 1940 respectivamente, y las sucesivas decoraciones interiores.

Ambos casinos forman conjuntos integrados con sus respectivos jardines y constituyen variaciones sobre un mismo tema realizadas con poca diferencia de tiempo, en torno a 1771². Sin embargo, sabemos que los jardines no se empezaron hasta que las casas estuvieron concluidas —en 1773 la de Arriba y en 1775 la de Abajo³—, de modo que Ponz aún no las daba por terminadas en 1778, y, aunque no hubo solución de continuidad en las obras, pudo Villanueva incorporar nuevos matices a sus primeras ideas. A este respecto puede decirse que la Casita de Arriba o del Infante es la que menos diferencias presenta entre el proyecto inicial y la ejecución definitiva, puesto que se llevó a cabo continuadamente entre los años 1771 y 1773⁴. La construcción en realidad solo está bien documentada a partir de enero de 1772, pues entonces se registra por primera vez una orden del duque de Béjar, ayo de los infantes⁵; y quedó completamente terminada para la jornada de San Lorenzo de 1774, pues el 16 de noviembre cobró el arquitecto una gratifi-

1. A. Ponz, *Viaje de España*, t. II, Madrid, 1787, pp. 245-246. A partir de esa primera referencia, la bibliografía esencial sobre esta obra del gran arquitecto neoclásico español es, por orden cronológico de publicación: E. Llaguno Amírola y J. A. Ceán Bermúdez, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, t. IV (dedicado al siglo XVIII), p. 331; X. de Winthuysen, *Jardines clásicos de España*, Madrid, 1930, pp. 111-113; J. Ezquerro del Bayo, «La Casita de Arriba, de El Escorial», *Arte Español*, X, 1931, pp. 227-229; Anónimo, «La Casita de Arriba. Restauración del arquitecto oficial D. Miguel Durán», *Cortijos y Rascacielos*, n.º 17, 1934, pp. 8-10; F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, pp. 138-142; P. Moleón, «La presencia de don Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial», *Arquitectura*, n.º 249, julio-agosto de 1984, pp. 36-49; C. Sambricio, «El ideal historicista en la obra de Juan de Villanueva», en *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 233-260, esp. 233-246; P. Moleón, *La arquitectura de Juan de Villanueva*, Madrid, 1988, pp. 102-104; J. L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales...*, Madrid, 1995, pp. 487-488; ídem, «El Casino del Infante y la Casita del Príncipe en El Escorial», en C. Añón Feliú (dir.), *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Madrid, 1995, pp. 211-228, esp. 218-223; P. Martín-Serrano García, «Casita del Infante o de Arriba», en *Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid (zona oeste)*, t. V, Madrid, 1998, pp. 299-306, y A. Sanz Hernando, «Casita del infante don Gabriel de Borbón o de Arriba», en M. Lasso de la Vega, P. Rivas y A. Sanz Hernando, *Palacios de Madrid*, Madrid, 2010, pp. 88-91. Sobre la decoración interior ofrece muchos datos documentales J. R. Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Aldaia, 2003.

2. E. Llaguno Amírola y J. A. Ceán Bermúdez, 1829 [op. cit. n.º 1] sugerían la fecha de 1769 para el proyecto. Moleón ha documentado que la construcción de la del Príncipe comenzó el 28 de octubre de 1771 y concluyó el 7 de octubre de 1775, y estimó que la del Infante, comenzada a la vez, estaría concluida en 1773.

3. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Archivo del Infante D.



Fig. 1. Fernando Brambilla, Vista de la Casa de Campo de arriba como estaba anteriormente, óleo sobre lienzo, 115 x 162,5 cm. Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10011868, depositado en la Embajada de España en Lisboa.

cación por la obra que entonces se daba por acabada⁶. Pagos posteriores «por jornales, materiales y demás» pueden interpretarse como remates en los jardines⁷.

El influjo de Palladio en esta obra de Villanueva no se manifiesta en rasgos textuales de los alzados —salvo el friso convexo del entablamento jónico, que puede considerarse un guiño explícito—, sino en la planta, es decir, en la organización espacial como han señalado Moleón y Sambricio. El primero observó, a propósito de las concomitancias con un proyecto palladiano que perteneció a lord Burlington, cómo el espíritu de nuestra casita procede del arquitecto vicentino directa o indirectamente, y que tal ascendencia no se manifiesta de manera vaga sino en los resultados mensurables de un método compositivo que condiciona las dimensiones relativas de los espacios entre sí⁸. La planta muestra gran proximidad a las de ciertas obras de Palladio cuya función era puramente de recreo, sin explotación agrícola, como ha subrayado Sambricio a propósito de donde, al igual que en la Villa Rotonda, la doble simetría del cuadrado es engañosa puesto que ambos ejes responden a principios diferentes: el de la entrada es formal y enfático en su sucesión de pórtico, salón principal de doble altura y sala hacia el jardín; el segundo distribuye los dos «cuartos» hacia las fachadas laterales⁹. El carácter íntimo de estas crujías de

Gabriel (en adelante AIG), Secretaría, leg. 878: Gastos de la obra de la Casa de Campo del infante don Gabriel en El Escorial, 1773. «Libro donde se anotan las partidas así de jornales como de materiales que se reciben y pagan en la obra de la Casa de campo que en este R. Sitio de San Lorenzo se está construyendo para el Sermo. Sr. infante D. Gabriel bajo las órdenes del Exmo Sr. Duque de Béjar, ayo de S. S. A. A., según consta de las listas semanales, y da principio en la que cumplió en 8 de mayo de 1773». Pagos por transporte de los enverjados; por cantería (losas y pilastras); por jardinería (Luis Lemmi); antepechos de la fuente... Llega hasta mayo de 1775. En virtud de este documento J. R. Martínez Cuesta, 2003, en su obra por desgracia inacabada, p. 328 [op. cit. n. 1], precisa que la obra comenzó el 8 de mayo de 1773 y terminó en la última semana de junio de 1775.

4. La documentación sobre la construcción de esta casa ha de obrar en el Archivo del Real Monasterio de El Escorial, como adelantamos en J. L. Sancho, 1995 [op. cit. n. 1, «El

Casino...], y al respecto cabe citar un extracto realizado en 1851: AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 45, 3 de marzo de 1851: «El Admón. manifiesta que en cumplimiento de la Real Orden de 9 de enero último ha reconocido de nuevo los archivos del Monasterio y el de la admón... habiendo encontrado los cuatro documentos de que remite copia y son:... 2º Una certificación expedida en 4 de noviembre de 1775 por el Contador de los Reales alimentos consignados a los Srmos. Sres. Príncipe e Infantes, de las cantidades entregadas desde 1770 hasta 2 del referido mes y año citado por las Tesorerías de S. S. A. A. por el pago de jornales y materiales en la construcción de dos Palacetes y una casa para las familias de los Srmos. Sres. Infantes./ 3º Un resumen general de data y de cuenta del que aparece la cantidad recibida y la inventada en la casa grande o de Infantes y en los Palacetes».

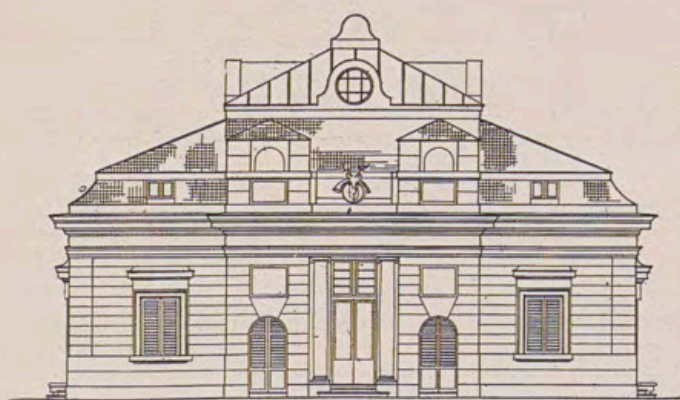
5. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 265. «En la tesorería del los sermos. sres. Príncipe e Infantes se entregarán al R. P. Fr. Diego Navarro, arquero y contador del R. Monasterio del Escorial, setenta mil rs. vn. para que continúe satisfaciendo los gastos que ocurran en la obra de la Casa de Campo, que por cuenta del Sr. infante D. Gabriel y pº diversión de S. A. se está construyendo en aquel Sitio. Y sirva esta orden con recibo del expresado R. P. arquero, de resguardo a la citada tesorería mientras no se despachan los libramientos correspondientes, tomando antes razón en la contaduría de Rs. Alimentos de S. S. A. A., Béjar». La primera orden que he encontrado está fechada el 29 de enero de 1772, y a continuación se suceden el 4 de junio de 1772, el 11 de septiembre de 1772 y el siete de enero de 1773, es decir cada tres meses, y siempre por 50.000 reales. El 21 de octubre de 1772 se efectúa un pago extraordinario de 80.000 reales «para que continúe satisfaciendo los gastos que ocurran en la construcción de una casa de campo o palacete que en aquel R. Sitio se está ejecutando, de cuenta del Sermo Sr. Infante D. Gabriel, para la diversión de S. A.». Todos esos importes estaban destinados a materiales, pues el 16 de diciembre de 1774 se hace constar, al pagar los entonces entregados para esta obra, que los gastos de jornales se cargan en las listas de la casa de alojamientos

habitación se manifiesta en el desplazamiento de las puertas fuera del eje de las ventanas. Por el contrario, el hecho de que las puertas de la sala al jardín estén cerradas en las paredes laterales y alineadas con las ventanas indica el carácter formal de esa pieza y de toda esa crujía, entendida como el acceso lógico desde la formalidad del eje central a la intimidad de las crujías laterales, como expresa la planta (figuras 2 y 6). Es preciso destacar que, si en Palladio los ejes secundarios son ejes de luz, no es así forzosamente en las distribuciones residenciales del siglo XVIII europeo, italianas y francesas, de quienes también es deudor Villanueva.

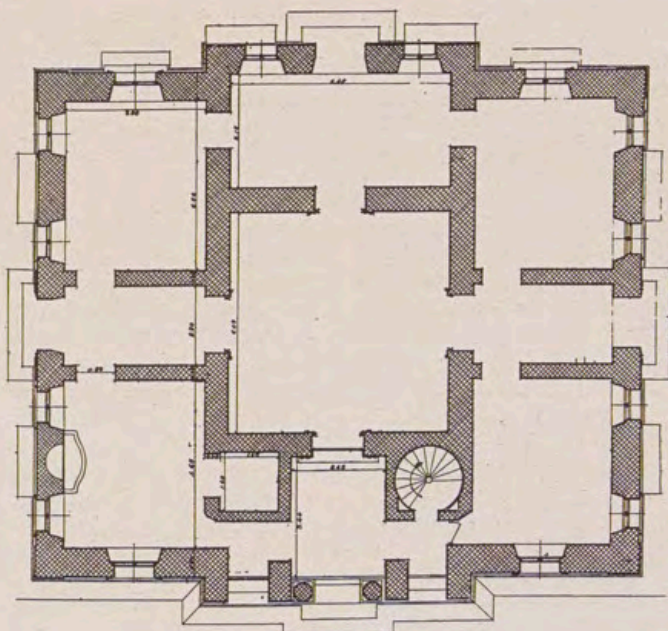
En el exterior, esta planta se expresa mediante una discreta acentuación de las fachadas del eje formal frente a las laterales, gemelas, y mediante los potentes volúmenes de las cubiertas. La entrada ha sido acentuada por Villanueva por un pórtico *in antis* —es decir, entre antas—, tema que luego repetirá con frecuencia y que aquí sirve para destacar el carácter íntimo, cerrado, de este pequeño edificio, y para definir el orden jónico al que se somete el ornamento externo de la Casa empezando por el friso «palladiano» que la ciñe de modo continuo. Contrapuesta a este rasgo de unidad, la cubierta individualiza los volúmenes subrayando el carácter dominante del eje formal sobre los volúmenes laterales. En origen el salón central estaba techado también con pizarra, pero, apenas terminado el edificio en 1773, resultó evidente en 1774 la conveniencia de sustituirla por plomo; aún no estaba entonces pintada la bóveda, atribuida a Vicente Gómez¹⁰.

La «clausura» o carácter reservado de este pabellón, expresada por el pórtico jónico, lo estaba también mediante una cerca pétreo ante esta fachada, barrera aislante respecto al mundo exterior que servía para separar totalmente el espacio destinado al placer —el jardín— del patio de entrada. Sus elementos principales eran referencias antiguas: esfinges y obeliscos truncados coronados por jarrones, cuyo estado original es visible en la vista de Brambilla (figura 1). Posteriormente, durante el siglo XIX, los obeliscos fueron rebajados y la parte central del cerramiento eliminada, seguramente para dar mayor visibilidad a la fachada de la Casita, con lo cual varió totalmente de sentido la obra de Villanueva. Originalmente, las dos esfinges sobre altos pedestales que flanquean la escalinata de ingreso —labradas en 1773 por Antonio Primo, autor también de otros elementos¹¹— estaban separadas solo por el mismo exiguo espacio que hay entre las columnas del pórtico, en un efecto casi expresionista de aislamiento y que fue alterada en fecha aún por determinar del siglo XIX¹². Sin embargo, la solución de la verja y garitas de entrada, entre los dos pabellones de servicio, está más cerca del barroco tardío que la empleada por el mismo Villanueva en la Casita de Abajo. Los portales a un lado y a otro del patio de coches constituían también una alusión palladiana.

No se conocen diseños originales de Villanueva, ni tampoco planos del siglo XIX. Por lo general se ha venido asumiendo que el primer levantamiento del que disponemos sería el publicado por Chueca y de Miguel en 1949, y desde entonces atribuido a Chueca, aunque nada dicen al respecto en los co-



Alzada y fachada principal.



Planta baja.

Fig. 2. Miguel Durán, Alzado de la fachada principal y levantamiento de la planta baja de la Casa de Arriba, que refleja el estado anterior a la reforma realizada por el propio Durán. Publicado en *Cortijos y Rascacielos*, n.º 17, 1934, p. 9.

mentarios a esos dibujos, mientras por el contrario sí especifican que Carlos Sidro fue el autor de una perspectiva del patio de entrada que publican¹³.

Sin embargo, hay que dar prioridad, en todos los sentidos, al levantamiento realizado por Miguel Durán durante la República, y publicado sin firma en la revista *Cortijos y Rascacielos*, donde se describe sumariamente la restauración de la Casa llevada a cabo por dicho arquitecto, como director de las obras del Patrimonio, entre 1931 y 1934. Al margen de los documentos que contuviese el proyecto original, que no se encuentra en el Archivo General de Palacio, donde quizá nunca llegara a estar¹⁴, los reproducidos en la citada revista —sobre

para las familias, es decir la que está en la Lonja y que también construía Villanueva simultáneamente. J. R. Martínez Cuesta, 2003, p. 337 [op. cit. n. 1], menciona otro pago, el más considerable (271.928 reales) en diciembre de 1773, citando el legajo 299 de la Contaduría del infante.

6. *Ibidem*, 16 de noviembre de 1774. «En la tesorería del sermo. sr. Infante D. Gabriel se entregarán a el arquitecto D. Juan de Villanueva cien doblones de a sesenta rs. vn. que S. A. ha venido en concederle por vía de gratificación por una vez, en atención al trabajo que ha tenido en la dirección de la obra de la Casa de Campo que para la diversión de S. A. se ha construido en el Rl. Sitio del Escorial. Y sirva esta orden con recibo del expresado D. Juan de Villanueva de resguardo a dicha tesorería, interin, liquidados los demás gastos que la referida obra ha tenido, se despachan de todo los correspondientes libramientos. Madrid 16 de noviembre de 1774. El duque de Bejar. Recibí, Juan de Villanueva (rubr.)».

7. J. R. Martínez Cuesta, 2003, p. 363 [op. cit. n. 1], enero de 1776: «Factura pagada a don Juan de Villanueva por jornales, materiales y demás empleados en la Casa de Campo de San Lorenzo. Importe: 12.130 rs., citando AGP, AIG, Cont., leg. 301. Aunque conviene revisarlo, el crecido gasto publicado por el mismo autor como efectuado en 1780 quizá no se refiere ni siquiera a este jardín ni a esta casa de campo (en cuya arquitectura difícilmente cabría encontrar lugar para un añadido tan cuantioso), sino a la del Príncipe, que justo en aquellos años se ampliaba: cfr. *ibidem*, p. 393, diciembre de 1780: «Factura, del 31, de Juan de Villanueva por el aumento que se ha dado en la Casa de Campo de San Lorenzo: 151.516 rs., citando AGP, AIG, Cont., leg. 303.

8. P. Moleón, 1984 [op. cit. n. 1]. Como señaló también Pedro Moleón —a quien agradezco su constante amistad y amabilidad— Villanueva no debió de conocer dicho dibujo, pero las semejanzas revelan, por eso mismo, una influencia palladiana mucho más asumida que la propia de una copia sin reflexión.

9. C. Sambricio, 1986 [op. cit. n. 1].

10. J. L. Sancho, 1995, p. 220, n. 23 [op. cit. n. 1, «El Casino...»]. 26 de julio

de 1774, Juan de Villanueva a Ignacio Béjar: «Muy señor mío: S. S. A. A. el Príncipe N. S. y Sr. infante D. Gabriel han mandado que en sus dos casas de campo se cubran de plomo las dos bóvedas que cubren las piezas principales del medio de las casas que en el día se hallan con pizarra, y esta no reserva las dichas bóvedas de algunas goteras que pierden las pinturas que en la una ya están hechas y en la otra deben hacerse, y para ejecutar todo esto se necesita de algún plomo, como unas 200 arrobas, y para que v.m. dé parte a S. E. y despache el libramiento correspondiente remito a v.m. esta con el plomero Domingo Torres...»

11. J. R. Martínez Cuesta, 2003, p. 337 [op. cit. n. 1], citando el legajo 299 de la Contaduría del infante, diciembre de 1773: «Factura de Antonio Primo, maestro escultor, por los gastos ocasionados por las fuentes, grupos de sfinges y demás figuras que trabajó para la Casa de Campo de San Lorenzo: 110.051 rs. 24 mrs.». Desconozco si entre las «demás figuras» debe contarse la cabeza de ciervo que adornaba la fachada.

12. Una factura ya de 1776 alude de nuevo a las esfinges y hace dudar de si llegaron a existir más, o si este pago tardío a Villanueva se refiere solo a su colocación sobre sus altos pedestales, lo que por una parte es lógico dado que por su situación en el ingreso debían de ser unas de las últimas cosas en ser colocadas; por otra parte, sin embargo, parece muy alto el importe, si bien cabe entender que incluye la cantería de los pedestales y todo el asiento de las figuras. Cfr. J. R. Martínez Cuesta, 2003, p. 363 [op. cit. n. 1], 1776: «Factura de Juan de Villanueva por la esfinges de la Casa de Campo de San Lorenzo. Importe 9.457 rs.», citando AGP, AIG, Cont., leg. 854.

13. F. Chueca y C. Miguel, 1949 [op. cit. n. 1], p. 142, fig. 53.

14. No hay rastro de esta intervención en el AGP, ni en las Actas del Consejo de Administración del Patrimonio de la República ni en las del Comité de enlace entre el Patronato Nacional de Turismo y el Patrimonio de la República; por tanto parece lógico que la documentación se encuentre en el Archivo del Ministerio de Hacienda o, a partir del traslado de sus fondos, en el General de la Administración, pues parece probable que la obra fuese costeada por dicho ramo o por Presidencia. El

lo que volveremos más adelante— son el alzado de la fachada principal, la planta baja, acotada en su mitad izquierda (figura 2) y la sección transversal (figura 3). Son todas correctas, salvo un error en la sección donde colocó la puerta de la derecha en el lugar simétrico respecto a la de la izquierda. Es preciso concluir que reflejan el estado original del edificio, es decir, tal como lo encontró Durán, pero que este introdujo modificaciones sobre las que volveremos luego. Sobre todo la planta baja constituye por tanto un testimonio precioso acerca de la distribución original de la Casa, incluyendo la presencia de una fuente en la sala a la que daba nombre.

Los planos publicados por Chueca y De Miguel no se apartan un punto de la lectura que Durán hace del edificio: son igualmente el alzado frontal, la planta y el corte transversal, sin aportar ni otros alzados, ni la planta superior ni otras secciones¹⁵. Su única originalidad, acertada, es que en la sección no comete el error de representar simétricas las puertas en los vestíbulos laterales, cosa que un dibujante puede hacer sin más que darse cuenta de la contradicción entre la planta y la sección y una vez enterado de la mayor fiabilidad de aquella sobre esta. Parecería probable que Chueca se hubiese limitado a copiar los dibujos del arquitecto republicano, fallecido precisamente en 1949, sin citarles; pero la realidad debió de ser más compleja puesto que a finales de 1933 «Se concede la autorización pedida por los alumnos de arquitectura Carlos de Miguel y Fernando Chueca, para visitar en estos días la Casita del Príncipe y de Arriba, de El Escorial, y que hagan estudios con la dirección y acompañamiento del Sr. Durán»¹⁶. Los tres colegas profesionales, el más maduro y los dos jóvenes, coincidieron, por tanto, en este edificio precisamente cuando el primero empezaba la obra, y cabe pensar que los principiantes colaborasen en el levantamiento o al menos en la toma de datos. Los dibujos publicados por Chueca como suyos en nada contradicen a Durán, pero desde luego dan menos información, pues incluso elimina las cotas y las carpinterías, y sus detalles gráficos son de menor calidad, como puede observarse en los despieces de la cantería y en los detalles del pórtico.

Llegamos así al levantamiento realizado por Diego Méndez en 1941, que incluye las plantas, alzados y secciones del edificio principal¹⁷. Dos años más tarde, en 1943, están fechados los planos del conjunto, es decir, la planta general con los pabellones de servicio (figura 5), las plantas, alzados y secciones de estos, y un alzado con detalle de las verjas¹⁸. Aunque volveremos luego sobre ellos al tratar de la intervención de este arquitecto, cumple aquí señalar en cuanto a los documentos gráficos sobre la Casita propiamente dicha que el n.º 8853 expone el proyecto de Méndez (figuras 4, 8 y 9), mientras que el n.º 8852 representa el estado previo, es decir, que refleja la intervención de Durán, no explicitada en los planos publicados por el arquitecto republicano, y sobre la que volveremos luego (figuras 6 y 7). Significativamente, en ninguna de las secciones hasta ahora citadas se reflejan datos sobre la decoración interior.

En cuanto a la documentación gráfica, en realidad sólo contamos con un cuadro de Fernando Brambilla y algunas fotos históricas de escasa relevancia.

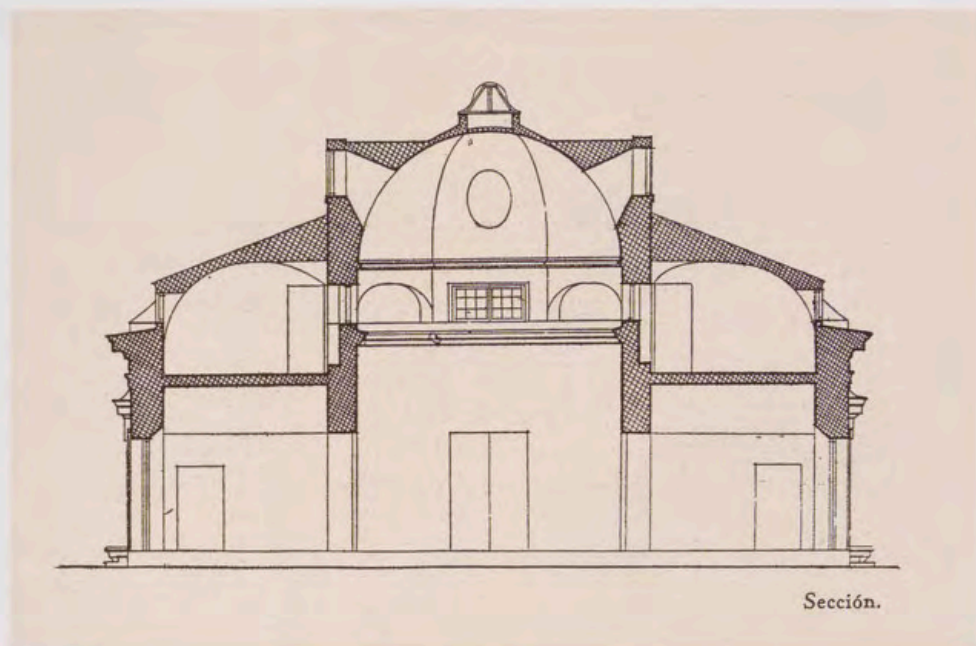


Fig. 3. Miguel Durán, Sección transversal de la Casa de Arriba. Publicado en *Cortijos y Rascacielos*, n.º 17, 1934, p. 10.

En cuanto al primero, la *Vista de la Casa de Campo de arriba como estaba anteriormente*, es una de las que menos espacio muestran de toda la serie, pero precisamente se representa aquí el principal rasgo de su exterior que ha sido objeto de modificación: las esfinges, que en origen estaban muy juntas, formando un angosto acceso hacia la puerta, y que en el siglo XIX fueron desplazadas lateralmente. El cerramiento que separaba el jardín del patio de entrada producía un efecto quizá algo dramático, pero muy sugerente. Por encima del cerramiento, también con reminiscencias vénetas, que separa el patio de los espacios cultivados, se recorta la silueta lejana del monasterio. Se trata de una de las escenas de su autor que plasman con más gracia, dentro de lo posible, la vida cortesana bajo Fernando VII¹⁹. Las fotos históricas que conocemos no muestran grandes variaciones en el exterior, salvo la desaparición de una cabeza de ciervo con un cuerno de caza —alusión a una de las funciones del pabellón, la cinegética— que coronaba la entrada principal; seguramente en plomo, pudo realizarla también Antonio Primo²⁰. Otros testimonios, como el dibujo de Carlos Sidro son poco relevantes. Del interior solo conocemos una fotografía de la sala central tal como la utilizaron los ingenieros de montes, con estanterías²¹.

LA CASA DE CAMPO DEL INFANTE DON GABRIEL DURANTE EL REINADO DE CARLOS III

Por desgracia no conocemos la decoración de la casa entre 1773 y 1789 tan bien como habría sido posible si nuestro malogrado compañero Juan Martínez Cuesta hubiese tenido tiempo de terminar sus publicaciones sobre el infante

uso del palacete por los ministros de Hacienda, apuntado en 1940 como veremos, induce a pensar que la restauración se realizara precisamente con ese fin, y que por tanto las obras se pagaran por ese capítulo. Durán sabía bien que en Hacienda se trabajaba con mejores pagas y presupuestos saneados, pues había trabajado para las Delegaciones del ramo antes de pasar al Patrimonio de la República. Agradezco mucho al hijo de este arquitecto, don Juan Durán-Loriga y Rodrigáñez, su amabilidad en las conversaciones que hemos mantenido y su permiso expreso para reproducir los planos de su padre.

15. F. Chueca y C. Miguel, 1949 [op. cit. n. 1], pp. 136-137.

16. Actas del Consejo de Administración del Patrimonio de la República, AGP, Reg. 9810, 15 de noviembre de 1933, fols. 158-159, fol. 158. Esta resolución complementa la del acta anterior, de 1 de noviembre de 1933 (ibidem, fols. 154v-156, fol. 156), en la que «Por último, se da cuenta de una instancia de unos alumnos de Arquitectura, don Carlos de Miguel y don Fernando Chueca, solicitando un permiso para visitar todos los Palacios con objeto de realizar determinados estudios. El consejo, dados los términos de amplitud en que está redactada la solicitud, acuerda comunicarles que cuando necesiten hacer un estudio determinado en algún edificio, lo expresen concretamente, y el Patrimonio resolverá lo que proceda».

17. Ya citado en J. L. Sancho, 1995, *La Arquitectura...*, p. 488, pero sin indicar la signatura porque a la sazón el plano carecía de ella. Ahora le corresponde el número 8853, y contiene las plantas, alzados y secciones del edificio principal.

18. AGP, Planos, n.º 8896: Casita del Infante y pabellones de entrada; n.º 8897: detalle de la verja; n.º 8898: Pabellones de entrada, fachada principal, sección A-B y planta.

19. El rey y María Amalia han salido de la casa y se disponen a subir al coche «a la inglesa», junto con su perro de lanas, saludados por el conserje, en la puerta, por un grupo de servidores, a la izquierda, que llevan una cesta de «regalo» de la huerta, y por otro grupo de paisanos muy expresivos a la derecha, junto a un jardinero y su perro. Para subrayar

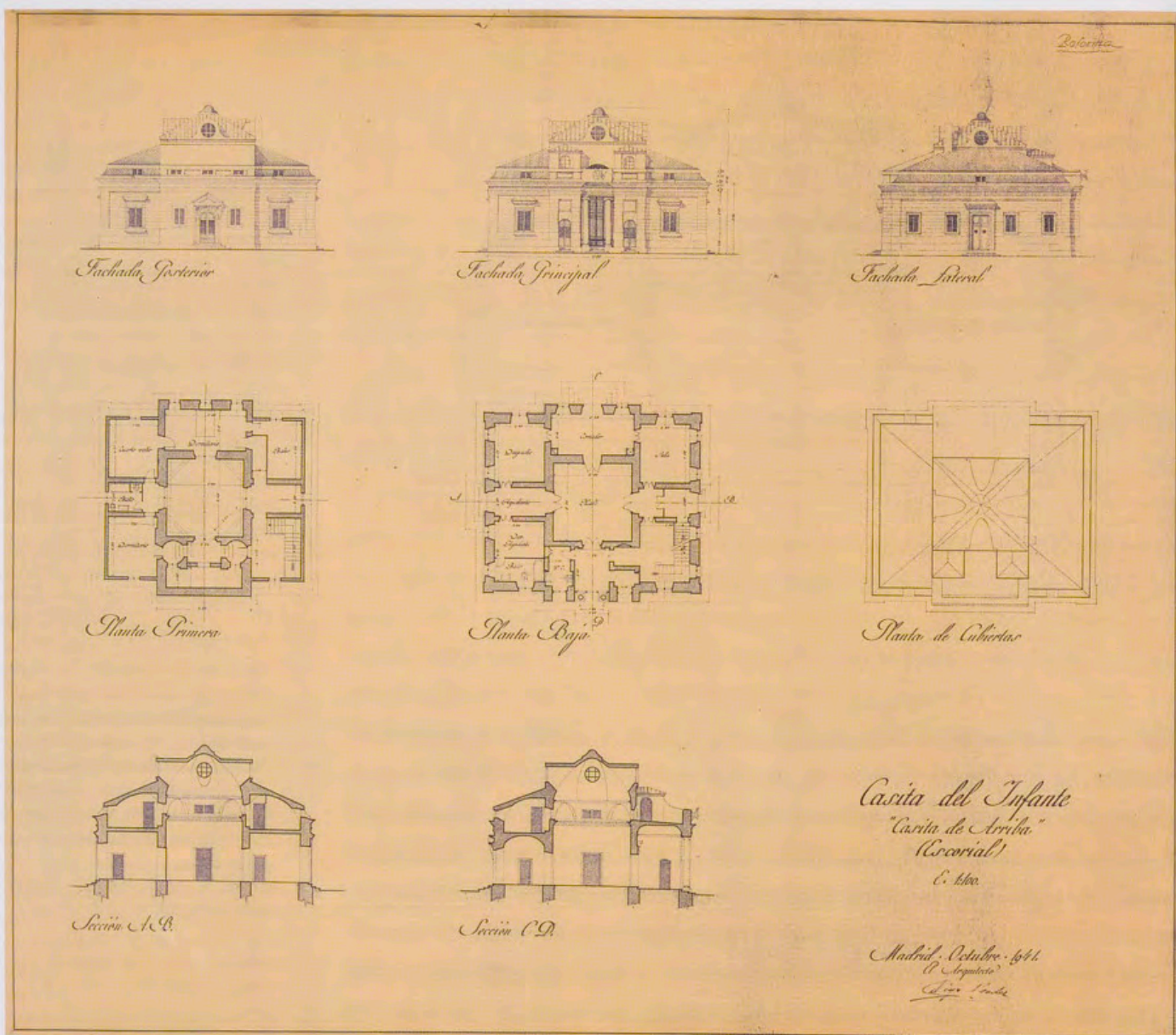


Fig. 4. Diego Méndez (copia), Proyecto para la reforma de la Casa de Arriba: fachada posterior, fachada principal, fachada lateral, planta primera, planta baja, planta de cubiertas, sección AB (transversal) y sección CD (longitudinal). Madrid, octubre de 1941. Archivo General de Palacio, Planos, n.º 8853, Patrimonio Nacional.

la cómoda seguridad con la que los reyes circulan por sus lugares de recreo en los Reales Sitios, no hay aquí más guardias que un coracero que contempla la escena desde el fondo, junto a la puerta de la huerta.

20. En el fondo de fotografía histórica del AGP no se encuentra, significativamente, ninguna imagen de esta Casita, ni siquiera del exterior; las fotos históricas a las que aludo son las publicadas por J. Ezquerro del Bayo, 1931 [op. cit. n. 1] y F. Chueca y C. Miguel, 1949 [op. cit. n. 1]. Aunque la factura de Primo (citada en n. 9) permite atribuirle esta obra, el material en plomo hace pensar que hubiera podido ser realizada en el taller de Dumandre en La Granja.

don Gabriel²². El mobiliario realizado por José López en 1774 era «de última moda», y simultáneamente las colgadas de seda suministradas por Iruegas debieron de proporcionar un entorno al nivel de las mejores habitaciones de los infantes, pero sin llegar al lujo lionés que el príncipe desplegaría en los años sucesivos²³. Por la cuenta del ebanista sabemos que contenía —se supone que entre otras cosas— dos sillerías completas y una mesa de juego²⁴.

Para intentar reconstruir el ambiente de estos interiores hay que remitirse a los citados estudios de Martínez Cuesta pese a que, por su carácter lamentablemente troncado, proporcionan unos materiales —como las cuentas— pero no otros aunque los conociese, como los inventarios de su almoneda, citados también por Aguiló y López-Yarto²⁵. Entre los muebles, las facturas mencionan mesas rinconeras talladas²⁶, consolas igualmente talladas y doradas seguramente a juego con las anteriores²⁷, un espejo²⁸, «una vajilla pintada de

Inglaterra»²⁹ y algunos cuadros comprados expresamente para este destino³⁰, entre otros efectos³¹. En 1777 consta el retapizado «con tobin de aguas» tanto de la Casa –cabe entender que buena parte de sus paredes– como de la «sillería y cortinaje», es decir el conjunto de un *meuble*, sin más precisión sobre cuántas habitaciones abarcaba³². Desde luego tales noticias no ofrecen más que una visión fragmentaria de unos interiores ornados sin duda con muchos más objetos, pero parece que en su mayor parte los traería el

oficio de la furriera desde el palacio de San Lorenzo en cada jornada. De otras piezas, como «el órgano de S. A.»³³, consta que viajaban de un sitio real a otro con el infante y que solo paraban aquí durante su estancia. Es bien sabido que la música tenía un papel importantísimo en la vida de don Gabriel, y no deja de repetirse que esta casa estaba pensada para la audición de conciertos. Nada parece desmentirlo.

Para que en esta descripción de este palacio de la armonía, aún tan cercano culturalmente al barroco, no falten junto al aire y la tierra –la música y la fábrica constructiva– los otros dos elementos, acabaré con dos menciones sobre el fuego y el agua. Por lo que al primero se refiere, llama la atención –aunque nunca se menciona– la completa ausencia de chimeneas en este pabellón, que por tanto parece pensado sobre todo para los días otoñales de buen tiempo. Ello no deja de ser raro conociendo la climatología del lugar y de la época; tal vez, y por alguna razón que se nos escapa, se estimó preferible utilizar braseros. En cuanto al agua, es preciso reseñar que la referencia decimonónica a una fuente con juegos de agua en el interior de la Casa no solo concuerda con su presencia en el plano de Durán, sino también con facturas en la época de construcción para caños de bronce³⁴, así como con «los modelos y figuras de plomo» que hace el platero Vendetti y que cabe interpretar fuesen también para esta fuente, sin que por el momento podamos aseverar más, aunque parece lógico pensar que esta sala, orientada al norte, estaría destinada a su uso en los días más calurosos de la jornada³⁵.

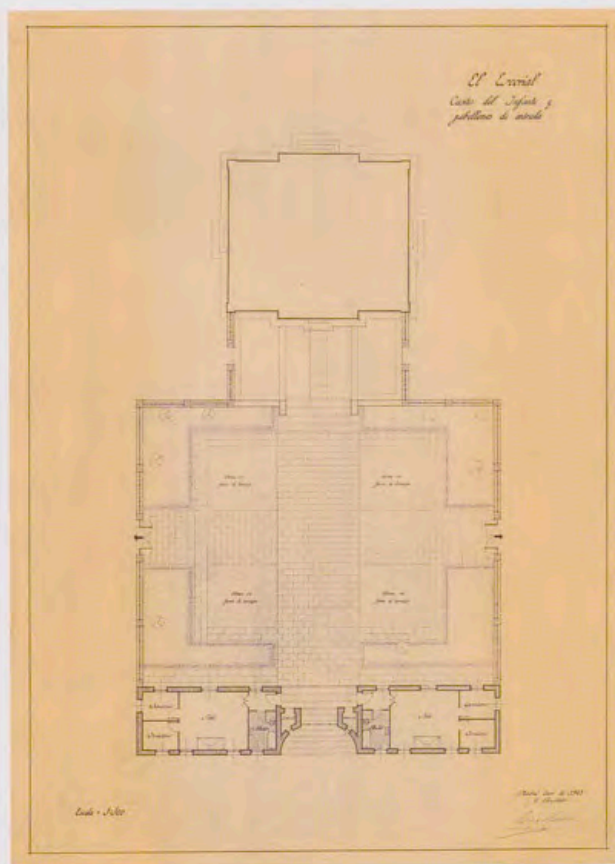


Fig. 5. Diego Méndez (copia), Planta de los pabellones de servicio y patio de entrada a la Casa de Arriba, con indicación el espacio ocupado por ésta. Archivo General de Palacio, Planos, n.º 8896, Patrimonio Nacional.

21. Esta imagen, que conozco por publicaciones de la Escuela de Ingenieros de Montes, no parece encontrarse en el fondo fotográfico del AGP, pero está publicada en J. Ezquerro del Bayo, 1931 [op. cit. n. 1].

22. J. R. Martínez Cuesta, «El infante don Gabriel de Borbón y Sajonia, hijo favorito del rey Carlos III», *Reales Sitios*, n.º 95, 1988, p. 28, e ídem, 2003, p. 363 [op. cit. n. 1].

23. J. L. Sancho, 1995, p. 220, n. 24 [op. cit. n. 1, «El Casino...»], citando AGP, Carlos III, leg. 265. Cuenta de Iruegas y Zubiaga, por 15 piezas de muer plata de aguas «para el adorno de la Casa de Campo que S. A. tiene en S. Lorenzo el Real».

24. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 265. «Ocho sillas de cabriolé de última moda, que vale cada una sin la talla 90 rs. / -16 taburetes compañeros de dichas sillas que vale cada uno sin la talla 75 rs. / -dos canapés compañeros de las sillas de a tres asientos cada uno moldados y tallados de mi cuenta y guarnecidos en la misma disposición que las sillas... cada uno 600 rs. / -Una mesa de juego de maderas finas y la tapa cubierta de varias maderas y dibujo, y los junquillos de palo rosa, que vale con el coste de maderas y trabajo 26 pesos. asimismo una vara de paño verde de Guadalajara [para el tablero de la mesa de juego] / -Asimismo quince millares de tachuelas doradas que se han gastado en guarnecer todas las sillas, los taburetes y los canapés que estas las ha dado el dorador a fuego...».

25. M.ª P. Aguiló y A. López-Yarto, «El mobiliario de uso en las habitaciones de Carlos III y su familia», *Actas de las IV Jornadas de Arte El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1988, pp. 415-420.

26. J. R. Martínez Cuesta, 2003, p. 343 [op. cit. n. 1], julio de 1774: «Día 15: A don José Ramos del Manzano, Tallista de la Real Casa, se le pagaron por el costo que tuvo la Talla, Dorado y Jornales de dos Mesas Rinconeras que trabajó para adorno de la Casa de Campo que tiene S. A. para su Real Diversión en el Real Sitio de El Escorial: 1.206 rs», citando AGP, AIG, Cont., leg. 300.

27. *Ibidem*, p. 344, julio de 1774: «Día 11: Cuenta de los Gastos ocasionados para llevar quatro Mesas de Marmol y Quatro Rinconeras con sus pies tallados y dorados desde

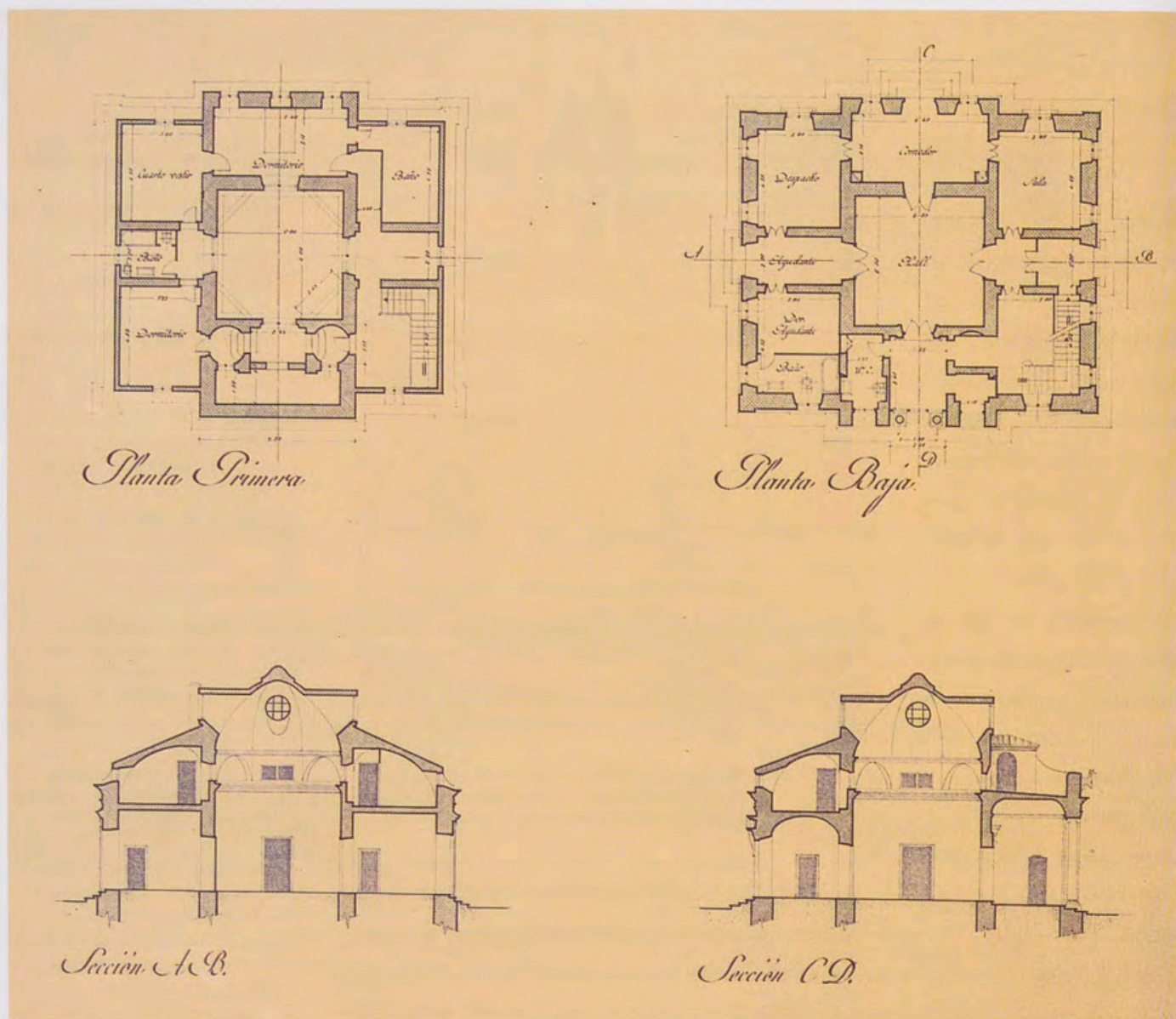


Fig. 6. Diego Méndez (copia), Levantamiento de la Casa de Arriba, en el estado anterior a su reforma. Detalle: plantas baja y primera, secciones A-B (transversal) y CD (longitudinal). Madrid, octubre de 1941. Archivo General de Palacio, Planos, nº 5532, Patrimonio Nacional.

Madrid a la Casa de Campo de San Lorenzo: 689 rs», citando AGP, AIG, Cont., leg. 464.

28. Ibidem, p. 348, diciembre de 1774: «Factura de José de Villanueva y Collado por un cristal azogado para la Casa de Campo de S. A. en San Lorenzo: 2.059 rs 12 mrs.», citando AGP, AIG, Cont., leg. 464.

29. Ibidem, p. 374, febrero de 1778: «Día 9: Factura del Marqués de Campo-Sagrado por la compra de una vajilla pintada de Inglaterra para el uso de S. A. en su Casa de Campo de San Lorenzo: 3.000 rs.», citando AGP, AIG, Cont., leg. 302.

30. Ibidem, p. 412, diciembre de 1783: «Día 9: Factura de Antonio

Todo el conjunto de piezas decorativas se dispersó, como el resto de los bienes privados de don Gabriel, a consecuencia de su muerte. Solo bastantes años más tarde, casi una década, el inmueble pasó a manos del nuevo soberano, que en marzo de 1797 decidió adquirirlo a los herederos de su hermano³⁶, y en ese mismo mes un criado tomó posesión de él en nombre del rey³⁷. En el mismo año se procedió a obras de reparación, de las que nos consta el pintado de las carpinterías exteriores³⁸. Y en los años sucesivos debió de realizarse un nuevo amueblamiento del cual solo nos han llegado datos parciales, pues en su mayor parte debió de llevarse a cabo con órdenes verbales y con piezas mucho más modestas que las utilizadas en la muy bien documentada «casa de campo de abajo»³⁹. Consta, por ejemplo, que Manuel Pérez policromó y doró un conjunto de sillas⁴⁰.

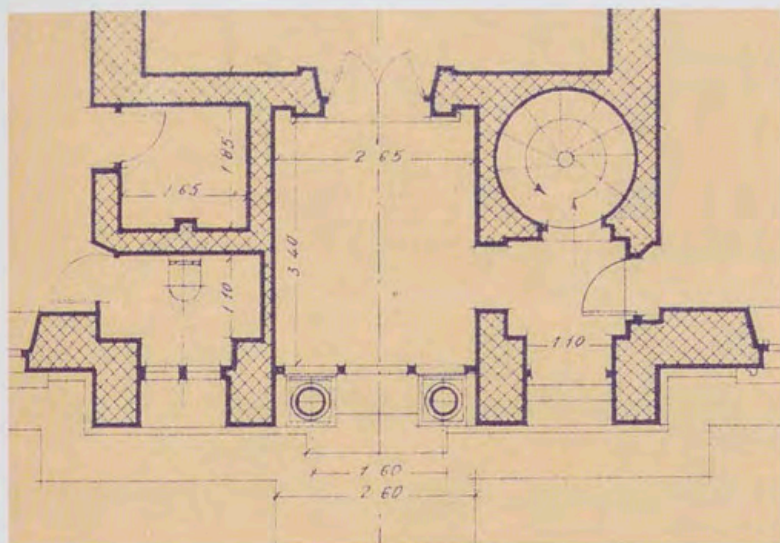


Fig. 7. Diego Méndez (copia), Levantamiento de la Casa de Arriba, en el estado anterior a su reforma. Detalle: planta baja, con las modificaciones introducidas por Durán. Archivo General de Palacio, Planos, nº 5532, Patrimonio Nacional.

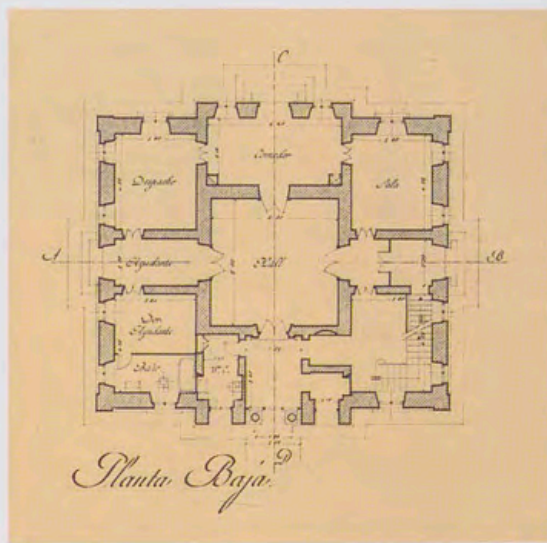


Fig. 8. Diego Méndez (copia), Proyecto para la reforma de la Casa de Arriba. Detalle: planta baja, acotada. Madrid, octubre de 1941. Archivo General de Palacio, Planos, nº 8853, Patrimonio Nacional.

LA CASA DESDE LA MUERTE DEL INFANTE DON GABRIEL HASTA LA DE FERNANDO VII

El *Inventario de Fernando VII* ofrece una descripción coherente del alhajamiento de la Casa⁴¹, que durante los años de su reinado fue objeto de considerables cuidados. El abandono producido a consecuencia de la guerra napoleónica, así como el robo de parte de la cubierta de plomo —bastante lógico en aquellas circunstancias bélicas—, habían causado graves daños que llegaron a provocar algún hundimiento, y es significativo que la reparación más urgente no se hiciera esperar apenas reintegrado Fernando VII al trono en 1814⁴². Sin embargo durante el año siguiente fue necesario reiterar la necesidad de componer el emplomado «por que de lo contrario amenazan ruina las bóvedas...»⁴³.

La reparación se retrasó hasta 1817, cuando el aparejador expuso en un detallado informe el alcance de las obras necesarias⁴⁴. La Casa debía de encontrarse ya en óptimo estado de uso cuando en marzo de 1824 el arquitecto mayor, Isidro Velázquez, al enumerar las obras necesarias en ella solo hace referencia, pero bien detenida, al jardín y su invernadero, no al edificio principal⁴⁵. En ese mismo año ordenó el soberano poner pavimento nuevo, de baldosa⁴⁶. La comparación entre tal solado con la obra de mármoles que simultáneamente se estaba llevando a cabo en la Casa de Abajo podría interpretarse que obedece al carácter más modesto de la de Arriba y, en un sentido relativo, así era en realidad⁴⁷. Pero no hay que olvidar que el embaldosado estaba destinado a no ser visto por las personas reales, puesto que quedaba cubierto por

Martínez por el importe de trece pinturas para la Casa de Campo de S. A.: 600 rs., citando AGP, AIG, Cont., leg. 472.

31. *Ibidem*, p. 346, noviembre de 1774: «Gastos ocasionados en la Casa de Campo de S. A. del Real Sitio de El Escorial, en todo el mes de noviembre: - Por cazuelas para pintar S. A.: 36 rs., citando AGP, AIG, Cont., leg. 464.

32. *Ibidem*, p. 372, diciembre de 1777: «Día 7: A don Pascual Capeli, por los gastos que se ocasionaron en haber entapizado de nuevas la Casa de Campo que tiene S. A. en el Real Sitio de San Lorenzo con tobín de aguas y sillería y cortinaje: 37.355 rs 17 mrs., citando AGP, AIG, Cont., leg. 302.

33. *Ibidem*, p. 348, diciembre de 1774: «Cuenta de los gastos que se ocasionaron en el viaje que hice al Real Sitio del Escorial por orden de S. A., con motivo de una máquina para el órgano de S. A.: 513 rs. Manuel Zerella. Son los jornales de siete días», citando AGP, AIG, Cont., leg. 464.

34. *Ibidem*, p. 361, noviembre de 1775: «Factura de Alonso de la Braña, Maestro de Calderero, por cañones hechos en la jornada de San Lorenzo. Importe: 452 rs., citando AGP, AIG, Cont., leg. 465. La fuente se describe sumariamente en 1883, como veremos luego.

35. *Ibidem*, p. 363, 1776: «Factura de Antonio Bendeti, Maestro Platero, por el coste de los modelos y figuras de plomo que ha hecho para dicha casa [en San Lorenzo]: 28.000 rs., citando AGP, AIG, Cont., leg. 854, y también otra referencia a la misma factura en p. 364, leg. 301. Quizá la cabeza de ciervo sobre el ingreso estuviese comprendida también en estos modelos.

36. AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 15: «Habiendo determinado el rey comprar la casa de Campo que fue del Sr. Infante D. Gabriel en el Real Sitio del Escorial que importa por el precio de la tasa novecientos diez y siete mil setecientos diez reales, lo aviso a V. E. de Real Orden para que disponga que cuando buenamente se pueda se entregue la referida cantidad en la tesorería del Sr. Infante D. Pedro... Aranjuez, 5 de marzo de 1797. Fdo: El Príncipe de la Paz a D. Pedro Varela».

37. AGP, Carlos IV, cuentas del Bolsillo secreto: 1797, marzo, nº 24: «Por una cuenta de Dn. Antonio García, Barrendero de Cámara, de gastos ocurridos con motivo de haber pasado Yo de orden de S. M. al RI. sitio de Sn. Lorenzo a tomar posesión de la Casa de Campo que fue del Sor. Infante Dn. Gabriel. = 1.8967,17».

38. *Ibidem*, 1797, noviembre: «Por otra del mismo, del coste de dar de color a las Persianas, vidrieras, y puertas de la Casa de Campo de arriba id. = 5.102».

39. Sobre la cual me remito a los estudios de don Javier Jordán de Urríes, quien sin embargo es posible que cuente con más datos sobre esta intervención de Carlos IV.

40. AGP, Carlos IV, cuentas del Bolsillo secreto: 1801, octubre: «Por otra de Dn. Manuel Perez, Pintor de S. M. de la obra de dorado y color de las Sillas de la Casa de Campo de arriba de este Sitio. = 3.103».

41. Inventario de Fernando VII, t. I, fols. 161v-162: inventario de los efectos que se hallan en la Real Casa de Campo de Arriba: 221.800; fol. 162, tasación de los muebles, 127.460; fol. 162v, Sillería, 156; fol. 163, Relojes, 122.200; fol. 163v, Efectos de Latonería, 5.852; fol. 163, Cerrajería, 980.

42. AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 18, 20 de noviembre de 1814: «Habiendo representado D. Fernando Martínez Viergol a consecuencia del

las magníficas alfombras que, encargadas en 1825, quedaron colocadas en septiembre de 1826. Tapizados por ellas todos los suelos, y las paredes por los papeles pintados colocados en 1825, todas las superficies interiores de la casita quedaron recubiertas de una nueva piel en el gusto de la Restauración que dotó a los espacios de una coherencia absoluta, ideada

de una vez inmediatamente después de la visita, en 1824, del príncipe Maximiliano de Sajonia, reflejada puntualmente en las vistas de Brambilla⁴⁸.

Las cuentas tanto de las alfombras —tejidas en la Real Fábrica de Tapices— como de los papeles —debidos a Giroud de Villette como era habitual— ofrecen mucha información sobre el interior, en particular la primera, donde se identifican con toda claridad las habitaciones, y es notable que se vistieran absolutamente todos los suelos de la planta baja, incluso los pasillos que desde el vestíbulo comunican con las dos enfiladas laterales⁴⁹. En cambio, una de esas salas no recibió colgadura de papel, pues las que figuran detalladas son ocho⁵⁰. Dado que la cuenta de las alfombras no ofrece dudas y cubre todos los espacios merece la pena seguir su descripción para hacernos idea del rico y colorido aspecto que ofrecían estos interiores en el segundo cuarto del siglo XIX, en audaces armonías propias de esa época dorada de las artes decorativas según el gusto francés de la Restauración. Los números con los que identificamos las salas en la figura 9 siguen el orden lógico según el recorrido y la correlación segura entre alfombras y colgaduras, no el de ninguna de ambas cuentas.

En la «Pieza de la Entrada» (1) la alfombra figuraba un encasetonado con fajas y florones de color de plata sobre fondo verde manzana; y en correspondencia con este considero que estaba el «artesonado» en el papel del techo; al carácter de la entrada obedecía la sobriedad de las paredes, con una colgadura verde inglés, zócalo y cornisa de pórfido avellana⁵¹. Los «pasillos que están a los lados de la Pieza de Entrada» (2) quedaban alfombrados con adornos azules sobre blanco, a lo que respondía el papel imitando mármol pizarra en el zócalo, y blanco en el resto de los muros.

En el «Salón o pieza del medio» (3) dominaban vivos tonos rojizos: en el suelo «adornos de claroscuro sobre carmesí en el centro una trepa también de claro oscuro en forma de florón sobre el mismo fondo, y un círculo de óvalos enlazados en los que hay ramos de flores coloridas sobre blanco y adornos

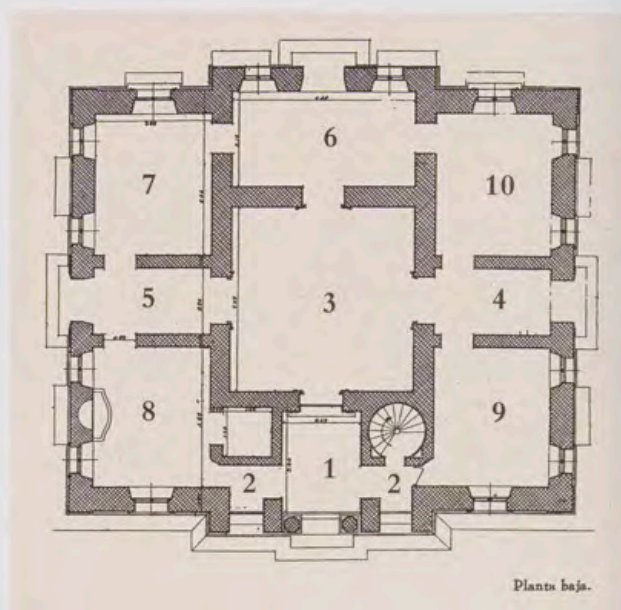


Fig. 9. Planta de Miguel Durán (véase la figura 2) con indicación de las salas.



Fig. 10. Fachada principal de la Casa de Arriba, estado actual.

dorados en carmesí; y en las cenefas adornos verdes en campo color de mahón». Las paredes se cubrían con paños de papel terciopelo amaranto y realzado de oro, friso de fondo verde realzado de oro y terciopelo verde; el friso debajo de la cornisa con figuras gris sobre fondo chocolate, cuatro sobrepuertas aterciopelado amaranto y realzado de oro, y el zócalo morado. Como la bóveda está pintada aquí no se empapeló el techo, que en la mayor parte de las demás habitaciones recibió un «fondo de porcelana», es decir un azul muy claro (figura 13). Es evidente la sintonía entre los dominantes carmesí y amaranto, y los tonos amarillentos dorados. En los paramentos verticales bajo las pechinas de la bóveda subsiste la cifra de Fernando VII⁵².

«La pieza que sale al jardín por la derecha del Salón» (4) cubría su suelo con «fajas de adornos de claroscuro sobre azul y verde; en el medio un golpe de flores coloridas sobre blanco, y en las cenefas florones y hojas verdes en fondo carmesí». A ello respondía la colgadura azul con oro, y cenefas de rosas sobre fondo aterciopelado verde⁵³. Muy parecida resultaba la sala simétrica, o «pieza que sale al jardín por la izquierda del salón» (5) donde la alfombra «representa una gran guirnalda de rosas sobre campo color de porcelana y en el centro y extremos adornos de claro oscuro sobre verde claro, y en las cenefas

parte que le dio el Conserje de la Casa de Campo de S. M. que fue del Sr. Infante D. Gabriel en ese Real Sitio, que por la falta de plomo que han ocasionado los robos, han calado las bóvedas las aguas hundiéndose un pedazo del techo de la entrada principal cuyo daño amenaza todo lo demás si no se atiende a su reparo; ha resuelto S. M. que se proceda inmediatamente a ejecutar las obras que fueren absolutamente indispensables...».

43. *Ibidem*, 1 de febrero de 1815: «D. Fernando Martínez de Viergol dice [...] que el Conserje de la Casa de Campo de arriba en dicho Sitio le da igualmente parte que con motivo de las aguas y nieves se han recalado la mayor parte de las bóvedas de dicha Real Casa, las cuales si no se reparan pueden amenazar ruina...». *Ibidem*, 13 de septiembre de 1815: «D. Fernando Martínez de Viergol [...] hace presente la necesidad de componer el emplomado de la casa de campo de arriba en el mismo sitio por que de lo contrario amenazan ruina las bóvedas...».



Fig. 11. Fachada posterior de la Casa de Arriba, estado actual.

44. *Ibidem*, leg. 19, 19 de junio de 1817: «Habiendo reconocido en virtud de orden del Sr. D. Isidro Velázquez, Arquitecto Mayor de S. M. las dos Casas de Campo de este Real Sitio para ver qué obras son de precisa necesidad en ellas, hallo que para evitar los mayores daños que deben resultar si no se reparan es necesario ejecutar las obras siguientes: Casa de Abajo [...] Para evitar los daños que causan las goteras que se notan por los emplomados que cubren la referida casa, así en bóvedas como en las maderas y fábrica de paredes con inclusión del plomo que necesitan los caballetes y limas de la frutería, pieza de oficios y Casas de Porteros, se necesitan como 120 arrobos en plancha que deberá fundirse en este para proporcionar los gruesos según los usos que tengan; como también dos mil pizarras para dichas oficinas y estufa, debiendo reponer en esta como la mitad de los pies derechos que la sostiene, y algunos pares, que todo su coste, con inclusión de la albañilería asciende a [...] 21.600. Por la reparación de puertas, ventanas y

hojas de encina grandes de color de oro en carmesí», mientras que la colgadura era igual o muy parecida a la anterior.

En «la pieza del testero o salida al jardín por la fachada de Mediodía» (6), la alfombra «representa arabescos dorados sobre verde manzana y azules sobre blanco; en el centro una guirnalda de flores coloridas sobre fondo blanco, y en las cenefas un rayado azul y blanco y ramos de hojas verdes sobre color de mahón». Aunque no es seguro me parece que debe corresponder a este espacio la colgadura descrita por Giroud con el número cinco, «pieza escosais lilas», pues su número de paños era superior al de las restantes habitaciones descritas; sobre ellos, «de colgaduras escosais» [écossaises, escocesas], campeaban «adornos [de] la caza del jabalí a paisaje», que debían de ser sobrepuestos como los que aparecen en la Zarzuela, así como «cenefas talón de dos terciopelados amaranto y verde» y «cenefas de flores de terciopelado amaranto». El techo, «fondo porcelana con nubes», lucía en el centro una «roseta o cilindro» con guirnaldas y terciopelado. El azul y blanco de la alfombra armonizaría con el lila de la colgadura, pero por lo demás el verde y la variedad cromática parecen ser los principales puntos comunes entre suelo y paredes.



Fig. 12. Vista de la Casa de Arriba desde el jardín, con las fachadas este (o posterior) y sur, estado actual.

Las demás salas pueden identificarse perfectamente en la cuenta de las alfombras, donde en «la pieza del ángulo que mira al norte» (7) «figura adornos azules sobre color de caña en el centro orlas y colgantes de flores coloridas y otros adornos bronceados en campo blanco». En «la pieza de la fuente» (8) «figura adornos azules en fondo color de caña; el centro tiene adornos y trepas de claroscuro en fondo carmesí». En «la pieza de ángulo que mira a Poniente» (9) eran «orlas de vástago y flores doradas sobre carmesí, bordones de flores de claroscuro, tableros azules con adornos blancos y flores coloridas».

Por último, en «la pieza del ángulo que está al Mediodía» (10) «representa adornos coloridos en fondo color de sangre de toro; en el centro un gran florón de claro oscuro en campo azul; y en la cenefa medallones azules con ramos de hojas color de tabaco y al rededor arabescos dorados en fondo morado claro». Solo tres de estas salas tenían papel pintado, las que Giroud denomina con los números «cuatro, pieza amarilla con cenefas de plata»⁵⁴, «seis, pieza del arco de Iris»⁵⁵ y «siete, colgadura con oro de arcos azules»⁵⁶. No me parecen evidentes las armonías cromáticas entre las alfombras y las colgaduras que permitirían estas en las salas de las esquinas, de modo que avanzo solo una hipótesis, y es que fuese la sala de la fuente la que no contaba con papel; quizá

persianas con los herrajes que faltan [...] 3.500. Suma a la vuelta: 25.100/ Casa de Arriba. La reparación de emplomados de esta posesión es urgentísima porque algunas bóvedas se hallan enteramente desnudas de plomo, como sucede en la de la entrada principal, centro de esta, sus subidas y frente de las ventanas de las cuatro fachadas, en tal disposición que algunas deben volverse a tabicar; para sentar las planchas de plomo que hacen falta como doscientas cincuenta arrobas, es de necesidad guarnecer de yeso toda la superficie que cubren dichas planchas, a excepción de las que cubren las cornisas, lo mismo sucede en los emplomados de los remates de las escaleras que se ven fuera de la Casa entre las dos oficinas de Cocina, Pieza de comer y trucos. Estas obras con las de empizarrados, para los que hacen falta dos mil quinientas pizarras de marca; cuya obras con inclusión de las de albañilerías asciende a [...] 31.700. La armadura que cubre la estufa de esta Real Casa, es de teja; pero ruïnosa como los pies derechos que la

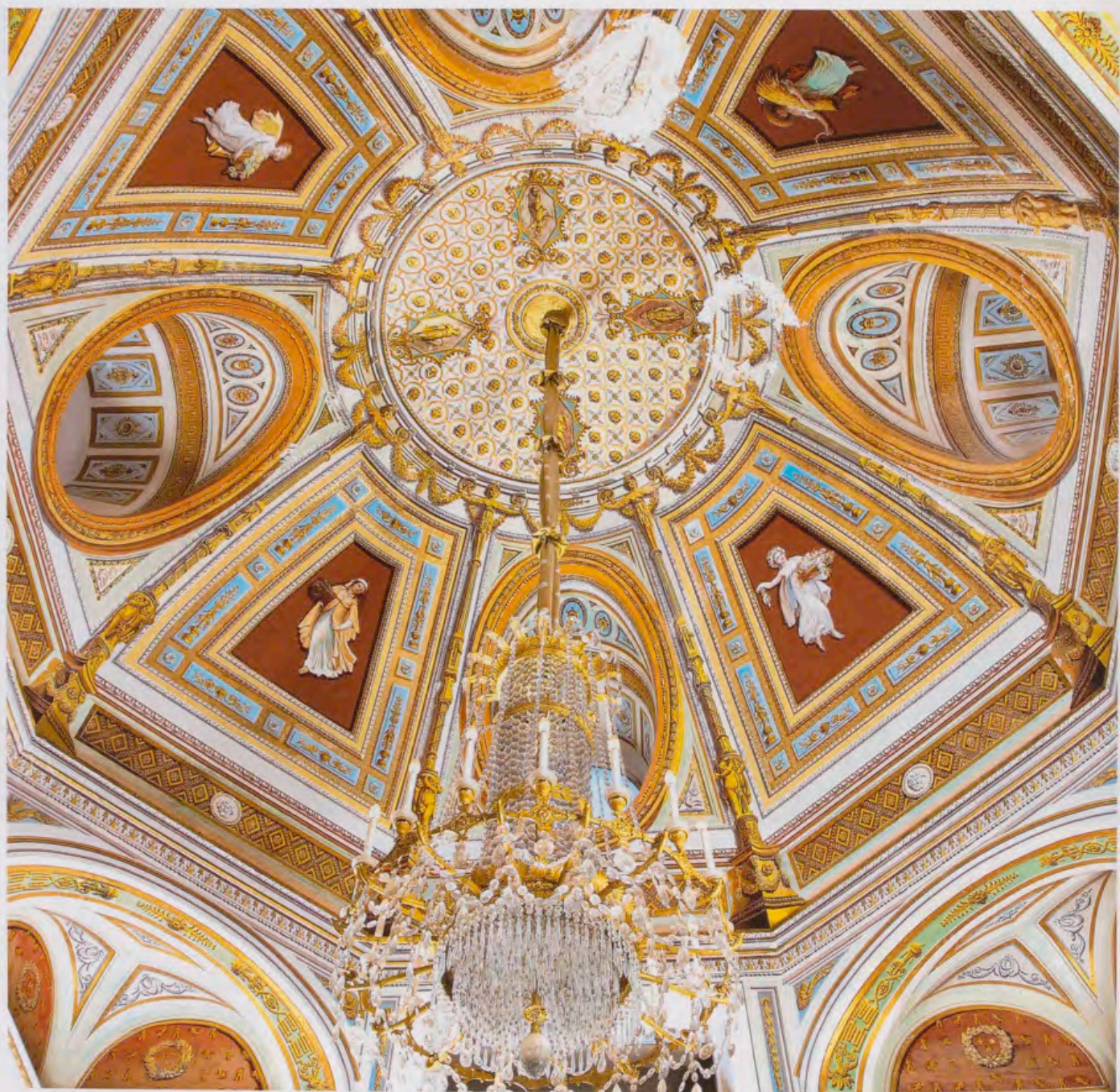


Fig. 13. Bóveda del salón central, con pinturas atribuidas a Vicente Gómez y papel pintado fernandino.

sostienen y demás maderas, si se hace nueva vale [...] 3.000. San Lorenzo diez y nueve de junio de mil ochocientos diez y siete. Fdo: Francisco de Pablos».

45. *Ibidem*, leg. 20, 17 de marzo de 1824: Isidro Velázquez hace un informe sobre las «obras de reparación que se necesitan ejecutar de Albañilería, Carpintería en las Casas de Campo de S. M. en el Real Sitio de San Lorenzo y calculo aproximado de su Coste: Casa de Campo de Arriba: Id hacer una alcantarilla de fábrica de ladrillo alrededor de todo

estaba estucada, y posiblemente su retrete también⁵⁷. Si damos crédito a una cuenta de Stuyck, en 1830 se habría hecho una alfombra más para esta casa, pero parece que en realidad era para la del Príncipe o de Abajo⁵⁸.

En cuanto al amueblamiento del casino descrito en la ya citada testamentaria de Fernando VII, las piezas de ebanistería se debían a los habituales proveedores madrileños de la casa real, pero vale la pena destacar que el reloj francés de bronce dorado con ocho columnas que ocupa el centro del salón fue comprado expresamente con este destino por orden del rey en 1828⁵⁹. Según las cuentas, el piso alto no se benefició de obra suntuaria alguna, lo que confirma su carácter exclusivamente servicial.

En la Casa de Arriba el jardín, tanto o más que el casino, tuvo un gran atractivo para Fernando VII y sus cónyuges, de modo que en 1825 fue objeto de una ambiciosa replantación⁶⁰, llevada a cabo a lo largo de los siguientes años hasta 1829, pero sobre todo en 1826⁶¹, 1827⁶² y 1828⁶³. No nos detendremos en estas intervenciones fernandinas en el jardín, que hemos estudiado en otro lugar⁶⁴. A la documentación del Sitio hay que añadir la del Bolsillo Secreto del Rey —por donde se pagaban muchos gastos de sus casas de campo, como en tiempos de Carlos IV⁶⁵—, y en particular las verjas de madera asentadas en 1825⁶⁶, así como las obras del jardín a lo largo de 1828⁶⁷ y 1829⁶⁸. Aporta un toque humano, aunque extremadamente formal, la cuenta del vestuario de los empleados que aparecen como comparsas en el lienzo de Brambilla, seguramente contemporáneo del final de estas obras, y que estaban uniformados con el paño azul turquí correspondiente a la librea de la Casa Real⁶⁹.

LA CASA ENTRE 1834 Y 1939

Para la «Casita de arriba», el reinado de Isabel II comenzó con el éxodo de buena parte de sus muebles a Madrid para adornar otras residencias más frecuentadas que El Escorial, poco seguro mientras duraron las guerras carlistas⁷⁰. Tras unos años de abandono, y ante la normalización del ritmo de vida cortesano y sus jornadas en vísperas de la boda de la joven reina, en 1844 se procedió a presupuestar el arreglo de los desperfectos producidos por el descuido de los años anteriores⁷¹.

Si el reinado de Isabel II no constituyó el periodo más floreciente para este palacio, peor aún fue su situación a partir de 1868, periodo sobre el cual contamos con una casi completa ausencia de datos a partir de la cesión de la finca a la Escuela de Ingenieros de Montes. Las guías de fines del XIX hablan poco de la Casa y ofrecen datos de interés sólo en contadas ocasiones⁷². Como ejemplo característico valga apuntar que en 1904 Marín la despacha diciendo: «Nada de notable contiene este pequeño chalet, que carece de cuadros y objetos de arte»⁷³. Sin embargo, en 1883 Martín y Santiago destaca la pieza del baño y comenta que tiene surtidores, lo que confirma la persistencia de la fuente hasta la obra de Durán. El citado autor hace otras precisiones de interés sobre la continuidad de otro objeto, el reloj de las ocho columnas que en el siglo XX ha regresado a su lugar de origen merced a la reforma del amueblamiento llevada a cabo, según criterios más científicos, en la década de 1970⁷⁴.

La cesión del uso a la Escuela de Montes no está bien documentada hasta 1906, cuando Alfonso XIII accede a arrendársela⁷⁵. El contrato se formalizó ya en 1907, por un periodo de cinco años, y en su virtud se destinaba a «vivero central de repoblaciones de la Escuela Central de Montes, la casa y jardín del Infante o de Arriba». Durante el tiempo que la Escuela tuvo arrendada la propiedad la Casita del Infante se utilizó como «Estación de ensayos y semillas»⁷⁶, con objeto de establecer en dicha finca un «Vivero central de repoblaciones»⁷⁷.

el pilón o estanque del Jardín, con un ramal que saque las aguas por bajo de tierra, para riego del huerto donde está la estufa, y embetunar dicho estanque, que tiene la citada alcantarilla unos ciento y cincuenta pies de largo, su coste [...] 1.250. Id. hacer una pared de fábrica de mampostería en la parte de poniente y mediodía, arrimada a la pared del estanque del huerto de la estufa; quitar la que tiene en seco por filtrarse las aguas de dicho estanque; y dicha pared tiene de largo setenta y cinco pies, seis de alto y tres de grueso, su coste [...] 1.400. Id. hacer un pedazo de piso, forjado y cielo raso, de diez y ocho pies de largo y quince de ancho; reponer varios maderos en dicho piso que se han hundido; y hacer un tramo de escalera de siete peldaños; componer las puertas y ventanas, y otros varios reparos en la casa y cochera llamada frutera, su coste [...] 1.100. Total: 14.080. Asciede el coste de los expresados reparos a la cantidad de catorce mil y ochenta reales vellón poco más o menos. Madrid 17 de marzo de 1824. Fdo: Isidro Velázquez».

46. *Ibidem*, 11 de noviembre de 1824: «Habiendo resuelto S. M. se suelen de nuevo todas las piezas de su Real Casa de Campo, llamada de arriba en este Real Sitio, que se tiendan de yeso y se reparen algunas cañerías y estándose ya ejecutando dichas obras; acompaña a V. S. un cálculo aproximado del coste que podrán tener dichas obras, hecho por el sobrestante facultativo Basilio de la Plaza con asistencia del Maestro Solador Antonio Molina [...] 11 de noviembre de 1824. Fdo: Fernando Martínez Viergol a Josef de la Torre y Sainz». El solado se dice en el presupuesto que será con «cinco mil y quinientas baldosas raspadas y cortadas por plantilla...». El presupuesto de esta obra, realizado por Basilio de la Plaza en 11 de noviembre de 1824, fue de 13.000 reales.

47. *Ibidem*, leg. 21, 1 de enero de 1825: «De Real Orden paso a V. S. las adjuntas diez y nueve listas semanales que me ha dirigido el tesorero general de la Real Casa pagadas por los cargos de la Tesorería de su cargo, importantes siete mil ciento noventa y cuatro reales y veinte y cinco maravedís de vellón de los gastos causados en la obra de mármoles que en virtud de Real Orden se está ejecutando en la Casa de Campo del Real Sitio de San Lorenzo [...]».

De Mayordomía Mayor al Sr. Contador de la Real Casa».

48. J. L. Sancho, *Las vistas de los Sitios Reales por Brambilla [2]: El Escorial y Madrid*, Madrid, 2002, pp. 9-25.

49. AGP, Administración General (en adelante AG), Bolsillo secreto de Fernando VII, leg. 265-2. Cuenta de María de las Nieves Álvarez, directora de la Real Fábrica, 3 de diciembre de 1826, por «once Alfombras que de orden de S. M. se han hecho para su Real Casa de Campo llamada de Arriba en el Real Sitio de Sn Lorenzo, y de los jornales y demás gastos originados en ir las a poner en sus respectivas piezas». Se pusieron el 20 de septiembre de 1826 con asistencia de Gavino Stuyck, según se detalla al final de la cuenta, y se tardó seis días con ida y vuelta con cinco oficiales. La cuenta completa figura aquí como Apéndice 1.

Posteriormente, en AG, leg. 270, caja 2, octubre de 1827, n.º 7, figura otra cuenta relativa a las alfombras que han de ser composturas.

50. Cuenta de Pedro Giroud de Villette, 4 de diciembre de 1825. AGP, AG, Bolsillo secreto de Fernando VII, leg. 260-1. Resumida aquí en Apéndice 2. Comprende: n.º 1 Pieza amaranto o salón, n.º 2 colgadura azul con oro, n.º 3 pieza azul con oro, n.º 4 pieza amarilla con cenefas de plata, n.º 5 pieza escosais lilas, n.º 6 pieza del arco de Iris, n.º 7 colgadura con oro de arcos azules, y n.º 8 colgadura verde inglés. Al final se incluye también el empapelado de los «callejones de derecha e izquierda», que entendemos son los dos pasillos laterales que parten del vestíbulo, en papel a imitación de mármol blanco y zócalo de mármol pizarra; y asimismo el haber pintado diez ventanas de dos hojas y otras tantas de vidrieras, que no son todas las de la Casa, sin que resulte fácil comprender cuáles se omiten y por qué.

51. Cuenta de Giroud, pieza n.º 8.

52. La cifra, de la que se identifican bien las letras F, O, A, N, D, y quizá la E, responde por tanto a *Fernando*, aunque no conseguimos percibir la R.

53. Identificamos para esta pieza la colgadura fondo azul celeste con oro, traveseras con dos aterciopelados distintos y cenefas color de oro. Para el techo deben de ser las tres piezas «de fondo porcelana», así como un «Niño con nubes por en medio del

Lógicamente, nada quedó en el interior del amueblamiento fernandino e isabelino, y los ingenieros echaron a perder la mayor parte de los bojes del jardín —tratándolos con una insensibilidad que provocó las quejas enfurecidas del prudente Xavier de Winthuysen— y decoraron la rotonda central de la Casa con armarios de muestras y con trofeos de caza. Tal situación se prolongó tanto que al final del reinado el deterioro, agravado por un incendio que destruyó parte de la techumbre en 1930, fue enérgicamente denunciado en 1931 por Joaquín Ezquerro del Bayo, que añadía observaciones muy pertinentes a favor de una restauración según criterios similares a los que él había aplicado en la del palacete de La Moncloa⁷⁸. Además de difundir sus ideas en un círculo reducido, pero al cabo efectivo, mediante artículos en el semanario *Escorial*⁷⁹, consta que a finales del año siguiente este ilustre investigador envió un proyecto —no conservado— en el que desarrollaba esta idea⁸⁰. Sin embargo, y poniendo en práctica sus propuestas, se rescindió el contrato con la Escuela de Montes y se llevó a cabo una restauración dirigida por Miguel Durán —arquitecto jefe del Patrimonio de la República, antes llamado de la Corona y ahora Nacional—, que ya estaba terminada en 1934, cuando fue comentada así en la revista *Cortijos y Rascacielos*: «Después de diversas vicisitudes, en que la desgracia acompañó al inmueble, vuelve hoy a poseer la señorial elegancia de sus primeros tiempos, gracias a las acertadísimas disposiciones del ilustre arquitecto oficial D. Miguel Durán, secundando las órdenes del gobierno para su restauración. Sin duda, el Director de Bellas Artes recogió con agrado las inducciones del Sr. Ezquerro del Vayo [sic], quien el año 1931, en la revista *Escorial*, escribió varios artículos sobre este inmueble real, digno del cuidado con que hoy se le atiende, para bien del prestigio del arte y de la arquitectura españoles»⁸¹.

La iniciativa en efecto era acertada, pero no tan pura como ese encendido elogio deja suponer, pues si se compara la planta publicada en ese mismo artículo (figura 2) con la levantada por Méndez en 1941 (figura 6) puede comprobarse que en la primera Durán da cuenta del estado original que encontró, sin demostrar nada sobre su propia intervención, pero que esta queda reflejada en la segunda, donde su sucesor, en los primeros años del franquismo, achaca a su antecesor los cambios introducidos en la venerable arquitectura de Villanueva. Así, Durán, con el objetivo de disponer un entorno cómodo para el descanso veraniego del ministro de Hacienda, eliminó la hornacina en la primera sala de la derecha, y con ella la fuente, o lo que fuese, que había ante ella según muestra su propio plano⁸². Y, sobre todo, introdujo un pequeño cuarto de baño en el lado izquierdo del pórtico de entrada (figura 7). De este modo no solo modificó el espacio del zaguán sino que cortó la circulación hacia ese lado, rompiendo la simetría funcional primigenia. En buena lógica separó también, respecto al espacio central de acceso, el lado derecho del pórtico simétrico al espacio donde había creado el baño, poniendo una puerta que separaba el ahora angosto zaguán de un pasillo minúsculo cuyo único sentido consiste

en dar paso a la escalera de caracol. Durán abrió así el paso hacia mayores tropelías de Méndez en este cuerpo de entrada.

Sin duda los directivos republicanos del Patrimonio habían recogido acertadamente las críticas a la gestión anterior expresadas por intelectuales como Winthuysen o Ezquerro —nada antimonárquicos por otra parte—, para los cuales lo deseable era destinar la Casita de Arriba a la visita turística, «acondicionando sus estancias y procediendo al arreglo de los jardines para que sirva a esa finalidad»⁸³. Pero aunque esos planes podrían haberse llevado a cabo con más tiempo, la reforma de Durán supuso que el respeto al monumento quedara supeditado a su función institucional, con sus consecuencias negativas desde el punto de vista de la conservación del patrimonio mismo, como se ha podido comprobar en muchos periodos y lugares distintos. Y en la práctica, de manera consecuente con esa reforma, durante la República la finca «se utilizaba como finca de recreo de los Ministros de Hacienda que habitaban el Palacete central durante la temporada de verano, para la cual se restauró y amuebló éste con muebles procedentes de Palacio...»⁸⁴. Más que el destino cultural planteado por los intelectuales de la llamada Edad de Plata, fue ese uso institucional, con sus connotaciones a veces muy diversas, lo que gravitó sobre la Casa del infante durante los años siguientes.

LA CASA DE ARRIBA DESDE 1939 HASTA LA ACTUALIDAD

Tras la Guerra Civil, la casa de campo fue restaurada por Diego Méndez, según proyecto de 1941 complementado en 1942 y 1943 respecto a los pabellones de entrada⁸⁵, para su uso por Francisco Franco durante sus frecuentes visitas a El Escorial⁸⁶. De 1941 datan los dos planos esenciales, en cada uno de los cuales se muestran las plantas —baja, alta y de cubiertas—, los tres alzados —frontal, posterior y laterales— y las dos secciones. Se diferencian esas dos versiones en que una representa, como ya se ha dicho, el estado previo a la reforma (figuras 6 y 7), mientras que la otra muestra el proyecto tal como se llevó a cabo, especificando tanto los destinos de las piezas como el mobiliario (figuras 4 y 8)⁸⁷.

La comparación de estas dos plantas con las de Durán (figura 2) y con la publicada en 1949 por Chueca y De Miguel revela la muy discutible alteración que la villa más sintética de Villanueva sufrió a manos de Diego Méndez. En aras de los usos prácticos modernos a los que Durán ya había cedido insertando un cuarto de baño arriba y otro abajo (figura 6), Méndez alteró toda la estructura original interior del cuerpo de ingreso para hacer un baño grande en lugar del más chico encajado por su predecesor, y al otro lado de la entrada principal destruyó la escalera de caracol convirtiéndola en un espacio de paso, mientras lo que originalmente había servido a este efecto quedaba reducido a poco más que una miserable garita para centinela (figura 9). Dividió la primera sala de la izquierda para insertar ahí otro cuarto de baño aún mayor, y para suplir la escalera de caracol suprimida construyó otra entera-

techo». Y para cerca de la cornisa deben de ser las cenefas aterciopeladas amaranto y realzadas de oro y otras con rosas aterciopeladas verde y recortadas.

54. Parece que en esta no hay papel en el techo. Tiene cuatro piezas y media de «fondo amarillo mineral», «cenefas palmetas de plata y amaranto» y un «zócalo púrpura morado».

55. Colgadura arco iris (cinco piezas), «cenefas anchas con dos terciopelados amaranto y verde». No dice nada del techo.

56. Cuatro piezas de «colgadura fondo azul real con oro y terciopelado amaranto», y sobre ella debían de estar pegados dos «arcos fondo azul con figuras de oro». El zócalo de púrpura avellana, techo de fondo porcelana y cuatro «adornos para el techo la cigüeña y la zorra» a paisaje.

57. De la cuenta de Giroud (Apéndice 2) pueden identificarse con salas concretas los papeles descritos como 1, 2, 3, 5 y 8: con seguridad los números 1, 2 y 3 corresponden a las salas que aquí llamamos 3, 4 y 5; con probabilidad, la 5, que identificamos con la sala 6; y preferimos no aventurarnos a situar mal los números 4, 6 y 7, que, en cualquier caso, eran para tres de las habitaciones de los ángulos, pues su tamaño resulta similar según las descripciones. De todas las piezas descritas ninguna puede ser la del cuarto interior o retrete, correspondiente a la pieza de la fuente.

58. El error, aunque extraño, es posible, y de otro modo no se explica, pues la alfombra en cuestión era para una sala de más de diez metros de largo que no puede identificarse con ninguna de la Casa de Arriba, y sí con la de Abajo. AGP, AG, BSF7, leg. 285.1. Cuenta de Gabino Stuyck, 1 de junio de 1830, por tres alfombras y entre ellas una «para la Casa de Campo de arriba del Real Sitio de San Lorenzo...» «Yd. Otra Alfombra para la pieza de Billar de la Casa de Campo de Arriba del Real Sitio de San Lorenzo que representa adornos de oro y flores coloridas en campo color de flor de romero, guirnaldas de rosas y otras de hojas de laurel y adornos de oro con fondos carmesí y flor de romero; en los extremos adornos de color de plata en fondo oscuro y en las cenefas tulipanes blancos sobre carmesí. Mide de largo

14 1/2 varas y de ancho 6 varas...», con tres entrepuertas, dos de 1 1/3 varas y otra de 1 1/2.

59. Sobre esta adquisición y muchas otras realizadas por Fernando VII véase J. L. Sancho, «Magnificencia absoluta. Bronces, porcelanas y otros objetos suntuarios parisinos adquiridos por Fernando VII para el amueblamiento de los palacios reales», *Reales Sitios*, en prensa. «1828, Junio, 13 [...] Por un Reloj forma de templo octógono ocho columnas de bronce dorado movimiento a globo señalando la hora en las 4 partes del mundo con música destinado para la casita del Real Sitio de San Lorenzo [...] 38.500». Esta descripción se corresponde con el reloj que tiene el número de inventario PN-10033621, visible hoy en este lugar gracias a Paulina Junquera, quien conocía estas cuentas y lo instaló aquí de nuevo.

60. AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 21, 29 de diciembre de 1825: «Necesitándose para el nuevo Jardín de la Real Casa de Campo de Arriba en el Real Sitio de San Lorenzo, según ha hecho presente el encargado de la misma D. Fernando Martínez de Viergol, mil ciento diez árboles de sombra y setecientos y ocho frutales de las diferentes clases y especies que contiene la adjunta nota... / Nota de los árboles y plantas que se necesitan para el Jardín de la Real Casa de Campo de Arriba en el Real Sitio de San Lorenzo: Árboles de Sombra. Mil ciento y diez de las clases siguientes, plátanos, acacias de flor blanca, acacias espinosas oglestinias, árboles de amor, falsos ébanos, tilos, acacias rosas. Árboles frutales: pera luisabona, pera manteca blanca, manteca de oro, colmar de invierno, pera de Don guindo, abernilla, naranja, bergamotas, espadonas, de mi Sr. D. Juan, pera Real de invierno, Pera del Santo y de San Juan, Manzanas de apio, manzana blanca, peras pardas, camuesas finas, manzanas renetas, guindas farafales, guindas de tomatillo, ciruela claudia, ciruelas de papagoa de las dos clases, ciruela fraile, ciruela blanquilla, ciruela rosada de flon, cascabelillos, acerolos [...] De estas clases se necesitan setecientos ocho árboles... ». Las peticiones de estos árboles se dirigieron a los sitios de Aranjuez, San Ildefonso, El Pardo, San Fernando y La Florida. Estos aportaron los árboles y frutales que pudieron de estas especies.

mente nueva en la primera sala de la derecha, rompiendo en planta baja las circulaciones tan esenciales en la percepción de la Casa, y alterando las de la planta alta⁸⁸. La lógica de la operación era convertir un «casino» en pequeña residencia oficial, dotándolo de dormitorios y baños en la planta superior de acuerdo con los modelos anglofranceses que se impusieron para las casas unifamiliares de la burguesía en los primeros años del siglo xx. El caso del edificio que nos ocupa es uno más de los muchos en los que el mérito arquitectónico, por muy reconocido que estuviera, se sacrificó a las necesidades prácticas del poder establecido.

Méndez cobró sus honorarios por la restauración, una vez terminada toda la obra, en 1945, incluida la decoración mueble, también dirigida por él⁸⁹. Es curioso que en ningún documento escrito ni gráfico se refleje la reordenación del sótano, en el que se instalaron, bajo las crujías este y sur, la cocina y sus servicios. A falta de documentación fehaciente, parece que por sus características constructivas podría fecharse en el segundo cuarto de esa centuria. Sería por tanto atribuible a Durán, pero no se puede descartar a Méndez, en cuyos planos se alude al sótano por primera vez, aunque solo sea marginalmente⁹⁰. Sea de uno o de otro, esta intervención resulta tan estructuralmente atrevida como eficaz y discreta, pues incluso los nuevos huecos de ventilación quedaron disimulados en el exterior bajo los bancos de piedra que a tal efecto fueron desplazados bajo las ventanas. Esos bancos existían de origen, pero entre las ventanas, tal como los recogen Durán y Chueca (figura 2), mientras que Méndez omite cualquier referencia al respecto en sus alzados (figura 4).

Inmediatamente después de la guerra solo se habían llevado a cabo intervenciones de pura conservación, como la nueva reja de entrada⁹¹, arreglos en las infraestructuras de suministro de agua y saneamiento⁹², y un mantenimiento de los jardines que los preservó, por fin, de cualquier uso práctico que pudiera dañarlos⁹³. En este sentido no era negativo arrendar la huerta, como se hizo en 1940; pero el uso institucional del pequeño palacio motivó la rescisión de este contrato tres años después⁹⁴. En efecto, las obras de reconstrucción de la casa según el proyecto de Méndez se iniciaron a finales de 1943⁹⁵. En marcado contraste con el estado histórico se introdujo «solado con mármol de color del país haciendo grecas y dibujos»⁹⁶. Concluidas las obras de arquitectura en la primavera de 1944, inmediatamente se procedió a la decoración según proyecto presentado «por el Sr. Arquitecto Jefe de los Servicios de Obras»: Méndez contuvo el gasto limitándolo en lo posible, sin duda por las difíciles circunstancias de la economía española⁹⁷. La Dirección de Obras comisionó a Santiago López para suministrar telas y muebles historicistas inspirados en los estilos Luis XVI e Imperio⁹⁸. Terminado el amueblamiento en 1945 se procedió a ornamentar el interior con veinte cuadros seleccionados por el Inspector de Museos del Patrimonio, Ángel Oliveras⁹⁹. Sucesivamente se destinaron allí, y se restauraron para ello por Antonio Bisquert, otras diez pinturas, todas las cuales, como las de la remesa anterior, buscaban armonizar con el gusto borbónico¹⁰⁰. Concluida a finales de 1946 esa primera fase deco-

rativa¹⁰¹, que en principio parecía completa, en 1947 se procedió a una segunda que por su cuantía supuso un tercio de la inicial¹⁰², y que también fue encomendada a Santiago López¹⁰³.

Don Juan Carlos no usó esta residencia hasta 1960, cuando emprendió sus estudios universitarios, y su instalación no requirió más obras que algunas de jardinería y mantenimiento¹⁰⁴, pero solo permaneció allí unos meses¹⁰⁵. Desde entonces quedó en segundo plano la función oficial del palacio, salvo en raras ocasiones que sí dieron lugar a algún pequeño cambio¹⁰⁶. El interior quedó desde entonces abierto al público dentro de la nueva política museística del Patrimonio Nacional, dirigida precisamente por quien había colgado allí los cuadros en los años cuarenta, Ángel Oliveras Guart. El tratamiento museográfico del interior durante los años sesenta, setenta y ochenta procedió a corregir el amueblamiento franquista en virtud del uso solo turístico, ateniéndose en lo posible al inventario de Fernando VII¹⁰⁷. Por lo demás no se realizaron intervenciones dignas de reseñar hasta que en 1986 el aparejador encargado de las obras del Real Sitio, Pedro Martín, siguiendo su propio criterio en contra del de Ramón Andrada, procedió a revocar la sillería de los paramentos exteriores hasta entonces con la misma textura que siguen mostrando los de la Casa de Abajo o del Príncipe¹⁰⁸.

Por encima de sus cambios decorativos, e incluso de las alteraciones en su distribución interior en el siglo xx, la arquitectura y los jardines de Villanueva continúan ofreciendo la imagen del culto retiro ilustrado que deseó disfrutar en San Lorenzo el infante don Gabriel.

61. J. L. Sancho, 1995 [*op. cit.* n. 1, «El Casino...»].

62. *Ibidem*.

63. AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 22, enero-diciembre de 1826: intervenciones en la Casa de Campo de Arriba. En el mes de enero se está trabajando en el Jardín de la Real Casa de Campo de Arriba. Se reciben árboles de diferentes Reales Sitios (San Ildefonso, San Fernando, Aranjuez...) y también se compran distintos árboles frutales: perales, ciruelos... Desde finales de febrero hasta principios de marzo se empieza a trabajar en la presa o gran estanque del jardín. Desde mediados del mes de abril hasta diciembre los trabajos comienzan a centrarse en la Casa de Campo de Arriba, por lo que empiezan a llegar partidas de sillería, yeso, ladrillo... 20 de agosto de 1826: «Cuenta que yo Josef Suarez, Cerrajero de la Real Casa de S. M. en este Real Sitio de San Lorenzo presenté de una puerta de yerro que hecho para el Real Jardín nuevo de S. M. en la Casa de Campo de Arriba de orden del Sr. D. Fernando Martínez de Viergol / Por una puerta de yerro de diez pies y medio de alto y siete y medio de ancho con su cerradura y dos llaves y cerrojo y llanta para el juego de la garrocha que todo pesa treinta y ocho y diez y seis libras a cinco reales y medio la libra importa... 5.313 reales... ». 30 de septiembre de 1826: «Lista de los jornales de cantería causados en la puerta principal del Jardín de S. M. en la Casa de Campo de Arriba, en esta semana que dio principio en 25 de septiembre...». Para esta obra vino un aparejador de Madrid, Francisco Antonio García. 5 de diciembre de 1826: «Cuenta del gasto que tengo echo desde el día 22 de septiembre que vine al Real Sitio de San Lorenzo para trazar y dirigir el nuevo jardín hasta el 29 de octubre que fui a Madrid y desde el día 3 de noviembre que volví a dicho Sitio y permanecí en él hasta el día 5 de diciembre de 1826 [...] Total: 1.860 reales. San Lorenzo 5 de diciembre de 1826. Fdo: Santos Antolín».

64. *Ibidem*, leg. 23, 30 de abril de 1827: Santos Antolín, encargado de la disposición del nuevo jardín de la Casita de Arriba, sigue yendo regularmente a San Lorenzo para disponer los trabajos a realizar. Entre el día 25 y el 28 de abril de 1827 estuvo en el Real Sitio y pasó cuenta de ello a D. Fernando Martínez de

APÉNDICES

1. *Cuenta de las alfombras realizadas en 1826 para la Casa de Arriba.*

AGP, AG, Bolsillo secreto de Fernando VII, leg. 265-2.

Cuenta de María de las Nieves Álvarez, directora de la Real Fábrica, 3 de diciembre de 1826.

Viergol el 30 de abril. En septiembre hizo otra visita para ordenar nuevos trabajos.

65. Cabe destacar que el tesorero de Fernando VII era hijo de Francisco Martínez de Viergol, quien lo fue del rey padre durante muchos años. AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 22, 4 de febrero de 1826: «D. Fernando Martínez de Viergol, remite la Real aprobación de V. M. en cuenta documentada del importe de trece mil doscientos doce reales y diez y ocho maravedís de vellón que ha tenido de coste el solado de toda la Casa de Campo de Arriba en el Sitio de San Lorenzo y compostura de varias cañerías del Jardín de la misma, para la cual se le entregaron por la Tesorería General de la Real Casa trece mil reales vellón...».

66. AGP, AG, leg. 260-2, febrero de 1826. Recibos (cosas menores) de Fernando Viergol, 1825-1826; incluye la cuenta de Vicente Rosón, carpintero, por las verjas del jardín de la Casa de Arriba, noviembre de 1825.

67. *Ibidem*, leg. 271, caja 2, marzo de 1828, n° 18. «Para las obras del nuevo jardín de la Real Casa de Campo de Arriba», en S. L., 20 mil reales.

68. *Ibidem*, leg. 279, caja 1, julio de 1829, n° 31. Nuevo jardín en la Casa de Campo de S. M. de Arriba en S. L., 80.000, a Fernando Martínez de Viergol.

69. *Ibidem*, leg. 281, caja 1, n° 23. Cuenta de Andrés Rincón, «Maestro sastre de SS. MM. y A. del vestuario de los empleados de los jardines de las casas de campo de S. M. de abajo y de arriba en el Real Sitio de San Lorenzo». 1 de noviembre de 1829. Son todos de paño azul turquí. Aparte de todo el personal para la Casita de Abajo, para la de Arriba hay un capataz, Blas Gómez; un portero, Ginés Belso; dos jardineros, Facundo Gómez y Martín Lozano; un guarda de noche, Bernardo Biesca, un «guarda que acompaña a S. M.», Lázaro de Campo, y un conserje, Santiago Soto. Tienen sombreros de copa alta y sombrero de tres picos.

70. AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 26, «Inventario general de los muebles que se remiten a Madrid de este Real Palacio y Casas de Campo según Real Orden de S. M. la Reina Gobernadora, comunicada por el Exmo. Señor Mayordomo Mayor, 24 de septiembre de 1837».

«...de once Alfombras que de orden de S. M. se han hecho para su Rl. Casa de Campo llamada de Arriba en el Rl Sitio de Sn Lorenzo, y de los jornales y demás gastos originados en ir las a poner en sus respectivas piezas». [Se pusieron el 20 de septiembre de 1826 con asistencia de Gabino Stuyck según se detalla al final de la cuenta, y se tardó seis días con ida y vuelta con cinco oficiales.]

Primeramente una Alfombra para la Pieza de la Entrada que figura un encasetonado con fajas y florones de color de plata sobre fondo verde manzana, y las cenefas son flores coloridas, hojas de parra y uvas de color de oro en campo verde dragón: mide de largo 4 1/8 varas y de ancho 3 1/8.

Id. una entrepuerta que sirve en el paso de esta Pieza al Salón y representa hojas de parra doradas en fondo verde dragón: mide de largo 1 2/3 vara y de ancho 5/6.

Id. otras dos alfombras para los pasillos que están a los lados de la Pieza de Entrada y representan ambas adornos azules sobre blanco: mide cada una de largo 1 3/4 vara y de ancho 1 1/3.

Otras dos entrepuertas para las dos alfombras anteriores que representan adornos azules sobre blanco: largo de cada una 1 1/8 de vara, ancho de las dos 1 1/2.

Otra alfombra para la pieza del ángulo que mira al norte que figura adornos azules sobre color de caña en el centro orlas y colgantes de flores coloridas y otros adornos bronceados en campo blanco; y las cenefas son trepas de color de perla en carmesí: su largo son 5 1/2, el ancho 4 y 5/8.

Dos entrebalcones id. que representan jaspe azul: largo de cada uno vara y cuarta, ancho de los dos vara y sexta.

Otro entrebalcón id. id., largo vara y media, ancho dos tercias.

Una entrepuerta id. id. largo vara y cuarta, ancho tres octavas.

Otra id. id. largo 1 y 1/8, ancho media.

Id. otra alfombra para la pieza de la fuente que figura adornos azules en fondo color de caña; el centro tiene adornos y trepas de clarooscuro en fondo carmesí, y las cenefas tallas doradas y flores coloridas sobre blanco: largo 5 varas y media, ancho 4 y 5/8.

Dos entrebalcones para la misma que representan jaspe azul, largo de cada uno vara y cuarta, ancho de los dos vara y sexta.

Otro entrebalcón id. id. largo varia y media, ancho dos tercias.

Una entrepuerta id. id. largo vara y cuarta, ancho 3/8.

Otra entrepuerta id. id. largo una vara, ancho 5/8.

Otra alfombra para la pieza que sale al jardín por la derecha del Salón: representa fajas de adornos de claroscuro sobre azul y verde; en el medio un golpe de flores coloridas sobre blanco, y en las cenefas florones y hojas verdes en fondo carmesí: mide de largo 4 varas y 3/4 y de ancho 2 y 5/8.

Una entrepuerta sirve en el paso al salón y representa florones y hojas verdes en fondo carmesí: largo 2 varas, ancho 5/8.

Otra entrepuerta para la puerta que sale al jardín de igual representación que la anterior, largo vara y 5/6 y ancho 5/8.

Otras dos entrepuertas para la misma que representan jaspe oscuro y una fajita de color de plata: mide cada uno de largo una vara y las dos de ancho una tercia.

Otra alfombra para la pieza que sale al jardín por la izquierda del salón representa una gran guirnalda de rosas sobre campo color de porcelana y en el centro y extremos adornos de claro oscuro sobre verde claro, y en las cenefas hojas de encina grandes de color de oro en carmesí: tiene de largo 4 3/4 varas, de ancho 2 5/8.

Una entrepuerta que sirve en la Pieza que da paso al Salón y representa un vástago de rosal lleno de hojas y rosas: su largo son dos varas y el ancho 5/8. Otra para la Puerta que sale al jardín de igual representación: mide de largo 1 5/6 varas, de ancho 5/8.

Id. otras dos para la misma pieza que representan jaspe oscuro con fajas doradas cada una una vara de largo ancho de ambas 1/3.

Una alfombra para la pieza de ángulo que mira a Poniente, que representa orlas de vástago y flores doradas sobre carmesí, bordones de flores de claroscuro, tableros azules con adornos blancos y flores coloridas; y en el centro una guirnalda de flores de diversos colores sobre azul: largo 5 1/2 varas, ancho 4 5/8.

Dos entrebalcones para la misma que representan un vástago y hojas doradas en carmesí, largo vara y cuarta, de ancho los dos 1 y sexta.

Otro id. id., largo vara y media, ancho 2/3.

Dos entrepuertas id. id. su largo en particular es vara y cuarta, el ancho de los dos 7/8.

Otra alfombra para la pieza del ángulo que está al Mediodía que representa adornos coloridos en fondo color de sangre de toro; en el centro un gran florón de claro oscuro en campo azul; y en la cenefa medallones azules con ramos de hojas color de tabaco y al rededor arabescos dorados en fondo morado claro: tiene de largo 5 1/2 varas de ancho 4 5/8.

Dos entrebalcones id. que representan medallones azules con hojas color de tabaco: largo de cada uno vara y cuarta, ancho de los dos vara y sexta.

Otro entrebalcón id. id. largo vara y media, ancho dos tercios.

Dos entrepuertas id. id. largo vara y cuarta, el ancho de los dos 7/8.

Id. otra alfombra para la pieza del testero o salida al jardín por la fachada de Mediodía que representa arabescos dorados sobre verde manzana y azules

71. *Ibidem*, leg. 35, 28 de julio de 1844: Reparaciones necesarias en estos edificios: «Casa del Jardín de Arriba. En este pabellón, solo se necesita resanar los deterioros que la humedad ha causado en la parte baja de las paredes...». Informe del arquitecto mayor de los Reales Sitios, D. Pedro Ayegui.

72. Las guías de El Escorial que resulta preciso consultar para completar el conocimiento de la Casita de Arriba son: N. de la Cruz y Bahamonte, *Viage de España, Francia e Italia*, 14 vols., Madrid-Cádiz, 1806-1813; *Compendio de las grandezas del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...*, Madrid, 1817; D. Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades...*, Madrid, 1820; F. Álvarez, *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe...*, Madrid, 1843; *Descripción histórica y artística de los Reales Sitios de Aranjuez, San Ildefonso y del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1844; *Descripción histórica y artística de los Reales Sitios de Aranjuez, San Ildefonso y del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1844; P. Madoz, *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España*, 16 vols., Madrid, 1845-1850; J. Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo...*, y *Descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*, Madrid, 1849; A. M. López y Ramajo, *Breve descripción de las cosas más notables que encierra el magnífico Monasterio de San Lorenzo (Escorial)*, Madrid, 1849; V. Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo...*, Madrid, 1857; A. M. López y Ramajo, *Manual del viajero en el Real Monasterio de San Lorenzo (Escorial)*..., Salamanca, 1860; A. Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo...*, Madrid, 1861; J. Gómez de Nieva, *Manual de El Escorial pintoresco...*, Madrid, 1862; M. Martínez Maestre, *Monasterio del Escorial. Relación de las partes que forman esta maravilla...*, Madrid, 1863; R. Cortés, *Guía indispensable del viajero en El Escorial...*, Madrid, 1865; J. Martín y Santiago, *Un viaje al Escorial...*, Madrid, 1868; J. de la Puerta Vizcaíno, *El Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Pozuelo de Alarcón, 1876; E. Valverde y Álvarez, *Plano y guía del viajero en los Sitios Reales del Escorial, Aranjuez, el Pardo y La Granja...*, Madrid, 1885; J. Muñoz Maldonado, *El Escorial: templo, palacio, tumba*, Madrid, 1887; S. Arambilet, *El*

Monasterio de El Escorial..., Madrid, 1888; A. Marín Pérez, *Guía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1889; L. de León Mignie, *Real Sitio de San Lorenzo*, Madrid, 1891; *El Monasterio de El Escorial. Descripción de esta maravillosa basílica...*, Madrid, 1891; J. Noguera Camocchia, *Escorial á la vista: guía descriptiva del Real Monasterio...*, Madrid, 1898; A. E. Calvert, *The Escorial...*, Londres y Nueva York, 1907; A. Marín Pérez e I. Fernández y Sánchez, *Guía histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1912; S. I. Zurbitu, *San Lorenzo de El Escorial...*, Madrid, 1929, y J. Zarco Cuevas, *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial...*, Madrid, 1930.

73. A. Marín Pérez, *Guía histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1904, p. 135: «Se encuentra situada a la parte superior del pueblo y al lado del antiguo camino de Ávila [...] es de un solo cuerpo, planta cuadrada y piedra berroqueña. Los jardines que la rodean se debieron a María Josefa Amalia de Sajonia, tercera mujer de Fernando VII, que llamó al efecto a un jardinero de su país, encargándose las simientes de los jardines a las regiones de Oriente, de África y del Mediodía de Europa». Este es el tenor habitual de las guías manejadas.

74. J. Martín y Santiago, *Un viaje al Escorial, descripción ordenada del Monasterio y Palacio*, Madrid, 1883 (Real Biblioteca, IV-E-336), pp. 443-444. Tras un párrafo donde, como todos, la relaciona con la del Príncipe, etc., dice: «El adorno interior es sencillísimo. La sala del centro es la de más gusto: sobre un velador que hay en medio de ella, y bajo un templete de bronce, se ve un reloj de esfera, de bastante mérito y buena construcción. Pero lo único que de notable encierra, es un pequeño barquichuelo de boj, ejecutado con notable delicadeza, en materia de suyo tan quebradiza por un ciego, natural de Mataró, llamado Don F. Isern. También merece alguna atención la sala del baño, así como los bonitos juegos de aguas que hacen, sueltos, sus diferentes surtidores. [Esta casa, concluye] en lo general, no es visitada por los viajeros». Sobre la reforma del amueblamiento mencionada, véase M. López Serrano, *El Escorial. El Monasterio y las casitas del Príncipe y del Infante*, Madrid, 1976.

sobre blanco; en el centro una guirnalda de flores coloridas sobre fondo blanco, y en las cenefas un rayado azul y blanco y ramos de hojas verdes sobre color de mahón: mide de largo 7 y $\frac{2}{3}$ y de ancho 3 y $\frac{3}{4}$.

Id. una entrepuerta para la misma que representa ramos de hojas en campo color de mahón y rayado azul y blanco: su largo es dos varas, su ancho 7/12.

Otra id. id. largo vara y $\frac{2}{3}$, ancho $\frac{2}{3}$.

Id. otra dos id. id., largo cada una una vara, las dos de ancho 1/3.

Id. otra alfombra para el salón o pieza del medio que representa adornos de claroscuro sobre carmesí en el centro una trepa también de claro oscuro en forma de florón sobre el mismo fondo, y un círculo de óvalos enlazados en los que hay ramos de flores coloridas sobre blanco y adornos dorados en carmesí; y en las cenefas adornos verdes en campo color de mahón: mide de largo 7 varas y sexta y de ancho 7 y sexta.

Id. cuatro entrepuertas para la misma que representan adornos dorados en fondo carmesí: mide cada una de largo vara y dos tercias, y de ancho las cuatro media.

He pagado por los dibujos de estas alfombras 2.500.»

[El total de la cuenta asciende a 48.689. Hay cuatro alfombras que valen lo mismo, 4.578 reales, que son las de las habitaciones angulares. La de la pieza del testero vale 5.175 y la del salón 9.245. Por lo demás en esta transcripción se han omitido los costes y las varas cuadradas de superficie tejida.]

2. Resumen de la cuenta por los papeles pintados colocados en 1825.

AGP, AG, *Bolsillo secreto de Fernando VII, leg. 260-1.*

Cuenta de Pedro Giroud de Villete, 4 de diciembre de 1825.

«Cuenta de los papeles que se han suministrados de la RI Fabrica, propia de Dn Pedro Giroud de Villete adornista de Casa y Camara de S. M. Para adornar las habitaciones de la Casa de Campo de arriba del RI. Sitio de Sn Lorenzo. Y son los siguientes.»

A continuación se resumen las descripciones de los elementos empleados en cada pieza.

Número 1. Pieza amaranto o salón.

Treinta y dos paños de colgadura con terciopelo amaranto y realzado de oro, friso de fondo verde realzado de oro y terciopelo verde. Friso debajo de la cornisa con figuras gris fondo chocolate. 4 sobrepuestas aterciopelado amaranto y realzado de oro, zócalo morado.

Número 2. Colgadura azul con oro.

Tres paños de colgadura fondo azul celeste con oro, traveseras con dos aterciopelados distintos y cenefas color de oro. Para el techo tres piezas «de fondo porcelana». Y para cerca de la cornisa deben de ser las cenefas atercio-

pelado amaranto y realzado de oro y otras con rosas aterciopelado verde y recortado. «Niño con nubes por en medio del techo».

Número 3. Pieza azul con oro.

De las mismas dimensiones que la anterior, porque la colgadura tiene el mismo número de paños. Las cenefas de arriba y de abajo son iguales que la sala anterior. Incluye un «niño con nubes por en medio del techo».

Número 4. pieza amarilla con cenefas de plata.

Parece que en esta no hay papel en el techo. Tiene cuatro piezas y media de «fondo amarillo mineral», «cenefas palmetas de plata y amaranto», «zócalo pórfido morado».

Número 5. Pieza *escosais* lilas.

En esta el techo es «fondo porcelana con nubes» y en medio «roseta o cilindro con guirnalda y terciopelado». Tiene 15 paños que deben de ser la colgadura de «adornos la caza del jabalí a paisaje», pero quizá sean adornos sobrepuestos porque especifica que se utilizan seis piezas «de colgaduras *escosais*», con «cenefas talón de dos terciopelados amaranto y verde» y «cenefas de flores de terciopelado amaranto».

Número 6. Pieza del arco de Iris.

Colgadura arco iris (cinco piezas), «cenefas anchas con dos terciopelados amaranto y verde». No dice nada del techo.

Número 7. Colgadura con oro de arcos azules.

Cuatro piezas de «colgadura fondo azul real con oro y terciopelado amaranto» y sobre esta debían estar pegados dos «arcos fondo azul con figuras de oro». El zócalo de pórfido avellana, techo de fondo porcelana y cuatro «adornos para el techo la cigüeña y la zorra» a paisaje.

Número 8. Colgadura verde inglés aterciopelado y el techo «de artesonado».

Zócalo y cornisa de pórfido avellana.

Al final se incluye el empapelado de los «callejones de derecha y izquierda», en mármol blanco y zócalo de mármol pizarra, así como el haber pintado diez ventanas de dos hojas y otras tantas de vidrieras.

75. AGP, AG, caja 4416/9, 12 de diciembre de 1906: «S. M. el Rey nuestro Señor (q. D. g) accediendo a la petición verbalmente formulada por Don Miguel del Campo en nombre de la Escuela Especial de Ingenieros de Montes, se ha dignado autorizar el arriendo de la 'Casita del Infante' (o de Arriba) y de sus dependencias con destino a viveros, a favor de la referida Escuela...».

76. AGP, AG, caja 4414/3, 10 de enero de 1907: Escritura de arrendamiento de la Casa y Jardín del Infante o de Arriba a favor de la Escuela Nacional de Montes en la sección de la Dirección Hidrológica Forestal del Guadarrama. Por Real Orden de 17 de diciembre de 1906 el Ministerio de Fomento aprobaba que se le pudiera arrendar la propiedad a la Escuela Especial de Ingenieros de Montes.

77. AGP, AG, caja 4416/9, 10 de enero de 1907: se formalizó el contrato de arrendamiento por la Casita de Arriba entre el Real Patrimonio y la División Hidrológico-forestal del Guadarrama a cargo de la Escuela Especial de Ingenieros de Montes. El contrato se firmó por un periodo de tiempo de cinco años y estipulaba un importe de tres mil pesetas por año en oro o plata.

78. J. Ezquerro del Bayo, «La Casita de Arriba, de El Escorial», *Arte Español*, X, 1931, pp. 227-229. El mismo Ezquerro publicó otros artículos sobre la historia de la Casita en el semanario *Escorial* en 1931.

79. Aún no nos ha sido posible localizar esta publicación, que no existe ni en la Real Biblioteca ni en la Nacional.

80. AGP, AG, caja 1936/40, 10 de septiembre de 1932: envío de un proyecto de D. Joaquín Ezquerro del Bayo para restaurar la Casita de Arriba de El Escorial y abrirla al turismo (no consta el proyecto en cuestión). Es preciso revisar a este efecto el Archivo del Ministerio de Hacienda y el General de la Administración.

81. Anónimo, 1934 [*op. cit.* n. 1].

82. Chueca no marca esa silueta en la planta.

83. AGP, AG, caja 4414/3, 8 de diciembre de 1932: se considera no ratificable el alquiler de la Casa y Jardín de Arriba, «ya que el referido arriendo no cumple los fines que por

su situación y condiciones, corresponde a la índole especial de una finca de características tan singulares [...] de acuerdo con lo que dispone el Art.º 15 de la Ley de 22 de marzo de 1931, relativa a la administración de los bienes que formaban el Patrimonio de la Corona». Además la Casa se encontraba en «malas condiciones y el jardín en cierto estado de abandono».

84. AGP, AG, caja 4414/3, 28 de junio de 1940: «La Casita y Jardín del Infante (que es el nombre que tiene la Casita de Arriba) actualmente están muy deteriorados a consecuencia del mal trato sufrido durante la dominación roja. Últimamente...».

85. Se conservan en el AGP, como siempre, las copias, no los originales, pues es bien sabido que el arquitecto se los llevó todos cuando fue cesado en 1957 y que, hasta donde sabemos, continúan en poder de su hijo, homónimo y también arquitecto. La serie incluye la ordenación general – AGP, Planos, n.º 8896: planta general de los pabellones y patio de entrada y del edificio principal (enero de 1943), y n.º 8897: detalle de la verja que rodea la casa – y los pabellones de entrada – ibidem, plano n.º 8896: planta, alzado y sección de uno de los pabellones de entrada, mayo de 1942, que muestra una solución diferente a la definitiva y a la que aparece en el plano general –.

86. José Luis de Vilallonga, *El Rey. Biografía autorizada de Juan Carlos I*, Madrid, 1992, llega a considerar el edificio como de nueva planta. En cuanto a la utilización de El Escorial dentro de la imagen del régimen franquista es pertinente recordar aquí la sepultura de José Antonio Primo de Rivera en la iglesia del Monasterio entre 1939 y 1956 (véase diario *ABC*, 1 de diciembre de 1939 y 21 de noviembre de 1945), las concentraciones de la Sección Femenina (*ABC*, 9 de julio de 1944) o la visita de Himmler en octubre de 1940.

87. AGP, Planos, n.º 5532: estado anterior a la reforma, y n.º 8853: proyecto de reforma.

88. C. Sambricio, 1986, pp. 243-244 [op. cit. n. 1]. En la planta

alta, donde antes de 1941 sólo había un retrete, creó otros dos baños.

89. AGP, AG, caja 2192/5, 17 de agosto de 1945: «El Excmo. Sr. Director General ha dispuesto que se le abonen al Arquitecto D. Diego Méndez González, los honorarios de proyecto correspondientes a las obras de 'Reconstrucción de la Casita de Arriba de San Lorenzo de El Escorial', como autor de dicho proyecto y cuyo importe asciende a la cantidad de diez mil novecientos una pesetas con sesenta y un céntimos...».

90. Su planta baja del «estado actual» (o sea, el que dejó Durán) no muestra escalera de descenso, que sí aparece ya en la planta de proyecto, y con la forma hoy existente; en las secciones, sin embargo, solo refleja la cimentación, y no existe planta de sótano. Aunque pudo contar con la solidez de los fundamentos erigidos por Villanueva la operación no era fácil, y hay que decir en honor de Méndez que no ha causado perjuicio a la estructura.

91. AGP, AG, caja 4414/3, 22 de agosto de 1940: «Encontrándose en muy malas condiciones la puerta de hierro que da entrada al Jardín de la Casita de Arriba o del Infante [...] adjunto tengo el honor de remitir el oportuno presupuesto que presenta el Maestro Herrero, Antonio Ricote, para su reparación...», aprobado el 9 de diciembre de 1940. 17 de abril de 1941: la puerta quedó de nuevo instalada en su lugar tras la restauración.

92. AGP, AG, caja 4414/3, 20 de marzo de 1942: «Al verificar el arreglo de la carretera de Obras Públicas, que va de esta localidad a Robledo de Chavela, y al llegar a la altura de la Casita del Infante o de Arriba, ha sido preciso [...] rebajar el nivel de la carretera, y al efectuarlo, han quedado al descubierto, por ir muy superficiales, una tubería de barro, procedente de los retretes de la Casita, la cual vierte en la alcantarilla que pasa por la acera opuesta, otra de plomo, que abastece de agua a dicha Casita, y otras dos de hierro de un diámetro interior de cinco centímetros, que

conducen las aguas procedentes de la presa del 'Infante', una de ellas, y la otra de los manantiales situados a la izquierda de dicha Presa, y ambas llevan el agua al estanque del Parque y huerta de la expresada Casita». Esta obra solo concluyó dos años después: 15 de diciembre de 1944: «dado el carácter urgente que tenía que fuesen reparadas y sustituidas las cañerías de agua que quedaron al descubierto frente a la Casita de Arriba, debido a haber sido rebajado el nivel de la carretera, con motivo del arreglo de ésta...». El arreglo corrió a cargo de los fondos de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. AGP, AG, caja 4414/3.

93. AGP, AG, caja 4414/3. El 4 de marzo de 1940 Miguel Zamorano pide que se le arrienden los Jardines y Casita de Arriba para establecer una granja agrícola, y el 28 de junio informó el auxiliar facultativo de Obras, Pardo, que «la proposición hecha por D. Miguel Zamorano para la instalación de una granja agrícola desde luego sería conveniente para los intereses del Patrimonio, pero exceptuando del arriendo el Palacete y Parque central, puesto que estos jardines han sido siempre de entrada pública y el Palacete no es propio para instalar en él los servicios de una granja».

94. AGP, AG, caja 4414/2, 6 de diciembre de 1940: El Consejo de Administración de Patrimonio Nacional decidió sacar a subasta pública por un importe de 3.000 pts al año la Huerta de la Casita de Arriba. «Se comprende en este arrendamiento la parte baja del jardín (exceptuándose el parterre) construcciones comprendidas fuera de este recinto pabellón de la entrada a mano izquierda, no pudiendo destinarse éste más que a vivienda de un guarda». El alquiler se adjudicó a Alfredo del Moral Vitoria, «como delegado de la CNS de esta localidad, en 5.000 pts anuales». En 1943 le fue rescindido el contrato de alquiler de la Huerta.

95. AGP, AG, caja 2192/5, 18 de noviembre de 1943: Se aprueba el proyecto de reconstrucción de la Casita de Arriba de El Escorial, cifrado en 1.039.891,58 pesetas.

96. AGP, AG, caja 2192/5, 30 de noviembre de 1943: primera certificación en la que se desglosan los importes por las diferentes ejecuciones materiales realizadas en la Casita de Arriba. «165,51 metros cuadrados de [...] Importe... 78.617,25».

97. AGP, AG, caja 2295/25, 12 de julio de 1944: proyecto de adquisición y reparación de muebles; sobre el presupuesto de 203.400 pesetas, de las cuales se hizo cargo D. Diego Méndez, solo gastaron 185.808,13.

98. AGP, AG, caja 2295/11. «Una sillera que consta de sofá, 4 sillones, 5 sillas estilo Luis XVI, 10 sillas del mismo estilo diferente modelo, 2 consolas doradas estilo 'Imperio' sin mármol, un velador 'Imperio', redondo algo deteriorado y sin piedra, un espejo tocador de bronce dorado Imperio para mesa de tocador con dos columnas del mismo metal, una columna de alabastro rosa con base de metal, capitel de bronce dorado tallado finamente, otro idem de mármol azul, tiene aristas de metal base y capitel tallado finamente, una greca de bronce cincelada y calada en dos trozos, doce bases de mármol blanco con aplicaciones doradas de bronce, remata con jarrones de bronce y mármol, un grupo de bronce dorado representa dos niños abrazando un cisne, un grupo de bronce representa trofeo de guerra, un pequeño espejo para tocador todo de cristal...». A esta primera partida se añadieron el 5 de junio del mismo año «dos consolas caoba bronce dorado, imperio una con mármol marrón y la otra sin mármol, dos consolas Luis XVI pintadas blanco, una tiene mármol la otra no...». Entre agosto y octubre de 1944 para tapizar la sillera que fue llevada a la Casita de Arriba se pidieron veinte metros «de tela seda oro y estrellas azules».

99. AGP, AG, caja 2297/19. Oficio de Méndez exponiendo esta necesidad, 7 de abril de 1945. Los cuadros que se enviaron desde Madrid con este motivo fueron: «Retrato de Carlos III (Colección de Isabel de Farnesio, 1104). / Retrato de M^a Amalia de Sajonia (Colección de Isabel de Farnesio, 1105). / Asunto Bíblico, Lucas

Jordán. / Paisaje (Col. Felipe V, 342). / Paisaje con Tobias (Isabel de Farnesio, 389). / Dos floreros. / Cuatro plaquetas de Alcora (Col. Isabel de Farnesio, 540 a 543). / Paisaje con Ninfa (Col. Felipe V, 78) / Bodegón. / Reproducción, Virgen con Niño. / Reproducción, Pastores y Ángeles. / Retrato de princesa, Duprá (Carolina). / Retrato de Princesa, Duprá (María Josefa). / Cobre representando a San Miguel. / Vendedora de verduras, Estilo holandés.

100. AGP, AG, caja 2297/35, 21 de mayo de 1945: sobre propuesta y presupuesto que remite el Sr. Director de los Servicios del Tesoro Artístico, como primera partida de cuadros que se precisan restaurar, destinándolos al decorado de la Casita de Arriba de El Escorial. Presupuesto del restaurador Antonio Bisquert por la restauración de 10 cuadros para la decoración de la Casita de Arriba de El Escorial, por un total de 5.950 pts: «Vicente López, 'Retrato del Príncipe de Nápoles'; Jordanes?, 'Salomé con la cabeza de San Juan y varias figuras'; Anónimo, 'Retrato de un príncipe'; Rafael Mengs, 'La Infanta Carlota Joaquina'; Maella, 'Infanta Carlota'; Bodegón del siglo XVII; Vicente López, 'Retrato del Rey de Nápoles'; Dos Floreros del siglo XVII; Anónimo, 'Adoración de los Pastores' en tabla».

101. AGP, AG, caja 2297/35, 14 de diciembre de 1946: los cuadros se encontraban ya todos restaurados y pagados al restaurador.

102. AGP, AG, caja 2295/25, 11 de febrero de 1947: se pide que se apruebe una segunda partida de dinero para continuar con la decoración de la Casita de Arriba: 45.931,70 pesetas.

103. AGP, AG, caja 2295/25, 20 de febrero de 1947: se aprueba el gasto de ese dinero para muebles. Quizá esta nueva fase obedeciese a la intención de que el Príncipe de España utilizase esta residencia, pero no parece así. En cualquier caso en la documentación de la Administración no constan gastos en los años siguientes, tal vez porque fueron sufragados por otro medio.

104. Sin duda para la instalación de Don Juan Carlos se procedió en el verano de 1958 a adecuar la Casita: el jardín se limpió, se recortaron los setos, se enarenaron los paseos de tierra, se plantaron los parterres... En cuanto a obras de albañilería, «Se levantó y dejó en perfectas condiciones la terraza de la Casita que se encontraba en malísimo estado de conservación, se repasaron los interiores y se levantaron veinte metros lineales de tapia en el jardín [...] Se pintaron de minio y luego de verde las puertas de hierro y seiscientos ochenta metros lineales de verja, se pintaron de blanco todas las persianas y puerta del edificio [...] Se ha arreglado toda la verja de los jardines, enderezándola y emplomándola, haciendo nueva la puerta de hierro del lado izquierdo...», AGP, AG, caja 3598/25, 9 de julio de 1958. El conservador al consejero-delegado gerente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional.

105. Según Paul Preston, *Juan Carlos. El rey de un pueblo*, Barcelona, 2003, p. 177, Franco quería tener al Príncipe más cerca, y en un consejo de ministros llegó a decir «como enternecido [...] que el 'chico' no podía estar en El Escorial, que [la casita] era inhabitable, que tenía dos pisos, que carecía de campo de deportes que no era adecuado al 'chico' y que se estaba preparando 'a todo meter' La Zarzuela porque el Príncipe no podía tampoco vivir lejos de Madrid y La Zarzuela resolvía todo». Además, como el mismo Preston cita, «Juan Carlos se quejaba de tener que conducir cincuenta kilómetros a diario para acudir a sus clases en la universidad». En p. 172 Preston se refiere a la Casita como «un pequeño palacete a las afueras de El Escorial, que había sido acondicionado por Franco por si necesitaba un refugio durante la Segunda Guerra Mundial».

106. Con motivo de una de las comidas oficiales celebradas aquí hacia 1983 se reformaron los dos baños.

107. M. López Serrano, 1976, p. 216 [op. cit. n. 74]. «Recientemente el Patrimonio Nacional ha restaurado escrupulosamente esta

casita, tapizándola bellamente y llevando a ella algunos cuadros y los muebles adecuados, así como relojes y arañas de cristal tallado y bronce dorado de las que varias figuraban de antiguo en la Casita, resultando ahora otro pequeño palacete de agradable y rápida visita y desde cuyos bellos jardines se disfrutan espléndidos panoramas». Muchas más precisiones sobre la decoración que los turistas contemplan da la versión corregida y aumentada de esa guía por Juan Martínez Cuesta (*Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid 1992, pp. 234-235), quien, conociendo bien el mecenazgo del infante, afirmó categóricamente que «de la decoración inicial de este edificio nada ha llegado hasta nuestros días, ya que incluso la pintura de sus techos es posterior a la época de su construcción», sin precisar si incluía en esta datación tardía la bóveda de la sala central «atribuida a Vicente Gómez», ni hasta qué punto son modernas las decoraciones pintadas en las demás.

108. El estado original puede apreciarse en las fotos de detalle publicadas por F. Chueca y C. Miguel, 1949 [op. cit. n. 1], figura 17, y que ese tratamiento estaba pensado para ser visto se revela en la propia regularidad de las hiladas, transcrita fielmente en los alzados de Durán y de Chueca. El estado actual desfigura por completo las intenciones de Villanueva.

UNA MIRADA A ORIENTE DESDE LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DE PATRIMONIO NACIONAL

Reyes Utrera Gómez

Patrimonio Nacional

Una de las causas que incentivaron la fotografía decimonónica y por las que encontró gran difusión comercial fue la curiosidad por el conocimiento de culturas lejanas y exóticas, en un momento en el que el mundo comenzaba a ensancharse vertiginosamente. El nuevo medio gráfico se presentó como un espectáculo visual sustitutivo del viaje, ya que se pensaba que proporcionaba, sin preocupación alguna, una excelente forma de conocer nuevos países de la forma socialmente más accesible¹. Ofrecía además un complemento perfecto a los centenares de libros que desde la Edad Media y hasta los siglos XIX y XX recogieron tantos recuerdos descritos, que dieron forma al género de la literatura de viajes a Oriente y que hicieron posible el reencuentro entre Oriente y Occidente.

El desarrollo científico y cultural, la gestión de los imperios coloniales, los avances en las comunicaciones con el desarrollo del ferrocarril y el barco de vapor, a todo lo cual se unía la inquietud cosmopolita, hicieron que desde mediados del siglo XIX se estableciera una nueva y más estrecha comunicación entre Oriente y Occidente. Aparte de los viajes y la información que ofrecían las publicaciones periódicas, la fotografía se presentaba como la mejor manera de aproximarse a aquellas lejanas realidades gracias a la temprana presencia de fotógrafos tanto en el Asia continental como en las islas del Pacífico. El interés por Oriente incrementó en España la llegada de piezas orientales de todo género, entre las que había sugestivos repertorios fotográficos, apenas mencionados en la bibliografía sobre las bellas artes a pesar de su trascendencia. Entre la Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio se custodian un reducido conjunto de álbumes y una serie de reportajes gráficos extraídos de los fondos documentales, material de inestimable valor y rebosante de impresiones reales que ilustran a la perfección este nuevo coleccionismo fotográfico.

Estos álbumes, en los que encontramos el inicio de un consumo masivo de imágenes, acentúan el interés por lo desconocido, ofreciendo un surtido de vistas suficientemente amplio para cubrir todos los gustos y necesidades de sus potenciales clientes, con la incorporación de vistas de paisajes, monumentos, tipos y escenas callejeras. Su monumentalidad y su pintoresquismo ratifican las visiones alimentadas por las crónicas literarias de los viajeros de la época.

1. Esta idea se desprende muy explícitamente del siguiente fragmento publicado en 1860 en el *Boletín de la Sociedad Francesa de Fotografía*: «nos familiarizamos con las cosas como si las hubiésemos visto. Al calor del hogar, sin privaciones, sin correr riesgos a los cuales para nuestro placer y nuestra instrucción se exponen artistas intrépidos y emprendedores que cargados de su pesado y embarazoso equipaje fotográfico, han recorrido los países y los mares, atravesando los ríos y valles... han penetrado hasta los lugares más apartados del globo».



Fig. 1. Mihnan Iranian, Vista de Constantinopla, en *Vistas de Constantinopla*, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n° 10189087, Patrimonio Nacional.

El propósito del presente estudio es tratar de subsanar el vacío existente en las colecciones fotográficas españolas respecto a las primeras imágenes del continente asiático, conscientes del enorme valor que encierra el tesoro icónico oriental, y en directa sintonía con las diversas iniciativas culturales tomadas en esta línea² desde que en 1994 se fundara el Grupo de Investigación Asia en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid³. Así, Patrimonio Nacional, como ya hiciera en el año 2005 con la Exposición *Oriente en Palacio*, continúa con su afán de difundir los diversos contenidos de esta índole que se custodian en sus colecciones, dando así a conocer la fascinante y seductora mirada hacia Oriente que encierran la extraordinaria colección de álbumes fotográficos de la Real Biblioteca y la documentación gráfica extraída del Archivo General de Palacio. Este sugestivo corpus fotográfico se constituye en la tercera generación de un complejo desarrollo de intercambio cultural. Ese proceso se inició en el siglo XVI a través de la recepción de curiosidades, objetos exóticos, libros y documentos, y se enriqueció en el XVIII con la introducción en Europa de acuarelas chinas y de estampas japoneses que darían a conocer los

2. *La aventura española en Oriente 1166-2006. Viajeros, museos y estudios en la historia del redescubrimiento del Oriente Próximo Antiguo*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2006.

3. Estos trabajos de investigación, que han dado a conocer la riqueza cultural y artística de Asia Meridional y Oriental desde el siglo XVI, se plasmaron en la exposición *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*, Madrid, 2009, que fue patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid y en la que colaboró Patrimonio Nacional con el préstamo de interesantes piezas textiles, de relojería, abanicos y de devoción, todas ellas de procedencia oriental.



Fig. 2. *Mihran Iranian*, El puente de Gálata, en *Vistas de Constantinopla*, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n° 10189093, Patrimonio Nacional.

arquetipos orientales. Llegó después a su culminación en el siglo XIX con los repertorios fotográficos de los más variados lugares del continente asiático, en muchos casos auspiciados por la fiebre arqueológica que recorría Europa en ese período en busca de vestigios de civilizaciones pasadas y en otros producto del interés y la atracción que ejercía Oriente en el mundo occidental.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN ORIENTE PRÓXIMO

Desde sus inicios, el fenómeno fotográfico se constituyó en un valioso instrumento para dar a conocer la diversidad mundial y las más complejas y desconocidas culturas. El espíritu aventurero de los pioneros de la fotografía les llevó a dirigir sus objetivos por casi todos los lugares del mundo, de modo que sus obras abarcaron desde extensas vistas panorámicas, animadas con detalles etnográficos alusivos a la vida en estos parajes, hasta los más íntimos retratos familiares, constituyendo algunos de ellos verdaderas escenas de género. Esta forma de proceder



Fig. 3. Milhan Iranian, La puerta y torre de Seraski, en *Vistas de Constantinopla*, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n.º10189105, Patrimonio Nacional.

caracterizó a los franceses Frédéric Goupil-Fesquet y Horace Vernet y al suizo Gaspard-Pierre-Gustave Joly de Lotbinière, quienes apenas tres meses después de la aparición del daguerrotipo realizaron las primeras tomas, y configuraron los primeros *souvenirs* de vistas pintorescas, que causaban las delicias del público a pesar de su elaboración casi artesanal. La novedad del hecho fotográfico dio lugar a un lenguaje visual mundial que fue enriqueciendo de forma notable nuestra memoria histórica y geográfica. El interés que en la burguesía ilustrada empezaba a despertarse por otras culturas, las mejoras en las comunicaciones entre Europa y Asia —con hechos trascendentales como la apertura del canal de Suez en 1869— y el consiguiente desarrollo del turismo situaron la fotografía como elemento clave para el conocimiento de las más diversas culturas de la geografía mundial a través de un tráfico constante de imágenes, símbolos e iconos.

El período que se extiende desde finales de la década de 1840 hasta 1860 se ha considerado la Edad de Oro de la fotografía en Oriente. De esos años datan diversos corpus que se tienen, por su excelente calidad, como verdaderos monumentos de la historia de la fotografía. Este periodo se inicia con los fotógrafos



Fig. 4. *Mihran Iranian*, La torre de Gálata, en Vistas de Constantinopla, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n° 10189125, Patrimonio Nacional.

que se sirvieron de los primeros negativos de papel para trabajar en Oriente Próximo, y a su término ya se habían sustituido los calotipos por el proceso del colodión húmedo con negativos de cristal. El arquitecto francés Pierre Trémaux, el primero que realizó calotipos en el Medio Oriente, planeó la edición de un libro monumental, *Voyages au Soudan Oriental, dans l'Afrique Septentrionale et dans l'Asie Mineure, exécutés en 1847 à 1854*, ilustrado con calotipos originales hechos desde sus negativos. Pero el proyecto no llegó a completarse. Los pocos ejemplos de su obra que se conservan no están en buenas condiciones, siendo ello indicativo de sus limitaciones técnicas, aunque sus *Viajes* fueron los primeros trabajos ilustrados sobre Egipto, Palestina y otras áreas de Oriente Próximo, regiones que después serían fotografiadas en este mismo periodo por otros profesionales mejor dotados. George Wilson Bridges (1788-1863), escritor, fotógrafo y pastor protestante, inició en 1846 un *grand tour* de siete años por el Mediterráneo, durante el que hizo alrededor de 1.700 fotografías. Maxime Du Camp viajó a Oriente en 1849-1850 en compañía del novelista francés Gustave Flaubert, y el resultado de este viaje fue la edición, en 1852 y por Blanquart-Evrard, de un magnífico álbum con 125 positivos a la sal hechos desde los negativos realizados durante el viaje, y que está considerado como uno de los mejores trabajos de la fotografía europea del siglo XIX⁴. El pintor y arqueólogo Auguste Salzmán pasó varios meses en Jerusalén en 1854 fotografiando su arquitectura, y en un segundo viaje tomó fotografías de toda Tierra Santa⁵. Louis De Clerq se unió a un viaje en Siria en 1859 y producto de ello publicó su *Voyage en Orient 1859-1860*, en seis volúmenes, con 222 positivos realizados por Blanquart-Evrard, enormemente valorados en la actualidad. Otra de las grandes figuras de este periodo fue el inglés Francis Frith, quien en 1862 publicaría su emblemática obra *Egypt and Palestine photographed and described by Francis Frith*. Fue el primer empresario fotográfico con la empresa F. Frith & Co como productor y promotor de vistas arquitectónicas de Oriente a gran escala⁶.

En Constantinopla, que luego sería denominada Estambul en 1930, el barrio de Pera congregó a partir de 1850 a la mayor parte de los fotógrafos occidentales. Será durante el reinado del sultán Abdul Hamid II (1842-1918) cuando el nuevo medio adquiera su mayor desarrollo, aprovechando sus posibilidades para dar publicidad a los acontecimientos que tenían lugar con su registro fotográfico. La mayoría de aquellos fotógrafos viajeros procedía de Francia, y en segundo lugar de Inglaterra. Después Italia, Alemania, Austria y los Estados Unidos tuvieron alguna representación en esta área. Aunque hubo también fotógrafos locales, eran pocos debido a las restricciones religiosas —prohibición de grabar imágenes—, por lo que los primeros fotógrafos autóctonos que se establecieron como tales eran cristianos. La prosperidad de Inglaterra y Francia durante la primera mitad del siglo XIX permitió que se hiciera frecuente el viaje a Oriente. El Gobierno francés encargó estudios orientales y patrocinó algunas exposiciones, siendo Maxime Du Camp y Auguste Salzmán unos de los pioneros en recibir estos encargos, seguidos de Louis De Clerq, Louis Vignes o Achille Deveria. También las misiones religiosas llevaban sus propios fotógrafos; tal es el caso de



4. M. Du Camp, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, Lille, 1852.

5. A. Salzmán, *Jerusalem, vues et monuments de la ville sainte de l'époque judaïque au présent*, Paris, 1856.

6. R. Utrera Gómez, «Viaje a Tierra Santa a través del objetivo de los Bonfils. Álbum con vistas de los Santos Lugares dedicado a la Reina María Cristina por el Procurador General de Tierra Santa Fray Antonio Cardona», *Reales Sitios*, n.º 187, 2011, pp. 50-70.



Fig. 5. Mihran Iranian, La mezquita de la sultana Valide, en Vistas de Constantinopla, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n° 10189115, Patrimonio Nacional.

7. Ingeniero y físico francés, se estableció entre 1852 y 1854 en Constantinopla, donde realizó una serie de calotipos que posteriormente presentó en un álbum al sultán otomano, y por ello se le concedió durante esos años el título de Real Fotógrafo.

8. Bedford acompañó al Príncipe de Gales en su viaje a Turquía y Oriente Medio en 1862, y en 1863 sus fotografías se publicaron en *Tour in The East. Photographic Pictures of Egypt, The Holy Land and Syria, Constantinople, The Mediterranean, Athens etc...*, Londres, 1863. Véase S. Gordon, *Cairo to Constantinople. Francis Bedford's Photographs of the Middle East*, Londres, 2013.

9. En 1845 Naya abrió estudio en Constantinopla, en el barrio de Pera, antes de establecerse en Venecia.

10. I. Nassar et al., *Jardines de arena. Fotografía comercial en Oriente Próximo 1859-1905*, Barcelona, 2010.

James Graham, quien como secretario de la Sociedad Judía de Londres fue a Palestina por cuatro años y desarrolló una activa labor de registro fotográfico. Podríamos extendernos en la larga lista de aventureros franceses e ingleses que trabajaron allí, como Ernest-Edouard de Carranza⁷, Francis Bedford⁸, Félix Teynard, Moustier, James Robertson, Carlo Naya⁹ o Wilhelm Hammerschmidt¹⁰. Todos ellos llegaron a familiarizarse con aquellos países exóticos, empezando por fotografiar a los oriundos del lugar tanto como a sus monumentos, mercados y calles y llegando en su mayoría a establecer estudios en las principales ciudades.

Durante la época de plena expansión de la técnica del colodión húmedo (1860-1870), figuras como J. Pascal Sebah, los Bonfils, Henri Béchard o Mendel John Diness compitieron en este nuevo negocio turístico con imágenes de similares estilos y composición, cada vez más demandadas. Aunque la fotografía tardó en llegar a la península Arábiga, si lo comparamos con la zona de Asia Menor, Siria, Palestina y Egipto, no podemos dejar de mencionar a Muhammed Sadiq Bey, pionero de la fotografía árabe, además de ser el primero que fotografió La Meca y Medina. Hacia 1880 se inició un lento declinar de la mayoría de ellos, consecuencia de la expansión de la fotomecánica y de la pos-



Fig. 6. Mihran Iranian, Interior de Santa Sofía, en *Vistas de Constantinopla*, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n° 10189117, Patrimonio Nacional.

terior introducción de la cámara Kodak, que era mucho más sencilla de usar y que cerró definitivamente esta época de oro de la fotografía en Oriente.

El estudio de estos repertorios tiene que partir ineludiblemente del análisis detallado de las imágenes que conservamos de Constantinopla, la natural *puerta de entrada* a Oriente, a la que por su interés y extensión se dedica la mayor parte de este trabajo.

CONSTANTINOPLA

Durante el siglo XIX la ciudad de Estambul pasa por uno de sus mejores momentos. Si en los primeros años fue Alphonse de Lamartine quien afirmó que era la ciudad más bella del mundo, en el ecuador del siglo otros ilustres viajeros, como Flaubert, Gérard de Nerval o Théophile Gautier, corroboraron esta afirmación, haciendo de Estambul un destino romántico donde se podía entrar en contacto con un mundo exótico, multiconfesional, heredero de un pasado glorioso, que además gozaba de un privilegiado y bello emplazamiento geográfico, enriqueci-



11. Nacido en Cádiz en 1823, hombre culto, moderado en política, este gaditano ingresó en la carrera diplomática gracias a la llegada al poder de los moderados. Fue secretario de embajada en Roma (1847-1852), luego pasó a Florencia (1852), fue primer secretario de la legación de Turín bajo las órdenes de Pastor Díaz (1854), después estuvo destinado en Nápoles (1855) y Londres (1858) y fue ministro residente en Copenhague (1865), tras lo cual regresó a Florencia cuando el gobierno provisional suprimió la legación danesa en 1869. La Restauración le devolvió a la carrera diplomática: fue así ministro plenipotenciario en Constantinopla, y en 1878 en Viena, donde preparó el matrimonio de Alfonso XII con la archiduquesa María Cristina de Habsburgo. La llegada al poder de Sagasta le obligó a pedir su retiro definitivo en 1888.

12. A. Conte, *Recuerdos de un diplomático*, Madrid, 1901-1903.

13. B. Öztuncay, *The photographers of Constantinople. Pioneers, studios and artists from 19th century Istanbul*, Estambul, 2003.

do con una arquitectura refinada y suntuosa. En sentido opuesto a la generalidad de tan buenas impresiones como suscitaba esta ciudad, recogemos también el curioso testimonio del embajador Augusto Conte¹¹ a su llegada a esta ciudad:

La ciudad de Constantinopla es mucho más hermosa por fuera que por dentro, y ha habido viajero inglés tan original que contento de verla desde su yate, no ha querido desembarcar nunca para no perder la ilusión que le causaba su vista. Por mi parte confieso que cuando me encontré en el muelle de Gálata y empecé a subir la cuesta que conduce a Pera, no pude menos de hallar muy malo todo cuanto veía, a pesar de que el Secretario y el Dragomán que habían salido a recibirme, trataban de darme ánimo. Calles estrechas, mal empedradas, casas pobres y sucias y multitud de perros, que devoraban las inmundicias arrojadas al arroyo, tal fue el espectáculo que se ofreció a mis ojos al entrar en la famosa Constantinopla.¹²

Conte consideraba la fisonomía de esta ciudad más pintoresca que bella, aunque reconocía la sugestión y el encanto de Santa Sofía, como reina de las iglesias bizantinas a pesar de haber sido despojada de los adornos que la embellecían cuando la describió en su poema *Pablo el Silencioso*. Tan sugestivo panorama urbano se erigió desde los inicios de la fotografía en un reto apasionante en el que destacaron muchas figuras, desde Naya o Robertson hasta Vassilaki Kargopoulo y desde Guillaume Berggren hasta Sebah.

Una interesante semblanza de la metrópoli turca la encontramos en el álbum titulado *Vistas de Constantinopla* (figura 1). Su autor, Mihran Iranian, de origen armenio, consiguió el reconocimiento de su profesión tanto en el género de la fotografía de paisaje como en los retratos, en el último tercio del siglo XIX. Su primer estudio está documentado en Pera (en el callejón Ottoni 7) en 1891, y los datos aportados por el Anuario Oriental lo sitúan en 1895 en un nuevo estudio en el n° 365 de la Grand Rue de Pera, que compartió con el fotógrafo Gugasyan, también de origen armenio¹³. La escasa pervivencia de sus trabajos da idea de que, a pesar de que llegó a conseguir unos buenos resultados estéticos en sus vistas de la ciudad, no llegó a ser competencia de los grandes estudios establecidos en Estambul. Aunque no ha trascendido su labor más allá de sus trabajos como fotógrafo local, el álbum de Constantinopla nos deja un elocuente y vivo testigo gráfico de la antigua Constantinopla, entonces habitada por algo más de un millón de habitantes. A través de 50 positivos a la albúmina que componen el álbum, Iranian logra plasmar con maestría el movimiento y animación de esta gran ciudad. Inevitablemente tiene una visión de marcado carácter turístico, con la mayor parte de los monumentos, que ya resultan familiares para los europeos por su difusión a través del dibujo y el grabado, pues era uno de los clásicos temas de estudio del arte occidental. Este atractivo repertorio está custodiado en una espléndida encuadernación de piel color verde, reservadas las esquinas y el lomo en piel granate, y esta última guarnecida con una delicada decoración de hierros en dorado. No hay dedicatoria alguna en este álbum, ni información textual, salvo el nombre de Constantinopla que aparece en la portada.



Fig. 7. Mihran Iranian, La mezquita del sultán Ahmed I, en Vistas de Constantinopla, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n.º 10189119, Patrimonio Nacional.

Las imágenes del álbum muestran con enorme atractivo el continuo trasiego por las arterias principales, que es fielmente reflejado en las diversas tomas del puente de Gálata, lleno siempre del mismo bullicio y estrépito, con numerosos viandantes que lo cruzan en sus opuestas direcciones (figura 2). Pues toda Constantinopla pasa por el Gran Puente: los turcos del viejo Estambul para ir a Gálata y Pera, donde se encuentran los bancos, consulados, embajadas etc., y los habitantes de los barrios europeos para acceder a la ciudad turca, sede de los principales centros administrativos del Gobierno otomano. Las diversas tomas de este emblemático lugar permiten la contemplación tanto de navíos como sobre todo de bergantines turcos, que casi forman una segunda ciudad flotante a ambos lados del puente¹⁴.

La torre de Gálata, uno de los símbolos de la ciudad, fue construida por los genoveses en el siglo XIV; desde su pesada efigie circular, enorme y abanderada, se divisa la ciudad vieja (figura 4). En otra época utilizada como cárcel, en las fechas de esta fotografía servía de atalaya de vigilancia de incendios¹⁵, tan frecuentes y terribles en esta ciudad, cuyas viejas casas de madera alimentaban el voraz elemento, dándole una gran fuerza de destrucción, como recientemente había ocurrido en el incendio de 1870. El Obelisco de Teodosio¹⁶, el monumen-

14. RB, fot. 230, Inv. núms. 10189092-10189094.

15. «y cuando denso el humo sube al cielo abrasado / en la cónica cúspide alza un turco soldado / el pendón que pregon a el cotidiano incendio». Antonio de Zayas y Beaumont, duque de Amalfi (1871-1945), diplomático, poeta y escritor modernista español, publicó tras su estancia en Constantinopla el interesante libro de viajes *A orillas del Bósforo* y su poemario *Joyeles bizantinos* (1902), donde recoge sus impresiones y sensaciones orientales y del que dejamos este breve pero elocuente testimonio.

16. Teodosio fue el primer monarca bizantino a quien se lo ocurrió aprovechar para su propia gloria los monumentos con oscuros jeroglíficos extraídos de Egipto. Este obelisco, mandado realizar por el faraón Tutmosis III (1479 a. C.), fue traído del templo de Karnak y erigido en el centro del Hipódromo sobre una base esculpida en honor a Teodosio, base que aún subsiste con sus altos relieves, que apenas han sufrido desgaste después de una existencia de dieciséis siglos.

to más antiguo que conserva la gran metrópoli turca, se puede contemplar en una espléndida vista del lugar que en otro tiempo marcaba el centro del Hipódromo. De notable interés resultan las tomas tanto del exterior como del interior de la mezquita que otrora ocupara la primera basílica de la cristiandad, dedicada a la Santa Sabiduría (figura 6). Era el monumento que más atraía la atención de los viajeros del siglo XIX por recordar, con la muda elocuencia del arte, las glorias cristianas, con sendas secuencias que imponen y evocan los nombres de los griegos Isidoro de Mileto y Artemio de Tralles. En ellas encuentran eco las acertadas reflexiones de Edmundo de Amicis en su obra *Constantinopla*, en la que compara Santa Sofía, en belleza y majestad, con San Pedro del Vaticano y donde señala que, a diferencia de la basílica romana, que además de por su manufactura agrada por los ornamentos que su interior contiene, Santa Sofía por el contrario tiene que agradar tan solo por ella misma, porque, enemigos los turcos de todo objeto que pudiera distraer la atención de los fieles de su culto, la despojaron de toda la belleza con que había sido pródigamente dotada por Justiniano, sustituyendo el nimbar al púlpito de plata de la antigua iglesia, anchos discos verdes con inscripciones del Corán a los mosaicos escondidos bajo una capa de yeso, el mirhab al altar sostenido por cuatro columnas de oro en el que se celebraba el Santo Sacrificio, y completándose la ornamentación interior del edificio con numerosas lámparas de cobre y plata, así como con los huevos de avestruz que penden de cordones de seda sujetos a la cúpula.

El fotógrafo inmortaliza también la gran necrópolis de Scutari, con el interesante detalle de la visita de familiares al cementerio turco, lo que nos permite contemplar las originales lápidas verticales, objeto de interés de muchos de los viajeros occidentales por la originalidad de su decoración escultórica, con la representación del tocado del difunto, turbante para los hombres y decoración floral para las mujeres, indicando el número de estas los hijos que tuvieron, y en las que la altura hacía alusión a la edad del fallecido. No faltaba en ningún repertorio la efigie de la mezquita más grande de Constantinopla, erigida por el sultán Ahmed I, única en Constantinopla, que cuenta con seis minaretes (figura 7). Recoge puntualmente también el fotógrafo en unas interesantes secuencias la ceremonia del Sélamlík, parada militar que se celebraba cada viernes con motivo del desplazamiento del sultán a la mezquita para rezar. Un par de espléndidas vistas del palacio de Dolmabahçe muestran el esplendor arquitectónico de la principal residencia de los sultanes otomanos desde 1856 hasta 1924, año en el que se fundó la República de Turquía. Una de ellas ofrece su cara más bella desde la orilla opuesta del Bósforo¹⁷.

M. Iranian nos deja el curioso testimonio gráfico de los afamados perros cimarrones, cuya historia no falta en ninguna de las crónicas de viajeros a Oriente del siglo XIX (figura 9). Don Narciso Pérez Reoyo describe con detalle cómo estas manadas de perros, de raza semejante a los perros pastor, y según la tradición descendientes de las numerosas falanges caninas que acompañaban a las huestes nómadas de Mahoma, pululaban libres por todos los ámbitos de la ciudad sin más dueños que la ciudadanía, y como auténticos

17. RB, fot. 230, Inv. núms. 10189110-10189111.



Fig. 8. Mihran Iranian, Mujeres y niños turcos, en Vistas de Constantinopla, Real Biblioteca, fot. 230, Inv. n° 10189132, Patrimonio Nacional.

señores de la vía pública¹⁸. Era frecuente encontrarlos tendidos por doquier en grupos desde ocho a doce, en actitudes perezosas, calladas y casi inmóviles, como se aprecia en una de las fotografías tomadas por M. Iranian. Estas plagas de perros tenían su razón de ser en una ciudad huérfana de policía urbana y refractaria a toda medida higiénica, por lo que eran la verdadera y única policía de la gran metrópoli, y el único medio de purgarla de los elementos de infección hacinados en la vía pública que envenenaban la atmósfera con grave detrimento de la salubridad¹⁹.

Las vistas de Estambul constituyen un típico *souvenir* de viaje, con la totalidad de las vistas más emblemáticas y valoradas de la ciudad de cara a promover el turismo. Se presentan registradas al pie de foto con la firma de Mihran Iranyan, el número de signatura y su título en francés. La ausencia de dedicatoria en el encabezamiento del repertorio, así como de documentación sobre su procedencia, y el dato de la encuadernación de este repertorio, realizada por la célebre casa vienesa de objetos de escritorio Theyer & Hardtmuth, incitan a pensar que se trata de un regalo del entorno familiar de la reina María Cristina de Habsburgo y que con toda seguridad entró a formar parte de su colección de fotografías.

18. N. Pérez Reoyo, *Viaje a Egipto, Palestina y otros países de Oriente*, Lugo, 1882-1883, vol. 3. A. de Mentaberry, *Viaje a Oriente. De Madrid a Constantinopla*, Madrid, 1873, p. 118.

19. «Arrostra el clima impávido como vetusto roble / y la ciudad vigila que con su prole llena; / su continente es grave, su mirada serena, / y es más que los Ulemas y que los Beyes noble. / Mientras el mozo inútil se consagra al reposo / contemplando el Ocaso por las costas y valles, / el de Estambul recorre las tortuosas calles, / de la higiene otomana polizone celoso. / Tan solo en recompensa recibe de su cielo / algún golpe asestado por ocioso pilluelo / que así sacude a veces la incurable apatía / y el perro lame humilde la mano que le hiere, / y pasea y dormita y revuélcase y muere / en el fangoso lecho que le ofrece la vía», A. de Zayas y Beaumont, 1902 [op. cit. n. 15].



Fig. 9. *Mihran Iranian*, Una manada de perros cimarrones descansando, en *Vistas de Constantinopla*, *Real Biblioteca*, fot. 230, Inv. n° 10189134, *Patrimonio Nacional*.

Aunque con menor grado de detalle, son de notable interés las secuencias de Estambul realizadas por el más importante gabinete fotográfico de entre los que desarrollaron su actividad durante el Imperio Otomano, el de Abdullah Frères, fundado en Pera por Vichen Abdullah (1820-1902) en 1858²⁰, al que se sumaron posteriormente sus hermanos Kevork (1839-1918) y Hovsep (1830-1908). La obra de Vichen, de origen armenio y convertido al Islam al final de su vida con el nuevo nombre de Abdullah Sükrü Efendi, hecho que motivó su ostracismo entre la comunidad armenia y la práctica ignorancia de sus trabajos, le atestigua como el principal estudio fotográfico de Estambul durante las más de cuatro décadas en que funcionó bajo su dirección.

Vichen Abdullah se inició en la fotografía en 1856 como retocador en el estudio del químico y daguerrotipista alemán Rabach. Su habilidad en la iluminación de daguerrotipos le lanzó por el nuevo camino de la fotografía, y en 1858, cuando Rabach regresó a Alemania, él continuó con su estudio instalado en el n° 274 de la Grand Rue de Pera. Las raíces de la familia Abdullah, como integrantes de la comunidad católica armenia, están minuciosamente registradas en Estambul desde el año 1610. Su padre, Abraham, dedicado al comercio de la seda, tuvo cinco hijos: Vichen el mayor, Gomidas, Hovsep, Kosmi y Kevork, además de tres hijas. El hermano menor, Kevork, tras realizar sus estudios en la Murad Rafaelian Armenian School de Venecia, se incorporó al estudio en 1858 junto con su hermano Hovsep. Cada vez fue mayor la reputación de Vichen Abdullah como miniaturista y fotógrafo, y a su sombra se formaron numerosos fotógrafos que posteriormente abrirían sus propios estudios en la capital turca, como Yesayi Garabedian y Halil Raad. Con posterioridad a 1861

20. Recientes estudios realizados por Javier Piñar Samos y Carlos Sánchez Gómez en el catálogo *En los confines de un mismo mar. Los palacios de la Alhambra y Topkapı en la fotografía del viaje a Oriente* (Madrid, 2009) establecen un paralelismo entre los Abdullah Frères con la obra del francés Jean Laurent en España, por la proximidad en el tiempo de sus respectivas trayectorias profesionales, su similar concepción del negocio fotográfico y la alta calidad técnica y compositiva de sus producciones.

el establecimiento ya respondía al nombre comercial de Abdullah Frères. En estos años ambos hermanos viajaron a París para conocer de primera mano los más avanzados conocimientos sobre el calotipo y el proceso del colodión húmedo, y entraron en contacto con el conde Olympio Clemente Aguado, miembro de la Sociedad Francesa de Fotografía y de la Sociedad Heliográfica, además de reputado fotógrafo. Este contacto supuso el intercambio de experiencias, con una sincera admiración del conde Aguado por los trabajos de los hermanos Abdullah. Tras un mes de estancia en la capital francesa al amparo del ilustre banquero, regresaron a Estambul con la recomendación del embajador francés, el marqués de Moustier, para introducirse en la corte del sultán. Desde entonces, el marqués de Moustier ejerció una importante labor de mecenazgo sobre ellos, instándolos a participar en la futura Exposición de París de 1867.

A los hermanos Abdullah se debe el más importante repertorio de retratos de personalidades del ámbito civil y militar turco en formato tarjeta de visita, así como de los monarcas extranjeros que pasaron por Estambul con motivo de los actos de inauguración del canal de Suez (el emperador Francisco José de Austria, los Príncipes de Gales, emperadores franceses, etc.). En 1863 se les concede el título de fotógrafos oficiales de la corte otomana, con la consiguiente apertura del negocio hacia nuevos horizontes. Será la primera vez en la historia del Imperio Otomano en que se distribuyan retratos de los miembros de la familia imperial, la princesa Refia (1842-1880) y el sultán (1840-1884) con atuendo europeo, lo que ocasionó recelos en el ámbito religioso. Ese mismo año exhibieron sus trabajos en la Exposición Universal Otomana celebrada en el mes de febrero de 1863 en el Hipódromo (Atmeydani). A pesar de su relevante posición en el negocio fotográfico de la capital, el estudio Abdullah Frères se fue quedando a la zaga de otros competidores, como los de Pascal Sebah, Vassilaki Kargopoulo y Guillaume Berggren, en la realización de vistas de la ciudad. La Exposición Universal de París de 1867 volvió a dar impulso a la carrera de los hermanos Abdullah con la exhibición de sus mejores trabajos, de la que se dio cumplida publicidad en la prensa otomana. Ese mismo año se les encargó el retrato del sultán Abdülaziz (1830-1876), que inmortalizaría en una medalla conmemorativa su viaje a Londres en 1867. En 1869, el estudio recibió la visita de los Príncipes de Gales, en su visita a Estambul, y la princesa Alejandra, quien admirada por sus trabajos animó a la posible apertura de una nueva sede en Londres. Posteriormente, en la década de 1870, Kosmi Abdullah abrió en Beyazit un nuevo gabinete fotográfico, independiente del de sus hermanos. En 1876 la difícil situación política forzó la abdicación del sultán Abdülaziz en la figura de su sobrino Murad V, lo que afectó negativamente al estudio de los hermanos Abdullah, que siempre había contado con la protección del sultán. El derrocamiento de Murad V, a los 93 días de su reinado, y su sustitución por su hermano Abdülhamid en agosto de 1876 supusieron para el negocio una nueva época de gran actividad.

Con motivo de la derrota otomana en la guerra contra Rusia (1877-1878) y el levantamiento de su cuartel general en San Stefano, cerca de Estambul, a Kevork Abdullah se le encargó la realización de una serie de retratos colectivos





Fig. 10. *Mihnan Iranian*, Vendedor de naranjas, en Vistas de Constantinopla, *Real Biblioteca*, fot. 230, Inv. n° 10189135, *Patrimonio Nacional*.



1019. Dame turque en costume d'intérieur.

Abdullah Frères

*Dame turque en costume d'intérieur
Mais ce costume n'existe plus.*

Fig. 11. Abdullah Frères, Dama turca, Archivo General de Palacio, Inv. n° 10205303, Patrimonio Nacional.



Cimetière turc et mendiant.

Fig. 12. Abdullah Frères, Mujer turca con niño posando en el cementerio, Archivo General de Palacio, Inv. n° 10205317, Patrimonio Nacional.

que provocaron el consiguiente enojo del sultán Abdülhamid II y la retirada de la protección real, título que a partir de ahora ostentaría el estudio de Vassilaki Kargopoulo. La difícil situación financiera llevó a los hermanos Kevork y Hovsep a trasladarse en 1886 a El Cairo, abriendo allí una nueva sucursal que se mantuvo activa hasta 1895. En 1889 el sultán les retornó sus derechos, y el estudio volvió a vivir una etapa de esplendor, con importantes cometidos regios, entre ellos el reportaje sobre la delegación japonesa que visitó Estambul en enero de 1891, y el encargo de 51 álbumes que en 1893 Abdülhamid II regaló a Alemania, Inglaterra, Francia y a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, con un total de 1819 fotografías tomadas por Vichen Abdullah entre 1891 y 1892, relativas a la arquitectura, las bellas artes y temas militares.

A principios de 1892 Vichen Abdullah preparó una serie de fotografías de costumbres en torno a la mujer turca, que fueron objeto de grandes discusiones por su intención comercial, apelando al interés occidental por los harenes orientales, con la particularidad de que todas las modelos eran mujeres cristianas.



Fig. 13. *Apollon, Fuente de Scutari, en Souvenir de Constantinopla, Archivo General de Palacio, Inv. n° 10173395, Patrimonio Nacional.*



Fig. 14. Apollon, Barberos cerca de Seraskierat, en *Souvenir de Constantinople*, Archivo General de Palacio, Inv. n° 10173382, Patrimonio Nacional.

21. AGP, Inv. núms. 10178573-10178577.

22. Pascal Sebah (1823-1886), de ascendencia árabe-cristiana y probablemente oriundo del Líbano, fue uno de los fotógrafos más importantes del Imperio Otomano, con estudio abierto en Constantinopla desde 1857. En 1860 se asoció con el francés Antoine Laroche, y en 1873 abrió sucursal en El Cairo. Su hijo, Jean Sebah, continuó su labor fotográfica, asociándose con el fotógrafo francés Policarpo Joaillier, conocidos desde 1890 como los «fotógrafos del sultán». El creciente interés que en Europa despertaba el tema de Oriente favoreció su éxito comercial. Sebah y Joaillier se especializaron en repertorios fotográficos sobre Egipto, Grecia y Turquía especialmente dirigidos al nuevo turismo de viajeros europeos. Su obra fue galardonada con importantes reconocimientos tanto en 1873 en la Exposición Universal de Viena, por un álbum con escenas costumbristas de Turquía, como en 1878 en la Exposición Universal de París por sus fotografías sobre Egipto.

23. AGP, Inv. núms. 10205303-10205318.

Todas ellas posaban con atuendos considerablemente atrevidos. Por si ello era poco, las fotografías llevaban el pie *Turkish Woman* (figura 11)²¹. A las autoridades turcas no les gustó el asunto, y procedieron a incautar todo el material, así como a prohibir ese tipo de fotografías en adelante. A partir de 1894 se empezó a reducir la actividad del taller. Tantos años de turbulencias y enfrentamientos familiares habían empezado a mermar la salud mental de Vichen, así como su trayectoria profesional, y ello le llevó cambiar de vida abrazando la religión islámica junto a su mujer y sus hijos en 1900. Los hijos de su hermano Kosmi, Abro y Levon, llevaron las riendas de otro estudio, bajo la nueva denominación de Abdullah Frères Fils, establecido en el n° 417 de la Grand Rue de Pera, con actividad documentada hasta 1915. No obstante, y a pesar de su nombre, tuvieron que especificar en sus identificaciones que no tenían conexión con el viejo estudio de Abdullah Frères. Hovsep Abdullah murió en la más completa oscuridad el 1 de abril de 1908, y Kevork el 3 de abril de 1918. Abdullah Sükrü Efendi, el gran maestro de la fotografía del Imperio Otomano, había sido el primero en desaparecer, el 14 de julio de 1902, todavía en posesión del título de «Principal fotógrafo de Su Majestad el Sultán» y habiendo dejado para la posteridad un legado antológico. Por orden del sultán, fue enterrado, a su costa, en el cementerio de Maçka, que estaba reservado para grandes personalidades. A finales de 1900 y después de varios traslados de la sede, traspasaron definitivamente el negocio de Estambul a la acreditada firma de Sebah and Joaillier²².

De esta afamada autoría damos también a conocer una serie de quince vistas fotográficas sueltas²³, de desconocida procedencia, que recogen de nuevo

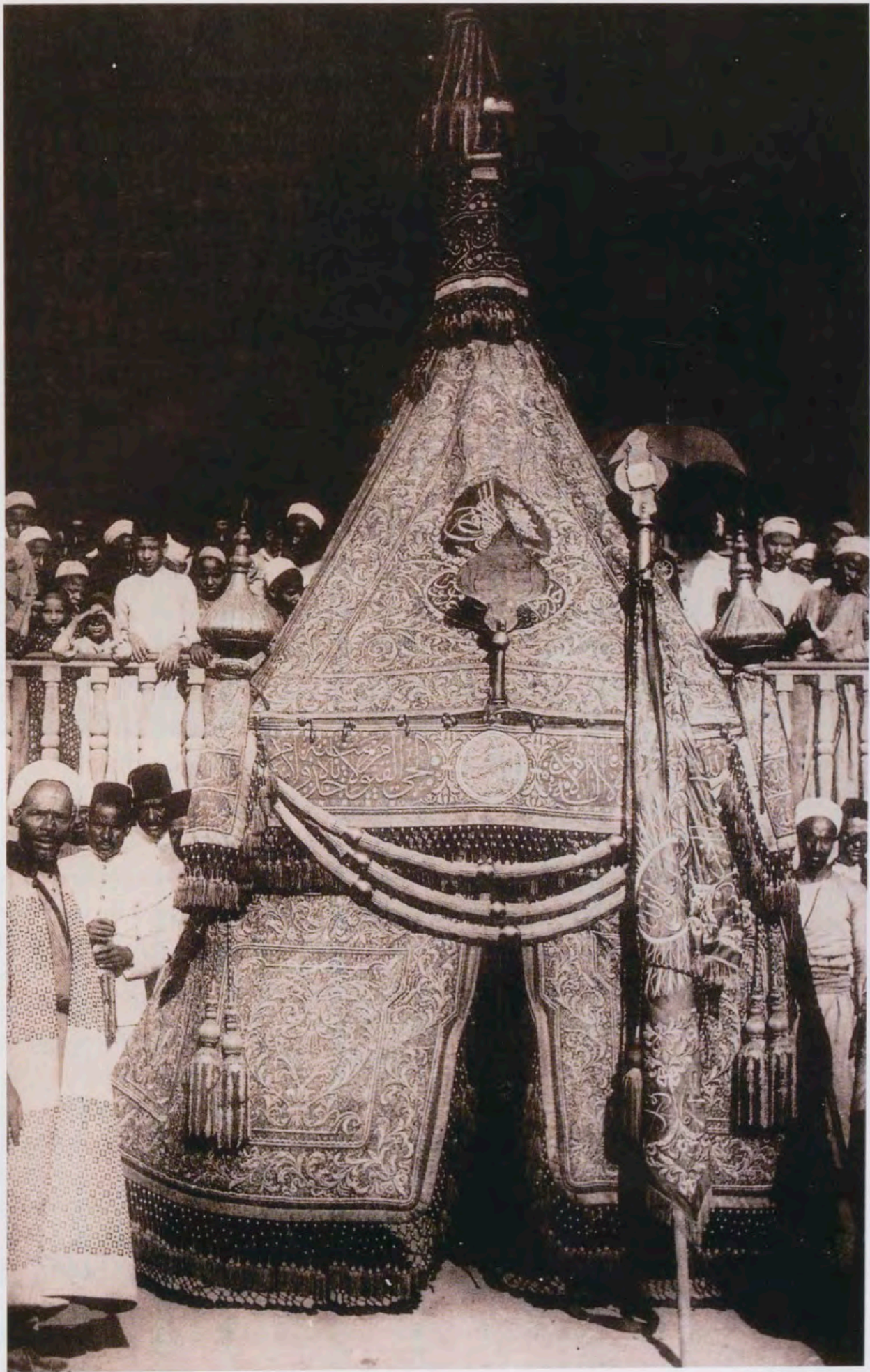


Fig. 15. Saleh Soubhy, La salida del Mahmal, Real Biblioteca, sign. IX/4822, Patrimonio Nacional.

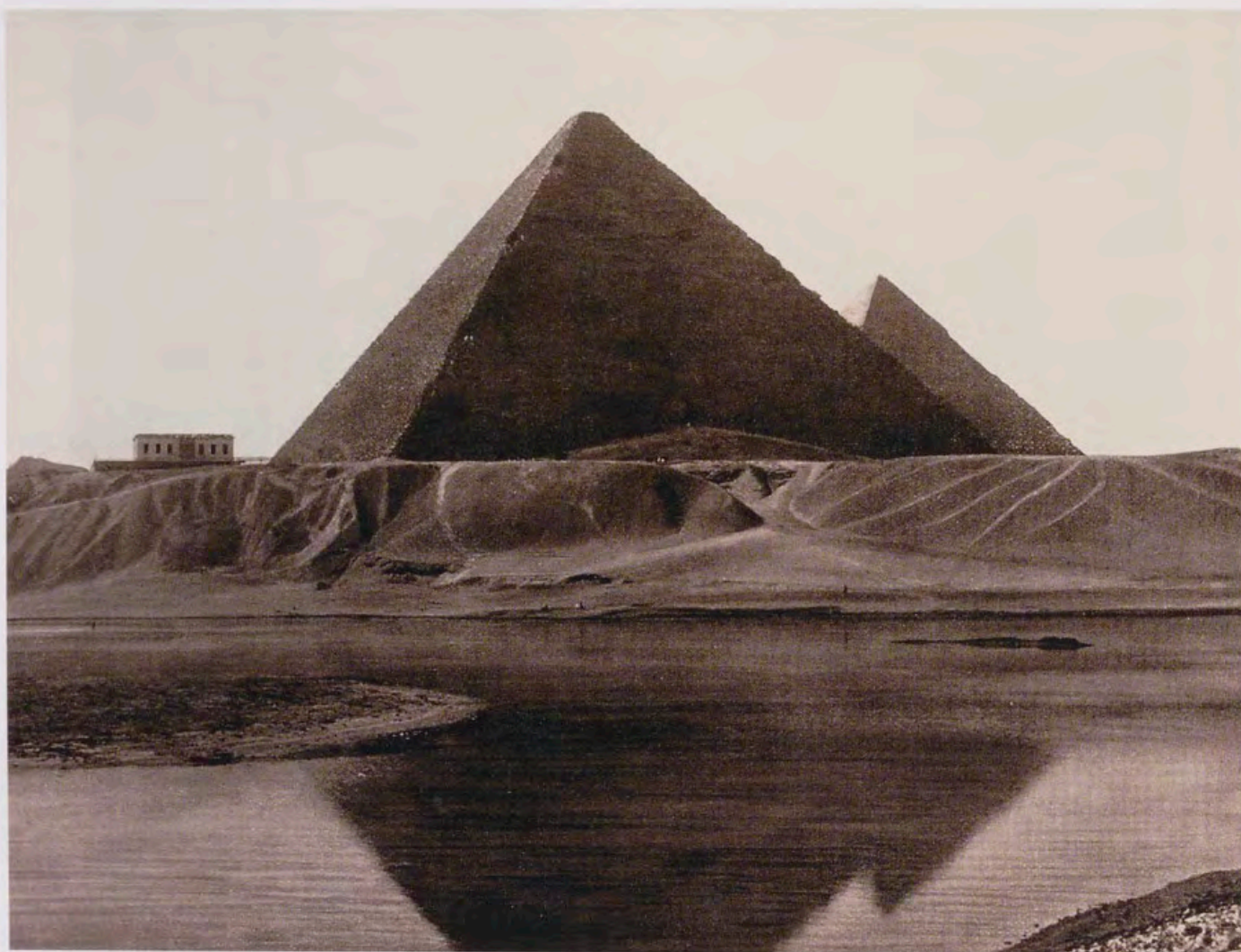


Fig. 16. Las pirámides de Guizeh, Real Biblioteca, sign. XXIV/2194, Patrimonio Nacional.

24. AGP, Inv. n.º 10209679.

25. Técnica originada en Suiza (Zurich) y desarrollada posteriormente en los Estados Unidos, en la Detroit Photographic Company, que combina la fotografía en blanco y negro y la litografía en color. El procedimiento consistía en poner en contacto el negativo en blanco y negro con unas especiales piedras litográficas (nunca menos de cuatro, pudiéndose llegar a utilizar hasta catorce en función del color requerido) que la Detroit Photographic Company importaba de Batavia, y que posteriormente eran bañadas con un asfalto sirio especialmente sensible a la acción de la luz. Tras su revelado en aceite de trementina, se aplicaba una capa de barniz que les proporcionaba un brillante e intenso acabado.

26. B. Öztuncay, 2003 [op. cit. n. 13].

el famoso puente de Gálata, así como los monumentos más notables de la ciudad e interesantes vistas de algunos de los palacios erigidos a orillas del Bósforo. En algunas de ellas se constata el interés por los tipos humanos, entre las que destacamos la de la mujer árabe con un niño posando ante las tumbas de un cementerio turco (figura 12). Completan esta serie algunos ejemplos de sus célebres retratos de estudio de mujeres vestidas con atuendos turcos típicos y tocadas con velo, que tanta polémica ocasionaron.

El álbum *Souvenir de Constantinople*²⁴, obra de la firma Apollon, rompe el territorio gráfico de los grises y sepias presentando una animada visión de la capital turca en dieciocho vistosos fotocromos²⁵ con los principales enclaves y típicas escenas de género (figuras 13 y 14). Bajo el nombre de Apollon se esconde el fotógrafo Açı́l Samancı (1870-1942), quien estrena el nuevo siglo tomando las riendas del antiguo estudio Gülmez Frères. Açı́l, hijo del artista y decorador Jak Samancı, aprendió fotografía en el estudio de los Abdullah, desde donde impartió lecciones de fotografía a los hijos del sultán y del gran visir Cevad Pasha. Sus fotografías fueron ampliamente difundidas en la prensa del momento, y alcanzó el reconocimiento de fotógrafo oficial del sultán²⁶. Este



Fig. 17. Excursionistas escalando la Gran Pirámide, Inv. n° 10174323, Patrimonio Nacional.



álbum se inscribe en la notable producción de repertorios fotográficos realizados con una visión netamente comercial, con objeto de acercar a Occidente al pulso vital de las calles y ciudades de Oriente, a sus monumentos y a la variedad de sus pobladores, bajo el prisma de una fotografía de género plena de ingredientes pintorescos. Son conjuntos repletos de todos los elementos evocadores que la cultura europea asignaba al mundo oriental, con el enorme atractivo de las vistosas imágenes a todo color. En estos repertorios gráficos subyace la intención de acercarse todo lo posible a la actividad de la población turca pero para dar una visión ideal de la sociedad. Distintos grupos sociales son retratados posando en el desarrollo de su actividad, aunque con atuendos mejorados sobre los de uso diario, y con la intención de crear un mito social positivo del Imperio Otomano que desmintiera oscuras realidades pasadas, primando en estas artísticas producciones la filosofía de que una imagen vale más que mil palabras.

SALEY SOUBHY Y SU PEREGRINACIÓN A LOS SANTOS LUGARES DEL ISLAM

En la estela de los libros de viaje y dentro del sugestivo capítulo de los libros ilustrados con fotografías en los inicios de la fotomecánica, presentamos la obra del doctor y fotógrafo amateur Saleh Soubhy, quien en su condición de inspector general de sanidad fue comisionado por el propio Abbas Hilmi II, último khedive de Egipto, para investigar las condiciones sanitarias de las caravanas de peregrinos egipcios. Para ello el doctor Saleh peregrinó a La Meca en 1888 y 1891, y posteriormente en 1894 publicó un interesante libro en el que describe con detalle sus experiencias durante los ocho meses de viaje. Nuestro interés se centra en las ilustraciones tomadas por él mismo, que se publican por primera vez en este libro bajo el procedimiento de la fototipia, y que registran los centros neurálgicos de la religiosidad musulmana. Estas imágenes forman parte de uno de los primeros repertorios gráficos que se conservan sobre estos lugares. De interés añadido resulta el registro de la costumbre histórica de la salida del Mahmal (figura 15), en memoria de la munificencia real, y que cada año partía de El Cairo transportando, en un pintoresco palanquín, el paño sagrado que el khedive mandaba a La Meca, como muestra de su devoción y respeto al profeta, y erigido en símbolo del papel protector de los soberanos de Egipto a las caravanas de peregrinos desde sus países hasta La Meca²⁷. Esta era una de las fotografías que siempre se tomaba por constituir el punto principal de la caravana, y es además ilustrativa de los grandes festejos que acompañaban entonces a la peregrinación. A continuación se muestran cada una de las paradas obligatorias de la peregrinación a través de cuatro vistas de La Meca, que permiten visualizar su corazón y el primer lugar santo del Islam, la mezquita de Al-Haram, con la Kaaba recubierta por su tradicional funda de brocado negro; la acampada del noveno día en la llanura del monte Arafat; tres de la ciudad del Profeta o Medina, y otras tantas de Jeddah, además de su retrato y el del khedive²⁸. Sus imáge-

27. Esta costumbre se suprimió el siglo pasado con motivo de los disturbios que ocasionaron la muerte de varios peregrinos en 1926, y la última vez que se utilizó en Egipto fue en 1952.

28. S. Soubhy, *Pèlerinage a la Mecque et a Médine: précédé d'un aperçu sur l'Islamisme et suivi de considérations générales au point de vue sanitaire et d'un appendice sur la circoncision*, El Cairo, 1894 (RB, sign. IX/4822).

nes constituyen uno de los primeros repertorios fotográficos de estos lugares santos del Islam que todavía se conservan. Este libro llega a la Real Biblioteca dedicado a la reina María Cristina de Habsburgo por el propio autor, con una suntuosa encuadernación en seda roja con el título grabado en letras doradas²⁹.

EL CAIRO

Continuamos este itinerario con una somera descripción del asombrosamente escaso material gráfico dedicado a la tierra de los faraones. Ni la importancia histórica de esta zona, tanto por su participación en el Antiguo y Nuevo Testamento como por sus monumentos de majestuosa grandeza, ni el interés que por el antiguo Egipto y su arqueología se percibía en el ámbito intelectual español³⁰ fueron suficientes para que se conserve en nuestra colección alguno de los muchos repertorios que circularon por Europa en el siglo XIX. Hemos tenido que esperar al declinar del siglo para encontrar, en dos portfolios de fotografías de ciudades y paisajes célebres, unas pocas imágenes en fotograbado de la famosa ciudadela de El Cairo, la valiente ascensión a la Gran Pirámide de un grupo de excursionistas, la avenida de las Esfinges de Karnak o la belleza de lugares como el canal de Mahmudiyah o las ruinas de Tebas³¹ (figuras 16 y 17). El avance de la fotomecánica a fines del siglo XIX propició la publicación de portfolios o álbumes que aglutinaban fotografías magistralmente estampadas, con el objeto de llevar a quienes por falta de salud o dinero no podían salir a ver mundo y sentían el deseo de conocer y admirar lo más selecto de los monumentos erigidos por todo el orbe. Un perfecto ejemplo de ello es el repertorio remitido a palacio directamente por el propio presidente de una de las pioneras editoriales de este género, Paul E. Werner, fundador de la Werner Company³². En la misma estela de este tipo de publicaciones conservamos, con el título de *El Cairo and its environs*, otro catálogo ilustrado con fototipias que registran las más conocidas vistas de la ciudad, de sus majestuosos monumentos y de sus habitantes, incluyendo la parada obligada en todo *tour* para contemplar el sicomoro, también conocido como árbol de la Virgen, en el que según la tradición se refugió la Sagrada Familia en su penoso viaje de Belén a Egipto.

Finalizamos este itinerario por tierras de Turquía, Arabia y Egipto con la obligada alusión a uno de los más preciados álbumes que se incluyen en este sugestivo corpus de la fotografía de Oriente, y que recoge el más completo repertorio gráfico de los Santos Lugares, realizado en el siglo XIX por la conocida saga fotográfica de los Bonfils. Este voluminoso ejemplar fue enviado a la reina María Cristina por el procurador general de Tierra Santa fray Antonio Cardona, a través del Ministerio de Estado, con motivo de la Navidad de 1891³³.

29. AGP, AG, leg. 936. Entre los expedientes destinados a obras literarias y artísticas regalados a SM en 1894 se mencionan dos ejemplares de la obra del Dr. Soubhy, remitidos a la reina a través del Ministerio de Estado.

30. Viaje de la fragata Arapiles al Oriente Mediterráneo en 1871, comisión científica dirigida por D. Juan de Dios Pérez de Rada, con el objetivo principal de adquirir piezas procedentes de esta zona con destino al entonces recién fundado Museo Arqueológico Nacional.

31. RB, fot. 26 bis.

32. AGP, RA12, caja 12933, exp. 13: «remite a la Intendencia de la Real Casa dos ejemplares de la edición francesa de la obra 'Portfolio de fotografías de ciudades, paisaje y pinturas célebres' reunidas por John L. Stoddard, con objeto de que lleguen a la Reina a quien se los dedica».

33. R. Utrera, 2011 [*op.cit.* n. 6].

UNA CRUCIFIXIÓN DEL MAESTRO DE PABLO Y BARNABÁS EN LAS DESCALZAS REALES

Ana Diéguez Rodríguez

Instituto Moll

1. A. Diéguez Rodríguez, «Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar (BMICAZ)*, 107, 2011, pp. 61-76.

2. M. B. Buchan, *The Paintings of Pieter Aertsen*, tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1975, p. 45; J. Bruyn, «De Meester van Paulus en Barnabas (Jan Mandyn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen», en *Rubens and his World*, Amberes, 1985, pp. 17-29; B. Wallen, *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor, 1983, pp. 91-95 (Wallen recopila parte de su producción en su monografía sobre Jan van Hemessen bajo el epígrafe de Jan Swart van Groningen y Maestro del Ecce Homo de Douai); A. Padrón Mérida, «El tríptico de la Natividad de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Barnabás: Addenda y Corrigenda», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 35, 1989, pp. 401-403; V. Bücken, «La guérison du paralytique de Capharnaüm attribuée au Maître de Paul et Bernabé. Une acquisition récente des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique», en *Actes du Colloque «Autour de Henri Bles»* (octubre de 2000), Toussaint, 2000, pp. 249-264; P. te Poel & P. van den Brink, «De Zondeval. Meester van Paulus en Barnabas», *Vereniging Rembrandt*, 2005, pp. 13-15.

3. Se considera que el prototipo perdido del *Descendimiento* del maestro de Flémalle tuvo una gran popularidad en todas las escuelas, en especial en la de Brujas, cuyos modelos, en particular el de la Virgen desmayándose en brazos de San Juan, fueron muy repetidos. Así lo recoge Gerard David en la *Crucifixión* del Metropolitan Museum de Nueva York (Inv. n° 09.157), fechada a finales del siglo xv.

4. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, I/II, Barcelona, 1996, p. 519.

En una de las últimas visitas al monasterio de las Descalzas Reales de Madrid tuve ocasión de reparar en una pequeña Crucifixión localizada en la sala de pintura flamenca del siglo xvi que en otras ocasiones me había pasado desapercibida (figura 1). Quizá por estar en esos momentos trabajando en varias piezas del Maestro de Pablo y Barnabás en España fue más fácil hallar la relación estilística de la pintura de las Descalzas con los modelos y obras de este maestro flamenco de mediados del siglo xvi¹, autor de una importante producción que se está reconsiderando en los últimos años².

La escena se dispone en diagonal al plano del espectador. El recurso de colocar la cruz de uno de los ladrones en el primer plano derecho, en escorzo y de espaldas, sirve al pintor para abrir el campo visual y romper con el tradicional esquema frontal. Jesús sigue ocupando el centro de la composición, con Dios Padre en el eje en la parte superior alzando su mano derecha en signo de bendición, y con el Espíritu Santo bajando en forma de paloma en una bola de luz. María Magdalena, de rodillas, se abraza consternada al madero de la cruz. Su postura permite al pintor abrir otra diagonal en la escena que termina en el segundo ladrón crucificado, casi enfrentado a su homólogo de la derecha, creando un esquema romboidal en el que queda inscrita toda la escena. Podría pensarse que los que están de pie a la izquierda, mirando con dolor hacia Jesús, son San Juan sosteniendo a María, por ser uno de los esquemas habituales entre los flamencos³, en una iconografía que pronto fue criticada por la Iglesia al considerar que el desmayo no correspondía a la dignidad de la Virgen⁴. Sin embargo, una mirada atenta a la producción del Maestro de Pablo y Barnabás, que se caracteriza por repetir la fisonomía del mismo personaje en distintas obras de su producción, permite identificar a San Juan en la figura que está a la derecha, a los pies de la cruz del primer ladrón. El joven imberbe de perfil, con los cabellos ondulantes peinados hacia atrás, es el modelo que emplea para este personaje en el rompimiento de Gloria del *Juicio Final* del tríptico Rocox de la iglesia de Santiago de Amberes, realizado en colaboración con Jan van Hemessen en 1536-1537 (figura 2), y en la *Crucifixión* de colección privada de

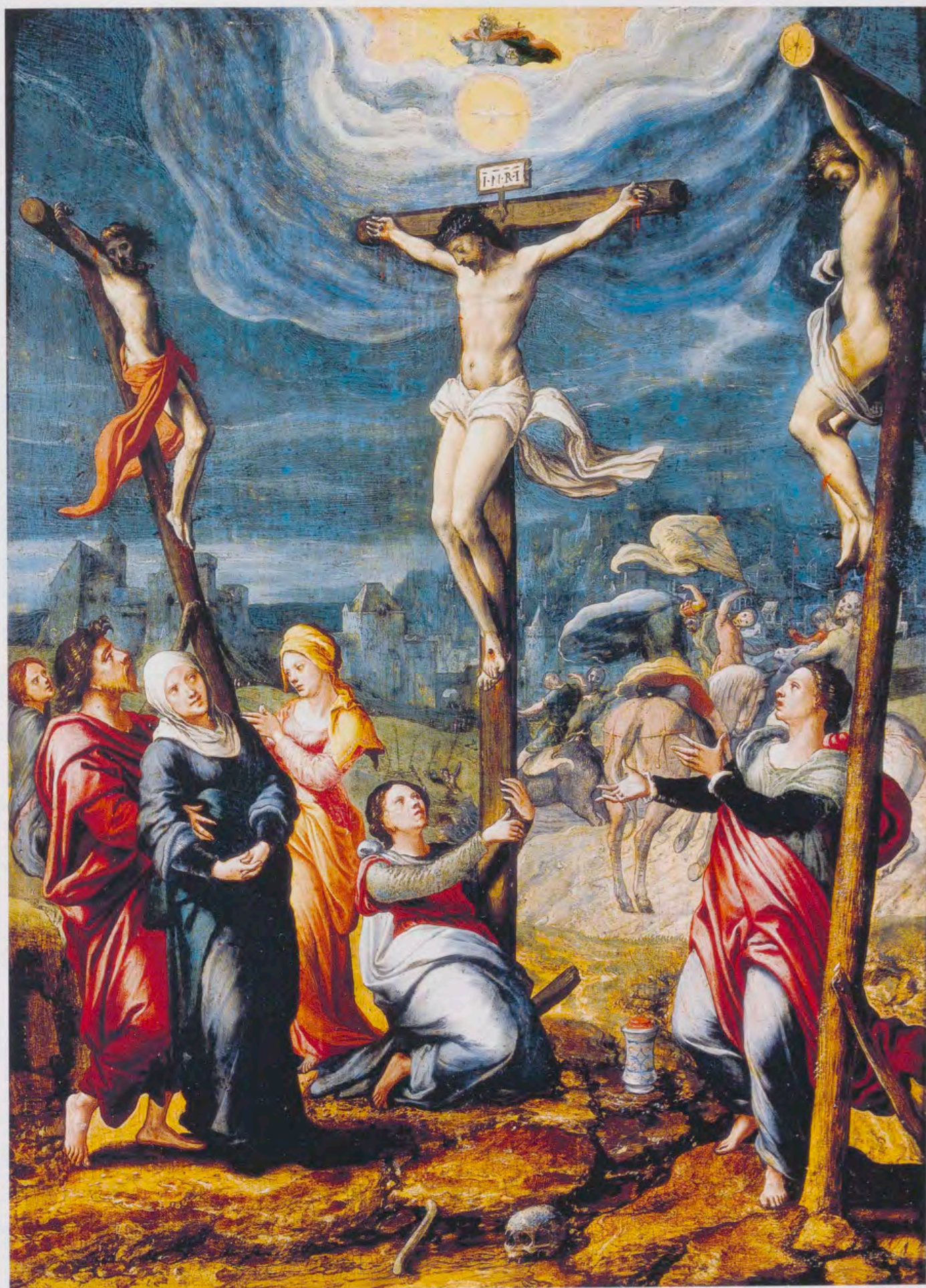


Fig. 1. Maestro de Pablo y Barnabás, Crucifixión, óleo sobre tabla, 44,5 x 32,5 cm, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv. n° 00612353, Patrimonio Nacional.



Fig. 2. Maestro de Pablo y Barnabás, Tríptico Rocox, detalle del Juicio Final, iglesia de Santiago, Amberes.

Madrid⁵. En cambio, el apóstol que sujeta a María está relacionado con el San Andrés del citado tríptico Rocox y con el que aparece tras Jesús en la *Parábola del buen samaritano* de colección privada⁶. También los rostros femeninos de la Virgen y la Magdalena, de esquema romboidal y amplias mejillas, frentes despejadas y labios ondulantes, se repiten en la Virgen de la *Adoración de los reyes* de la colección Paribas de Lieja, en la mujer con turbante que está al fondo del *Ecce Homo* del museo de Douai y en la expulsión del paraíso del *Adán y Eva* del Bonnefantunmuseum de Maastricht⁷.

Es una de las escenas más dramáticas del maestro, donde el tratamiento lumínico tan contrastado es fundamental para lograr el efecto de desasosiego. La luz parte de dos focos: el primero, desde la izquierda, incide en el cuerpo de Jesús, en San Juan y en el crucificado de la derecha, dejando en penumbra a San Andrés, a la izquierda, y al otro crucificado; el segundo foco viene del rompimiento de Gloria superior, donde unas nubes ondulantes, tan típicas de este maestro siguiendo el hacer de Pieter Aertsen, se abren dejando ver a Dios Padre e irradiando su luz sobre los jinetes del segundo plano. Estos bajan el Gólgota en dinámica algarabía hacia la ciudad de Jerusalén al fondo difundida. Frente a los tonos oscuros del paisaje tormentoso destacan los rojos, blancos y amarillos de las figuras del primer plano, y los más pasteles de las ropas de los jinetes.

La *Crucifixión* de las Descalzas reinterpreta el modelo que el maestro ya había empleado para la tabla central del *Tríptico de la Crucifixión* del Ermitage⁸ (figura 3) y la ya citada *Crucifixión* de colección privada española. Es curioso que estas tres pinturas con el mismo tema tengan un origen hispano, pues la procedencia del tríptico del Ermitage se considera que es un monasterio cercano a Sevilla⁹.

5. A. Diéguez Rodríguez, 2011, pp. 66-68 [op. cit. n. 1].

6. Ibidem, pp. 62-66.

7. P. te Poel y P. Brinck, «De Zondeval. Meester van Paulus en Barnabas», *Vereniging Rembrandt*, 2005, pp. 13-15.

8. Inv. n.º 5577. En los últimos catálogos del museo estaba considerado, con dudas, del Monogramista de Brunswick: N. N. Nikulin, *Netherlandish Painting. Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Florencia, 1989, cat. n.º 87. La primera en atribuirlo al Maestro de Pablo y Barnabás fue Buchan en 1975, con colaboración de Pieter Aertsen: M. B. Buchan, 1975, pp. 65-68, cat. n.º 1 [op. cit. n. 2]; Bücken lo atribuye sin dudas ya al Maestro de Pablo y Barnabás: V. Bücken, 2000, p. 258 [op. cit. n. 2].

9. Schmidt apunta a que fue el conde P. P. Shuvalov quien lo llevó de Sevilla a San Petersburgo: J. von Schmidt, «The Collection of Count Pavel Petrovich Shuvalov», *Art Treasures of Russia*, 11, 1902, pp. 270-284; N. N. Nikulin, 1989, p. 165 [op. cit. n. 8].

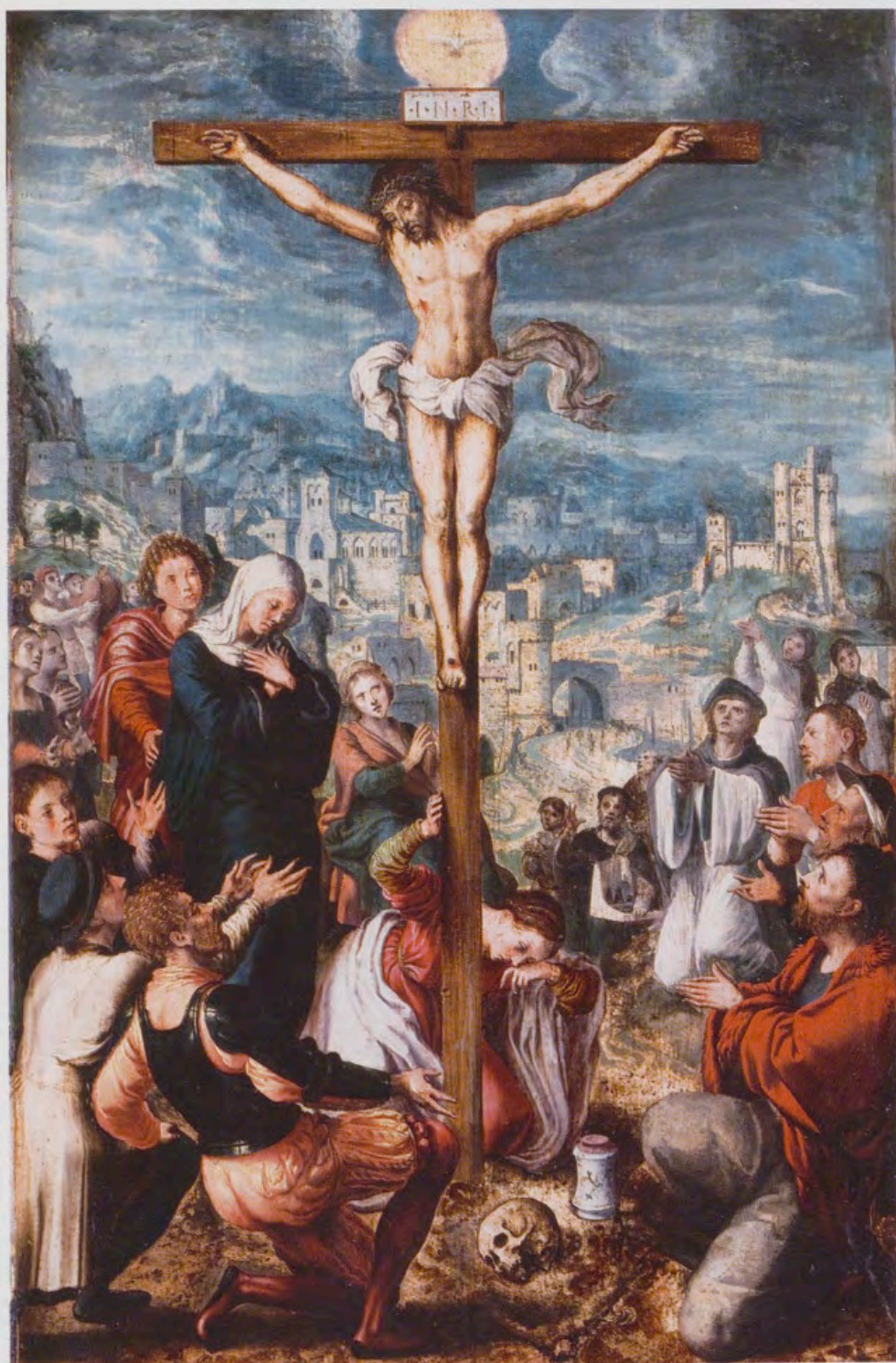


Fig. 3. Maestro de Pablo y Barnabás y Pieter Aertsen, Crucifixión, 74 x 44,5 cm, Ermitage, Inv. n° GE-5577, San Petersburgo.

Todas ellas comparten elementos comunes, siendo la más cercana a la de las Descalzas la de colección madrileña. En ambas el pintor elige colocar a Jesús crucificado en diagonal al plano del espectador, los jinetes en el segundo plano a la derecha y el grupo de María en el primero a la izquierda. En cambio, aquí están en pie, igual que los presenta en la versión del Ermitage, obra con la que comparte también los motivos del tarro de unguento y la calavera en el primer plano, cerca de la figura de la Magdalena, que arrodillada a la izquierda llora a los pies de la cruz.

10. Sobre estas colaboraciones véase A. Diéguez Rodríguez, pp. 64-67 y nota 10 [op. cit. n. 1].

11. N. Dacos, «Cartons et dessins raphaéliques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas», *Bolletino d'arte*, Sup. 100, 1997, pp. 7-8.

12. Sobre la introducción del romanismo de Rafael y Miguel Ángel en los Países Bajos del norte por parte de Jan van Scorel, véanse J. Bruyn, «Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530», *Oud Holland*, 97, 1983, pp. 27-223, y 98, 1984, pp. 1-12 y 98-110, y K. G. Boon, «Scorel en de antieke Kunst», *Oud Holland*, 69, 1954, p. 81. El estudio de las Crucifixiones de Jan van Scorel y taller realizado por Tatjana van Run permite apreciar la relación del esquema compositivo de las Crucifixiones del Maestro de Pablo y Barnabás con el que usa Jan van Scorel en el *Triptico de la Crucifixión* del Catharijneconvent de Utrecht, sobre todo en la distribución de las cruces y los personajes y en el jinete en corveta del segundo plano, lo que evidencia el uso de una fuente común por ambos maestros; Van Run encuentra en la *Conversión de San Pablo* de Rafael uno de los motivos, al igual que en los grabados de Marcantonio Raimondi según el pintor italiano, otra de las fuentes de inspiración: T. van Run, *Jan van Scorel (1495-1562). Ataarstukken met Hel lijden van Christus in serieproductie. Een onderzoek naar de hand de meester en zijn leerlingen*, tesis de grado, Universidad de Ámsterdam, 2008, pp. 11 y 14.

13. J. Bruyn, 1985, pp. 17-29 [op. cit. n. 2].

14. K. van Mander, *Het Schilderboek*, 1604, fol. 243v., ed. H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk, 1997, p. 233.

15. J. L. Barrio Moya, «La iglesia de las Descalzas Reales de Madrid según un inventario de 1703», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIV, 1994, p. 80.

16. C. Pérez Pastor, «Inventarios de la infanta doña Juana...», *Memorias de la Real Academia Española*, t. XI, Madrid, 1914, pp. 315-380; F. Checa Cremades, «Monasterio de las Descalzas Reales; orígenes de su colección artística», *Reales Sitios*, XXVI, 1989, p. 23.

* Quiero agradecer a las conservadoras de Patrimonio Nacional doña Carmen García-Frías Checa y doña Ana García Sanz toda su ayuda y amabilidad para poder acceder a la pintura y hacer un análisis detenido de la obra.

El Maestro de Pablo y Barnabás toma la composición de la *Crucifixión* de Pieter Aertsen del Museo de Arte Extranjero de Riga, pero simplificando los personajes y con un canon más esbelto. Es igual la colocación de las tres cruces, y del grupo del apóstol sujetando a María, así como de los jinetes en los planos últimos bajando el Gólgota y del tarro de unguento de la Magdalena.

Los gestos dinámicos y expresivos de las manos de los personajes secundarios, y en especial de la multitud que vuelve hacia Jerusalén, son típicos del Maestro de Pablo y Barnabás. En esta tabla son más evidentes y exagerados que en las otras dos versiones citadas, por lo que se puede considerar que la *Crucifixión* de las Descalzas es de un periodo posterior. En ella hay una mayor claridad espacial que en la versión del Ermitage, y está más cercana en su organicidad a la pintura de colección privada. Una coherencia que le aleja de la misma composición que Pieter Aertsen había trabajado en la tabla del museo de Riga.

El Maestro de Pablo y Barnabás reúne en su trabajo la tradición flamenca de su estilo y los modelos de los talleres más importantes de Amberes en ese momento, como son los de Pieter Aertsen, Jan van Hemessen o Pieter Coeck van Aelst¹⁰, con la influencia de Rafael, que Dacos apunta que conoció a través de los cartones para tapices llegados a Bruselas¹¹, aunque no descarta un viaje a Italia del pintor. Las figuras menudas y esbeltas recuerdan a los tipos que el maestro italiano utiliza en sus Estancias del Vaticano. Sin embargo, el maestro flamenco rompe con la serenidad propia de Rafael por un sentido más dinámico de sus composiciones y figuras, en sintonía con los modelos de Jan van Scorel en Utrecht¹². La estrecha colaboración del Maestro de Pablo y Barnabás con Hemessen, fechada en 1536 y 1537, y la cercanía a los modelos de Pieter Aertsen de 1540 sirven de pauta para fechar esta pintura de las Descalzas Reales en la década de los cuarenta del siglo XVI.

Ha habido diferentes sugerencias sobre quien podría ser este enigmático pintor, siendo la de Bruyn una de las más interesantes, al identificarlo con Jan Mandijn¹³, pintor que Karel van Mander sitúa viviendo con Pieter Aertsen por las fechas en las que el Maestro de Pablo y Barnabás trabaja en Amberes¹⁴. El origen de Mandijn, Ámsterdam, sería para Bruyn una explicación para que Aertsen acogiera a un compatriota en su casa, y para nosotros sería también motivo para aclarar la influencia que se ve en el trabajo del Maestro de Pablo y Barnabás de la obra de Jan van Scorel en sus pequeñas figuras.

Es difícil conocer con precisión la procedencia primera de la pieza dentro de la colección de las Descalzas Reales, debido al número de obras que entran en el convento fruto de las dotes que las hijas de las familias más ilustres aportaban¹⁵. Por supuesto, que la primera colección pictórica fue la de doña Juana de Portugal, fundadora del convento¹⁶, con una importante presencia de pintura flamenca. Sin embargo, no se ha logrado identificar esta pintura entre sus posesiones.

