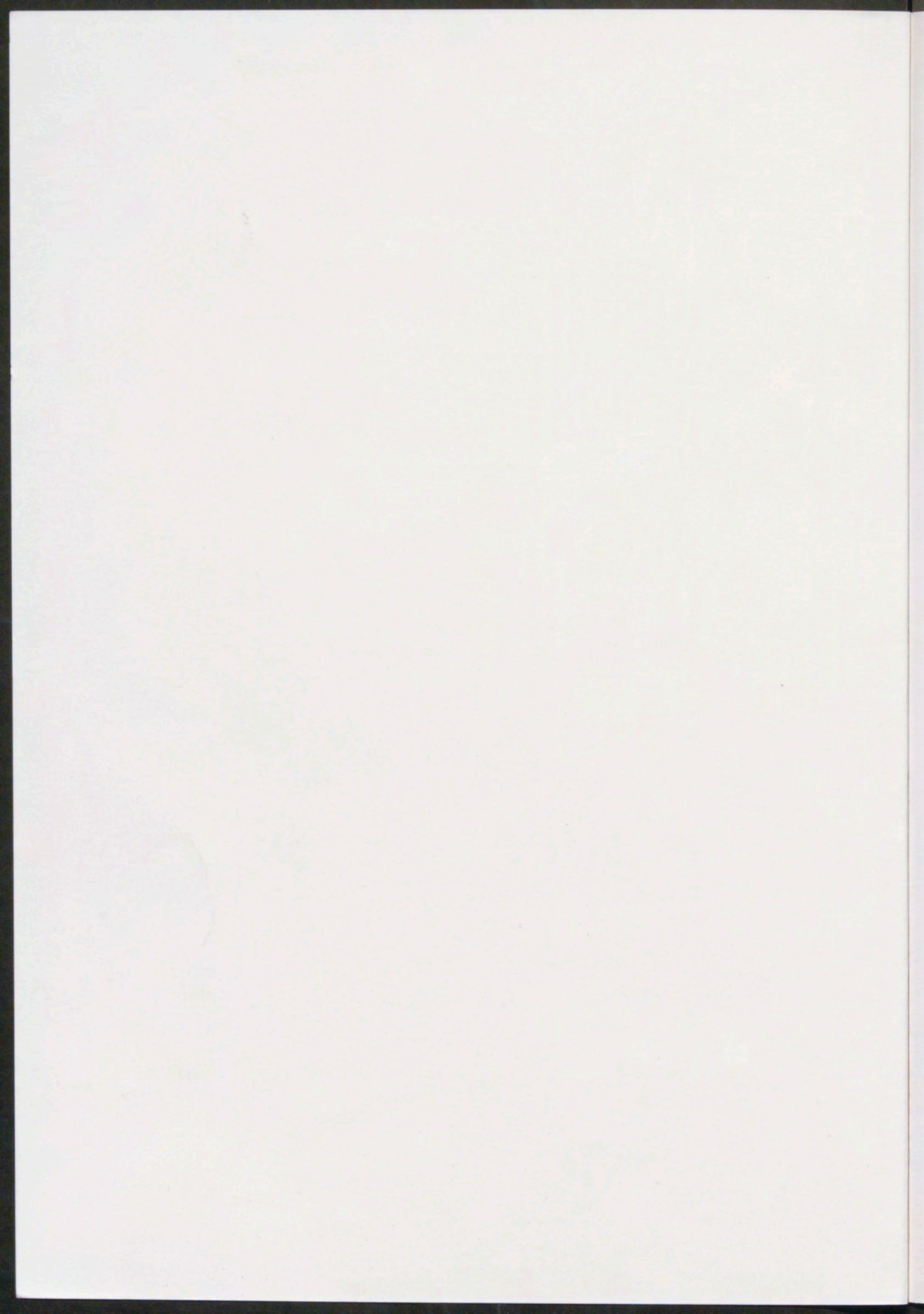


REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS





XII/1

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS

NÚMERO 201 • PRIMER TRIMESTRE DE 2015



PATRIMONIO  
NACIONAL

La revista *Reales Sitios* es el principal órgano de difusión de las investigaciones científicas en torno a las Colecciones Reales y los palacios, conventos y monasterios adscritos a Patrimonio Nacional, institución que gestiona una parte fundamental del legado histórico de la Corona española a los ciudadanos. Después de medio siglo de impecable trayectoria, la revista ocupa hoy un lugar destacado en el panorama de las publicaciones periódicas de investigación en su campo. Ello demuestra el compromiso que, junto con la de la custodia de los miles de tesoros históricos y artísticos que se guardan tras los muros de sus monumentales edificios históricos y el de su correcta conservación y exhibición, Patrimonio Nacional mantiene entre sus responsabilidades prioritarias el estudio y difusión de todos ellos como parte esencial de su actividad cultural.

La publicación que el lector tiene en sus manos forma parte, por tanto, de una acreditada línea dedicada a la apasionante misión de difundir los resultados de quienes están alentados por la vocación de investigación. Los trabajos que han visto la luz en sus páginas desde hace medio siglo han engrandecido el conocimiento de nuestro pasado común, de nuestro patrimonio artístico y de los infinitos y emocionantes rastros históricos de los que hablan las deslumbrantes y copiosas Colecciones Reales, las egregias construcciones y jardines asociados a la historia de la Monarquía española, así como los fenómenos culturales más íntimamente asociados a ella.

El volumen precedente, correspondiente al n.º 200 de 2014, conmemoraba precisamente el cincuenta aniversario de la revista y anunciaba ya, con su flamante nuevo diseño, algunos de los cambios que está experimentando en esta nueva etapa para adaptarse a los parámetros editoriales de las publicaciones científicas más prestigiosas en el panorama internacional. En este y en los siguientes números, mientras la revista normaliza por completo el tratamiento de los manuscritos recibidos, se implementará un sistema de revisión por pares ciegos para todos los artículos llegados a esta redacción y se pondrá en funcionamiento un Comité de Redacción con reuniones periódicas de control científico de la misma y un Consejo Editorial de carácter consultivo, que ya aparecen convocados en estas páginas. Además, se incorpora un editor científico externo que velará por el establecimiento de los criterios y juicios de los contenidos de la revista y que vigilará, con independencia de la institución, por la objetividad del resto de los procesos de edición, para adecuar así el funcionamiento de la revista a las normas al uso de las publicaciones de esta misma naturaleza y calidad. Todo ello se hará de forma paulatina, con el ánimo de no interrumpir el ritmo de aparición de nuestros números, respondiendo con ello a una comprensible demanda de muchos de nuestros colegas y de los pacientes suscriptores. Con todo ello no queremos sino perfeccionar la misión que se viene cumpliendo desde hace tantos años y tan brillantemente por nuestros antecesores y adecuar *Reales Sitios* a los criterios de objetividad y rigor que se han hecho de obligado cumplimiento para las publicaciones de su misma talla.

Por otro lado, y sin perder de vista el marco general de la Historia del Arte, en estos nuevos números la revista desea privilegiar su atención a los aspectos más nucleares de las Colecciones Reales como de la historia de sus egregios coleccionistas, de sus residencias y jardines o de las fundaciones religiosas instituidas bajo su real patronazgo, así como de las inquietudes artísticas y culturales asociadas a ellos en un sentido amplio, dando espacio en esta publicación a nuevos discursos y a otras formas de investigación que se han ido sumando en estos últimos tiempos al quehacer de nuestra profesión y que tantas aportaciones de utilidad han revelado. De ese modo, *Reales Sitios* no pretende sino renovar su permanente deseo de poner en valor con el máximo rigor y calidad editorial el legado de Arte e Historia que se atesora en los Reales Sitios que le dan nombre.

## PATRIMONIO NACIONAL

### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

#### PRESIDENTE

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna

#### CONSEJERA GERENTE

Alicia Pastor Mor

#### VOCALES

Francisco Belil Creixell

Fernando Benzo Sáinz

Manuela Carmena Castrillo

María del Carmen Iglesias Cano

José María Jover Gómez-Ferrer

Francisco Javier Lacalle Lacalle

Gregorio Marañón Bertrán de Lis

Juan Antonio Martínez Menéndez

Domingo Martínez Palomo

María Rosario Pablos López

José Pedro Pérez-Llorca y Rodrigo

Fernando de Terán Troyano

José Luis Vázquez Fernández

#### SECRETARIO

Juan García González-Posada

## REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL

# REALES SITIOS

NÚMERO 201 • PRIMER TRIMESTRE DE 2015

#### DIRECTOR

José Luis Díez (Madrid, Patrimonio Nacional)

#### CONSEJO EDITORIAL

Bonaventura Bassegoda i Hugas (Barcelona, UAB, RACBASJ)

Agustín Bustamante García (Madrid, UAM)

Fernando Checa Cremades (Madrid, UCM)

José Manuel Cruz Valdovinos (Madrid, UCM)

Guy Delmarcel (Lovaina, Universidad Católica)

Rosario Díez del Corral (Directora de *Reales Sitios* (1997-2006);  
Madrid, UPM)

Gabriele Finaldi (Londres, The National Gallery)

Alvar González-Palacios (Roma)

William B. Jordan (Dallas)

Pilar Martín-Laborda (Directora de *Reales Sitios* (2006-2014),  
Madrid, Patrimonio Nacional)

Juan Carlos de la Mata González (Madrid, Patrimonio Nacional)

Marie Laure de la Rochebrune (Versalles, Musée National  
du Chateau de Versailles)

Carmen Sanz Ayán (Madrid, UCM, RAH)

#### COORDINADORA EDITORIAL

Carmen Cabeza Gil-Casares (Madrid, Patrimonio Nacional)

#### EDITOR CIENTÍFICO

Carlos G. Navarro (Madrid, Museo Nacional del Prado)

[[edicion.realessitios@patrimoniomnacional.es](mailto:edicion.realessitios@patrimoniomnacional.es)]

#### COMITÉ DE REDACCIÓN

Juan José Alonso (Madrid, Patrimonio Nacional)

Leticia Azcue (Madrid, Museo Nacional del Prado)

Bart Fransen (Bruselas, Instituto Real del Patrimonio Artístico)

María de los Santos García Felguera (Barcelona, Universitat  
Pompeu Fabra)

Miguel Luque Talaván (Madrid, UCM)

Benito Navarrete Prieto (Madrid, Universidad de Alcalá  
de Henares)

Leticia Ruiz Gómez (Madrid, Museo Nacional del Prado)

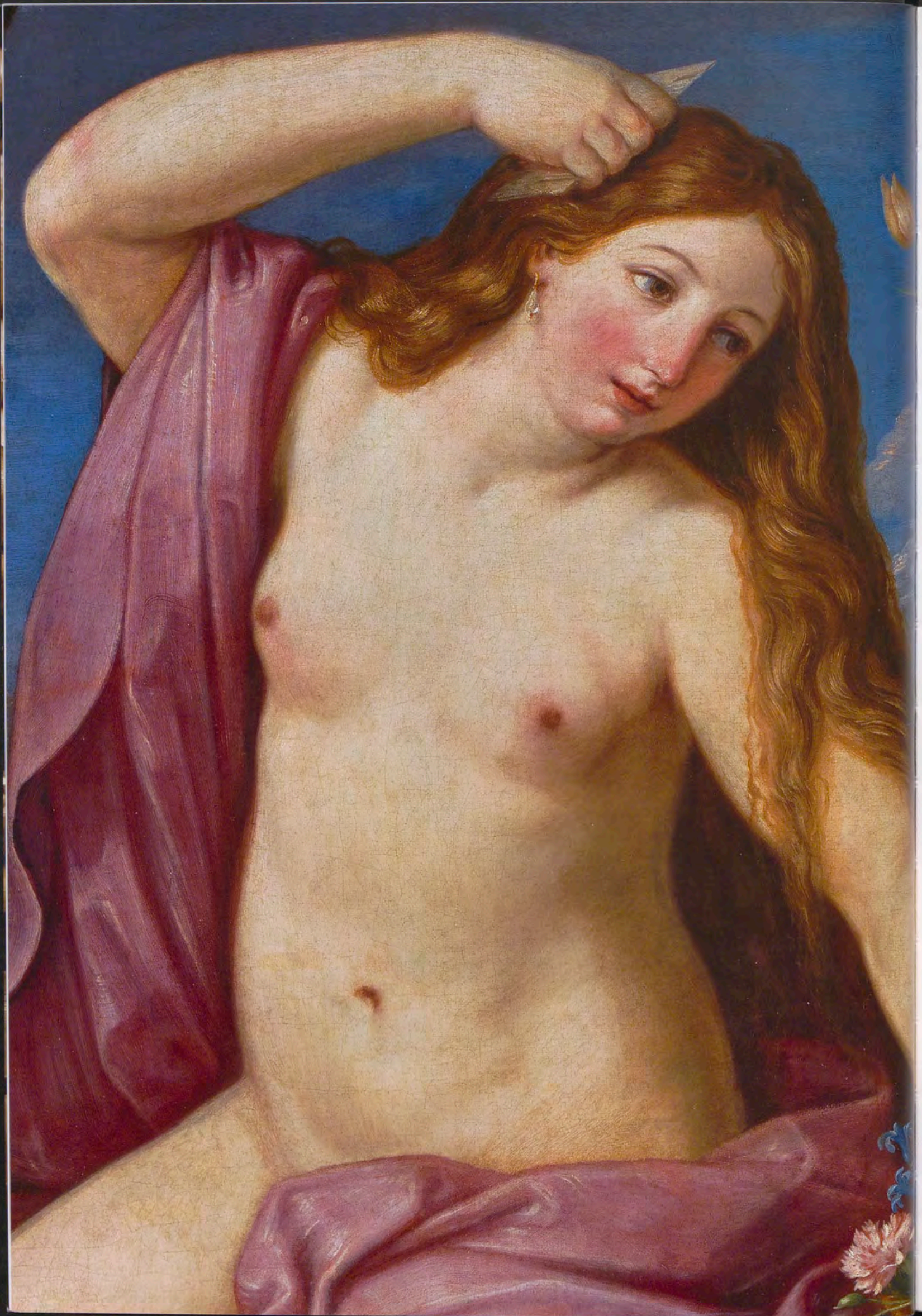
Álvaro Soler del Campo (Madrid, Patrimonio Nacional)

Debido a la necesidad de adaptación de *Reales Sitios* a los nuevos criterios editoriales exigidos en la actualidad a las publicaciones científicas internacionales del máximo rango, este número aparece con la actualización de los órganos de gobierno de Patrimonio Nacional y de la propia revista, que corresponden con los del momento en que esta ve la luz. Por esta misma razón, a los autores de los textos se les ha permitido incorporar bibliografía actualizada relativa a las investigaciones que han presentado a la revista.



## SUMARIO

- 6 Una *Venus* de Giovanni Andrea Sirani en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso  
*A Venus by Giovanni Andrea Sirani in the Royal Palace of La Granja de San Ildefonso*  
Cristina Agüero Carnerero  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
- 16 David Teniers el Joven en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional  
*David Teniers the Younger in the Royal Collections of Patrimonio Nacional*  
Carmen García-Frías Checa  
PATRIMONIO NACIONAL
- 38 Goya y el despacho de Carlos IV en el Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial  
*Goya and Charles IV's Study in the Royal Palace of San Lorenzo de El Escorial*  
José Luis Sancho  
PATRIMONIO NACIONAL
- 56 Anotaciones documentales sobre el Coche de la Corona Real (1829-1833)  
*Documentary Annotations on the Coach of the Royal Crown (1829-33)*  
Juan Ramón Aparicio González  
PATRIMONIO NACIONAL



# UNA VENUS DE GIOVANNI ANDREA SIRANI EN EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

CRISTINA AGÜERO CARNERERO<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

A finales de 1722 el rey Felipe V adquirió ciento veinticuatro cuadros de la colección que Faustina Maratti había heredado de su padre Carlo Maratti (1625-1713), uno de los pintores y coleccionistas más influyentes de la Roma del Seicento, y los destinó a la decoración del palacio que estaba construyendo en el Real Sitio de San Ildefonso<sup>2</sup>. La compra fue promovida por un discípulo del artista, Andrea Procaccini (1671-1734), que llegó a la corte española en 1720 y ese mismo año fue nombrado pintor de cámara, cargo al que en 1724 sumó los de director general de las obras y aposentador del mencionado Real Sitio<sup>3</sup>.

Entre la documentación correspondiente a las gestiones realizadas para formalizar el pago y el envío de las obras desde Roma, se encuentra una memoria de las piezas adquiridas a Faustina en la que se menciona «una venere due amorini figure dipinte dalla Siranie al naturale da Guido Reni»<sup>4</sup>. La «Siranie» no es otra que Elisabetta (1638-1665), la más prolífica y exitosa de las tres hijas del pintor boloñés Giovanni Andrea Sirani (1610-1670) que siguieron los pasos de su padre<sup>5</sup>. Conservamos numerosos testimonios de la fama y notoriedad que alcanzó la pintora entre sus contemporáneos. La muestra más elocuente es el ceremonial

1 El presente artículo es resultado de la investigación desarrollada durante el período de disfrute de la Beca para Postgraduados (2013) en el Departamento de Conservación de Bienes Históricos Artísticos de Patrimonio Nacional.

2 Para los pormenores de esta transacción, véase Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 475-476; Juan Luis González García y Mónica Ríaza de los Mozos, «Del saber de la Academia al gusto del amateur: las colecciones de pintura y escultura clásica de Felipe V», en Miguel Morán Turina (dir.), *El arte en la corte de Felipe V* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, del 29 de octubre de 2002 al 26 de enero de 2003], Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 173-194. Sobre la colección de Maratti véase Manuela B. Mena Marqués, «La colección de pintura de Carlo Maratti», en Delfín Rodríguez Ruíz (dir.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey* [cat. exp. La Granja de San Ildefonso, Palacio Real, del 23 de junio al 17 de septiembre de 2000], Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 194-202.

3 Teresa Lavalle Cobo, «La obra de Andrea Procaccini en España», *Academia*, 73 (1991), pp. 379-398.

4 Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13542. La transcripción de la lista fue publicada en Eugenio Battisti, «Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta», *Arte antica e moderna*, 9 (1960), pp. 77-89 (pp. 86-89). La cantidad pagada por los ciento veinticuatro cuadros fue de 17 085 escudos romanos (5100 doblones de oro

españoles, 5340 incluyendo la validación de la letra de cambio), tras conseguirse una rebaja en el precio exigido de 17 452 escudos gracias a que se entregó la suma en un único pago y se devolvieron los marcos. En una carta firmada el 8 de septiembre de 1722 en El Escorial, Procaccini menciona una memoria elaborada por los peritos romanos con el precio de cada una de las pinturas, que no ha sido localizada. En el Archivo Histórico Nacional, Ministerio Exteriores, SS, 285, se conserva otra memoria realizada previamente al envío de los cuadros desde Roma titulada *Nota delli Quadri che si Ritrovano Nella Cassa per La Maestrà di Filippo V*, donde se registra como: «Una Venere con due amorini dipinta dalla Silani Coperta da Guido Reni». Véase también «Nota delli quadri, che si ritrovano nella casa de Maratti, per la maestà de Filippo Quinto», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, VI, 7-8 (1876), pp. 128-129 y 143-145 (p. 145).

5 Véase Luigi Crespi, «Elisabetta, Barbera, e Anna Sirani» en *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi*, Roma, Stamperia di Marco Pagliarini, 1769, III, pp. 74-75. En su *Aggiunta alla Bologna Perlustrata* (Bologna, erede di Vittorio Benacci, 1690), Antonio Masini da noticia de «una Tavola grande di una Venere con tre Amorini, uno tiene lo specchio, uno l'acconzia e l'altro tocca la punta dello strale» pintada por Barbara para el doctor Carlo Antonio Biagi en 1670. Adriana Arfelli, «*Bologna Perlustrata* di Antonio di Paolo Masini e l'Aggiunta del 1690», *L'Archiginnasio*, 52 (1957), pp. 188-237 (p. 209). Sobre Sirani padre véase Fiorella Frisoni, «Giovanni Andrea Sirani», en Emilio Negro y Massimo Pironcini (dirs.), *La scuola di Guido Reni*, Módena, Artioli, 1992, pp. 65-381.

Fig. 1 Aquí atribuido a Giovanni Andrea Sirani, *La toilette de Venus* (detalle de fig. 2)

desplegado con motivo de su funeral público en la iglesia de San Domenico de Bolonia, donde fue enterrada en la capilla familiar del senador Saulo Guidotti, su protector y padrino de bautismo, en la que años antes había sido sepultado el *caposcuola* Guido Reni (1575-1642), maestro de su padre Giovanni Andrea<sup>6</sup>. La temprana muerte de Elisabetta a la edad de veintisiete años, los rumores sobre su posible envenenamiento y su inusual condición de mujer artista contribuyeron a la mitificación de su personaje, que tuvo la máxima expresión en las obras dedicadas a la pintora en el siglo XIX<sup>7</sup>.

#### LA VENUS EN LOS INVENTARIOS DE LA GRANJA

Los inventarios de La Granja, redactados con posterioridad a la adquisición de las piezas procedentes de la colección Maratti, documentan la presencia de la *Venus* [figs. 1 y 2] en el palacio desde 1727 y refrendan la atribución a Elisabetta Sirani que aparece en la memoria de las obras compradas a Faustina. El inventario de 1734 se hace eco de las pinturas pertenecientes al rey Felipe V recogidas en el de 1727, que no ha sido localizado, y entre ellas se refiere a

otro Original en lienzo de mano dela Sirani, retocada en muchas partes dela de Guidorene, que representa Venus

sentada sobre una cama en accion de peinarse, y tomar flores; Y tiene ocho tercias de alto, siete cuartas de ancho, y Marco dorado con targetas a las asquin.<sup>8</sup>

Esta información se repite de manera literal en el inventario realizado en 1746, antes de la muerte del monarca, en el que la *Venus* ocupa el asiento número 455<sup>9</sup>.

La primera noticia sobre el valor del cuadro procede de la testamentaria de Felipe V. En abril de 1747 Domenico Maria Sani (1690-1773), pintor de cámara y jefe de la furriera de San Ildefonso, y Sempronio Subisati (1680-1758), director de obras del citado Real Sitio, tasaron la *Venus* en doce mil seiscientos reales de vellón, una estimación muy superior a la que concedieron a otras dos pinturas de escuela boloñesa también procedentes de la colección Maratti: la *Erminia y los pastores* de Ludovico Carracci (1555-1619)<sup>10</sup>, y la *Santa Catalina* de Guido Reni<sup>11</sup>, valoradas en cuatro mil quinientos y diez mil reales respectivamente<sup>12</sup>.

La referencia más temprana al lugar que ocupaba el lienzo en La Granja aparece en el inventario de 1774, que lo sitúa en el Cuarto del Príncipe sin especificar su ubicación dentro de esta zona del palacio, en la que el mismo documento localiza otros cuadros de asunto mitológico que habían pertenecido a Felipe V y a su esposa Isabel de Farnesio<sup>13</sup>: las copias que Carlo Maratti realizó

6 Con motivo del funeral público de Elisabetta, Matteo Borboni proyectó un catafalco en falso mármol que se instaló en el centro de la nave de San Domenico, bajo el que se colocó una escultura de la artista a tamaño natural que la representaba pintando el retrato de su padre. Conocemos el aspecto que tenía este *Templo del Honor* gracias a la estampa grabada por Lorenzo Tinti (1626/34-1672) e incluida en la *Felsina Pittrice* de Carlo Cesare Malvasia, que también recogía la oración fúnebre pronunciada por el poeta Luigi Picinardi. Véase Raffaella Morselli, «La colleganza di un gran nobile e di un gran virtuoso». Saulo Guidotti e Guido Reni», en Sabine Frommel (dir.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo* (sec. XVIII), Bolonia, Bononia University Press, 2013, pp. 64-65; Adelina Modesti (dir.), *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bolonia, Ed. Compositori, 2004, pp. 333-339; Adelina Modesti, «The Making of a Cultural Heroine: Elisabetta Sirani "pittrice celeberrima" di Bologna (1638-1665)», en Mario Piantoni, Laura De Rossi y Giuseppe Maria Pilo (dirs.), *Da Rubens al contemporaneo*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 399-404.

7 Véase Valeria Roncuzzi Roversi-Monaco, «Il "personaggio" Elisabetta Sirani nella produzione editoriale bolognese dell'Ottocento», en Jandraka Bentini (dir.), *Elisabetta Sirani «pittrice eroina» 1638-1665* [cat. exp. Bolonia, Museo Civico Archeologico, del 4 de diciembre de 2004 al 27 de febrero de 2005], Bolonia, Editrice Compositori, 2004, pp. 154-165.

8 AGP, Registros, n.º 7067, fol. 55r. *Ymbentario General de Pinturas Muebles y Alaxas del Rey nro. S.º con que esta adornado el Palacio del Real sitio de San Ildefonso executado de orden de su Majestad en el año de 1734*. A partir del fol. 5r se recogen las *Pinturas del rei nro. S.º imbentariadas en el año de 1727*. Teniendo en cuenta que una tercia equivale

a 27,86 cm y una cuarta a 20,87 cm, las medidas descritas coinciden de manera aproximada con las del cuadro (232 x 159 cm).

9 AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13568, fols. 60r-60v. Transcrito en Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, II, p. 29.

10 Patrimonio Nacional, inv. 10027425: óleo sobre lienzo, 74 x 96 cm.

11 Patrimonio Nacional, inv. 10033630: óleo sobre lienzo, 140 x 95,5 cm.

12 AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 22182, fols. 108v-109r, *Copia del inventario y tasacion de los bienes y alhajas pertenecientes a la testamentaria del Sr Rey Felipe V*, 1748. Casi cincuenta años después, el 25 de febrero de 1794, los pintores de cámara Francisco de Goya (1746-1828), Francisco Bayeu (1734-1795) y Jacinto Gómez (1746-1812) inventariaron y tasaron las pinturas de la colección del rey Carlos III en La Granja, valorando la *Venus*, que atribuyen de nuevo a «la Sirani», en seis mil reales, muy por encima de la *Erminia y los pastores* de Carracci, tasada en mil quinientos reales. Véase Fernando Fernández-Miranda, *Inventarios reales. Carlos III 1789-1790*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988-1991, II (1989), p. 248.

13 AGP, Registros, n.º 266, *Ymbentario General de las Pinturas, Alajas y muebles que existen en el R.º Palacio de sn Yldef.º que estan a cargo del Aposentador de Palacio Gefede de el Oficio de la Furriera*, 1774, fol. 61r: «455. Otra Pintura en Lienzo, de ocho tercias de alto y siete cuartas de ancho, Marco dorado, con targetas, representa Venus, sentada en la cama, en accion de Peinarse y tomar flores. X. de la Sirany: esta se halla en el quarto del Príncipe: vale 12600». El inventario de 1793 proporciona nueva información y localiza el cuadro en el trascuarto de la Infanta



de la *Bacanal*<sup>14</sup> y el *Baco y Ariadna*<sup>15</sup> de Tiziano (h. 1489-1576), un «Cupido navegando en una concha», la *Ofrenda a Baco*<sup>16</sup> y la *Bacanal*<sup>17</sup> de Michel-Ange Houasse (1680-1730), dos copias de Pablo Pernicharo (h. 1705-1760) de escenas de la Loggia de Psique de Rafael (1483-1520)<sup>18</sup>, un cobre de las *Tres Gracias* atribuido en el inventario a Rubens (1577-1640) y una *Venus en su lecho*<sup>19</sup>.

Los inventarios no solo describen la *Venus*, sino que además detallan el tipo de marco que presenta. Esta cuestión reviste especial interés, ya que las obras de la colección Maratti se compraron sin sus marcos, que se entregaron a Faustina<sup>20</sup>, y se les colocaron otros realizados ex profeso de acuerdo al programa para unificar las enmarcaciones de los cuadros de las Colecciones Reales españolas emprendido durante el reinado de Felipe V. Este afectó en primera instancia a las pinturas que adornaban el palacio que el rey mandó construir en La Granja de San Ildefonso, para las que se elaboraron marcos dorados con dos o tres órdenes de talla o con tarjetas en las esquinas. El de la *Venus* corresponde a una variante de la segunda tipología, que se distingue por presentar una entrecalle ornamentada con arenado y un tallado amplio y profundo en los ángulos en forma de roleos de acanto<sup>21</sup>.

#### LA CUESTIÓN DE LA AUTORÍA

Los inventarios y tasaciones realizados en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso los años 1734, 1746, 1793, 1794 y 1813, además de mantener la atribución de la *Venus*

a Elisabetta señalan que la obra fue retocada por Guido Reni, lo que es de todo punto imposible, pues, cuando este murió, la pintora tenía tan solo cuatro años de edad. Para aclarar esta cuestión basta acudir al inventario de la colección Maratti realizado en abril de 1712, donde el lienzo se describe como «un quadro grande con sua cornice indorata in cui si rappresenta una Venere assissa sopra un letto con due Amorini che la servono, figure grandi al naturale, del Sirani e di Guido Reni alcune cose»<sup>22</sup>, considerándose, por tanto, obra de Giovanni Andrea con intervención parcial de su maestro. El padre de Elisabetta se formó y trabajó durante años en el taller de Reni, quien a menudo retocaba las obras de sus colaboradores con el objeto de unificar su estilo y de conferirles un nivel de calidad que permitiera identificarlas como piezas salidas de su estudio, sin importarle que llegaran a confundirse con sus propias creaciones. En este sentido Luigi Crespi, continuador de la labor biográfica de Malvasia, apunta que Reni «ritocava bene spesso [...] i disegni, ed i quadri del suo diletto Sirani, e però alcuni disegni, che furono ritoccati da Guido, sono presi talvolta per dello stesso maestro, quando il professore non apra bene gli occhi»<sup>23</sup>. De esta manera se daba respuesta a la demanda de un mercado en el que los lienzos pintados enteramente por el *caposcuola* estaban solamente al alcance de una minoría<sup>24</sup>. Sabemos además que el conde boloñés Corrado Ariosti poseyó un dibujo de Giovanni Andrea que representaba una *Venus* peinándose acompañada por dos «amorini»<sup>25</sup>, composición que coincide plenamente con la del cuadro de La Granja. Pensamos que a la luz de estas evidencias documentales se hace preciso

D.<sup>a</sup> María Josefa. AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13669, *Ynventario General de todas las Pinturas, Alajas, Muebles, y demas efectos que existen en este R.<sup>o</sup> Palacio de S.<sup>o</sup> Yldefonso*, 1793, fols. 61v-62r. En 1813 se encontraba en el cuarto trasquarto de la planta baja, donde se sitúa otra *Venus* (Museo Nacional del Prado, inv. P5453, véase nota 19) atribuida a Francesco Albani (1578-1660) que hoy se cataloga como anónimo italiano del xvii. AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13723, *Ymbentario del Real Palacio del Sitio de S.<sup>o</sup> Yldefonso*, 1813, fols. 26v-27r. Cuando se redacta el inventario de muerte de Fernando VII en 1834, la pintura se localiza en la segunda pieza del piso bajo y se considera copia de un lienzo de Reni. AGP, Registros, n.<sup>o</sup> 4807, *Ynventario y tasación general de los muebles pertenecientes al Real Oficio de Furreria de los Reales Palacios de Madrid, Sitios, y Casas de Campo cuyos muebles quedaron por fallecimiento del Señor Rey Don Fernando 7.<sup>o</sup>*, 1834, fol. 125r. «Otro id. [cuadro] *Venus* peinándose, copia de Buido, alto 9 p.s, largo 6 1/2 en 2.160 [reales]».

14 Patrimonio Nacional, inv. 10069894: óleo sobre lienzo, 178 x 196 cm.

15 Patrimonio Nacional, inv. 10069896: óleo sobre lienzo, 172 x 126 cm.

16 Madrid, Museo Nacional del Prado, P02268: óleo sobre lienzo, 125 x 180 cm.

17 Madrid, Museo Nacional del Prado, P02267: óleo sobre lienzo, 125 x 180 cm.

18 Patrimonio Nacional, inv. 10025835 y 10025845: óleo sobre lienzo, 139 x 330,5 cm.

19 Madrid, Museo Nacional del Prado, P05453: óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm.

20 «En execucion de lo que V.e. me manda en su carta de 23 de enero ya hè dado la orden que se entreguen à la sa Faustina los marcos en los quales estaban colocadas aquellas Pinturas». AGS, Estado, leg. 4807. Carta del cardenal Acquaviva al marqués de Grimaldi. Roma, 13 de marzo de 1723. Citado en Aterido Fernández, Martínez Cuesta y Preciado 2004, I, p. 374.

21 *Ibidem*, pp. 407-415.

22 Romeo Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratti. Inventario e notizie*, Bologna, Azzoguidi, extracto de *L'Archiginnasio*, 22-23 (1927-1928), pp. 17-18; David Leonard Bershady, «The Newly Discovered Testament and Inventories of Carlo Maratti and His Wife Francesca», *Antologia di Belle Arti*, 25-26 (1985), pp. 65-84 (p. 73).

23 Crespi 1769, III, p. 70.

24 Véase Richard E. Spear, *The «Divine» Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 245, 249-250 y 265.

25 «Un altro [disegno] con cornice dorata qual'è una Venere che stà pettinandosi con duoi Amorini del Sirani». Corrado Ariosti fue uno de los principales clientes de Giovanni Andrea Sirani en Bolonia. Cuando el pintor se vio obligado a abandonar los pinceles a causa de una enfermedad,

reconsiderar la tradicional atribución de la *Venus* a Elisabetta, que hasta el momento no ha sido discutida por la crítica<sup>26</sup>, ya que todo apunta a que se trata de una obra de Giovanni Andrea más tarde adscrita a la hija que le superó en fama.

Poco después de la muerte de la pintora se observa una tendencia a adjudicarle obras debidas a su padre, alimentada por la notoriedad que Elisabetta alcanzó en vida y por la fascinación que despertaba su condición de mujer artista<sup>27</sup>, a pesar de que en Bolonia contaban con precedentes de la talla de la escultora Properzia de' Rossi (h. 1490-1530) y la pintora Lavinia Fontana (1552-1614). Así, en el inventario de 1679 de la colección Pallavicini se le atribuyó la versión que Sirani padre había realizado del *Perseo y Andrómeda* de Reni<sup>28</sup>, lo mismo sucedió en 1698 con el lienzo de *Neso y Deyanira*<sup>29</sup> de la colección del conde Annibale Ranuzzi y más tarde con la copia pintada por Giovanni Andrea de la parte superior de la *Pala della peste*, que fue adquirida por Neri Corsini a mediados del siglo XVIII como «Una SS.a Vergine in Gloria con Gesù Bambino, e Angioli, della Sirani, copia della metà di una Tavola da Altare di Guido Reni»<sup>30</sup>. A este respecto, el erudito Marcello Oretti, en su compendio de noticias sobre artistas boloñeses redactado entre 1760 y 1780, planteó que, dado el elevado número de obras atribuidas a Elisabetta, era posible que parte de ellas correspondieran en realidad a su padre o fueran de copias de cuadros de este:

non e pure sicuro che le tante opere che ci vengono descritte dal Malvasia, è dà altri scrittori siano di sua mano, ma forse dal Padre fatte, ò copie delle sue perchè considerato che la Elisabetta Sirani morì all'anni 27 è in

così corto corso di età abbi tanto operato, e molto probabile che fecesse suoi studii sopra le opere del famoso Guido Reni, come appunto si conosce dà suoi dipinti<sup>31</sup>.

Paradójicamente en vida de la pintora se había cuestionado la autoría de sus lienzos en más de una ocasión y algunos sugirieron que en realidad se debían a los pinceles de su padre, «che astutamente, diceano, le proprie cose a lei attribuiva, per renderle più rare, e ammirate, como operazione di femmina»<sup>32</sup>. Sin embargo, Malvasia desmintió que Giovanni Andrea, imposibilitado por la enfermedad que le mantenía meses enteros en cama, interviniera en las pinturas de su hija. Quizá fueran estas sospechas las que llevaron a Elisabetta a firmar un alto porcentaje de sus obras<sup>33</sup> y a mantener registro de las realizadas desde 1655 hasta su muerte en 1665, indicando el asunto representado y en la mayoría de los casos el comitente o el lugar para el que fueron pintadas. En esta memoria, que fue publicada en la *Felsina Pittrice*, Elisabetta reseñó las visitas a su estudio de personajes ilustres, como el príncipe de Toscana Cosimo de' Medici, la duquesa de Brunswick o el duque de la Mirandola, que acudieron a verla pintar atraídos por su fama, convirtiéndose de este modo en testigos de sus habilidades. En el registro se mencionan dos *Venus*, cuya descripción no coincide en ningún caso con el lienzo de La Granja. La primera de ellas es «una testa d'una Venere del naturale in un ovato» pintada en 1662 para Annibale Dovara, que trabajaba al servicio del gran duque de Toscana; la segunda, «una Venere, mezza figura, che ridendo mostra à noi Amore sdegnato, per aver fallito nel volere ferire un core», realizada para el conde Annibale Ranuzzi en 1664<sup>34</sup>.

Ariosti continuó encargando obras a su hija Elisabetta, a la que entre 1661 y 1662 comisionó un total seis pinturas todas ellas de temática religiosa. Raffaella Morselli, *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento: Inventari 1640-1707*, Los Ángeles, The Provenance Index of The Getty Information Institute (*Italian inventories*, 3), 1998, pp. 67, 70 y 72, n.º 35.

26 Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965, pp. 210-211; Aterido Fernández, Martínez Cuesta y Preciado 2004, II, p. 466, n.º 990.

27 Babette Bohn, «The Construction of Artistic Reputation in Seicento Bologna. Guido Reni and the Sirani», *Renaissance Studies*, XXV, 4 (2011), pp. 511-537 (p. 534).

28 Roma, Galleria Pallavicini: óleo sobre lienzo, 271 x 217 cm.

29 Bolonia, Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 1111: óleo sobre lienzo, 308 x 252 cm.

30 Sobre *Neso y Deyanira* véase Bohn 2011, pp. 516-519. Para *Perseo y Andrómeda* y la *Pala della Peste*, véase Spear 1997, pp. 246-247 y 376, notas 101 y 104. Spear señala que tanto la copia de la parte superior de la *Pala della peste* como la versión de *Perseo y Andrómeda* registradas respectivamente en los inventarios Corsini y Pallavicini como obra de «la» Sirani,

se deben en realidad a su padre Giovanni Andrea. Bohn se refiere a esta tendencia a adjudicar a Elisabetta las pinturas de su padre, que fue detectada ya por Crespi, quien apuntó cómo Giovanni Antonio Peccí en su *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena* (Siena, Francesco Rossi stampatore, 1761) atribuyó a Elisabetta un *San Jerónimo* realizado en 1666 por Giovanni Andrea para la iglesia de San Francisco en Siena. Crespi 1769, III, p. 72.

31 Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno, cioè dei pittori, scultori, ed architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola*, Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B129, 1760-1780, fols. 69-70.

32 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bolonia, Davico, 1678, II, p. 478.

33 Babette Bohn, «Il fenomeno della firma: Elisabetta Sirani e le firme dei pittori a Bologna», en Jandraka Bentini (dir.), *Elisabetta Sirani «pittrice eroina» 1638-1665* [cat. exp. Bolonia, Museo Civico Archeologico, del 4 de diciembre de 2004 al 27 de febrero de 2005], Bolonia, Editrice Compositori, 2004, pp. 107-117.

34 Malvasia 1678, II, pp. 473-474.



Fig. 3 Taller de Guido Reni, *Venus y Cupido*, «El Diamante», 1626, óleo sobre lienzo, 228,3 x 157,5 cm. Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art. Purchased with funds from the Libbey Endowment, Gift of Edward Drummond Libbey, 1972.86



Fig. 4 Atribuido a Giovanni Andrea Sirani, *Venus y Cupido*. Berlín, Kaiser Friedrich Museum, destruido

La atribución del cuadro de La Granja a Giovanni Andrea Sirani que proponemos en estas páginas se apoya tanto en el inventario de la colección Maratti, al que nos referíamos antes, como en la estrecha relación formal y compositiva que presenta el cuadro con obras de la *bottega* reniana, y más concretamente con lienzos de Giovanni Andrea, el más fiel discípulo del maestro boloñés, al que acompañó hasta su muerte actuando como testigo en la redacción de su inventario<sup>35</sup>. Muestra de ello es la *Venus y*

*Cupido* [fig. 3] denominada «El Diamante», que fue dada a conocer por Pepper como autógrafa de Reni, si bien más tarde Spear la adscribió al taller del artista<sup>36</sup>. En el Kaiser Friedrich Museum de Berlín existía una copia con variantes, destruida en la Segunda Guerra Mundial [fig. 4], que Pepper atribuyó a Sirani padre, al que también adjudicó un dibujo para esta composición<sup>37</sup>. Tanto en el lienzo de Ohio como en la copia de Berlín, los desnudos femeninos responden al mismo tipo físico, de rasgos suaves y carnalidad

35 John T. Spike, «L'inventario dello studio di Guido Reni», *Atti e memorie. Accademia Clementina*, 22 (1988), pp. 43-48.

36 D. Stephen Pepper, «Guido Reni's "El Diamante": a New Masterpiece for Toledo», *The Burlington Magazine*, CXV, 847 (1973), pp. 630-641; Richard E. Spear, «Re-Viewing the "Divine" Guido», *The Burlington Magazine*,

CXXXI, 1034 (1989), pp. 367-372 (p. 372, n.º 49). El orfebre que la poseyó en primera instancia entregó como pago un diamante valorado en 150 escudos, la mitad de lo que obtuvo al venderla en Venecia. En 1665 fue adquirida por el duque de Mantua. *Malvasia* 1678, II, p. 43.

37 Pepper 1973, pp. 634-635 y 639.



Fig. 5 Taller de Guido Reni, *La toilette de Venus*, h. 1620-1625, óleo sobre lienzo, 281,9 x 205,7 cm. Londres, National Gallery, inv. NG90



Fig. 6 Giovanni Andrea Sirani, *Figura femenina*, óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. 1761

contenida bajo una piel nívea, que encontramos en el lienzo de La Granja. Existe asimismo una clara conexión a nivel compositivo entre las tres obras, ya que en todas ellas una cortina se despliega en el ángulo superior derecho dejando al descubierto un vaso con flores apoyado en el alféizar. Este detalle aparece también en *La toilette de Venus* [fig. 5] obra del taller de Reni<sup>38</sup>, en la que, como en los lienzos de Ohio y Berlín, un *amorino* deposita un ramillete en el florero. Tanto el modelo formal como la estructura compositiva de estas obras coincide con la de un

desnudo femenino atribuido a Giovanni Andrea [fig. 6] en el que un cortinaje descorrido deja ver a la izquierda una balconada abierta al paisaje, un pilar y sobre él un vaso con flores<sup>39</sup>. La diferencia sustancial entre esta pintura y las anteriormente citadas es que la figura femenina no está acompañada de *putti*, factor determinante para que no haya sido identificada como una representación de la diosa del amor. También aparecía un jarrón con una rosa en la *Venus con Cupido* pintada por Sirani padre que se menciona en el inventario de 1663 de la colección del conde Ariosti<sup>40</sup>.

#### ANOTACIONES ICONOGRÁFICAS: LAS FLORES DE VENUS

Todas las obras arriba señaladas tienen en común la presencia de flores, que lejos de ser un mero recurso decorativo están cargadas de un denso contenido simbólico, pues remiten a narraciones mitológicas que ilustran las trágicas consecuencias de la pasión amorosa. En el cuadro de La Granja estas cobran especial protagonismo y así lo reflejan los inventarios del palacio aludiendo de manera explícita al gesto de la diosa, que apoya su mano en el cesto con flores sostenido por uno de los *amorini* [fig. 7]. Este contiene varias rosas, flor de Venus por excelencia, cuya génesis fue vinculada por el poeta griego Anacreonte al propio nacimiento de la diosa (*Odas*, 51), a la que en otros relatos se hace responsable de su color. Según el poeta latino Ausonio las rosas en origen eran blancas y adquirieron tonalidad roja cuando Venus las usó para azotar a Cupido, mientras que si atendemos al retórico griego Aftonio de Antioquía la sangre que dio color a estas flores fue la de la propia diosa, que se hirió con un rosal cuando intentaba alcanzar a su amado Adonis para evitar su muerte. Esta última versión se recoge asimismo en *Le imagini degli Dei de gli Antichi* de Vincenzo Cartari, libro mencionado entre los que Anna Maria Sirani heredó de su padre<sup>41</sup>. Se distinguen además dos claves, símbolos del amor conyugal de acuerdo con una tradición de los Países Bajos, que dictaba que el día del matrimonio la novia debía esconder una de estas flores en

38 D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works with and Introductory Text*, Oxford, Phaidon, 1984, p. 244, n.º 83.

39 Véase Jan Lauts, *Katalog Alte Meister bis 1800*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1966, p. 281.

40 «Un'altra [pittura] con cornice dorata, qual'e una Venere quasi che tutta intiera, che stà in atto di sculazzare Amore una Caraffina con dentro una rosa, pittura del Serrani», Morselli 1998, p. 72, n.º 24.

41 Cartari cuenta además que las rosas son las flores de Venus «perche queste hanno soave odore, che rappresenta la soavità de i piaceri amorosi: ovvero perche como le rose sono colorite, e malagevolmente si

posono cogliere senza sentire le punture delle acute spine, così pare, che la libidine seco porti il farci arrossire ogni volta, che della bruttezza di quella ci ricordiamo [...]. Oltre di ciò la bellezza della rosa [...] dura brevissimo tempo, e tosto langue, come fanno etiandio gli amorosi piaceri». Vincenzo Cartari, *Le imagini degli Dei de gli Antichi*, Venecia, Evangelista Deuchino, 1625 (1.ª ed., Venecia, Francesco Marcolini, 1556), p. 392. Para la biblioteca de Giovanni Andrea, véase Stefania Sabbatini, «Per una storia delle donne pittrici bolognesi: Anna Maria Sirani e Ginevra Cantofoli», *Schede umanistiche*, 9, 2 (1995), pp. 85-101 (pp. 87-90).

Fig. 7 Aquí atribuido a Giovanni Andrea Sirani,  
*La toilette de Venus* (detalle de fig. 2)

su vestido. También se observan claveles en el jarrón del cuadro de Ohio, mientras que en el de La Granja asoma un tulipán, que puede relacionarse con un relato de tema amoroso en el que la ninfa hija de Proteo tomó la forma de esta flor para escapar de Vertumno<sup>42</sup>. El cesto contiene además un narciso blanco, que de acuerdo con las *Metamorfosis* (lib. III, 339-510) recibe su nombre del hijo de la ninfa Liríope y el río Cefiso, quien, enamorado de su propio reflejo, murió ahogado y se transformó en una de estas flores; así como un ramillete de jacintos, que de nuevo según la obra de Ovidio (lib. X, 174-219) surgieron de la sangre del hijo de la musa Clío, fatalmente golpeado por un disco cuando jugaba con Apolo. El relieve de la balconada muestra la muerte de Orfeo a manos de las ménades, otro trágico episodio desencadenado por la pasión amorosa que aparece descrito en las *Metamorfosis* (lib. XI, 1-66), de las que Giovanni Andrea poseyó un ejemplar<sup>43</sup>.

42 Sobre el simbolismo de las flores y las referencias literarias a las mismas, véase Francesca Ciaravino (ed.), *Fiori dipinti: Fiori in giardino. Painted Flowers: Garden Flowers*, Li vorno, Sillabe, 2009; Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, Olschki, 1977.

43 Sabbatini 1995, p. 89.





# DAVID TENIERS EL JOVEN EN LAS COLECCIONES REALES DE PATRIMONIO NACIONAL

CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA  
PATRIMONIO NACIONAL

David Teniers el Joven (1610-1690) fue uno de los artistas flamencos más activos de la generación posterior a Pieter Paul Rubens (1577-1640) y llegó a ser el gran pintor de género del siglo XVII<sup>1</sup>. Además de sus conocidas representaciones de la vida campesina, Teniers realizó temas alegóricos y bíblicos, vistas de gabinetes de pinturas, paisajes, y retratos; también dio muestra de ser un buen copista, como puso de manifiesto en las pequeñas reproducciones de pinturas italianas de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria que sirvieron de modelo para los grabados del *Theatrum Pictorium*, el gran catálogo monumental de sus fondos artísticos<sup>2</sup>. Su producción pictórica se caracteriza por un virtuosismo técnico de efectos muy sugerentes y por una delicadeza y variedad de tonos inigualables, lo que le otorgó un gran éxito desde el inicio de su carrera artística. Su gran capacidad de trabajo le permitió abordar los numerosos encargos demandados por su clientela, para lo que contó sin duda con la ayuda de su taller. Tan solo se saben los nombres de tres discípulos: Matheus Milese, Gilles Van Bolder y Jan de Froey, que

aprendieron el oficio junto a él, pero se desconoce su obra independiente<sup>3</sup>. También se tiene constancia de la colaboración de los hermanos del pintor, Théodore (1619-1697), Julien II (1616-1679) y, sobre todo, Abraham (1629-1670), y la de su hijo David Teniers III (1638-1685), cuyos estilos son perfectamente reconocibles.

El gran interés que los reyes españoles mostraron por el tipo de pintura de gabinete practicado por Teniers se hace evidente en los últimos Austrias, Felipe IV y Carlos II; pero también los Borbones del siglo XVIII continuaron coleccionando piezas del artista con verdadero entusiasmo. Por eso Patrimonio Nacional conserva diez obras originales de Teniers, de pequeño formato, que representan algunos de los temas de pintura de género más desarrollados por el pintor, como paisajes, escenas de campesinos, caricaturas de monos y un singular autorretrato. En 2013 Patrimonio Nacional ha conseguido recuperar para sus fondos artísticos una interesantísima *Escena de fumadores* [figs. 1 y 3] que provenía de las Colecciones Reales y que había desaparecido tras la invasión napoleónica<sup>4</sup>. Además

<sup>1</sup> Bibliografía esencial del pintor: Adolf Rosenberg, *Teniers der Jüngere*, Bielefeld-Leipzig, Velhagen & Klasing, 1895; Jane P. Davidson, *David Teniers the Younger*, Londres, Thames & Hudson, 1980; Margret Klinge, *Adriaen Brouwer. David Teniers The Younger* [cat. exp. Nueva York, Noortman & Brod, del 7 al 30 de octubre de 1982; Maastricht, Noortman & Brod, del 19 de noviembre al 11 de diciembre de 1982], Bradford-Londres, Noortman & Brod, 1982; Margret Klinge, *David Teniers the Younger: Paintings, Drawings* [cat. exp. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, del 11 de mayo al 1 de septiembre de 1991], Gante, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1991; Matías Díaz Padrón y Mercedes Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas* [cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 1992], Madrid, Museo del Prado, 1992; Margret Klinge y Dietmar Lüdke, *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern* [cat. exp. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, del 5 de noviembre de 2005 al 19 de febrero de 2006], Heidelberg, Kehrer, 2005; Hans Vlieghe, *David Teniers the Younger (1610-1690). A Biography*, Turnhout, Brepols, 2011.

<sup>2</sup> La primera edición del *Davidis Teniers... Theatrum pictorium: in quo exhibentur ipsius manu delineatae, eiusque cura in aes incisae picturae, archetypae italicae, quas ipse Ser. <sup>mo</sup> Archidux in Pinacothecam suam Brusellis collegit*, fue publicada en Bruselas en 1660, bajo la dirección de Abraham Teniers e impresa por Hendrick Aertssens, conteniendo 229 estampas. La segunda es de 1684 y fue realizada por Jacob Peeters, siendo más amplia —243 estampas—. Véase sobre este particular, Margret Klinge, «David Teniers d. J. – Theatrum Pictorium», en Jozef Mertens y Franz Aumann (eds.), *Krijg en kunst. Leopold Willem (1614-1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar* [cat. exp. Bilzen, Rijkscultureel Centrum Landcommanderij Alden Biesen, de 3 de octubre al 14 de diciembre de 2003], Bilzen, Landcommanderij Alden Biesen, 2003, pp. 101-108.

<sup>3</sup> Davidson 1980, cap. IV.

<sup>4</sup> El cuadro ha pasado desde su salida de España por muy diferentes colecciones particulares y subastas de arte, algunas de las cuales se pueden seguir por las etiquetas existentes en el reverso de su bastidor:

Fig. 1 David Teniers el Joven, *Escena de fumadores* (detalle de fig. 3)

de la importancia histórico-artística de este hallazgo, su incorporación ha permitido que la producción de Teniers quede mejor representada en los fondos de esta institución, con un ejemplar de uno de los temas favoritos del pintor: las escenas de taberna.

#### TENIERS EN LAS COLECCIONES REALES ESPAÑOLAS

Las obras de Teniers comienzan a estar presentes en las Colecciones Reales españolas a partir de Felipe IV<sup>5</sup>; el inventario del Alcázar de Madrid, realizado a su muerte en 1666, recoge hasta ocho obras originales del pintor<sup>6</sup>. Entre ellas, la única que puede localizarse con total certeza es *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, hoy en el Museo Nacional del Prado<sup>7</sup>, que, al decir de Lázaro Díaz del Valle<sup>8</sup>, se encontraba ya en el Alcázar madrileño desde la década de 1650, posiblemente enviada por el archiduque Leopoldo Guillermo

como regalo para Felipe IV desde Bruselas<sup>9</sup>; mientras que las dos «entradas de don Juan José de Austria en Bruselas» mencionadas en dicho inventario deben estar relacionadas con la serie de ocho pinturas encargadas por el infante durante su mandato en el gobierno de los Países Bajos tras la marcha del archiduque (1656-1659). Dicha serie continuó en su posesión de forma ininterrumpida hasta su muerte en 1679<sup>10</sup>, sirviendo de testimonio en el Alcázar de los éxitos militares del hijo natural de Felipe IV, y no debe ser confundida con los cinco lienzos de batallas de don Juan José en Flandes, que se conservan en la actualidad repartidos entre Patrimonio Nacional (dos) y el Museo Nacional del Prado (tres)<sup>11</sup>. A la vista de los ejecutados por Teniers II<sup>12</sup>, estas cinco obras se deben considerar copias de sus originales, siendo muy acertada la atribución actual a su hijo David Teniers III<sup>13</sup>. En el inventario del Alcázar de Madrid de 1686 se siguen registrando las mismas pinturas de Teniers, menos una<sup>14</sup>, lo que indica que aún prevalecía la moda rubensiana. Pero en la testamentaria de Carlos II del citado Alcázar (1700-1703) se observa un

M. Zachary y Frédéric Perkins, antes de 1824; M. Bernal, 1824; David McIntosh, 1857; Christie's, venta de 5 de febrero de 1881, lote 699; Asher Wertheimer; Helbing, Múnich, venta de 14 de octubre de 1918, lote 662; colección particular en Sudamérica, hasta 2012; Christie's Nueva York, venta de 6 de junio de 2012, n.º 2564, lote 90; Galería Ana Chiclana, Madrid, 2013.

- 5 Cornelis de Bie (*Het Gulden Cabinet vande edele vry Schilder-Const.*, Amberes, Meyssens, 1662, p. 335) indica que hizo importantes obras para Felipe IV, además de para otros mecenas, como el archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, Antonius Triest, obispo de Gante, o el príncipe Guillermo de Orange; y también Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Núremberg, 1675, I, p. 319.
- 6 En el «Inventario de pinturas del Alcázar de Madrid de 1666», en Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Sección Administrativa, leg. 38, se localizan: en el «Retiradico», «un labadero» (fol. 1v); en la «Galería del cierço», «unos soldadillos y muchas armas» (fol. 33v) y dos pinturas con «la entrada del Sr. Don Juan de Austria en Bruselas» (fols. 34v y 35r, respectivamente); en la «Pieça junto a la Galería del Cierço que mira al Parque», «un alquimista» (fol. 38v); y en el «Pasillo junto al Cubo y Pieza de la Audiencia», «unos Billanos» (fol. 42r), «unas Bodas de unos billanos» (fol. 42v) —al margen de estas dos últimas obras dice: «Falta», ya que debieron trasladarse a la Torre de la Parada, donde se localizan en la *Memoria de las Pinturas que se sacan de la Torre de la Parada para el Real Sitio del Pardo de orden del Señor Conde de Montenuovo, y se entregan al Señor Marques de Balus* (28 de julio de 1714), memoria que fue publicada por Gloria Fernández Bayton, *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, 3 vols., Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 1975-1985, II (1981), p. 161, n.º 12, y p. 173, n.º 37; esta última fue «perdida en el saqueo» de las tropas austríacas de 1714— y «Una lámina [...] de diversas cosas de pinturas en que está el archiduque con el conde de Fuensaldaña» (fol. 43r).
- 7 Madrid, Museo Nacional del Prado, P01813; óleo sobre cobre, 104,8 x 130,4 cm. Inventario del Alcázar de Madrid de 1666, fol. 43r (cit. en nota 6). Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*.

*Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona, Prensas Ibéricas, 1995, II, pp. 1400-1411.

- 8 Lázaro Díaz del Valle, *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices*, Madrid, 1656-1659, en Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1923-1941, II (1933), p. 107.
- 9 Teniers recibe en 1647 el primer encargo del nuevo gobernador español, el archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, pero hasta 1651 no será nombrado su pintor de corte, trasladándose en ese año a Bruselas. En 1655 ascendió al cargo de ayuda de cámara en la casa del archiduque.
- 10 Elvira González Asenjo (*Don Juan José de Austria y las artes. 1629-1679*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 271-274) considera que las ocho pinturas de género bélico que vienen recogidas en los inventarios de don Juan José conmemoraban la brillante victoria que obtuvieron las tropas españolas en el socorro de Valenciennes en 1656, la única que realmente consiguió el infante en Flandes.
- 11 Los dos de Patrimonio Nacional —*Juan José de Austria avanzando seguido de su ejército* (inv. 10010185) y *Juan José de Austria recibe la rendición de un ejército* (inv. 10010182)— entraron en las Colecciones Reales a través de su adquisición en 1848 por Isabel II al marqués de Salamanca, en cuya documentación de tasación se identifican con los números 186 y 187; y los tres del Museo Nacional del Prado —*Asalto a una plaza fuerte* (P03856), *Entrada triunfal de don Juan José de Austria* (P04803) y *Sorpresa a una plaza fuerte durante la noche* (P04804)— fueron donados en 1889 al mismo por María Dionisia Vives y Zires, duquesa de Pastrana. Todos ellos, óleo sobre lienzo, 65 x 82 cm.
- 12 Nos referimos a *La liberación de la ciudad de Valenciennes por los españoles en 1656* del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen de Amberes, inv. 344; óleo sobre lienzo, 177 x 205 cm.
- 13 González Asenjo 2005, pp. 271-272. Es lógico que David Teniers III llevara a cabo estas copias, ya que se trasladó a España en 1661 gracias a la ayuda económica de don Juan José de Austria, protector de la familia.

aumento importante de obras de Teniers, muy en consonancia con los cambios de gusto y las nuevas tendencias de moda que estaban teniendo éxito en esos momentos en las cortes europeas<sup>15</sup>. A las siete pinturas de la colección de Felipe IV, que se vuelven a localizar en los mismos espacios<sup>16</sup>, se añaden otros veintiséis cuadros originales de Teniers en la llamada «Pieza que arrima a la Camara del quarto del Rey», junto a otros dos más de Brueghel<sup>17</sup>. La indicación de su procedencia de «el retrete de la reyna nuestra señora y que se habían puesto en el tiempo de la reina doña María Luisa de Borbón (que goze de dios)» nos induce a considerar que fue la primera mujer de Carlos II la que hizo esta adquisición o, al menos, la que ordenó reunir el conjunto en dicha sala. Entre las veintiséis obras se registran ocho escenas costumbristas, algunas agrupadas como «bamboches» y otras bajo la expresión de «tomando tabaco»<sup>18</sup>, cuya identificación con pinturas reales resulta bastante problemática. Pero no hay duda de que una de estas obras es la *Escena de fumadores*, recién adquirida por Patrimonio Nacional, ya que cuando ocurrió el incendio de 1734 se encontraba en el Alcázar de Madrid y se registró con el número «698» —que lleva en la parte inferior izquierda— en el apartado del nuevo inventario de las pinturas del edificio «salvadas» que se enviaron en 1747 para decorar «el nuevo quartto de Sus Magesttades» en el palacio del Buen Retiro<sup>19</sup>.

Pedro de Madrazo consideró que este importante incremento de pinturas de Teniers en la colección real a finales del siglo XVII se debió a la mediación de don Juan José de Austria durante su mandato como gobernador de los Países Bajos<sup>20</sup> (1656-1659), pero por el momento esta hipótesis no cuenta con un respaldo documental. Don Juan fue un gran admirador de Teniers y durante su estancia en Bruselas tuvo una relación muy especial con él, ya que, además de ser su maestro de dibujo y pintura, en 1656 le confirmó en su cargo como pintor de cámara, lo que le permitió reunir un buen número sus obras<sup>21</sup>. Su colección no ingresó directamente en las Colecciones Reales, ya que fue vendida en pública almoneda, pero sus pinturas sí estuvieron en el Alcázar madrileño cuando fue primer ministro de la Monarquía Hispánica entre 1677 y 1679, un hecho que influyó de manera decisiva en la llegada de obras del pintor a lo largo del reinado de Carlos II, como se ha podido confirmar en el inventario del edificio de 1700-1703. Otro coleccionista español excepcional de obras de Teniers fue el III marqués de Caracena, don Luis de Benavides, sucesor de don Juan en el gobierno de los Países Bajos entre 1659 y 1664, que consiguió un total de veinte obras, entre ellas escenas de género difícilmente identificables<sup>22</sup>, así como la serie de doce cobres de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, que se incorporó a las Colecciones Reales en época de Isabel de Farnesio y hoy se encuentra en el Museo Nacional del Prado<sup>23</sup>.

14 En el «Inventario de las Pinturas y Adornos del Alcázar de Madrid de 1686, en AGP, Sección Administrativa, leg. 38, se registran siete: seis se repiten en el mismo sitio —el «Lavadero» en el «Retiradico» (fol. 29r), las mismas tres obras de la «Galería del Cierço» (fols. 20r, 20v y 21r), el «alquimista» en la «Pieça que cae al Parque a la entrada de la Galería del Cierço» (fol. 19r), *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* en el «Pasillo junto al cubillo de la Pieza de las Audiencias» (fol. 18r)— y una nueva, «una campaña y una fortaleza en Flandes» en el «Transito sobre las viviendas de los capellanes de la Encarnazion empezando desde la Puerta que divide» (fol. 66v), eliminándose las dos que «faltan» del anterior inventario.

15 José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 280.

16 Fernández Bayton 1975-1985, I (1975), núms. 141, 163, 180, 191, 193, 322 y 863.

17 Las de Teniers aparecen agrupadas en varios asientos, ibidem, III (1985), núms. 14-25, más las dos de Brueghel, «de unas flores en Campo como jardín fruttas y aves», ibidem, III (1985), núm. 26.

18 Ibidem, núms. 18, 21 y 22.

19 La *Escena de fumadores* se registra junto a su pareja en el apartado de las 296 «Pinturas entregadas en dhas. Casas Arzobispales a Dn. Santiago de Bonavía» el 17 de mayo 1746 «para colocarlas en el nuevo quartto de Sus Magesttades en el Real Sitio del Buen Retiro, donde se han reconocido y apreciados por los dhos. Dn. Juan de Miranda y dn. Andrés

Calleja, pintores de cámara quienes declararon que todas ellas son de las que había antiguas en el Real Palacio de Madrid del tiempo del Sr. Carlos Segundo y demás señores Reyes predecesores», dentro del nuevo inventario de la Furreria de pinturas que se realiza con numeración en 1747 tras el incendio del Alcázar de Madrid, en AGP, Sección Administrativa, leg. 768, exp. 9: «698. Dos lienzos de tres cuartas de ancho, y media Vara de alto de Bamboches del mismo autor (Teniers) a tres mil rrs. Cada uno importtan seis mill». Publicado en Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, II, p. 165.

20 Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, Daniel Cortezo y C.ª, 1884, pp. 141-145.

21 Como indica González Asenjo (2005, pp. 261-275, 630 y 697-715), los inventarios de bienes de don Juan efectuados en 1677 y 1679 reflejan diecisiete cuadros como «originales o de la mano de Teniers», a los que habría que añadir otras seis composiciones anónimas, que aluden sin duda al círculo flamenco de los Teniers, pero todos ellos son de difícil identificación. A este respecto véase también Vlieghe 2011, pp. 50-53.

22 Para los teniers de su colección, véase María Ángeles Moreno García, «El marqués de Caracena, mecenas de David Teniers el Joven», *Goya*, 204 (1988), pp. 330-336.

23 Madrid, Museo Nacional del Prado, P01825-P01836: óleo sobre cobre, 27 x 39 cm cada uno. Díaz Padrón 1995, II, pp. 1434-1459.

La pintura de Teniers continuó teniendo una alta estima a lo largo del siglo XVIII; se admiró mucho por su técnica magistral y su predilección por la paleta refinada de medias tintas, muy acordes con el delicado gusto imperante en la época. La intrascendencia de las fiestas campesinas, de las escenas de taberna y de las caricaturas de monjes de Teniers se consideró muy oportuna para la decoración de los gabinetes palaciegos<sup>24</sup>; de ahí el gran entusiasmo de algunos de nuestros reyes —Isabel de Farnesio y Carlos IV— por coleccionar sus obras, o por contar con sus composiciones campesinas en las decoraciones de los palacios reales a través de las series de tapices encargadas a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara durante los reinados de Felipe V y Fernando VI<sup>25</sup>.

Isabel de Farnesio sintió una gran predilección por la pintura de gabinete flamenco, y muy especialmente por la de Teniers: llegó a reunir setenta y nueve pinturas originales entre los distintos palacios reales, aunque en realidad toda escena de taberna o de fiesta de aldeanos de aspecto flamenco, o cualquier parodia de monjes, se le atribuía sin ningún reparo. Algunas de estas pinturas de Teniers podrían proceder de las colecciones de los Austrias, principalmente del Alcázar de Madrid, donde, según se ha demostrado, tenían su origen unos cuantos ejemplares. Los palacios reales de La Granja de San Ildefonso y del Buen Retiro —este último sustituyó al Alcázar de Madrid como residencia para la corte tras su incendio de 1734— serán fundamentalmente los dos nuevos destinos de las pinturas más relevantes del pintor y de otros artistas flamencos de pinturas de gabinete, salvadas de la terrible catástrofe. Por ejemplo, uno de los cuadros que pasó al Buen Retiro fue

la *Escena de fumadores*, como se desprende del inventario de la Furreria de pinturas que se realiza en 1747 tras el incendio del Alcázar de Madrid<sup>26</sup>.

Al margen de ello, Isabel de Farnesio también compró cuadros de Teniers para el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso<sup>27</sup>, entre ellos cinco obras de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: *El viejo gaitero* [fig. 7] y *El bebedor de cerveza y el fumador en pipa*<sup>28</sup> [fig. 5], que en ese momento se consideraron una pareja, por su tamaño y tema, *Monos en la cocina*<sup>29</sup> [fig. 12], *Monos jugando a las cartas*<sup>30</sup> [fig. 14] y *Paisaje con dos caminantes conversando* [fig. 2]. Esta afición por Teniers continuó durante su período como reina viuda: en 1759 hizo traer a Madrid, desde San Ildefonso, algunas pinturas suyas; otras, como las cinco mencionadas, permanecieron allí y figuran en el inventario de dicho palacio de 1766<sup>31</sup>. La adquisición más importante de obras de Teniers de la época la realizó en 1759 el marqués de la Ensenada, en cuya colección de cuarenta y seis pinturas registradas, veintinueve eran del artista flamenco, con temas muy parecidos a los registrados en San Ildefonso: bamboches, bodegones y países, aunque son imposibles de reconocer<sup>32</sup>.

En época de Carlos III, la mayor parte de las obras de Teniers que se encontraban en el palacio del Buen Retiro pasaron a decorar los gabinetes del Palacio Nuevo de Madrid, que se convirtieron en verdaderas galerías de pinturas de pequeño formato. Antonio Ponz, en su descripción del palacio de 1777, las define como «bambochadas» o «asuntos ridículos que regularmente pintaba», sin especificar temas, lo que demuestra el poco aprecio por su pintura<sup>33</sup>. Richard Cumberland, en su catálogo de pinturas del citado palacio de 1787, también las recoge en cada una de

24 Toda la literatura del siglo XVIII se hace eco de este entusiasmo, siendo buena muestra de ello Jean Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vols., París, Jombert, 1753-1763, uno de los principales críticos de arte del siglo XVIII.

25 Concha Herrero Carretero, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 91-99.

26 Véase nota 19.

27 Sobre las compras de la reina, véase Ángel Aterido Fernández, «Otros reinados, otras colecciones», en Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, I, pp. 241-310.

28 Inventario de pinturas de Isabel de Farnesio, Palacio de San Ildefonso, 1746, en AGP, San Ildefonso, Caja 13568, fol. 4v, núms. «18» y «19».

29 *Ibidem*, 1746, fols. 32v y 33r, n.º «226».

30 *Ibidem*, 1746, fol. 55v, n.º «459».

31 «Ymbentario de muebles, alajas, y otros efectos que se hallan en este Rl. Palacio de Sn. Yldefonso, pertenecientes a la Testamentaría de la

Reyna Me. Nra. Sra. que Dios goze», 1766, en AGP, Carlos III, Caja 33, muestra como novedad el lugar topográfico de cada una de las obras y registra que *El gaitero* y *El bebedor de cerveza y el fumador en pipa* ya no forman pareja: *El gaitero* (fol. 22r, «18»), en la «Pieza de escribir detrás de el Dormitorio»; *Monos en la cocina* (fol. 95r, «226»), en la «Sala de la Princesa»; mientras que *El bebedor de cerveza* (fol. 130r, «19»), el *Paisaje con dos caminantes* (fol. 130r, «845») y *Monos jugando a las cartas* (fol. 132r, «459»), en la Casa de las Alhajas, entre las «Pinturas con marco».

32 Archivo Ministerio de Justicia, Casa Real, Caja 32, doc. 4061, *Pinturas que existen en el oficio. Las compradas al Marqués de la Ensenada*, publicado en Aterido Fernández 2004, I, pp. 299-300, nota 103.

33 Antonio Ponz (*Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Joachin Ibarra [Viuda de Ibarra], 1772-1794 (1.ª ed.), VI (1776), párrafo 37), solo identifica *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* en «la pieza de Comer y Besamanos», mientras que el resto de los numerosos cuadros que menciona se encuentran en la pieza «de cámara, ó de vestir S.M.» (párrafo 37), «uno de los gabinetes del Rey» (párrafo 38) y «la pieza del retrete» (párrafo 41), y, dentro de los

estas habitaciones, pero a diferencia de Ponz las valora de forma muy laudatoria: de las del «Gabinete del rey» dice que «perhaps these pictures of Teniers would be among the very first that modern virtuosi would reach at»<sup>34</sup>. Sin embargo, el inventario del Palacio Nuevo de Madrid de unos años antes (1772-1773) ya registraba específicamente la *Escena de fumadores* junto a su pareja, concretamente en el «Cuarto del infante don Javier», es decir, de don Francisco Javier Antonio Pascual de Borbón (1757-1771), hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia<sup>35</sup>. La testamentaría de Carlos III del Palacio Real de Madrid de 1794, todavía más detallada, reconoce independientemente y con distinta numeración la *Escena de fumadores* y su compañero —«otros fumando y jugando a los naipes»— en la llamada «Pieza de Trucos»<sup>36</sup>.

En época del príncipe Carlos, futuro Carlos IV, las pinturas de Teniers alcanzaron cifras muy elevadas. En 1778 Carlos llegó a pagar 1850 reales de vellón por «una pintura del Dilubio», que se colocó en la Casita de Campo de San Lorenzo de El Escorial<sup>37</sup>. Esta casita fue en un principio su preferida para reunir una importantísima colección de pinturas<sup>38</sup>, y en ella el príncipe concentró un número

considerable de obras de Teniers, junto a otras muchas pinturas de gabinete de escuela flamenca, ya que sus pequeñas estancias eran las más acordes para acogerlas. Entre las compras directas del príncipe Carlos se encuentra el *Paisaje pastoril* [fig. 16], que se localiza por primera vez en el primer inventario de la Casita de El Escorial de 1779<sup>39</sup>. Posiblemente también se adquirió en este momento *El bebedor de vino* [fig. 4], aunque no se identifica claramente hasta el inventario de dicho palacete de 1801<sup>40</sup>. De la colección de su abuela Isabel de Farnesio se incorporaron *El bebedor de cerveza y el fumador en pipa* [fig. 5], *Paisaje con dos caminantes conversando* [fig. 3] y *Monos jugando a las cartas* [fig. 14], procedentes de San Ildefonso, que aparecían bien especificados con su numeración antigua de 1746 en la testamentaría de Carlos III de la Casa de Campo de El Escorial realizada en 1794, ya que se trataba de una cesión por parte de su padre<sup>41</sup>. A partir de la década de los noventa, el Palacio Real de Aranjuez también fue un destino importante de pinturas<sup>42</sup>, y otra vez fue el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso el más perjudicado, llevándose, entre otras obras de Teniers, el *Gaitero* y *Monos en la cocina*<sup>43</sup>.

«Quartos del Príncipe, y Princesa», en «la pieza de paso á la sala grande donde comen Sus Altezas» (párrafo 54), en «la sala grande, ó pieza de comer» (párrafo 55) y en una de las «piezas de paso desde el quarto del Rey y Reina á la Capilla» (párrafo 60).

- 34 Richard Cumberland, *An Accurate and Descriptive Catalogue of the Several Paintings in the King of Spain's Palace at Madrid*, Londres 1787, pp. 46-47.
- 35 «Reconocimiento de las pinturas de S. M. que se hallan colocadas en el Nuevo Real Palacio, Oratorios, Capillas, Parroquia ministerial, Oficio de Furreria y Estudio del pintor de cámara don Andrés de la Calleja», realizado el 14 de julio de 1772 y adición de 7 de septiembre de 1773, en AGP, Sección Administrativa, Inventarios, Caja 38, «698», ambos con el mismo número.
- 36 Testamentaría de Carlos III del Palacio Nuevo de Madrid de 1794: «698 y 693. Dos de dos tercios de largo y media vara de alto: el primero varios hombres fumando, y una vieja que se asoma por la ventana: y el segundo otros fumando y jugando a los naipes junto a una Chimenea: a dos mil reales cada uno importa 4000», en Fernando Fernández-Miranda, *Inventarios reales. Carlos III, 1789-1790*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988-1991, I (1988), p. 17, n.º 53.
- 37 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 23, marzo de 1778, publicado en Diana Urriagli Serrano, *Las colecciones de pinturas de Carlos IV en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía Marqués de Lozoya, 2012, p. 49.
- 38 Sobre las numeraciones de pinturas de la colección de Carlos IV siendo príncipe y rey, véase María López-Fanjul y José Juan Pérez Preciado, «Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, XXIII, 41 (2005), pp. 84-110 (pp. 92-94); y Urriagli Serrano 2012, pp. 39-106.
- 39 Joaquín Vayuco, *Inventario General de todas las pinturas que quedan colocadas en las Reales Habitaciones de la Casa de Campo del Escorial del Príncipe N.S.*, Madrid, Real Biblioteca, II/3678, manuscrito, 1779,

pp. 6-7, «15», que la sitúa en la Primera Pieza «Gabinete guarnecido de blanco»; Manuel Muñoz de Ugena, *Inventario de todas las pinturas que quedan colocadas en las Reales Habitaciones de la Casa de Campo del Escorial del Príncipe N. S.*, Madrid, Real Biblioteca, II/946, manuscrito, h. 1787, «15»; y Joseph de Mesa, *Pinturas de la Casa de campo del Rl. Sitio de Sn. Lorenzo*, manuscrito, 1801, «15», en AGP, Reinados, Fernando VII [en adelante RFVII], Caja 356, exp. 3, publicado en Urriagli Serrano 2012, p. 408.

- 40 Con el n.º «490», en un asiento compartido con otros tres pintados por Teniers, siendo el segundo registrado como «un hombre fumando con una copa de vino en la mano, [...] de diez dedos de alto por ocho de ancho», en Urriagli Serrano 2012, p. 426.
- 41 Fernández-Miranda 1988-1991, II (1989), pp. 522 (n.º 5425), 524 (n.º 5454) y 524-525 (n.º 5455). Las dos obritas primeras allí continuaban en el inventario de Joseph de Mesa, *Pinturas de la Casa de campo del Rl. Sitio de Sn. Lorenzo*, manuscrito, 1801, «15», en AGP, RFVII, Caja 356, exp. 3, núms. «497» y «510», publicado por Urriagli Serrano 2012, pp. 426-427. Pero *Monos jugando a las cartas*, con el n.º «511» ya había sido retirado antes de la elaboración de este inventario de 1801, aunque conserva la numeración.
- 42 Antonio Conca (*Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, 4 vols., Parma, Stamperia Reale, 1793-1797, I (1793), p. 314) se hace eco de la nueva decoración del Palacio Real de Aranjuez: «Carlo IV volendo che le bellezze dell'Arte nell'interno dell'abitazione corrispondessero a quelle [...] vi ha fatto ultimamente trasportare dalla Reale Villeggiatura di Sant'Ildefonso molte singolari opere originali [...] [entre muchos] del Teniers».
- 43 Testamentaría de Carlos III, Palacio Real de Aranjuez, 1794, en Fernández-Miranda 1988-1991, II (1989), p. 24 (n.º 135), «18»; y p. 25 (n.º 149), «226», respectivamente. Esta última continuaba allí tras la Guerra de la Independencia, y así figuraba en el *Inventario General de las Pinturas que existen en aquel Real Palacio de Aranjuez*, 1818, en AGP, Sección Administrativa, leg. 38, fol. 16r, n.º «226».

Los distintos avatares producidos en España tras la invasión napoleónica tuvieron como consecuencia un importante trastoque de las Colecciones Reales. Salió al extranjero un número considerable de obras pictóricas, entre ellas, la *Escena de fumadores*, que seguía decorando la «Pieza de Trucos» del Palacio Real de Madrid cuando José Bonaparte lo ocupó como rey de España entre 1808 y 1813<sup>44</sup>. No parece extraño que esta obra fuera una de las elegidas por José I para su colección o para regalarla a algunos de los mariscales franceses, ya que su *conservateur des tableaux*, Frédéric Quilliet, la califica en su *Description* de las pinturas del Palacio Real de Madrid de 1808 junto a su pareja, hoy en paradero desconocido, como «très beaux et bien conservés»<sup>45</sup>. Su adjudicatario definitivo se desconoce, aunque es bien sabida la gran afición del conde de Surveilliers, el pseudónimo utilizado por Bonaparte, por la pintura de Teniers. En la venta de la casa Emmerson de 1829 aparecieron dos obras de Teniers procedentes de la colección que reunió en América tras su exilio y que envió posteriormente a París para que sus agentes las vendiesen<sup>46</sup>.

Otra cuestión plantean *El juego de bolos* [fig. 9] y el *Autorretrato* [fig. 10], ya que, al haber perdido la numeración de su pertenencia a inventarios reales, resulta bastante difícil identificarlos con exactitud. El primero podría encontrarse en el Palacio Nuevo de Madrid desde época de Carlos III o de Carlos IV, si lo identificamos con un pequeño «jeu de quilles» [juego de bolos] que sin más datos menciona Quilliet en el «Premier cabinet»<sup>47</sup>. El pequeño *Autorretrato* de Teniers aparece bien localizado en las Colecciones Reales en el inventario del Palacio Real de Aranjuez de 1875<sup>48</sup>.

Cronológicamente, la primera obra de Teniers a tener en consideración es el pequeño *Paisaje con dos caminantes conversando* [fig. 3] de los años treinta y de la colección de Isabel de Farnesio, que hasta 1801 no tuvo atribución alguna, aun cuando su firma figura en la parte inferior izquierda<sup>49</sup>. Estos paisajes más tempranos se caracterizan por el predominio de una paleta más monótona, a base de verdes, marrones y ocre. Las transiciones de los distintos verdes de los árboles y arbustos, con los amarillos de los montículos arenosos y con los grises de las aguas cristalinas del riachuelo son muy armoniosas, gracias a la aplicación de unos toques muy ligeros, que nos recuerdan el tratamiento de la morfología del terreno de Joos de Momper II (1564-1635). El protagonista de esta pequeña composición es el gran árbol del centro, que se levanta majestuosamente sobre la masa boscosa del fondo y sobre el cielo surcado por nubes blancas, en clara consonancia con los árboles frondosos de su padre, David Teniers I (1582-1649), y de Adam Elsheimer (1578-1610). Los dos caminantes enfrascados en una conversación son un elemento totalmente secundario, y por eso están bajo la sombra de este paisaje de ensoñación, como les ocurre a otras escenas naturalistas de este primer período, entre 1635 y 1640, por ejemplo, el *Paisaje con tres campesinos* del Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>50</sup>.

Los interiores de tabernas son una de las interpretaciones iconográficas más personales y conseguidas de Teniers, en las que repite los mismos esquemas y elementos compositivos, pero con diferente disposición y gama colorística. Su éxito lo confirman las numerosas versiones existentes; las más interesantes son las que se sitúan a mediados de los años cuarenta, momento en el que se puede

44 En la «Salle de billard», es decir, «de Trucos» la recoge Frédéric Quilliet, en su *Description des tableaux du Palais de S.M.C.* de 1808 (Madrid, Real Biblioteca, Ms. II-3269), quien respeta la numeración de los cuadros de la testamentaria de Carlos III —en este caso, «693» y «698»—, publicada por José Luis Sancho, «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S. M. C.* por Frédéric Quilliet (1808)», *Arbor*, CLXIX, 665 (2001), pp. 83-141 (p. 109). También se registran en el inventario del Palacio Nuevo de Madrid de 1811, publicado por Juan José Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, Fundación Rich, 1993, p. 94, donde la sala se llama el «Otro gavinete».

45 Véase nota anterior.

46 Véase sobre este particular, Patricia Tyson Stroud, *The Man Who Had Been King. The American Exile of Napoleon's Brother*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2005.

47 *Description* de Quilliet, publicada por Sancho 2001, p. 115, n.º 281.

48 «Inventario general de los muebles y demás efectos que existen en el Real Palacio de Aranjuez en 5 de Marzo de 1875», sin n.º, en AGP, Sección Administrativa, leg. 1275, exp. 23, p. 10. Hasta la invasión napoleónica se localizaba en la colección de Manuel Godoy, véase Isadora Joan Rose Wagner, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, II, pp. 455-457, n.º 611.

49 Firma: «TENIERS. F.» (parte inferior de la zona izquierda). Inscripción de inventario: «510» del inventario de la Casita del Príncipe de El Escorial, 1801 (ángulo inferior izquierdo); y «709» de Poleró (Vicente Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1857) (ángulo inferior derecho).

50 Viena, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. 435: óleo sobre cobre, 32 x 42 cm.

51 Firma: «D. TENIERS. F.» (parte inferior derecha). Inscripción de inventario: «698» (ángulo inferior izquierdo) del inventario de 1747. Véase nota 19.



Fig. 2 David Teniers el Joven, *Paisaje con dos caminantes conversando*, h. 1632, óleo sobre tabla, 16,8 x 22 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10010177. Palacio Real de Madrid

encuadrar la *Escena de fumadores* recientemente adquirida por Patrimonio Nacional<sup>51</sup> [figs. 1 y 3]. Es la típica composición de taberna con varios aldeanos en actitud de fumar, en la que Teniers ha conseguido crear un espacio bien articulado, con los personajes reunidos en torno a una pequeña mesa dispuesta en diagonal en un interior débilmente iluminado por el vano abierto a la derecha y por la chimenea del fondo. En esta ocasión, son cuatro los hombres fumadores con sus pipas, dos sentados —uno con chaqueta malva y bonete rojo, que se abstrae con la mirada perdida en el placer efímero del tabaco, y otro con camisa blanca y gorra gris con orejeras, que está preparando la picadura del tabaco— y otros dos de pie —uno con casaca amarilla y calzas de color malva que aspira con empeño el humo de su pipa, y otro más, ataviado en tonos marrones, apenas perceptible sobre el fondo del mismo color, que está azuzando su pipa—.

Otro elemento esencial para la configuración del espacio en profundidad en muchas escenas de taberna es la disposición de otro grupo de aldeanos al fondo, conformado aquí por cuatro típicos campesinos en actitudes de fumar y beber recortados por el reflejo de las llamas que surgen de la chimenea, sobre la que cuelga un dibujo sobre papel con una curiosa figura de un caballero con espada que suele aparecer en otras composiciones posteriores de interiores del artista, como *Los jugadores de cartas* (1666) y *La cocina* (1674), ambas en colección particular. La tipología de estos aldeanos y del que está de pie vestido de marrón del grupo protagonista deriva de los prototipos creados por Adriaen Brouwer (1605/6-1638) unos años antes. A la izquierda de estos, y apenas perceptible en la espesa penumbra de la estancia, aparece un hombre de espaldas contra la pared haciendo sus necesidades, otro pormenor típico del género que está relacionado con la transitoriedad

de la vida<sup>52</sup>, al igual que la presencia del perro dormido sobre el suelo. Como es habitual en los interiores de tabernas de Teniers y en la tradición nórdica desde El Bosco (h. 1450-1516), un personaje anónimo, aquí una anciana tocada de blanco, cuya expresión de complicidad parece comprender la pasión de los fumadores, curiosear la escena desde un vano abierto en el muro.

Los detalles individuales de la composición son muy exactos. La escoba, las vasijas de barro, los toneles, las botellas de cristal y otros enseres dispersos sobre el suelo o sobre repisas están incluidos en la composición en perfecta armonía con los personajes y están tratados con una factura muy precisa, que nos recuerda la habilidad de Teniers para reproducir los valores táctiles de los objetos. Uno de los elementos más destacables es la jarra grande de cerámica vitrificada de la zona de Raeren (Bélgica), que suele aparecer desde sus primeras escenas de taberna, como en los *Jóvenes jugando a las cartas* (1633) del *Museumslandschaft Hessen Kassel*<sup>53</sup>.

La utilización de una factura más suelta mediante la aplicación de unos empastes de pincel más ligeros y de un colorido más vivo y brillante nos permite poder situar con seguridad la obra en torno a mediados de la década de los cuarenta, cuando ya Teniers es un artista consagrado y reconocido como decano de la guilda de San Lucas de Amberes (1645-1646). Los protagonistas han dejado de ser los campesinos de aspecto rudo y descuidado ataviados con vestiduras de colores monocromos de su primera etapa, fuertemente influenciados por Brouwer, para ser unos pequeños artesanos o comerciantes de clase media, vestidos con una indumentaria menos simple y, sobre todo, con una gama colorística más variada. El grupo protagonista, ataviado con colores muy vivos y exquisitos —blancos, rosa-malvas y amarillos—, contrasta fuertemente con la paleta restrictiva de tonos marrones, grises y pardos de todo el resto, pero ello no impide que haya una armonía y una impresión generalizada de calma. Las principales fuentes de luz son la chimenea, las caras y manos de los personajes, la vieja con tocado blanco que se asoma a la estancia, la jarra de cerámica y las vasijas de cristal, cuya tonalidad monocroma está resaltada por algunos toques brillantes de blanco.

*El bonete rojo* de la Byng Collection, de 1644<sup>54</sup>, presenta la misma organización de espacio interior y actitud de los personajes del grupo principal y del secundario, incluida la vieja asomada a la ventana de la pared derecha, así como una disposición muy parecida de los enseres que se esparcen sobre el suelo o sobre las repisas, o colgados de la pared. La gama colorística articulada por sombras sutiles de tintas marrones es también idéntica, incluso la firma autógrafa del pintor colocada en la misma dirección del suelo es muy semejante. El grupo principal guarda una estrecha relación en cuanto a la disposición de sus personajes con los *Fumadores* de la Wallace Collection de Londres de 1644<sup>55</sup> y con el grupo que aparece en primer término dentro de la escena del *Paisaje con aldeanos ante una taberna* del Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten de Amberes de finales de los cuarenta<sup>56</sup>. Individualmente, también muchos de estos personajes se vuelven a repetir casi sin variantes en otras composiciones de tabernas de Teniers. Por ejemplo, el personaje de pie con la casaca amarilla y bonete negro es un tipo de joven que reproducirá años después en diversas ocasiones, como el que aparece solitario sentado sobre un barril en *El fumador* de 1660 en la Villa Vauban de Luxemburgo<sup>57</sup>, o el que se ve a la derecha en la escena de *El rey bebe* del Museo Nacional del Prado de los años cincuenta<sup>58</sup>, que levanta su gorra negra y se une a las canciones. El de la camisa blanca que rellena la pipa con las hojas de tabaco que hay en un papel sobre una pequeña mesa es otra de las figuras más frecuentes; incluso aparece en ocasiones en la misma postura, como en el *Paisaje con aldeanos* de Amberes ya mencionado. Y el que está detrás de pie volvemos a encontrarlo sin variantes en otras muchas escenas del mismo momento, como en la del *Aldeano con sombrero blanco* del Musée Fabre de Montpellier de hacia 1644<sup>59</sup>, en los *Jugadores de cartas en el interior de una posada* del Musée du Louvre de 1645<sup>60</sup>, o en otras posteriores, por ejemplo, en *Fumadores y bebedores* del Museo Nacional del Prado de 1652<sup>61</sup>, o en la *Escena de taberna* de la National Gallery de Washington de 1658<sup>62</sup>.

Teniers dedicó un apartado especial a hacer estudios fisonómicos de diferentes modelos de campesinos, con idea de mostrar el lado amable y humano de las diversiones

52 Para el significado del motivo, que procede de un proverbio flamenco, véase Klinge 1991, p. 30, n.º 3; y Johan de Brune, *Emblemata of Zinne-werck* (Amsterdam, 1624), Soest, Davaco, 1970, p. 17.

53 Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, GK 139: óleo sobre tabla, 31,5 x 53,5 cm.

54 Hertfordshire, Wrotham Park, Byng Collection: óleo sobre tabla, 37 x 55 cm.

55 Londres, Wallace Collection, P227: óleo sobre cobre, 36,5 x 50,2 cm.

56 Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. 345, óleo sobre tabla, 36 x 48,5 cm.

57 Luxemburgo, Villa Vauban-Musée d'Art de la Ville de Luxembourg, inv. 341: óleo sobre tabla, 56,7 x 43,5 cm.

58 Madrid, Museo Nacional del Prado, P01797: óleo sobre cobre, 58 x 70 cm.

59 Montpellier, Musée Fabre, inv. 836.4.66: óleo sobre tabla, 48 x 69 cm.

60 París, Musée du Louvre, R.F.1530: tabla traspasada a lienzo, 57,5 x 77,5 cm.

61 Madrid, Museo Nacional del Prado, P01794: óleo sobre tabla, 34 x 48 cm.

62 Washington, National Gallery, Gift of Robert H. and Clarice Smith, 1975.77.1: óleo sobre tabla, 48,7 x 68,7 cm.



Fig. 3 David Teniers el Joven, *Escena de fumadores*, h. 1645-1656, óleo sobre lienzo, 43,8 x 56,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10233100. Palacio Real de Madrid



Fig. 4 David Teniers el Joven, *El bebedor de vino*, después de 1646, óleo sobre tabla, 18,8 x 15,2 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10003077. Palacio Real de Madrid

cotidianas de estos personajes, centradas fundamentalmente en la bebida y en el placer de fumar. El artista elige el formato pequeño y la modalidad de figuras individuales reducidas a busto o a medio cuerpo para capturar mejor las expresiones de sus personajes, que resultan mucho menos exageradas que las que había desarrollado Adriaen Brouwer en los años treinta. Teniers dota a sus figuras de un aspecto mucho más contenido y sereno, gracias a la utilización de una técnica mesurada y armónica que caracteriza su madurez a partir de mediados de los años cuarenta.

En las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional existen varios ejemplos de aldeanos en diversas actitudes

joviales. Uno de los más bellos es *El bebedor de vino*<sup>63</sup> [fig. 4], que representa a un campesino de edad madura, de medio cuerpo, vestido de negro y tocado con una gorra roja con una larga pluma blanca. Está captado justo en el momento de expulsar el humo de su pipa encendida que sostiene con su mano izquierda, mientras que con la derecha sujeta la base de una bella copa de cristal tallado. El tipo de hombre maduro de facciones burdas con una nariz en forma de porra, barba rala y pelo despeinado es muy característico de Teniers, incluso es uno de los pocos personajes que el propio pintor grabó en 1651<sup>64</sup>. Los detalles individuales de la composición, como la copa de cristal, la

63 La obra medía originalmente 16,5 x 12,5 cm y actualmente 18,8 x 15,2 cm tras añadirsele tres bandas de pino (una en la parte inferior y dos en los laterales), con anterioridad a su entrada en la colección real española, ya que sobre su ángulo inferior izquierdo se sitúa el número del inventario de la Casita de Campo de San Lorenzo de 1801, n.º 490 (hoy «49».

al haber perdido el «0» durante alguna restauración). Firma: «D.T. [anagrama del pintor] F.» (ángulo superior izquierdo).

64 El dibujo sobre el que se basa el grabado, en la Fondation Custodia de París, Colección Frits Lugt, inv. 4894, carboncillo, 144 x 117 mm. Firma y fecha: «D.T. F.» y «A 1651».

Fig. 5 David Teniers el Joven, *El bebedor de cerveza y el fumador en pipa*, después de 1646, óleo sobre tabla, 16 x 13,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10010176. Palacio Real de Madrid

Fig. 6 David Teniers el Joven, *Bebedor de cerveza y fumador*, h. 1640-1650, óleo sobre tabla, 15,5 x 13,5 cm. París, Musée du Louvre, M.I. 996

pipa blanca y el ligero humo que sale de la boca del aldeano y de su pipa, son soberbios. Idéntico cuidado se otorga a la disposición de las luces a base de toques muy ligeros sobre las carnaciones del hombre, o sobre esa tonalidad monocroma gris tan fina que domina todo el fondo. Este pequeño estudio puede ponerse en relación con la pareja de *Un aldeano fumando* y *Un aldeano sosteniendo una gran jarra de cerámica*, de colección particular<sup>65</sup>, fechados también después de 1646, ya que presentan la misma técnica abocetada con una simple gama de colores.

*El bebedor de cerveza y el fumador en pipa*<sup>66</sup> [fig. 5] es un excelente ejemplo de la habilidad de Teniers para caracterizar las caras de los campesinos con unos pocos hábiles toques de pincel. El bebedor con casaca de tono marrón claro, a juego con el color de la cerveza que se vislumbra en esa copa de cristal tan alargada que sujeta con las dos manos, presenta un gesto divertido mirando al espectador, mientras que su compañero, apenas esbozado en una sutil gradación de tintas verdes, parece escucharle a la vez que se encuentra en actitud de azucar su pipa. Las leves carnaciones y los desaliñados pelos de las barbas y cabeza están concebidos de forma muy viva e instantánea gracias a la libertad y a la seguridad con la que se han aplicado esos toques tan sueltos y con poca materia pictórica, lo que nos haría situar la obra a partir de principios de la década de los cincuenta.

Existen diversas versiones muy similares técnica y composítivamente, siendo especialmente cercana la escena del *Bebedor de cerveza y fumador* del Musée du Louvre de hacia 1640-1650 [fig. 6], cuyos dos personajes son prácticamente idénticos, al igual que la copa tan alta y estrecha. Este modelo de campesino, sujetando con sus dos manos ese vaso



65 Óleo sobre tabla, 22 x 16 cm, reproducidos por Klinge 1991, pp. 145-147, núms. 46A y 46B.

66 La obra medía originalmente 15 x 11,5 cm y actualmente 16 x 13,5 cm, por estar inserta en una caja de madera de manufactura antigua. Firma: «D.T.» (ángulo superior derecho); y el escudo de armas de Isabel de Farnesio, con el epígrafe: «DEI GRATIA HISPANIARUM REGINA ELISABETH D.C.» (reverso de la caja). Inscripción de inventario: «497» del inventario de la Casita del Príncipe de El Escorial, 1801 (ángulo inferior izquierdo); y Aterido Fernández, Martínez Cuesta y Pérez Preciado 2004, II, p. 473, n.º 1043.



Fig. 7 David Teniers el Joven, *El viejo gaitero*, h. 1640, óleo sobre tabla, 27 x 22,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10003071. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso

tan alargado y con la casaca del mismo color, es bastante recurrente y vuelve aparecer en el ejemplar de la Dulwich Picture Gallery<sup>67</sup>, realizado con la misma técnica de aguada ligera tan expresiva, o en el dibujo de *Campesino con una pipa* de colección particular de París<sup>68</sup>, que coincide exactamente en la manera de dibujar el cabello de forma tan suelta, trazando cada mechón de forma independiente. Por otro lado, el personaje de la izquierda encuentra su parangón con el que aparece también detrás en la versión de los *Dos campesinos* del Musée Fabre de Montpellier<sup>69</sup>.

67 Londres, Dulwich Picture Gallery, DPG106: óleo sobre cobre, 8,5 x 6,6 cm.

68 Carboncillo sobre papel, 120 x 85 mm. Para el dibujo, véase Klinge 1991, p. 314, n.º 123A; y Díaz Padrón 1995, II, p. 1368.

69 Montpellier, Musée Fabre, inv. 889.5.2: óleo sobre tabla, 18 x 13 cm.

70 Inscripciones de inventario: «18» del inventario de la colección de Isabel de Farnesio del palacio de San Ildefonso de 1746 (ángulo inferior izquierdo) y la flor de lis (ángulo inferior derecho).

71 Firmado y fechado en 1637. Díaz Padrón 1995, II, p. 1356.

Otro de los tipos populares que se representa en estos estudios individualizados es el de los músicos que tocaban en las fiestas populares. Buen ejemplo de ello es *El viejo gaitero*<sup>70</sup> [fig. 7], que reproduce casi exactamente la figura del músico que toca la gaita en la *Fiesta y comida de aldeanos* del Museo Nacional del Prado, una de las obras festivas más tempranas del pintor, fechada en 1637<sup>71</sup> [fig. 8]. Las únicas variaciones se encuentran en la reducción del protagonista a medio cuerpo, frecuente en estos estudios de personajes campesinos, y en el cambio del color del jubón a un azul más oscuro, o en el de la inclinación de la cabeza, que aquí es más recta, y, sobre todo, en la incorporación de la figura de un campesino cantante, con una gorra roja, que parece leer una canción de un libro, en el extremo izquierdo a espaldas del músico. El gaitero que toca en la *Boda campestre* de la colección de la reina Isabel II de Inglaterra en el palacio de Buckingham, de 1640<sup>72</sup>, con el que se le ha querido relacionar<sup>73</sup>, es el mismo anciano de rostro alargado y enjuto, calvo y con barba puntiaguda, pero presenta mayores diferencias en cuanto a su disposición. Lo mismo ocurre con el gaitero anciano que aparece en la *Kermesse ante la posada de la media luna* de las Staatliche Kunstsammlungen Dresden, también de 1641<sup>74</sup>.

El Musée du Louvre conserva otro estudio individualizado del mismo gaitero<sup>75</sup>, con la salvedad de presentar el jubón de un azul mucho más claro e intenso y de estar acompañado de otros tres personajes, siendo el del centro idéntico al de la versión de Patrimonio Nacional. El del Louvre es de una calidad excepcional, conservando esos toques vibrantes y saturados que dan esos efectos tan espectaculares en las obras del artista de la década de los cuarenta, mientras que el de Patrimonio Nacional se encuentra en peor estado de conservación, habiendo perdido la sutileza de algunos de sus colores, lo que ha llevado a algunos especialistas a considerarlo como copia<sup>76</sup>. Pero la atribución no parece que ofrezca dudas, dado que todavía es posible ver la técnica pictórica típica del maestro con esa ejecución tan libre y la aplicación tan fina de la pintura en las carnaciones de su rostro y en el rojo brillante de la gorra del cantante.

72 Royal Collection Trust, RCIN 406363: óleo sobre lienzo 135,7 x 205,4 cm.

73 Rosenberg 1895, p. 27, fig. 22.

74 Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. inv. Gal.-Nr. 1070: óleo sobre lienzo, 92,5 x 132 cm.

75 París, Musée du Louvre, inv. 1890: óleo sobre tabla, 29 x 23,5 cm.

76 Díaz Padrón 1995, II, p. 1356, mientras que Aterido Fernández, Martínez Cuesta y Pérez Preciado (2004, II, p. 473, n.º 1042) lo consideran como original de David Teniers el Joven.



Fig. 8 David Teniers el Joven, *Fiesta y comida de aldeanos*, 1637, óleo sobre lienzo, 120 x 188 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P01788

El tema de *Los aldeanos jugando a los bolos* es bastante frecuente en la producción de Teniers, siendo una de las versiones más tempranas la de la University of Edinburgh de 1635<sup>77</sup>, en la que ya queda patente la fascinación del artista por el paisaje llano de dunas de su tierra natal y por las diversiones de la vida popular. La pequeña versión del *Juego de bolos* de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional<sup>78</sup> [fig. 9] se distingue por su particular armonía colorística y por la factura tan ligera, siendo especialmente significativa la luminosidad azul del cielo, en parte cubierta por nubes blancas muy brillantes y reforzadas por un grueso empaste, que contrasta con el color monocromo marrón y amarillo de las casas de la aldea y del terreno arenoso, cuyo desarrollo nos puede recordar

las composiciones de Joos de Momper II. A semejanza de la mayoría de los otros ejemplares, la escena de los jugadores se cierra diagonalmente con una fila de casas de granja protegidas por una valla a un lado y los personajes que observan el juego junto a ellas, dejando un espacio lateral para la representación de un montículo con dunas y de una arboleda con una alta iglesia en la distancia. Teniers consigue reproducir el momento más excitante del juego, cuando uno de los aldeanos está a punto de tirar el bolo, mientras otro con chaqueta rosa y bonete rojo se encuentra en actitud de darle la salida con el brazo levantado, a la vista de otros tres jugadores. Esta obra se relaciona muy especialmente con el pequeño *Juego de bolos* de colección particular<sup>79</sup>, que presenta los mismos personajes

77 Edimburgo, The University of Edinburgh, Torrie Collection, EU07329 (depositado en las National Galleries of Scotland desde 1845): óleo sobre tabla, 35 x 57,2 cm.

78 Firma: «DT.F» (en primer término a la izquierda, sobre una piedra).

79 Christie's Londres, 10 diciembre 1993, lote 219: óleo sobre tabla, 20,2 x 28 cm. Para esta obra, véase Klinge y Lüdke 2005, p. 178.



Fig. 9 David Teniers el Joven, *Juego de bolos*, h. 1648, óleo sobre tabla, 18 x 26,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10010218. Palacio Real de Madrid

achaparrados y abocetados y esa pincelada tan libre que caracteriza los últimos años de la década de los cuarenta.

Teniers solo produjo de forma ocasional retratos como género independiente. Sin embargo, sus autorretratos constituyen un capítulo especial, porque además de representarse en algunos pequeños retratos desde edad temprana y en retratos con los miembros de su familia, incluye su imagen en otras variadas composiciones de distintos temas —bailes y fiestas de aldea, paseos campestres o galerías de coleccionistas—, con una clara intención de dignificar y confirmar su estatus social. Una forma de presentación muy ambiciosa son sus apariciones en las distintas versiones de *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, en las que pretende

mostrarse no solo cómo el pintor oficial del archiduque, sino también como el gran defensor de la práctica de la pintura como ocupación noble, con ese gran encargo del *Theatrum Pictorium*. En las versiones de este tema de la Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleissheim<sup>80</sup> y del Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>81</sup>, ambas fechadas en 1653, Teniers no solo muestra la soberbia colección del archiduque, sino que también se presenta como pintor de corte. En la de Múnich, el pintor representa sobre la puerta del centro el retrato oval de Felipe IV de Diego Velázquez (1599-1660), que era el de la colección del archiduque y hoy se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>82</sup>, con idea de reforzar sus relaciones con el rey español. Desde al menos 1655, Teniers pretende crear una

80 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleissheim, inv. 1841: óleo sobre lienzo, 93 x 127 cm.

81 Viena, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. 739: óleo sobre lienzo, 124 x 165 cm.

82 Viena, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. 324: óleo sobre lienzo, 47 x 37,5 cm.

academia de pintura en Amberes a imitación del modelo romano o parisino, para lo que tenía que contar con el beneplácito de Felipe IV. Lo consiguió en 1663, y la academia abrió sus puertas en 1665<sup>83</sup>.

El pequeño *Autorretrato* de medio cuerpo de 1645 del Palacio Real de Aranjuez<sup>84</sup> [fig. 10] es un buen ejemplo de la retratística del pintor, caracterizada por la utilización de esa misma técnica suelta a base de ligeros toques de veladuras que emplea en sus obras de género. La inmediatez escénica que nos ofrece su primer *Autorretrato* conocido de unos diez años antes (h. 1635-1637), hoy en el Arnot Art Museum de Elmira (Nueva York)<sup>85</sup>, en el que aparece delante del caballete y con los pinceles y la paleta en la mano en el taller de su padre, aquí se ve aminorada por el distanciamiento que determina el reconocimiento artístico que ha ido cobrando Teniers con el paso del tiempo. Al razonado cambio de atuendo, ya que aparece como un caballero vestido de negro con un elegante cuello de encaje blanco y con guantes de gamuza, se une la gravedad de la pose y su encuadre ante un muro, a través del cual puede apreciarse un paisaje arbolado. Teniers muestra aquí el mismo aspecto físico e idéntica expresión que en la imagen con la que se autorretrata en *El pintor y su familia tocando música* de los mismos años (1645-1646) de la Gemäldegalerie de Berlín [fig. 11] y en su homólogo *Concierto familiar en la terraza* de colección particular<sup>86</sup>, en el que el artista aparece tocando el violón junto a su mujer Anna Brueghel y sus hijos. De mediados de los años cuarenta son también los dos retratos de medio cuerpo de una pareja de hombre y mujer ancianos de la Fondation Custodia de París, en los que además de la firma incluye la edad de los representados, de igual forma a la del autorretrato de Aranjuez<sup>87</sup>.

El *Autorretrato* de Teniers de hacia 1649, hoy solo conocido por el grabado de Pieter de Jode II (1606-h. 1674) para la publicación de Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet vande edele vry Schilder-Const* de 1661, lo representa casi a la misma edad que el de Aranjuez, con pose digna y vestimenta casi idéntica, y con parecida melena rizada y bigote alzado, pero con la gran diferencia de que lleva cruzada una capa sobre el pecho y está en dirección contraria,



Fig. 10 David Teniers el Joven, *Autorretrato*, 1645, óleo sobre placa metálica, 21 x 16,5 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10022551. Palacio Real de Aranjuez

como suele ocurrir con las imágenes grabadas. Estos autorretratos servirán de base a las imágenes de Teniers de unos años después, realizadas por otros artistas, como el de Philip Fruytiers (1610-1666) de 1655<sup>88</sup>, o el de Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654) de colección particular<sup>89</sup>, o el de Pieter Thijs (1624-1677) pintado en grisalla de la Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleissheim<sup>90</sup>, o el conocidísimo grabado de Lucas Vorsterman el Joven (1624-1666) de 1659, según composición de Thijs, para el

83 Davidson 1980, pp. 31 y 126.

84 Firma: «D. TENIERS F.» (ángulo superior izquierdo) y «AE. 34. 1645» (lado izquierdo), es decir, a la edad de treinta y cuatro años.

85 Elmira (Nueva York), Arnot Art Museum, Gift of William C. Beck, inv. 91.03: óleo sobre tabla, 26,2 x 22,3 cm.

86 Óleo sobre tabla, transferido a lienzo, 41,5 x 35 cm. Publicado por Klinge 1991, pp. 128-129.

87 París, Fondation Custodia, Colección Frits Lugt, inv. 6530A y B, óleo sobre tabla, 19,8 x 15 cm. Firma: «D. TENIERS. F.» y «AET. 59».

88 Hoy en paradero desconocido.

89 Es pareja de otro de su mujer Anna Brueghel, acompañado por su hija Cornelia. Vlieghe 2011, pp. 63-64 y 190, figs. 52 y 53.

90 Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleissheim, óleo sobre tabla, 26 x 21 cm. Vlieghe 2011, pp. 66 y 192, figs. 56 y 57.



Fig. 11 David Teniers el Joven, *El pintor y su familia tocando música*, 1645-1646, óleo sobre tabla, 38 x 58 cm. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. Nr. 857

*Theatrum Pictorium* (primera edición en 1660)<sup>91</sup>. Todas estas imágenes de mediados de los años cincuenta lo representan de forma muy parecida, pero ya con las llaves de ayuda de cámara, que recibió en 1654 del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria.

Otro de los géneros más tratados por Teniers a lo largo de toda su carrera fueron las escenas moralizantes con monos, que ridiculizaban los placeres sensuales del hombre, siguiendo con ello una tradición ya iniciada en Flandes en el siglo XVI. De acuerdo a la vestimenta y a la posición de mayor o menor importancia que ocupan los micos, estas composiciones pueden también ser consideradas como una parodia de la jerarquía en los estamentos sociales. Su

aspecto físico, con esas crestas y barbas blancas tan vistosas, nos permite poder adscribirlos a la especie de los titíes, nombre vulgar con el que se denominan diversas familias de primates americanos, que, por su mejor relación con los humanos, eran los más comunes en las cortes europeas. Las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional conservan dos ejemplares con monos de distintas épocas, y en ambos casos hay alusiones a la inmoderación excesiva en la comida, bebida, juego y tabaco, con una clara intención de censurarlos de forma divertida y burlesca.

De los años cuarenta debe considerarse la escena de *Monos en la cocina* del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso<sup>92</sup> [fig. 12], en la que diversos grupos de simios se

91 El grabado de Vorsterman solo difiere del *Autorretrato* de Thijs en que la casa con torres que simula ser su mansión de Dry Toren ha sido sustituida por unas edificaciones que intentan representar Bruselas. Klinge (2003, p. 106) llama la atención sobre la idéntica posición que presenta Teniers en la pintura de Thijs y en el grabado sobre su com-

posición de Vorsterman, lo que indica que seguramente la versión pintada en grisalla fue copiada del grabado y no fue su modelo.

92 Firma: «D. Teniers» (pata derecha de la mesa de primer término). Inscripciones de inventario: «226» del inventario de Isabel de Farnesio en el Palacio de La Granja de San Ildefonso de 1746 (ángulo inferior

complacen en entretenerse con distintos juegos, así como en degustar y cocinar algunas viandas. Algunos de ellos aparecen sentados sobre un estrado con escabel y disfrazados con sombreros elegantes con plumas y con espadas al cinto, como verdaderos caballeros. Los dos monos de primer término están jugando a las cartas, mientras que el grupo siguiente está compuesto por dos jugadores de *backgammon* y otros tres bebiendo y fumando en pipa a su alrededor. Detrás, otros dos micos están comiendo unas ostras, mientras que al fondo uno está sacando vino de un barril y, a su derecha, otros dos más están asando una carne que tienen puesta en la chimenea con grandes llamas. Sobre la mesa de primer término se esparcen diversas piezas de carne y unas copas de cristal con vino, y sobre ella cuelgan unas tripas de animales. En la pared del fondo hay un dibujo con la imagen de un búho, una crítica a los excesos bastante habitual en las composiciones de Teniers. La escena representa una estancia bastante oscura iluminada en parte por diferentes focos de luz artificial que parecen refulgir sobre el cristal de las copas y botellas y sobre la cerámica vidriada de las vasijas, repartidas por el suelo y estantes de la pared. Una versión del mismo tema y de muy parecidas características, aunque de menores dimensiones, es la del Hermitage de San Petersburgo [fig. 13], en la que se han incluido como novedad dos monos sobre dos taburetes de distinta altura, tal vez una crítica a las pretensiones sociales. Una réplica más o menos exacta a esta del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso salió a la venta en Christie's de Londres en 1998<sup>93</sup>, y existe otra en la colección del Earl de Mansfield<sup>94</sup>.

El pequeño cobre de los *Monos jugando a las cartas*<sup>95</sup> [fig. 14] es la otra representación de estos animales que parodian ciertas diversiones humanas de divertimento en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. Aparecen dos micos jugando a las cartas y un tercero que levanta su copa de vino para brindar con el ganador. Todos llevan

atuendo elegante o, al menos, alguna prenda que los identifica como caballeros, con bandas cruzadas al pecho o cintura y sombreros de plumas. Uno de los que juega a las cartas solo lleva banda cruzada al pecho y sombrero de plumas. Los brillantes colores azules, rojos, amarillos, morados, verdes y blancos de la indumentaria están rítmicamente distribuidos sobre la superficie de la pintura y destacan sobre el marco neutro de color gris que simula la estancia donde se desarrolla la escena. Sobresale la belleza de los valores matéricos con que están realizadas las copas de cristal y la jarra de cerámica. Existe un dibujo en el Cabinet des Dessins del Louvre [fig. 15], perteneciente al primer período de Bruselas, a partir de 1651, que está relacionado directamente con esta pequeña obra. Representa a tres monos en muy parecidas actitudes, disposición y atuendo, y el trazo es muy similar al tratamiento con que se ha resuelto el pelo de los monos de esta escena. Una réplica de esta obra de la Casita del Príncipe de El Escorial se vendió en Christie's de Ámsterdam en 2008, como *Monos bebiendo y jugando a las cartas*<sup>96</sup>.

Escenas bucólicas con simples pastores acompañados de sus ganados, conforman un singular grupo dentro de la producción de Teniers a partir de los años sesenta. En ese momento el artista, llevado por la popularidad de la literatura pastoril, quiso celebrar las virtudes de la vida del campo y ennoblecer la cruda realidad de la vida campesina. Para ello contó con los ejemplos idílicos anteriores de Adam Elsheimer y Paul Bril (1554-1626)<sup>97</sup>, pero también las múltiples réplicas de las escenas del *Otoño* de los Bassano sirvieron de fuente de inspiración para la peculiar disposición del ganado. De hecho, Teniers copió un *Paisaje con pastores*, atribuido a Francesco Bassano (hoy en paradero desconocido), en un *pastiche* o reproducción a pequeña escala, que hoy se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York<sup>98</sup> y que sirvió de modelo para que Quirin Boel (h.1620-1668) lo grabase en el *Theatrum Pictorium*<sup>99</sup>.

izquierdo), la flor de lis (ángulo inferior derecho) y el escudo de armas de la reina, con el epígrafe: «DEI GRATIA HISPANIARUM REGINA ELISABETH D.C.». Aterido Fernández, Martínez Cuesta y Pérez Preciado 2004, II, p. 475, n.º 1058.

93 Christie's Londres, 24 de abril de 1998, lote 3; óleo sobre cobre, 49,5 x 66 cm.

94 Perth, Scone Palace: óleo sobre tabla, 58 x 84 cm.

95 Inscripciones de inventario: «511» (ángulo inferior derecho) del inventario de la Casita del Príncipe de El Escorial de 1801, aunque a la hora de su tasación había sido retirado; y el escudo de armas de Isabel de Farnesio, con el epígrafe: «DEI GRATIA HISPANIARUM REGINA ELISABETH D.C.» (reverso de la tablita que protege el cobre). Aterido Fernández, Martínez Cuesta y Pérez Preciado 2004, II, p. 475, n.º 1063.

96 Christie's Ámsterdam, 6 de mayo de 2008, lote 38: óleo sobre cobre, 15,1 x 20,2 cm, junto a una pareja de *Monos fumando y bebiendo*, ambos atribuidos a un seguidor de David Teniers el Joven.

97 A este respecto, véase Faith Paulette Dreher, *The Vision of Country Life in the Paintings of David Teniers II*, tesis doctoral, Columbia University, 1975, pp. 50-69.

98 Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Marquand Collection, Gift of Henry G. Marquand, 1889, 89.15.22: óleo sobre tabla, 16,8 x 22,9 cm.

99 Teniers también incluyó este *Paisaje con pastores* en las versiones *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* del Museo Nacional del Prado, la Staatgalerie im Neuen Schloss Schleissheim, los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique en Bruselas y de la colección Abergavenny.



Fig. 12  
David Teniers el Joven,  
*Monos en la cocina*,  
h. 1645, óleo sobre cobre,  
54,5 x 72 cm. Colecciones  
Reales. Patrimonio Nacional,  
inv. 10027845. Palacio Real  
de La Granja de San Ildefonso



Fig. 13  
David Teniers el Joven,  
*Monos en la cocina*,  
h. 1645, óleo sobre tabla,  
transferido a lienzo,  
36 x 50,5 cm. San Petersburgo,  
State Hermitage Museum,  
GE-568



Fig. 14 David Teniers el Joven, *Monos jugando a las cartas*, h. 1651, óleo sobre cobre, 14,5 x 22 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10034392. Casita del Príncipe de El Escorial



Fig. 15 David Teniers el Joven, *Tres monos fumando y bebiendo*, h. 1650, lápiz sobre papel, 170 x 245 mm. París, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 20527, Recto



Fig. 16  
David Teniers el Joven,  
*Paisaje pastoril*, h. 1668,  
óleo sobre tabla,  
17 x 24,5 cm.  
Colecciones Reales.  
Patrimonio Nacional,  
inv. 10003069. Palacio  
Real de Madrid

El pequeño *Paisaje pastoril* de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional<sup>100</sup> [fig. 16] es un ejemplo más de estas escenas rústicas poéticas, en las que siempre se suelen repetir los mismos motivos: un paisaje tranquilo atravesado por un riachuelo, con unas casas de campo sobre un montículo, bajo un cielo azul radiante, cruzado por formaciones de nubes blancas y grises. En primer término, descansa el habitual pastor sentado sobre el suelo en actitud reflexiva junto a su rebaño compuesto de dos vacas y cinco ovejas. Esta pintura conserva toda la frescura de la captación inmediata de la naturaleza, un efecto que está reforzado por los toques tan libres en determinados puntos

del paisaje, que lo ponen en relación con otras composiciones pastoriles de similares características, como *El pastor soñador* y *El pastor feliz* de la colección Wanas del conde Carl-Alexander Wachtmeister (Suecia)<sup>101</sup>, especialmente el primero, que presenta de forma muy parecida un pastor con la misma expresión meditativa, recostado con un cayado sobre una roca y ante un árbol, mientras que la organización del rebaño con vacas y ovejas es más similar al segundo. Esta ordenación del ganado es prácticamente idéntica a la del *Paisaje pastoril* del autor de 1668 en colección particular<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Firma: «DT. F.» (ángulo inferior derecho, sobre la roca en la que se apoya el campesino). Inscripciones de inventario: «15» del inventario de pinturas de Carlos IV en la Casita del Príncipe de El Escorial de 1779 y «710» del catálogo de Poleró (1857) (ambos en el ángulo inferior izquierdo). Véase nota 39.

<sup>101</sup> Óleo sobre tabla, 37 x 27 cm. Reproducidos en Klinge 1991, pp. 244 y 245, núms. 84a y 84b.

<sup>102</sup> Óleo sobre cobre, 46,5 x 65 cm. Reproducido en Klinge 1991, p. 23.

Fig. 17 David Teniers el Joven, *Paisaje pastoril*  
(detalle de fig. 16)

en,  
568,

il,  
io





# GOYA Y EL DESPACHO DE CARLOS IV EN EL PALACIO REAL DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

JOSÉ LUIS SANCHO  
PATRIMONIO NACIONAL

La última serie de cartones para tapices que realizó Francisco de Goya (1746-1828), destinada al despacho de Carlos IV en el palacio de San Lorenzo de El Escorial, ha sido objeto de bastante atención debido no solo a su calidad e interés, sino porque marca el final de un ciclo en la biografía del artista, quien, alcanzado el puesto de pintor de cámara, manifestó con su comportamiento que la realización de modelos para la Real Fábrica, aunque le hubiese servido para hacer carrera al servicio del rey, no era una

actividad a la altura del nivel profesional y artístico que había conseguido alcanzar<sup>1</sup>. Recibió el encargo en abril de 1790, y un año más tarde aún no se había puesto a la obra ni al parecer pensaba hacerlo<sup>2</sup>; en junio de 1791 recibió una admonición formal del rey<sup>3</sup>, y hasta entonces no hizo el «primer borrón» para el cuadro grande<sup>4</sup> ni parece que emprendiese en serio la obra hasta el segundo semestre del mismo año, sino que la prolongó durante el primero del año siguiente, de modo que hasta bien entrado 1792 no

1 Sin agotar la bibliografía goyesca al respecto, la esencial para la comprensión del encargo, su inserción en el Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial y en el mecenazgo de Carlos IV, ordenada cronológicamente, es: Gregorio Cruzada Villamil, *Los tapices de Goya*, Madrid, M. Rivadeneira, 1870; Valentín de Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946; José Manuel Arnaiz, *Francisco de Goya, cartones y tapices*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 160-171, 310-320; Concha Herrero Carretero, *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*, tesis doctoral inédita dirigida por Antonio Bonet Correa y defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1993 [pero siempre citada por la autora como 1992]; Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya. The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; ed. española, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 241-270; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud, 1974; Margarita Moreno de las Heras, *Goya: pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1997 —con referencias bibliográficas precedentes muy completas sobre los cuadros del Prado—.

2 Sambricio 1946, pp. XCVII-XCVIII, doc. 139; Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Carlos III, Cámara, leg. 280. Memorial del director de la Real Fábrica, D. Livinio Stuyck, 13 de abril de 1791, donde, manifestando la resistencia de Ramón Bayeu y Francisco de Goya a pintar los cartones, pide que se le proporcionen tales modelos por esos pintores u otros. «D.<sup>o</sup> Ramon Bayeu, y d.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Goya, no obstante las orms que tienen, haberseles dado muchos tiempos hace las Medidas de varias Piezas del R.<sup>o</sup> Palacio de S.<sup>o</sup> Lorenzo, por el Teniente Grál. d.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Sabatini, encargado por V. M. de los Dibujos que deben serbir de egemplares para los Tapices, y haberseles manifestado la miseria en que quedarían los Operarios, de llegar el caso de despedirlos, interin y hasta tanto que hubiese Dibujos; Nada ha bastado, ni hecho fuerza a los Pintores, bien que el D.<sup>o</sup> Ramon Bayeu, se escusa en el día diciendo que se halla ocupado con

los Retratos de las Ser.<sup>mas</sup> Señoras Ynfantas, y otros asuntos del R.<sup>o</sup> servicio, cuiá disculpa, parece tan legitima, como justo el que se cumpla lo que V. M. manda; Pero la respuesta del D.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Goya, es, en concepto del exponente, tan estraña, como irregular, pues estando enteram.<sup>te</sup> desocupado, dice que ni Pinta, ni quiere Pintar, mediante haberle agraciado con el Titulo de Pintor de Camara, cuió onor parecía regular le extimulase, y empeñase mas à emplearse y ocuparse en trabajar quanto ocurriese del Servicio de V. M. (que resiste sin fundamento) mayormente quando la Pension que goza de 15 D r.<sup>os</sup> es para Pintar los Dibujos, que se necesiten en la Fabrica, que esta à Cargo del exponente, segun se expresa en la R.<sup>o</sup> orn, comunicada al Tesorero mayor, ademas de que àun quando quisiera el citado Goya fundar su resistencia en el distinguido destino de Pintor de Camara, con que V. M. le ha condecorado, no parece puede, ni debe ser atendible, advirtiendole que el Cavallero Mens, d.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Bayeu y d.<sup>o</sup> Mariano Maella, que fue, y son Pintores de Camara, no se desdeñaron de Pintar los cuadros que ocurrieron en esta R.<sup>o</sup> Fabrica de mi cargo».

3 La admonición regia a Bayeu y a Goya para que realizasen los cartones encargados, «previniendoles V. E. que si no lo hiciesen así se les suspenderá el sueldo», fue expresada por escrito por el ministro de Hacienda, Lerena, en carta a Sabatini del 10 de junio de 1791 (Sambricio 1946, p. C, doc. 143), pero ya el mismo ministro la había intimado el 3 de marzo, y Sabatini se la había transmitido el 7 del mismo mes, según se deduce de la carta de Goya a Sabatini del 9 de mayo (ibidem, p. XCVIII, doc. 140), en la que el pintor seguía pidiendo al arquitecto las medidas porque no las quería recibir a través de Maella, sino de su nuevo jefe el sumiller de corps. Sabatini consultó al ministro el 13 de mayo (ibidem, p. XCIX, doc. 141) si le pasaba directamente las medidas a Goya —es decir, si cedía en parte a la pretensión de Goya— o insistía en que las recibiese de Maella, causando la respuesta citada del ministro, comunicada a Sabatini el 10 de junio (ibidem, p. C, docs. 143 y 144).

4 Carta de Goya a Francisco Bayeu, 3 de junio de 1791. Sambricio 1946, p. CVI, doc. 142.

Fig. 1 Los zancos (detalle de fig. 13)

Fig. 2 Vista de las paredes norte y este del despacho en las habitaciones de maderas finas del Palacio de los Borbones en San Lorenzo de El Escorial



se pudo empezar a tejer el primero de los paños<sup>5</sup>. Tal desinterés ocasionó un proceso de elaboración más largo y una documentación menos clara que en series anteriores; como consecuencia, podía resultar dudoso si efectivamente había llegado a concluirla y, por tanto, cuál era su exacta conformación formal e iconográfica.

No ayudaba a solventar estas incógnitas el desconocimiento de cuál era la habitación concreta para la que Goya concibió esta serie. En estas páginas planteamos la identificación indudable de este «despacho del rey», la forma que tenían sus paramentos antes de ser objeto de las modificaciones de la decoración de «maderas finas» (que desde el siglo XIX da nombre a los cuatro espacios entre los que se integra este), la adecuación entre este obligado espacio arquitectónico y las escenas goyescas, las dificultades planteadas tanto por el difícil encaje de una de las composiciones más pequeñas como por la ausencia aparente de otras y cómo pueden explicarse estos hechos dentro de la seguridad, para nosotros firme, de que el despacho era esta sala y no otra. Y, por último, relacionamos estas cuestiones factuales con la forma y el contenido de las obras de Goya. Constituye este artículo, por tanto, una continuación del trabajo que según el mismo método dedicamos hace años al Palacio Real de El Pardo y sus tapices durante el reinado de Carlos III, y consideramos que merece la pena no solo por terminar de fijar unos datos objetivos que en otro país la historiografía positivista ya hubiera dejado asentados hace más de un siglo, sino porque, carentes de tales bases ciertas, las teorías interpretativas se arriesgan a errar<sup>6</sup>.

La reconstrucción de los espacios satisface la adecuada comprensión integral de los conjuntos decorativos, desde luego, pero toda esta certeza factual y su aportación al

enfoque crítico están imbricados, además, con dos aspectos esenciales en la creación de una obra artística como la que nos ocupa: los requerimientos y la actitud del patrono y la consiguiente respuesta del artista. En esta última hemos de incluir la indiferencia del pintor, un reflejo, quizá, del relativo desinterés del mecenas y de la evolución de sus gustos. Al estudiar esta serie la historiografía ha tendido a destacar el rechazo de Goya a pintar más cartones, pero no lo ha relacionado con la actitud distante del propio rey hacia la fabricación de nuevos tapices costumbristas.

#### «EL» O «LOS» DESPACHOS DEL REY EN SAN LORENZO DE EL ESCORIAL: LAS «HABITACIONES DE MADERAS FINAS»

Los documentos, publicados ya por Gregorio Cruzada Villaamil y por Valentín de Sambricio, relacionan la serie de tapices que se encargó a Goya en abril de 1790 con el «despacho». La identificación de la sala chocaba, de entrada, con el hecho de que la pieza que se viene denominando así desde el siglo XIX y que se relaciona de modo directo con Carlos IV, no presenta rasgos que permitan situar con facilidad allí semejantes composiciones. La cuestión quedaba, pues, por investigar, y una de las dificultades para hacerlo consistía en que esa habitación era una de las cuatro «de maderas finas», de difícil acceso, porque la delicadeza de la marquetería del pavimento impone restricciones a la entrada de visitas.

Se imponía como primera tarea, por tanto, la elaboración de unas plantas y alzados de ese conjunto de habitaciones, o al menos de las principales, que permitiesen estudiarlas en sus diversas facetas, comenzando por el

5 La cuenta de Alessandro Cittadini, fechada el 26 de junio de 1792 (Sambricio 1946, p. CVI, doc. 154), afirma que corresponde a «los bastidores, y lienzos q.<sup>o</sup> de su orden è preparado para la obra de tapices q.<sup>o</sup> esta pintando para el R. sitio de S.<sup>o</sup> Lorenzo». Sobre el proceso de tejido véase *infra*, nota 46. Entiendo que la entrega de los cartones, de la cual no se conoce recibo formal, no tuvo lugar al menos hasta junio de 1792, pues solo en diciembre se termina el primero de los paños. Sambricio, que no se aventura sobre esto, resume todo el proceso en Sambricio 1946, p. 271.

6 José Luis Sancho, *El Palacio de Carlos III en El Pardo*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002. En paralelo con el trabajo sobre El Pardo tenía también —ya desde la publicación de Carmen García-Frías y José Luis Sancho, «Dirección de la decoración interior y de los tapices para el Palacio del Real Sitio de San Lorenzo», en Delfín Rodríguez Ruiz (dir.), *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Aranjuez, Centro Cultural Isabel de Farnesio, de octubre a diciembre de 1993], Madrid, Comunidad Autónoma y Electa, 1993, pp. 272-273, ficha 2.16— material recogido para emprender otro similar sobre el palacio de San Lorenzo, pero decidí interrumpir esa

línea de investigación cuando en 2006 Carlos Sanz de Miguel, entonces joven estudiante de segundo de carrera, me consultó sobre los tapices de Carlos IV y sobre su intención de dedicarse a la residencia escorialense. Desde ese momento, apreciando que merecía apoyo, dejé explícitamente a su disposición este tema, aunque manifestándole que sí pensaba llevar yo a cabo el estudio sobre la sala de Goya. A este respecto mi investigación es anterior a la suya y no dependiente de sus datos, aunque quiero hacer constar mi agradecimiento por algunos —que luego indicaré— y, sobre todo, por la amistad y buena relación profesional que nos une desde hace ya diez años. Como no me apresuré a acabarlo, este artículo, entregado en agosto de 2015, sale a la luz cuando ya ha leído en la Universidad Autónoma su tesis doctoral *El Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Carlos IV*, dirigida por la Dra. Aurora Rabanal Yus (Sanz de Miguel 2015). Cfr. asimismo Carlos Sanz de Miguel, «El nuevo Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial. La creación de la residencia regia escorialense de Carlos IV y María Luisa de Parma», en José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón y Marcelo Luzzi Traficante (coords.), *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2013, III, pp. 2037-2072, donde avanza algunas de sus conclusiones.



Fig. 3 Detalle de la decoración del despacho en las habitaciones de maderas finas del Palacio de los Borbones en San Lorenzo de El Escorial

estado de la obra de ebanistería. Había que analizar su complejo proceso de concepción y realización —que se sabía, ya desde el siglo XIX, prolongado en el tiempo más allá del reinado de Carlos IV— a partir de las pruebas que la propia obra ofrecía, permitiendo también que, aunque solo sobre el papel, fuera posible «desnudar» a estos espacios de su vestimenta preciosa para analizar el posible acomodo de los tapices aquí, en coexistencia o no con los ricos paneles líneos [fig. 3].

Los alzados llevados a cabo por el Departamento de Arquitectura de Patrimonio Nacional incluyen la totalidad de esta *suite* de «maderas de Indias», pero aquí presentamos de forma simplificada solo los que corresponden al «despacho o anteoratorio», llamado aquí «despacho» [figs. 6-9]. Quedan pendientes para otro artículo los relativos al «despacho o antedespacho» —que aquí denomino «antedespacho»—, al «oratorio» y al «retrete de maderas finas»<sup>7</sup>. El

análisis de la representación gráfica del «antedespacho» bastó para llegar al convencimiento de que los dos grandes paños concebidos por Goya —*La boda* y *Los zancos*— de ninguna manera pudieron haber estado destinados a esa pieza, aun suprimiendo todas o alguna de las tres puertas fingidas que ocupan buena parte de sus paredes; por el contrario, en los alzados del «despacho» encajan tan bien esos dos grandes paños, y cuatro de los otros cinco cartones conservados, que de inmediato resultó forzoso trabajar sobre la hipótesis de que esta fuese la pieza que la documentación goyesca denomina «despacho del rey» [fig. 2].

Al llegar a este punto resulta necesario explicar la nomenclatura que estamos utilizando para denominar estos espacios y, sobre todo, cuál era su papel en el Cuarto del Rey [figs. 4 y 5]. Lo que hasta el momento se sabía sobre la distribución de estas habitaciones reales bajo Carlos IV permitía suponer con suficiente fundamento

<sup>7</sup> Hasta la realización del presente trabajo carecíamos de cualquier documento gráfico que permitiese el análisis de este rico conjunto. Los alzados han sido llevados a cabo por la delineante doña Katia Alonso

Mayoral, bajo mi supervisión y colaboración en la toma de medidas, y gracias al jefe del Departamento de Arquitectura, don Luis Pérez de Prada.



Fig. 4  
Esquema de distribución de las habitaciones de maderas finas:  
1 Antedespacho, primer despacho o pieza antes del despacho (hoy llamado por lo general despacho)  
2 Despacho o segundo despacho (hoy llamado por lo general anteoratorio)  
3 Oratorio  
4 Retrete

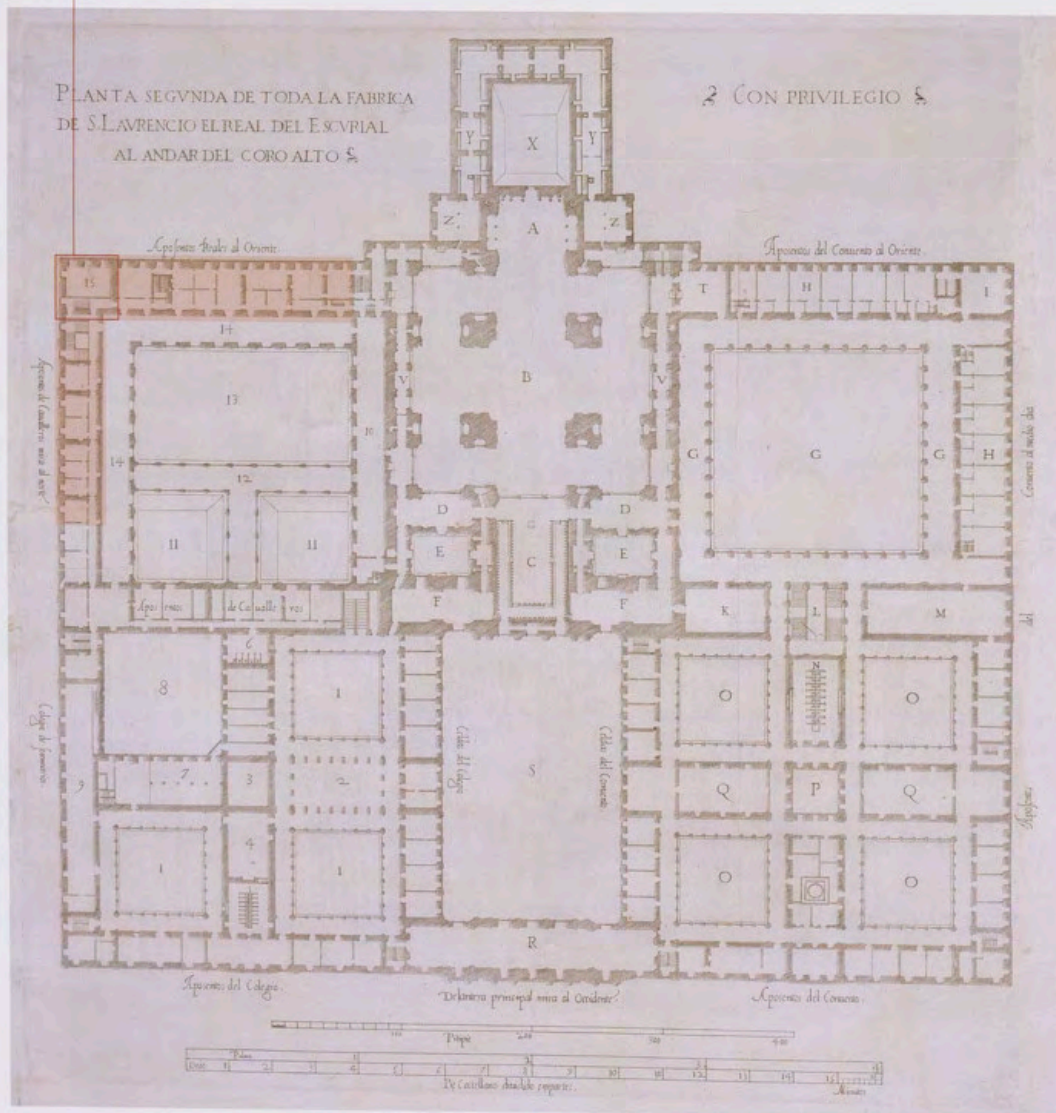


Fig. 5  
Pedro Perret sobre dibujo de Juan de Herrera, *Segundo diseño, planta segunda del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, s. f., grabado calcográfico, 480 x 483 mm. Madrid, Real Biblioteca, IX/M/243(2). Se indican con sombreado las habitaciones ocupadas por Carlos IV y María Luisa, y el emplazamiento de sus «habitaciones de maderas finas» en la Torre de las Damas

que, ya siendo príncipe y luego al ocupar el trono, este soberano había situado sus «gabinetes» y habitaciones más personales en el ángulo nororiental del palacio, correspondiente a la Torre de las Damas<sup>8</sup>. Conociendo al personaje, sus gustos y las obras que encarga en sus otras residencias, resultaba bastante lógico pensar que su «despacho» no constaría de una pieza sola, sino de varias. La disposición de un primer despacho más amplio, a modo de antedespacho, y otro más reservado, resulta lógica; también es lógico deducir que el primero, con luces a Oriente y chimenea, resultaría más caldeado en los días fríos del otoño escurialense, mientras que el otro, con ventana al Norte y un balcón al Este [fig. 2], sería agradable en los primeros días algo más cálidos de la «jornada» anual. Dado que el segundo despacho es paso obligado al oratorio, resulta lógico que se impusiera en el siglo XIX su denominación como «anteoratorio», mientras que simultáneamente la presencia de la gran mesa de escritorio —posterior a la serie goyesca— consagró al primero como «despacho» sin más. Carlos Sanz de Miguel, al que me remito en todo lo relativo a la distribución del palacio bajo Carlos IV y al conjunto de sus programas decorativos, confirma esta interpretación y documenta el empleo bajo Carlos IV de los términos «despacho», «antedespacho», «primer despacho» e incluso «pieza antes del despacho» para referirse al primero; y «despacho» o «segundo despacho» para el segundo<sup>9</sup>.

Una decoración con tapices «jocosos y campestres» resulta antitética a la marquetería preciosa de formas clasicistas. El encargo de los tapices a Goya en 1790 es muy anterior a la idea de emplear maderas finas en ese lugar, pues en mi opinión el rey no tuvo esta idea hasta 1791, y quizá se limitaba entonces a las dos piezas más pequeñas. La extensión de semejantes *boiseries* al conjunto de estas cuatro piezas terminó por desterrar las escenas tejidas en

lana. Conociendo los gustos y hábitos del mecenas no resulta sorprendente que, poco después de acceder al trono, decidiese verter en estas habitaciones, o en algunas de ellas al menos, su pasión obsesiva por la decoración y la creación de interiores preciosistas, y que emprendiese esta operación de un modo no perfectamente unitario, sino escalonado en fases sucesivas que no presuponen necesariamente un programa inicial de conjunto tan coherente como el alcanzado en último término<sup>10</sup>, entre otras cosas porque uno de los rasgos principales de la manía artística de Carlos IV consiste en la continua variación de los elementos, que le divertía<sup>11</sup>. No pretendo aquí extenderme sobre «maderas finas» —pues el tema, bien documentado por Sanz de Miguel, merece otro artículo— más que lo indispensable para explicar que el estado actual —el histórico desde Fernando VII— del «despacho» de Goya no corresponde exactamente a los requerimientos hechos al pintor: sus cartones exigen algo más de altura, la elevación de las paredes ha disminuido con la inserción de una elaborada cornisa y la puerta que lo comunica con el oratorio fue desplazada para que correspondiese con el centro de esa habitación [fig. 4], mientras que antes de 1791 debía de estar inmediata al muro de la fachada. Esta situación del paso, frente al balcón de la pared opuesta, era lógica y dejaba espacio para uno de los tapices goyescos [fig. 7]. Procede, por tanto, entender hasta qué punto la forma actual de los paramentos de esta sala difiere de la anterior a 1800.

La contemplación del conjunto de «maderas finas» y las noticias ya publicadas por Juan José Junquera (y aún más las aportadas por Sanz de Miguel) manifiestan que, como señala este investigador, estas cuatro habitaciones se realizaron escalonadamente en el tiempo y no corresponden a un diseño unitario, sino que en ellas se manifiesta el gusto de directores con formación muy distinta<sup>12</sup>.

8 García Frías y Sancho 1993.

9 Sanz de Miguel 2015, a quien agradezco la información al respecto.

10 Carlos Sanz de Miguel (2015) aporta mucha documentación nueva respecto a Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, y considera probable que Carlos IV, no contentándose con decorar con maderas finas el oratorio y el retrete, tuvo la intención de extender a sus dos «gabinetes de despacho» este mismo tipo de ornamentación, compatible desde luego con los nuevos tapices de ornatos neoclásicos que este brillante investigador ha documentado encargó el rey en 1793 para estas salas, y que por sí solos manifiestan que desde esa fecha el rey tenía intenciones muy distintas para su despacho que los «casticisms» tapiceros. Desde luego, creo que Carlos IV, a partir de mediados de la década de 1790, quiso crear aquí un conjunto similar al que hoy vemos —terminado casi cuarenta años después y bajo su hijo— con la intención de emular y superar, con diseño neoclásico, los «gabinetes de

maderas de Indias» que Carlos III había encargado a Gasparini en el Palacio Real de Madrid.

11 A este respecto me remito a cuanto queda dicho por los comisarios de la exposición *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, en sus respectivos artículos —Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «El gusto de Carlos IV en sus casas de campo», en Javier Jordán de Urríes y de la Colina y José Luis Sancho (dirs.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 23 de abril al 19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 53-74; y José Luis Sancho, «Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades. Las artes en la corte de Carlos IV», *ibidem*, pp. 15-52—, y a cuanto a este respecto señala Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, sobre la Real Casa del Labrador.

12 Junquera 1979, pp. 105-109.

Las mayores incoherencias se revelan, precisamente, en el «despacho», donde algunos paneles responden al mismo gusto italiano del oratorio, cuyo clasicismo antiquizante está aún impregnado de una fuerte impronta barroca tardía (aunque cabe bajo la etiqueta genérica de «neoclásico»), mientras que otros elementos del «despacho», y en particular las molduras de guarnecer, solo se pueden calificar como una versión italiana del rococó. Todo apunta a que, efectivamente, esta sala fue la que menos atención mereció, desde un punto de vista conceptual: se cubrió con ebanistería para que formase conjunto con las otras tres, pero no alcanza el grado de perfección del «oratorio» y del «antedespacho» con la coherencia de sus programas ornamentales.

El oratorio, en general, responde a ese gusto entre barroco tardío clasicista y neoclásico que, en este tipo de obras ornamentales realizadas para la corte española entre 1770 y 1800, estuvo marcado sobre todo por el «adornista» Giambattista Ferroni (1730/40-1806), cuya última obra importante y documentada de este tipo fue una lujosa *boiserie* de madera con bronce —con arrimaderos, pilastras, espejo y espacio para una colgadura bordada del mismo gusto— para la pieza del retrete en la Casa de Campo del Príncipe en El Pardo, iniciada entre 1787 y 1790. Tal iniciativa resulta apasionante, pues supone la prolongación del tipo de obras que Matías Gasparini († 1774) había dirigido para los gabinetes de Carlos III y en las que le había sucedido Ferroni: continuidad técnica y suntuaria, sí, pero rompiendo sin duda con el tardío estilo *barocchetto* del viejo maestro y adoptando el gusto que identificamos en el oratorio de El Escorial y en algunos paneles de las embocaduras de las ventanas del despacho. En efecto, considero que al menos una parte del oratorio reaprovecha elementos del retrete de El Pardo, pues las fuentes coinciden en afirmar que los trabajos estaban bastante avanzados cuando Ferroni fue apartado de su dirección en 1791 por malversación de fondos.

Según él mismo, los bronceos estaban «parte concluidos», como corrobora el inventario del taller de los broncistas en aquel mismo año<sup>13</sup>. Habiéndose inhibido Juan de Villanueva (1739-1811), resolvió el rey «que se pase un Estado del en que se hallan estas obras, que se vean los dibujos, destinando para todo el taller de los Evanistas de S. M.»<sup>14</sup>. Puesto que las piezas pasaron al taller, el gusto no cambió y Ferroni siguió interviniendo, aunque más lejos, en las obras reales, lo más probable es que las piezas de esta *boiserie* puedan identificarse entre las de El Escorial —como ya apunté al ocuparme de la Casa de El Pardo—, aunque desde luego buena parte de sus elementos han de corresponder al nuevo concepto necesario para su adaptación a la nueva función y lugar.

Derivado también de Ferroni, quizás también con elementos reaprovechados de El Pardo, y, en cualquier caso, con rasgos de diseño que revelan la transición entre la época de Ferroni y la sucesiva, el retrete de las habitaciones de maderas finas es una pieza menos interesante, pero el «antedespacho», en su espectacular despliegue de ostentoso preciosismo, obedece ya a un gusto plenamente neoclásico que es forzoso relacionar con Jean-Démouthène Dugourc (1749-1825), aunque se terminase veinte años después de la marcha de este arquitecto y diseñador<sup>15</sup>.

Entre el oratorio y el «antedespacho», el «despacho» presenta rasgos ferronianos y dugourquianos, y, junto a ellos, molduras que por su estilo corresponden sin duda a los «gabinetes de maderas de Indias» de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, piezas que habían sido desmontadas por orden de Carlos IV al principio de su reinado. Una de ellas fue inmediatamente reinstalada en el cuarto de la reina María Luisa, pero los restantes elementos quedaron almacenados y en su mayor parte fueron aprovechados en el reinado de Isabel II para decorar otro gabinete en el cuarto de esta soberana, donde se concertaron, de la mejor manera posible, piezas de dos habitaciones distintas<sup>16</sup>.

13 AGP, Carlos IV, Casa, leg. 195°.

14 *Ibidem*. Villanueva informaba el 8 de marzo de 1791 que «en quanto a la obra de maderas finas y bronceos de la Pieza del retrete, dize no puede formar juicio de su estado por no estar a un colocado nada de ella». Del mismo día, minuta sobre el estado de las obras encomendadas a Ferroni en la Casa de El Pardo, resuelta en la fecha. Al margen: «Sépanse el estado de la obra, veanse los dibujos y pase todo al taller de los evanistas de S. M.» Y borrador del oficio a Viergol en la misma fecha. Sobre todo esto, José Luis Sancho (dir.), *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Madrid, Patrimonio Nacional y Fundación ACS, 2008, p. 100. No es imposible que alguna parte de la marquetería también acabase reaprovechada en el retrete de El Escorial, pero estas habitaciones requieren un estudio más detenido.

15 Sobre Dugourc como responsable de programas ornamentales, véase Sancho 2009 (su nombramiento como arquitecto en p. 27), con bibliografía anterior; Ángel López Castán, «Jean-Démouthène Dugourc, adornista y arquitecto de la Corte de España (1786-1813)», en José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón y Marcelo Luzzi Traficante (coords.), *La Corte de los Borbones, crisis del modelo cortesano*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2013, III, pp. 2073-2139; y Sanz de Miguel 2015.

16 José Luis Sancho, «Las decoraciones fijas de los Palacios Reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III», en Enrique Arias Anglés, Elisa Bermejo Martínez, Margarita Estella Marcos, Isabel Mateo Gómez y Wifredo Rincón García (dirs.), *IV Jornadas de arte. El arte en tiempo de Carlos III* (Madrid, del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 1988), Madrid, Alpuerto, 1989, pp. 219-231. Sobre Gasparini, Ángel López Castán, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, XVII (2005), pp. 93-114.

Conociendo todos esos elementos y su desventurada historia, a la vista de las molduras del «Despacho» resulta obvio que proceden de aquellos conjuntos diseñados por Gasparini —es decir, en el período inmediatamente anterior a Ferroni— y entonces almacenados en el taller de los ebanistas reales. Su empleo aquí denota que se daba a esta habitación una importancia tan solo relativa: no era preciso esmerarse tanto como en el «antedespacho» y lo esencial era acabar el conjunto, aunque fuese mezclando estilos; al fin y al cabo, ya existía cierta mixtura, y además el período fernandino comienza a favorecer el eclecticismo en ciertos aspectos, como demuestra que en la misma época se optase por montar el conjunto decorativo textil «rococó» del Salón de Gasparini.

En el conjunto líneo del «despacho» el elemento de carácter neoclásico más marcado es la cornisa: resulta difícil precisar si puede datarse en el reinado de Carlos IV o si está realizada según un diseño anterior ya después de la guerra napoleónica. Aunque algunos de los paneles más impresionantes —en particular los de los derrames de la ventana a la Lonja— son ferronianos y con toda probabilidad hechos ex profeso para esta pieza, la documentación aportada al respecto por Sanz de Miguel, y que confirma cuanto queda dicho sobre el reaprovechamiento de diversos materiales anteriores en esta sala, sugiere más bien que todo el conjunto de la *boiserie* es fernandino, incluyendo su traza general obligada por las piezas preexistentes y reutilizadas [fig. 3]. Por tanto, los espacios que la actual estructura de madera define para tapices —tanto paños como sobrepuestas— no tienen necesariamente la misma altura prevista en 1791, pues el marcado desarrollo de la cornisa ha debido producirse en detrimento de la altura de los paños: esto explica que falten unos cinco centímetros para que la altura de los tapices encaje bien en los huecos actuales. Esta merma de la elevación disponible pudiera derivar también de una mayor talla del friso —o *bas-lambris*—, pero no lo creo; responsable de esta ligera merma parece más bien la cornisa sola, o quizá también el espacio que resulta necesario dejar a las exuberantes molduras de guarnecer diseñadas por Gasparini, que habrían ocultado, si se hubieran puesto alguna vez, una parte de la tapicería mayor de lo previsto. Por tanto, los alzados del «despacho» que aquí reproducimos [figs. 6-9], correspondientes a su estado actual, no sirven, exactamente, para la hipótesis de restitución del proyecto goyesco, aunque constituyen su imprescindible paso previo.

## LOS CARTONES DE GOYA PARA EL DESPACHO

La hipótesis de restitución del proyecto goyesco exige, por tanto, corregir los alzados actuales sacrificando cinco centímetros de la potente cornisa neoclásica en maderas finas para devolver a los paños y sobrepuestas toda su altura, y desplazar la puerta del oratorio hacia la pared norte. Es incontrovertible, dadas sus dimensiones, que *La boda* ocupaba todo el paño sur [fig. 6], y *Los zancos* todo el norte [fig. 8]. La potente arquitectura que articula la escena de la comitiva matrimonial se prolonga de manera tan obvia en *Las mozas del cántaro* que resulta preciso concluir que esta imagen debía estar concebida para el muro oriental [fig. 9], de modo que el rincón formado por ambas paredes ofreciese una continuidad escenográfica. Por tanto, el restante de los cinco paños, *El pelele*, debe situarse en el paramento occidental, donde entiendo que había de situarse también la sobrepuesta *Las gigantillas* [fig. 7] por motivos iconográficos derivados de su relación no solo con el recién citado tapiz, sino sobre todo con el que le quedaba inmediato en el muro norte y con el que formaba rincón, *Los zancos*. Por tanto, la restante sobrepuesta, *Muchachos trepando a un árbol*, se situaba en el sur, junto a *La boda* y en sintonía temática con ella. Una vez establecidos estos hechos resta una explicación más compleja para encajar *El balancín*.

Todos estos cartones se conservan en el Museo Nacional del Prado, menos el último, que está en Filadelfia, y pueden identificarse con los bastidores cuya cuenta presentó Alessandro Cittadini en junio de 1792, aunque es preciso considerar que en la mayor parte de los casos han perdido algo de lienzo, y que la medida adecuada para concebir la hipótesis de restitución es la original: «9 pies y 12. de[do]», correspondiente a 273,6 centímetros. Ahora bien, en la cuenta de Cittadini figuran otros seis bastidores de los cuales dos pudieran tal vez corresponder a «suplementos» —una rinconera y una sobreventana—, pero resulta difícil encajar los otros cuatro en esta serie, ni en ninguna otra serie de tapices, dadas sus dimensiones. Para exponer esto con la mayor claridad conviene dar un número —que en el documento original no existe— a cada una de las partidas que Cittadini presenta en su cuenta<sup>17</sup>. La primera corresponde a seis «bastidorcitos», es decir, lienzos pequeños que debían de ser para bocetos de presentación, cuatro de ellos sin duda para los respectivos paños y los otros bien para cada una de las dos sobrepuestas o bien uno para

17 Sambricio 1946, p. CVI, doc. 154. La cuenta de Cittadini supone un total de seis «bastidorcitos» (n.º 1), es decir, que debían ser para bocetos de presentación, y trece bastidores para cartones definitivos

(núms. 2-11), de los cuales once tienen medidas de alto y ancho (núms. 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10 y 11), mientras que de uno solo se especifica el alto (n.º 8) y de otro (n.º 6) no se indica medida alguna; pero como su precio era



alzado sur



alzado oeste

Figs. 6 y 7 Hipótesis de distribución original de los cartones sobre la reconstrucción de los alzados de las paredes sur y oeste del despacho en las habitaciones de maderas finas del Palacio de los Borbones en San Lorenzo de El Escorial

las dos y el otro para el sobrealcón, sobreventana y suplemento, aunque esto resultaría una rareza en la práctica de Goya, que normalmente no presentaba bocetos de tales minucias —Francisco Bayeu (1734-1795) sí lo hacía<sup>18</sup>—. Las tres siguientes corresponden a los cuatro paños principales: el número dos incluye dos bastidores, el de *Las mozas del*

*cántaro*<sup>19</sup> y el de *El pelele*<sup>20</sup>. El tres, sin duda, a *La boda*<sup>21</sup>. El cuatro, sin duda también, a *Los zancos*<sup>22</sup>.

Llegados a ese punto, las cuatro entradas siguientes —5 a 8—, relativas a nada menos que seis bastidores, resultan problemáticas, de modo que las dejaremos para el final y continuamos con la novena, que puede identificarse con

el más bajo, apenas mayor que el de uno de los «bastidorcitos» para modelo (14, y estos 10) cabe pensar que o bien era también para modelo o bien era una rinconera muy estrecha o un sobrealcón muy bajo.

[1] Primera.<sup>ca</sup> seys bastidorzi.<sup>ca</sup> con su lienzo fi.<sup>o</sup> imprimado á 10 r.<sup>s</sup> cada uno

[2] Dos basti.<sup>ca</sup> de 9. pies y 12. de.<sup>s</sup> de alto, y 5. p.<sup>s</sup> y 12. de.<sup>s</sup> de ancho [...]

[3] Un bastidor de 14 pi.<sup>s</sup> 5 de.<sup>s</sup> de largo por 9. p.<sup>s</sup> y 12. de.<sup>s</sup> de ancho, con su lienzo imprí.<sup>do</sup> [...]

[4] U.<sup>o</sup> basti.<sup>ca</sup> de 11. pi.<sup>s</sup> y 1/2<sup>o</sup> de alto y 9. p.<sup>s</sup> y 12. ded.<sup>s</sup> de ancho con su lienzo imprí.<sup>do</sup>

[5] Dos basti.<sup>ca</sup> 4. pi.<sup>s</sup> de alto, y 3. de ancho con su lienzo imprí.<sup>do</sup>

[6] Un basti.<sup>ca</sup> con su lienzo fi.<sup>o</sup> imprí.<sup>do</sup>

[7] Dos basti.<sup>ca</sup> de seys qu.<sup>s</sup> de alto, y ancho cinco, con su lienzo imprí.<sup>do</sup>

[8] Un bastidor de dos v.<sup>s</sup> de alto, con su lienzo imprí.<sup>do</sup>

[9] Un basti.<sup>ca</sup> de 6. pi.<sup>s</sup> de largo, y ancho 3. pi.<sup>s</sup> con su lienzo imprí.<sup>do</sup>

[10] Otro basti.<sup>ca</sup> de 5. pi.<sup>s</sup> de largo, y ancho 4. pi.<sup>s</sup> con su lienzo imprí.<sup>do</sup>

[11] Otro basti.<sup>ca</sup> de 5. pi.<sup>s</sup> de largo, y ancho 3. y 12. de.<sup>s</sup> con su lienzo imprí.<sup>do</sup>.

Aun así, el número de bastidores es muy superior al de los cuadros identificados como integrantes de esta serie y al de los tapices que caben en la pieza del despacho del rey. Procede, por tanto, efectuar un recuento de cómo eran los cartones que según este documento debía efectuar Goya «para el R.<sup>o</sup> sitio de S.<sup>o</sup> Lorenzo». En el documento el término «largo» quiere decir «alto», palabra que también se usa indis-

tintamente. He comprobado las medidas de la transcripción con el documento original. El hecho de que en unos casos idéntica dimensión se diga que es «largo» y en otra «alto» (comparar 2 y 4 con 3) indica que no hay que tomar forzosamente las indicaciones del droguero como correctas sobre lo que es una cosa y otra: el proveedor se limita a describir lo que ha entregado, sin importarle mucho si la composición llenará el lienzo en vertical o en horizontal.

En este sentido, la medida que más se repite, «9 pies y 12. de.<sup>s</sup>», corresponde a 273,6 cm. Y esta medida corresponde a los tapices mayores, los que primero se enuncian; y es consecuente con las alturas que tienen los cuadros de la serie conservados en el Prado, que oscilan en torno a los 270 cm de alto.

18 Francisco Bayeu, *Trece bocetos para cartones de tapices*, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P02599: 1786, óleo sobre lienzo, 45 x 96 cm.

19 Madrid, Museo Nacional del Prado, P00800: óleo sobre lienzo, 262 x 160 cm (estas medidas coinciden con las aportadas por Sambricio 1946 y Arnaiz 1987). El bastidor medía 273,6 x 161,6 cm.

20 Madrid, Museo Nacional del Prado, P00802: óleo sobre lienzo, 267 x 160 cm (estas medidas coinciden con las aportadas por Sambricio 1946 y Arnaiz 1987). El bastidor medía 273,6 x 161,6 cm.

21 Madrid, Museo Nacional del Prado, P00799: óleo sobre lienzo, 269 x 396 cm (medidas según Arnaiz 1987 (62C): 2,690 x 3,960 m; según Sambricio 1946: 267 x 393 cm). El bastidor medía 273,6 x 399 cm.

22 Madrid, Museo Nacional del Prado, P00801: óleo sobre lienzo, 268 x 320 cm (estas medidas coinciden con las aportadas por Sambricio 1946 y Arnaiz 1987). El bastidor medía 273,6 x 322 cm.



Figs. 8 y 9 Hipótesis de distribución original de los cartones sobre la reconstrucción de los alzados de las paredes norte y este del despacho en las habitaciones de maderas finas del Palacio de los Borbones en San Lorenzo de El Escorial

*El balancín*<sup>23</sup>. La décima, algo más ancha que la siguiente, corresponde a *Muchachos trepando a un árbol*<sup>24</sup>, y la undécima, ligeramente más estrecha, que corresponde a *Las gigantillas*<sup>25</sup>.

En cuanto a las entradas problemáticas, la sexta no indica medida alguna; pero como su precio era el más bajo, apenas mayor que el de uno de los «bastidorcitos» para modelo (catorce reales, mientras que aquellos valían diez) cabe pensar que o bien había de servir también para un boceto o bien era una rinconera muy estrecha o un sobrealcón muy bajo. En la sala ciertamente hay espacio para dos rinconeras —en el extremo norte de la pared oeste y en el este de la norte—, pero a veces los cartones para tales «suplementos» resultan escurridizos en las cuentas.

Ahora bien, las tres partidas restantes —5, 7 y 8— resultan difícilmente explicables, pues sus dimensiones son extrañas para tapices, y desde luego ni casan bien con las

piezas conocidas de esta serie<sup>26</sup>, ni encajan en esta sala, ni hasta el momento existe otra hipótesis razonable para que todo el conjunto encajase en otra, y desde luego de ningún modo en el «antedespacho». En uno de ellos, el ocho, solo se indica una medida —idéntica por cierto a la longitud de *El balancín*, aunque expresada en varas<sup>27</sup>— que se entiende será la mayor, y así no es posible aventurar identificación alguna, aunque cabe sospechar que se trate de lienzos de dimensiones parecidas a los que le anteceden. Tanto la partida quinta<sup>28</sup> como la séptima<sup>29</sup> comprenden una pareja de lienzos idénticos cada una, y sus medidas difícilmente pueden asociarse con las de un cartón para tapiz, pues el largo es insuficiente para que se trate de sobrepuestas ni sobreventanas<sup>30</sup>. Parece lógica la hipótesis de que estos dos pares de bastidores estuvieran destinados a retratos, posiblemente réplicas de las parejas de efigies reales de 1790, cuyas dimensiones y proporciones se

23 Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, Gift of Miss Anna Warren Ingersoll, 1975. 1975-150-1: óleo sobre lienzo, 82,4 x 163,2 cm (medidas según Arnaiz 1987 (66C): 0,800 x 1,670 m; Sambrić no llegó a conocer este cartón y por tanto no da medidas). El bastidor medía 84 x 168 cm.

24 Madrid, Museo Nacional del Prado, P00803: óleo sobre lienzo, 141 x 111 cm (estas medidas coinciden con las aportadas por Sambrić 1946 y Arnaiz 1987). El bastidor medía 140 x 112 cm.

25 Madrid, Museo Nacional del Prado, P07112: óleo sobre lienzo, 137 x 104 cm (estas medidas coinciden con las aportadas por Sambrić 1946 y Arnaiz 1987). El bastidor medía 140 x 105,6 cm.

26 Arnaiz (1987, p. 171) estimó que «no parecen haber sido utilizados para tal fin», es decir, el de modelos para tapices, los bastidores problemáticos, pero no aportó más explicaciones sobre esta anomalía.

27 «[8] Un bastidor de dos v.<sup>o</sup> de alto, con su lienzo impri.<sup>do</sup>» (es decir, de 166 cm de alto). Esto es un caso único en el documento, si bien la partida anterior también está en varas, o más precisamente en fracciones de vara, pues eso son «cuartas», un cuarto de vara.

28 «[5] Dos basti.<sup>os</sup> 4. pi.<sup>o</sup> de alto, y 3. de ancho», es decir, de 112 x 84 cm.

29 «[7] Dos basti.<sup>os</sup> de seys qu.<sup>o</sup> de alto, y ancho cinco», es decir, de 124,5 x 104 cm.

30 Recordemos que las sobrepuestas de esta habitación tienen 112 cm, pero son mucho más altas (140 cm) y no puede concebirse en El Escorial una puerta de proporción tan «gótica» como para dejar lugar a tan chato cuadro. El sobrealcón a Oriente tiene un largo mayor, superior a 130 cm, y la sobreventana casi 150 cm.

acercan a estos<sup>31</sup>. Dado el desorden y las dilaciones que sufrió todo este encargo del despacho, no me extraña mucho que cosa tan ajena a los tapices quedase inmiscuida en mitad de la cuenta, exactamente entre los paños grandes —partidas 2 a 4— y las sobrepuertas —partidas 9 a 11—. El lienzo de la partida octava podría corresponder también a un retrato, pero asimismo pudiera estar destinado al sobrebalcón de la pared norte, cuya anchura alcanza los 160 centímetros, y su altura rondaría entre los 40 y los 50 centímetros si suponemos que la ventana tenía la misma altura que en la actualidad, detalle sobre el que luego volveremos. La comparación entre los precios de todas estas partidas obliga a concluir que la dimensión incógnita de la octava era menor que la altura de *El balancín*; de hecho, según ese principio, no debía de ser mucho menor, pero no cabe establecer una regla de conversión infalible entre precio y dimensiones como para establecer la altura exacta que Cittadini olvidó precisar<sup>32</sup>.

Tal imprecisión de Cittadini ha de relacionarse con el más enfadoso de todos los problemas que plantea esta serie: la imposibilidad de encajar *El balancín*, ni como sobrebalcón en el muro oriental, donde resulta demasiado ancho y bajo, ni como sobreventana en el septentrional, donde la longitud encaja, pero la altura es excesiva. Admitiendo que pudiera estar destinado a la sobreventana norte, pueden plantearse algunas hipótesis para explicar el problema de su altura: una, que el arquitecto —¿Juan de Villanueva o Francisco Sabatini (1721-1797)?— idease rebajar la altura —o el capialzado— de la ventana septentrional, y quizá elevar el derrame de la ventana oriental, para igualarlas en lo posible, ya que en la habitación el contraste entre la proporción de ambos huecos, contiguos, resulta extraño; pero no es posible ofrecer pruebas de esto. Otra, que, bien debido a tales intenciones —razonables

pero imposibles de probar por el momento— o bien sencillamente por el desorden del que adoleció todo este proceso de proyecto decorativo, se produjese un malentendido en las medidas de los bastidores más pequeños y menos importantes, los de las dos sobrepuertas. Mejor caldo de cultivo para una confusión no puede imaginarse: la disputa sobre la vía por la cual debían transmitirse las medidas, la conflictiva entrega de estas —quizá no una vez sola, sino dos, pero con un año de distancia entre ambas<sup>33</sup>— y la problemática intervención de Mariano Salvador Maella (1739-1819) como intermediario. La suposición de un error tan simple, y sobre el cual las fuentes no contienen ningún reproche, puede parecer una solución demasiado fácil para el problema, pero resulta la menos ilógica, ya que no solo todos los demás datos corroboran la identificación del despacho con esta pieza y los demás tapices encajan, sino que en la historia de las obras reales dieciochescas no faltan confusiones monumentales de este tipo<sup>34</sup>.

El error en las medidas de estas sobrepuertas —la subsistente y la otra que, al parecer, nunca llegó a ser pintada ni tejida<sup>35</sup>— pudo deberse a cualquiera de los implicados, desde Sabatini, pasando por Maella y Cittadini, hasta Goya; que este no lo advirtiese indica un desinterés respecto al proyecto que, lejos de sorprendernos, es conocido y famoso como un dato relevante en la biografía del genio aragonés que, renegando de su dedicación a menesteres subordinados, emprendía un nuevo ciclo vital y profesional. Tal desapego contribuye a explicar la inadecuación de *El balancín* como un despiste explicable en la trayectoria de un encargo por el cual el artista sentía la más profunda indiferencia, y la historiografía ha considerado que para explicar esta actitud bastaba la promoción de Goya al cargo de pintor de cámara, con todo lo que eso suponía en la consideración que de él mismo podía tener

31 Una de las versiones de Carlos IV, la del Museo Nacional del Prado (P07102), por ejemplo, mide 127,3 x 94,3 cm, tamaño muy próximo a los 124,5 x 104 cm de la partida séptima. Arnaiz 1987.

32 Los bastidores de la partida quinta, de 112 x 84 cm, valen 50 reales, o sea, a 25 cada uno. Los de la séptima, de 124,5 x 104 cm, costaron 72 reales, o sea a 36. El de la novena mide 168 x 84 cm y se tasó en 45 reales, así que el de la octava, de 166 cm de largo, era algo menor, sin que sea posible precisar cuánto. Señalemos, de paso, que Arnaiz (1987, p. 158) subraya que los bastidores para los retratos reales de 1789 costaron 16 reales y también (p. 163) que a fines de 1790 recibió pago por materiales (pero no bastidores) que considera pudieran identificarse con réplicas de retratos reales. Cittadini quizá metió en su factura de bastidores para cartones los de tales réplicas de retratos —posiblemente también, como los modelos, encargados en 1790— y eso explicaría que por una parte estén documentados los bastidores y por otra el resto de los materiales. Como señaló Alfonso E. Pérez Sánchez, «Los goyas de Tabacalera», en José Manuel Rodríguez Gordillo, Alfonso E. Pérez Sánchez y José Morales Sánchez, *Goya. Retratos para la Real Fábrica de Tabacos de*

*Sevilla*, Madrid, Tabapress, 1985, pp. 59-73 (p. 70), algunas de las réplicas de los retratos de 1790 fueron realizadas en 1792 e incluso después.

33 Véase más arriba, notas 2 y 3. Puede que Goya recibiese —aunque no quisiera darlas por recibidas— las medidas en abril de 1790, pero se comportaba como si no las tuviese; no es posible aseverar, de hecho, si Sabatini se las mandó —directamente o a través de Maella— en junio de 1792, o si sencillamente le diría que, como ya las tenía, procediese a efectuar su trabajo. Un estado de cosas idóneo, desde luego, para causar una confusión.

34 Baste recordar al respecto los encargos de «ayas» a Francia en 1747, que ocasionaron un gasto económico y ecológico brutal sin utilidad alguna cuando lo que se quería traer eran carpes y no hayas, o la del barniz dorado en 1745 para las fuentes de La Granja.

35 La confusión de una implica la confusión de otra: si *El balancín* era, como parece, la sobreventana norte, ningún bastidor de los enunciados por Cittadini servía para el sobrebalcón a Oriente.

como triunfador en su carrera y «profesor» del nivel artístico más elevado, muy superior a la ejecución de modelos para tapicerías condenados a yacer en la oscuridad de los almacenes o talleres de la Real Fábrica<sup>36</sup>.

Ahora bien, existe a mi juicio otra razón que contribuye a explicar el desvío de Goya hacia este encargo, y es lo bien que conocía a su patrono. Encargado simultáneamente de efigiar al monarca y de realizar los inventarios de la Colección Real tras la muerte de Carlos III, era consciente de los intereses artísticos del nuevo rey, aficionadísimo a la pintura y a las artes decorativas, pero muy poco a los tapices, o de manera distinta a la de quince años atrás; sabía, o podía suponer con razón, que el encargo no iría a puerto, ni tenía la menor importancia en el mecenazgo del soberano, ni siquiera presencia en su pensamiento como diletante estético aficionado a crearse interiores según un gusto que cada vez se alejaba más del majismo, de cuyos programas parecía haberse fatigado. El desapego de Carlos IV hacia este género de decoración textil se manifiesta de entrada en cómo hizo decorar sus habitaciones en el Palacio Real de Madrid, donde optó por mantener las pinturas de caballete *in situ* durante todo el año, interrumpiendo la práctica vigente durante el reinado de su padre, cuando la mayor parte de los cuadros se descolgaban en invierno para poner en su lugar tapices, y este dato no pudo escapar a la atención del flamante pintor de cámara, aun antes de que tuviese que emprender la realización del inventario. Quizá percibió que el encargo de abril de 1790 correspondía más a las inercias y gustos del mayordomo mayor Santa Cruz, de Sabatini y de Livinio Stuyck que al gusto del monarca, a quien conviene no olvidar que Goya, su retratista, tenía acceso<sup>37</sup>. Su desinterés por las escenas costumbristas no debe hacer pensar que a Carlos IV no le interesaron las producciones de la Real Fábrica, sino que la empleó para una

36 Carlos Sanz de Miguel, a quien agradezco este dato, ha documentado que *El balancín* aparece ya recogido en el inventario de la Real Tapicería de 1800 en la antecámara del rey en San Lorenzo, por supuesto dentro de una «miscelánea» costumbrista (Sanz de Miguel 2015).

37 El proceso de encargo en 1790, bien conocido pero que es inevitable resumir aquí, responde al modelo de funcionamiento de la mayordomía mayor y de Sabatini en sus relaciones con la decoración interior y con la Real Fábrica, y las presiones de Stuyck a la necesidad de alimentar la producción de esta con nuevos encargos en un momento de transición, y por tanto en mitad de un inquietante parón de la actividad debido a la reorientación que el nuevo rey no acababa de establecer respecto a este concreto ramo de las obras reales conforme a sus gustos y deseos. *Cfr.* Sambricio 1946, pp. XCII a CVI, docs. 127-154, en su mayor parte procedentes de AGP, Obras de Palacio, leg. 357. El 2 de abril de 1790, y a instancias de Stuyck, el mayordomo mayor dispone —tras haberlo consultado con el rey, que quizá no prestó mucha atención entonces a esto— «que continúe el mismo método que había para el real sitio del Pardo, en la disposición de los dibujos para la ejecución de los Tapices, que han de serbir para el real sitio de S.<sup>o</sup> Lorenzo»



Fig. 10 *Las mozas de cántaro*, tapicería de bajo lizo en seda y lana, 240 x 100 cm, tejido por la Real Fábrica de Tapices sobre cartón de Francisco de Goya, 1791. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10072495



Fig. 11 *Niños trepando a un árbol*, tapicería de bajo lizo en seda y lana, 130 x 100 cm, tejido por la Real Fábrica de Tapices sobre cartón de Francisco de Goya, 1791-1792. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, 10072842.



Fig. 12 *Las gigantillas*, tapicería de bajo lizo en seda y lana, 125 x 100 cm, tejido por la Real Fábrica de Tapices sobre cartón de Francisco de Goya, 1791-1792. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, 10072838.

especialidad bien distinta y que sí constituía una de sus obsesiones decorativas preciosistas: las alfombras de punto de tapicería, cuyos modelos respondían al gusto clasicista —basado en el repertorio de las Loggie rafaelescas y de las antigüedades de Herculano— y que en este período alcanzó un nivel de calidad y sofisticación extremo<sup>38</sup>.

El traslado masivo de las tapicerías de El Pardo a San Lorenzo de El Escorial, y la manera de utilizarlas ya en 1790, pudo indicar a Goya otro dato de la mayor importancia: ahora ya no era esencial la coherencia interna de cada habitación, pues —a diferencia de lo practicado hasta entonces en ambos palacios mediante el encargo de todos los

cartones para una sala a un solo pintor—, se imponía la mezcla de unas series con otras, aunque el carácter general de las escenas, «jocosas y campestres», permitía que semejante confusión pudiera no dejar de resultar armoniosa, como se percibe aún en el palacio escurialense. Goya hubo de ser consciente de esa devaluación de las series unitarias y programáticas, y parece haber advertido la contradicción entre un encargo más a la antigua usanza, como el que se le hacía, y las «ensaladas» de paños con las que los apsentadores se disponían a cubrir las paredes de El Escorial. Tales mixturas respondían, desde luego, a motivaciones prácticas, a las prisas por cubrir las paredes, pero con poco

(Sambricio 1946, p. XCII, doc. 127). El 16 Sabatini hace un intento para «dignificar» la temática, incluyendo temas más serios, pero el 20 le comunica el mayordomo mayor que «El Rey se ha dignado determinar los asuntos de cosas campestres y Jocosas, que quiere se representen en los tapices que hay que trabajar, para los Quartos de S.S. M.M. en el real Sitio de S.<sup>o</sup> Lorenzo» (Sambricio 1946, p. XCIII, doc. 129). El 26 dice Sabatini que «d.<sup>o</sup> Mariano Maella está adbertido de las que ha de

dirigir empleando à d.<sup>o</sup> Fran.<sup>o</sup> Goya» (Sambricio 1946, p. XCV, doc. 133), y dos días después Maella transmite al arquitecto cómo Goya había respondido «q.<sup>o</sup> quería se le comuniquen las ordenes por el Ex.<sup>o</sup> S.<sup>o</sup> Marqués de Valdecarzana su Gefé: lo q.<sup>o</sup> nunca ha ocurrido por ser este ramo de tapices perteneciente al S.<sup>o</sup> mayordomo mayor» (Sambricio 1946, p. XCV, doc. 134).

<sup>38</sup> Sancho 2008; Herrero Carretero 1992.

mayor empleo de tiempo hubiera sido posible realizar agrupaciones más coherentes. Es preciso, por tanto, buscar una razón estética en esta opción y resulta lógico concluir que Carlos IV estaba cansado del efecto demasiado correcto que una concepción unitaria suponía: la variedad implicaba también cierta diversión a su manera «jocosa», y no es imposible que este nuevo principio decorativo, tan opuesto a Sabatini, hubiera sido incluso verbalizado por el monarca o alguna persona de su entorno. Señalemos, de paso, que Villanueva, arquitecto al cargo de El Escorial, no profesaba interés alguno por la decoración interior, y mucho menos adhesión a Sabatini y a su papel como director de tales conjuntos. A quien más gracioso debió de parecer el gazzpacho elaborado en San Lorenzo con las tapicerías de El Pardo fue al propio Villanueva, cuyo papel en la reforma de este palacio resultó decisivo en aquellos años, excluyendo por completo a Sabatini, cuya actuación quedó centrada en el Palacio Real de Madrid<sup>39</sup>.

Fuese debido al hecho incontrovertible de que ya se contaba con sobrados tapices debido a la reutilización de los de El Pardo, fuese porque su mescolanza resultase indiferente a Carlos IV, fuese porque incluso le resultase agradable, el caso es que durante su reinado no volvieron a encargarse otros cartones. Cuando era necesario un nuevo tapiz se empleaba una de las composiciones de la época de Carlos III, y esta práctica se prolongó bajo Fernando VII. Se tejieron, sin embargo, muchos paños, y entre ellos todos los correspondientes a la serie de Goya que nos ocupa [figs. 10-13], ejecutados entre 1792 y 1794, es decir, mientras Villanueva alteraba la fachada, la escalera y los interiores de este palacio; la mayor parte de ellos fue realizada en 1793, pero *Los zancos* ya estaba listo en diciembre de 1792 [fig. 13], mientras que *La boda* se terminó ya en 1794<sup>40</sup>.

Al llegar a este momento, el de la terminación de los paños y por tanto que fuese posible colocarlos en las paredes exactas de la residencia escurialense para las que habían sido concebidos, dos hechos que ha documentado Sanz de

Miguel vinieron a dar la razón al desinterés de Goya sobre esta serie: en primer lugar, parece que nunca llegó a cubrir los muros para los que había sido concebida, adornados en 1800 con una «ensalada» casticista formada sobre todo por obras de José del Castillo (1737-1793), Andrés de la Calleja (1705-1785), Ramón Bayeu (1744-1793) y del propio Goya; en segundo lugar, que ya en 1793 se había emprendido para esta sala una nueva tapicería, no de figuras, sino concebida según pautas ornamentales clasicistas similares a las de las alfombras-tapiz<sup>41</sup>. Triunfaba por tanto en la manufactura regia y en las habitaciones reales un gusto muy diferente al «majista», y mucho más cercano al de la reina María Luisa, que siempre había manifestado en sus habitaciones personales —tanto las de El Pardo como las escurialenses— un cierto rechazo hacia los temas costumbristas. Esa reorientación de la Real Fábrica constituye el aspecto más innovador y ligado a las opciones estéticas personales de Carlos IV, pero la repetición de paños sobre los cartones de Goya y de sus contemporáneos constituyó una importante parte cuantitativa de su producción, como demostró ya Sambricio<sup>42</sup>. De hecho, la serie que nos ocupa no se tejió solo una vez durante este reinado, como ya queda apuntado, sino que de varios paños se realizaron hasta tres ejemplares antes de 1808, de modo que no cabe interpretar los cartones de Goya como un fracaso, sino todo lo contrario. Que una sobreventana no se terminase —o que se decidiera suplirla con una pieza cualquiera cuando, durante el proceso de fabricación, todavía se suponía que la serie iba a ocupar su lugar— no es relevante en el proceso de este accidentado proyecto. Más bien es preciso situar esta última serie goyesca en un contexto complejo del arte cortesano, medio donde el artista ya es capaz de moverse con tanta soltura como para advertir, casi adivinar, cuáles serán las opciones estéticas de su patrón y, por tanto, hasta qué punto merece la pena aplicarse a una tarea o no. En esta situación destaca por una parte el creciente gusto del soberano —influido quizá por su cónyuge— hacia el repertorio ornamental clasicista, también aplicado

39 Pedro Moleón Gavilanes, *La arquitectura de Juan de Villanueva: el proceso del proyecto*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988, pp. 81-85.

40 Sambricio 1946, en las notas a los números 57 a 62. Sobre los tapices hoy existentes en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, véase Arnaiz 1987, pp. 310-320; y Concha Herrero Carretero, «Catálogo de tapices tejidos sobre cartones de Francisco de Goya. Colección de Patrimonio Nacional», en Concha Herrero Carretero (dir.), *Tapices y cartones de Goya* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, de mayo a julio de 1996], Madrid, Patrimonio Nacional, 1996, pp. 175-199 (pp. 196-198, núms. 97-107).

41 Agradezco a Carlos Sanz de Miguel todo el contacto que hemos mantenido sobre este tema, pero en particular que me permita citar estos tres datos inéditos que aporta en su tesis: uno, que en agosto de 1795,

en el transcurso de las obras en el oratorio de maderas finas, se descolgaron los tapices del despacho y antedespacho para que accedieran los operarios a esta estancia; tapices que —entiendo— no parece probable fuesen los de la serie de Goya, acabada solo a principios de 1794. Dos, que el inventario del Real Oficio de la Tapicería de 1800 —que cita en Sanz de Miguel 2013, III, p. 2063— describe en el despacho varios tapices «majistas», casi todos de José del Castillo —los dos del *Estanque* y del *Paseo en el Retiro*—, pero también, entre ellos, *El pelele*, en una mezcla harto curiosa. Tres, que la serie de cartones clasicistas se encarga a Juan Bautista Stuyck en 1793, es decir, antes incluso de que se terminase la de Goya. Tanto esto como la obra de 1795 pueden relacionarse con el desplazamiento de la puerta del oratorio.

42 Sambricio 1946; y aporta nuevos datos sobre la producción no goyesca de la Real Fábrica Herrero Carretero 1992 y 1996.

Fig. 13 *Los zancos*, tapicería de alto lizo en seda y lana, 370 x 360 cm, tejido por la Real Fábrica de Tapices sobre cartón de Francisco de Goya, 1791-1792. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10073073

a los tapices, y su decisión, en apariencia bastante personal, de hacer decorar su despacho con piezas de ese tipo y no del género majista. Por otra, el cambio de pauta sobre la disposición de los tapices costumbristas heredados del reinado anterior, entre los cuales hay que incluir no solo los paños tejidos antes de 1788 sino los realizados después sobre cartones realizados antes de la muerte de Carlos III. Aquellas series, concebidas como unidades, se rompen, trenzan y combinan conforme a una predilección por los conjuntos mixtos que en definitiva ha de ser achacada también a una opción personal del patrono. Si en tales combinaciones puede advertirse un criterio estético, que por una parte rechaza la ordenada práctica anterior, pero integra, por otra, todas las escenas en una vasta unidad temática, constituye un tema de necesaria reconsideración.

En cuanto a la iconografía de esta última serie goyesca se ha escrito tanto, y tan bien lo ha recogido Sanz de Miguel, que no se trata de fatigar al lector con la repetición de lo ya sabido, interpretado y fantaseado<sup>43</sup>. Resulta inevitable, sin embargo, sorprenderse del desenfado con que el pintor, en este conjunto de variaciones acerca del poder de la mujer sobre el hombre, ha abordado temas —el ascenso social, la soberbia y la deshonestidad— que podían resultar de una transparencia demasiado delicada y vidriosa en la corte de Carlos IV, María Luisa y Manuel Godoy. Quizá porque la mejor manera de ocultar una cosa, como *La carta robada* de Edgar Allan Poe, es dejarla bien a la vista pero bien envuelta, o porque una de las normas de los cortesanos consiste en hacer como que no ven lo obvio, regla tan aplicada en tiempos de «la Trinidad en la Tierra» como en los de Felipe V o en los de Isabel II, y que una hija del primer Borbón español —que por ser infanta podía cometer tal indiscreción en una carta— resumió con gracia: «me parece quel Rey no está enteramente tan raro como otros años. Esto se entiende que a nadie he dicho mi observacion menos a ti, pues ya saves que esas cosas todo el mundo las save pero nadie las dice»<sup>44</sup>.



43 Tomlinson 1993; Manuela B. Mena Marqués y Gudrun Maurer (dirs.), *Goya en Madrid: cartones para tapices, 1775-1794* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, del 28 de noviembre de 2014 al 3 de mayo de 2015], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

44 La infanta María Antonia a su hermana la Delfina, Aranjuez, 21 de junio de 1745. Citado en Margarita Torrión y José Luis Sancho (eds.), 1744-1746. *De una corte a otra. Correspondencia íntima de los Borbones*, 2 vols., Madrid, Patrimonio Nacional, 2010, II, pp. 723-724.



# ANOTACIONES DOCUMENTALES SOBRE EL COCHE DE LA CORONA REAL (1829-1833)

JUAN-RAMÓN APARICIO GONZÁLEZ  
PATRIMONIO NACIONAL

Es una carroza de larga tradición y hondo sentido protocolario y político, concretado en las comitivas regias de las que formaba parte, provista de un fasto y de un significado de lujo y ostentación evidentes, al portar en su interior a los monarcas. Simbolizaba el poder ante los súbditos que, ensimismados, contemplaban el carruaje como algo mágico, sobrecogedor e inalcanzable<sup>1</sup>.

El Coche de la Corona Real es un atributo propio de los reyes de España, perteneciente al equipamiento de las Reales Caballerizas, institución encargada de mostrar la imagen pública del rey y proveer los medios necesarios para el desplazamiento de los monarcas [fig. 2]. Comenzó siendo un elemento indispensable en el desarrollo de la vida en la corte, ya que no dejaba de ser un aparato dispuesto para la movilidad, pero con el transcurso del tiempo se convirtió en el trono móvil del monarca, símbolo de exposición pública del porte regio y de la identidad inequívoca de sus ocupantes.

Nueva documentación del Archivo General de Palacio ha permitido probar que su construcción fue el resultado de un trabajo de composición en el que participó un grupo destacado de personas especializadas en diferentes oficios, dirigidas por un maestro de hacer coches, en cuya persona recaía el encargo y que se reservaba para sí la ejecución del proyecto y los trabajos estructurales de la caja

y el juego, además de la dirección y coordinación de las diferentes etapas constructivas.

El presente estudio describe el proceso de construcción de un vehículo que responde al prototipo de «berlina de gran gala», un tipo de carruaje completamente cerrado, de caja cuadrada por la parte superior y redondeada por la inferior, con curvatura cóncava para el paso del juego delantero y dotado de dos varas como sistema de unión entre sus ejes.

El inventor de este prototipo de carruaje fue el arquitecto piamontés Philip de Chiese (1629-1679), que en 1650 estaba al servicio del príncipe Federico Guillermo I de Brandenburgo, para quien construyó un carruaje que le trasladó desde Berlín a París, donde causó un gran impacto por las novedades constructivas que lo diferenciaban de los coches y carrozas que se conocían: se le bautizó con el nombre de «berlina». Esta autoría la señala Isabel Turmo<sup>2</sup> y la comparte Stefano Pronti, puntualizando la fecha de 1663<sup>3</sup>. En el siglo XVIII la berlina se convirtió en el coche de gala más difundido entre la realeza de toda Europa. Sus perfiles y decoración evolucionaron a medida que cambiaban las modas y al final de la centuria se prescindió de perfiles curvos y rocallas en favor de motivos mucho más sobrios inspirados en modelos del arte clásico romano. En España, el estilo Carlos IV predominó en las artes

1 Sobre el Coche de la Corona Real, véanse Eduardo Galán Domingo, «Notas y documentos. Lujo sobre ruedas. En torno a la restauración de dos carruajes del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, XL, 155 (2003), pp. 68-73; Feliciano Barrios, «Símbolos de la monarquía y representación regia», en Carmen García-Frías Checa y Javier Jordán de Urrés y de la Colina (dirs.), *El retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López* [cat. exp. Madrid, Palacio Real, del 4 de diciembre de 2014 al 31 de mayo de 2015], Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp. 15-27 (pp. 18-19).

2 Isabel Turmo, *Museo de Carruajes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1977 (2.ª ed.).

3 Carmen Rodrigo Zarzosa, «Evolución y tipología del carruaje desde 1700», en Teresa Andrada-Wanderwilde Quadras (coord.), *Historia del carruaje en España*, Madrid, Fomento de Construcciones y Contratas, 2005, pp. 182-205 (pp. 185-186).

Fig. 1 Motivos decorativos en la caja del Coche de la Corona Real

Fig. 2 Julián González, Coche de la Corona Real, 1829-1833,  
320 x 219 x 523 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional,  
inv. 10008011. Palacio Real de Madrid



Fig. 3 Relieve de Diana en una de las puertas del Coche de la Corona Real



decorativas y en los motivos ornamentales de los carruajes. En el último tercio del siglo XVIII aparecieron grandes avances técnicos en las berlinas: las cajas iban suspendidas por un sistema de correas que se ligaban a ballestas de acero de formas diferentes, de modo que estaban suspendidas a gran altura, por lo que se dotaban de una escalera plegable para subir, que se guardaba en su interior durante la marcha.

El Coche de la Corona Real, al estar concebido para uso exclusivo de los monarcas, es único en avances tecnológicos relativos a la suspensión, decoración externa y revestimiento interior. En él se ponen de manifiesto el gusto y la voluntad del propio rey de aportar nuevos elementos identificativos, configurándose como un carruaje emblemático en la Colección Real de Carruajes.

La razón de su construcción se debió a la desaparición, en torno a los años 1808-1814, de la casi totalidad de carruajes reales que se guardaban en las caballerizas del palacio del Buen Retiro. Algunos se habían destruido, otros fueron despojados de sus adornos de metal y de los hilos de oro y plata de sus tapicerías por los invasores franceses durante la Guerra de la Independencia. Los acontecimientos históricos vinculados a este conflicto bélico, como la marcha de Carlos IV con su familia hacia Bayona y su posterior exilio, o el regreso a Francia de José Bonaparte, movilizaron un número importante de carruajes que nunca fueron recuperados.

En 1814, recién llegado Fernando VII, se resolvió reunir y restaurar algunos de los coches que se habían conservado tras la Guerra de la Independencia, incluidos los de los reyes padres en el exilio, que se convirtieron en el núcleo central de la flota regia. Por otro lado, se adquirieron algunos de segunda mano, procedentes de varias casas nobles. Pero en los últimos años de su reinado, el rey permitió sustituir algunos de los coches de uso diario y adquirir otros, dedicados al ceremonial de la Casa Real.

En 1829, con motivo del cuarto matrimonio del rey —con su sobrina María Cristina de Borbón, princesa de las Dos Sicilias—, se comenzó la construcción de tres de los más importantes carruajes de gala para la Casa Real. Se encargó su realización al maestro Fernando Rodríguez, cuya actividad está documentada desde que en 1786 había entrado como oficial mayor en el taller de Antonio Durán,

de quien, en 1804, heredó el puesto de maestro de coches de la Real Casa. Rodríguez se convirtió en el artífice más reputado de la corte y encarnó el grado de excelencia de la carrocería madrileña de la época al realizar el llamado Landó de Bronces, que seguía los modelos europeos contemporáneos con una decoración que enlazaba con el estilo neogótico de moda en ese momento en Europa: posteriormente, este carruaje abriría las comitivas regias [fig. 4]. Rodríguez realizó un segundo carruaje, conocido como Coche de Caoba, que responde al tipo de berlina de gala, con una caja de tableros de madera de caoba adornada con motivos sobrepuestos de bronce dorado de finísima factura, y que se convirtió en el vehículo de gala más elegante de la corte española, destinado a circular, vacío, como coche de respeto en las grandes solemnidades [fig. 5].

Un tercer encargo recayó en el maestro Julián González, que había trabajado formándose en el taller de Fernando Rodríguez y luego se estableció como maestro de hacer coches en la calle de Alcalá<sup>4</sup>. Con toda probabilidad fue Rodríguez el que recomendó a González para realizar una berlina de gran gala, que ejecutó

con toda la magnificencia de un vehículo destinado a servir de ostentación y dar realce a la figura del monarca. Pero, por otro lado, es el resultado de la aplicación del máximo refinamiento técnico de la época, siendo el primer coche de las Caballerizas Reales dotado de doble suspensión, para obtener el máximo confort posible para los regios ocupantes de su interior.<sup>5</sup>

En el mes de octubre de 1829, Julián González mostró al rey el proyecto «conforme a la nota y dibujo que presenté»<sup>6</sup>, y se aprobó y se mandó realizar. La obra se inició el 1 de noviembre de 1829, un mes antes de la ceremonia de los esponsales regios. Transcurrieron casi cuatro años hasta su acabado final y su entrega para uso se realizó el 16 de junio de 1833 [fig. 6].

Se comenzó la construcción con la estructura de la caja, del juego y de las ruedas, labores reservadas para el propio maestro, con ayuda de un herrero de grueso y otro de menudo. «En madera la caja con ocho persianas de caoba con sus herrajes»<sup>7</sup>. Podemos conocer el trabajo de construcción por medio de ilustraciones, a pesar de estar publicadas

4 *Diario de avisos de Madrid*, 28 (28 de enero de 1831), p. 112; 189 (8 de julio de 1831), p. 768.

5 Eduardo Galán Domingo, «El coche de la corona real», en Teresa Andrada-Wanderwilde Quadras (coord.), *Historia del carruaje en España*, Madrid, Fomento de Construcciones y Contratas, 2005, pp. 270-273 (p. 270).

6 Madrid, Archivo General de Palacio [en adelante AGP], Reales Caballerizas, leg. 27.

7 AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.

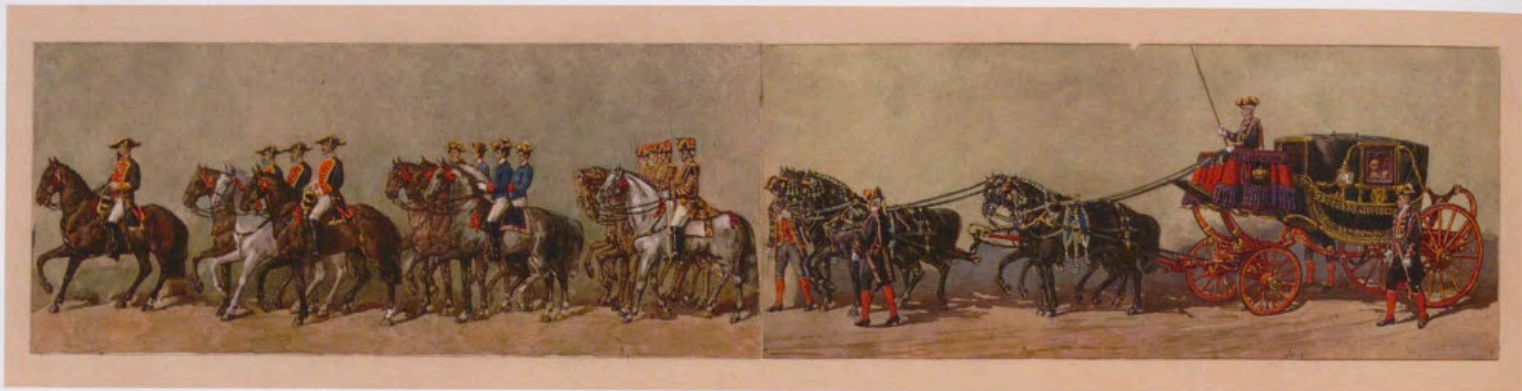


Fig. 4 Vicente Sabater y Purchades, «Landó de Bronces», en *Comitiva regia en el casamiento de S. M. el Rey de España Don Alfonso 12 con S. A. I. y R. la Archiduquesa D.<sup>a</sup> María Cristina de Austria, en el trayecto desde la Real Basílica de Atocha a Palacio, el día 29 de Nobre. de 1879*, tinta y acuarela sobre papel, 120 x 670 mm. Madrid, Real Biblioteca, IX/M/98 bis

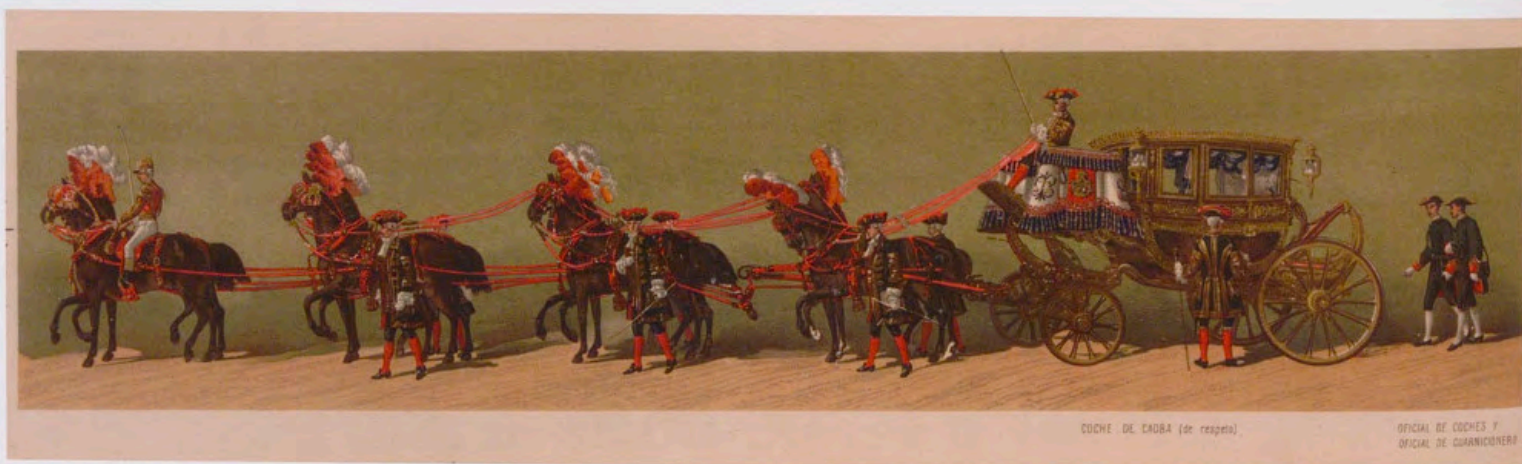


Fig. 5 Vicente Sabater (pintó) y Manuel Giménez (cromolit<sup>o</sup>), «Coche de Caoba (de respeto)», en *Comitiva regia en el casamiento de S. M. el Rey de España Don Alfonso 12 con S. A. I. y R. la Archiduquesa D.<sup>a</sup> María Cristina de Austria, en el trayecto desde la Real Basílica de Atocha a Palacio, el día 29 de Nobre. de 1879*, [Madrid], Imp<sup>o</sup>. en la Lit<sup>o</sup>. de A. Foruny, [1883]. Madrid, Real Biblioteca, VIII/M/259, n.<sup>o</sup> 13

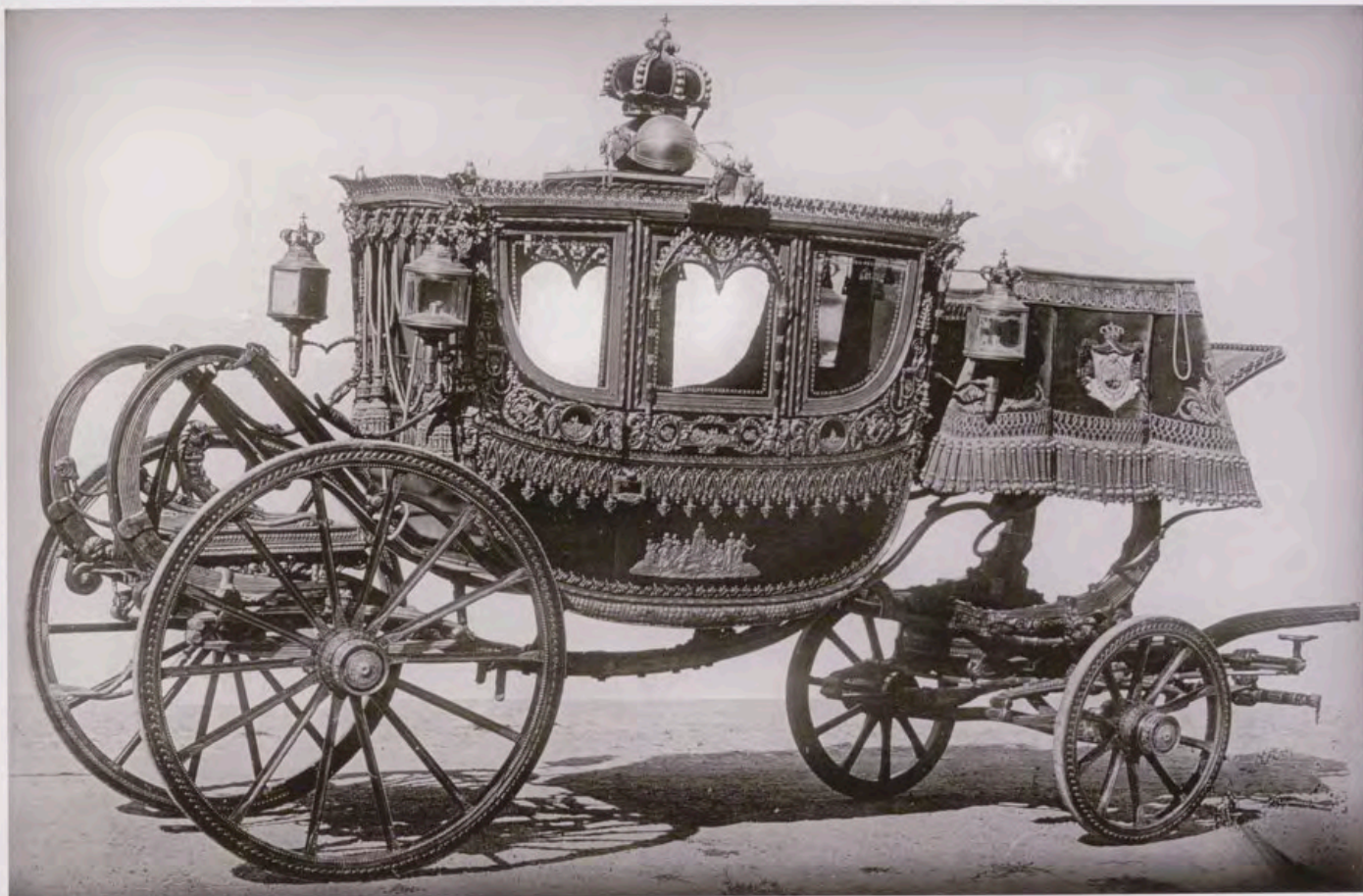


Fig. 6 Tarjeta postal que representa el coche de la Corona Real en origen, antes de su restauración en 1879. Fotografía de Laurent. Madrid, Archivo General de Palacio, inv. 10219797

años antes, puesto que los talleres no evolucionaron en su manera de trabajar hasta la segunda mitad del siglo XIX [figs. 7 y 8].

Una vez terminado el trabajo de ebanistería, la caja se sometió a las distintas preparaciones necesarias antes de su lacado, un trabajo que se encargó al charolista Alejo Fernández:

Se aparejó y pulimentó la caja y juego repetidas veces se dio tinta de color café hecha la caja con laca del medio de arriba color bronceado, todo con barniz charol, se cargó con manos de barniz caja y juego se pulimentó uno y otro se metió color de oro todos los fierros del juego y caja, la escultura, tallas, adornos rebajos y tragaderos de la caja se metió de sisa y se doró cuanto va referido: se adornaron con grecas las ocho persianas y, los banquillos, se dieron manos de barniz a unos y otros, se pulimentaron:

se imitaron a lapiz lazuli los arcos góticos de las puertas, los tarjetones que van sobre dichos y los cuatro estípites de los ángulos; se dieron tres manos en general a caja y juego de baño con barniz clarificado con lo que quedó concluido conforme se ve.<sup>8</sup>

El color de origen de la caja y la arquería neogótica de las puertas se perdieron en una restauración realizada en los últimos años del reinado de Isabel II —se lacó de color negro, aspecto que ha mantenido hasta la actualidad—. Según Isabel Turmo<sup>9</sup>, esta pérdida fue intencionada.

Julián González conocía los adelantos que se habían producido en los talleres ingleses y franceses en materia de suspensiones —se utilizaban distintos tipos de ballesta, unas en forma de *S á la Dálame*, y otras en forma de *C á la Polignac*— y aplicó a este carruaje un sistema de doble suspensión, el primero de España. El juego tendría «doce

8 AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.

9 Turmo 1977, pp. 53-54.

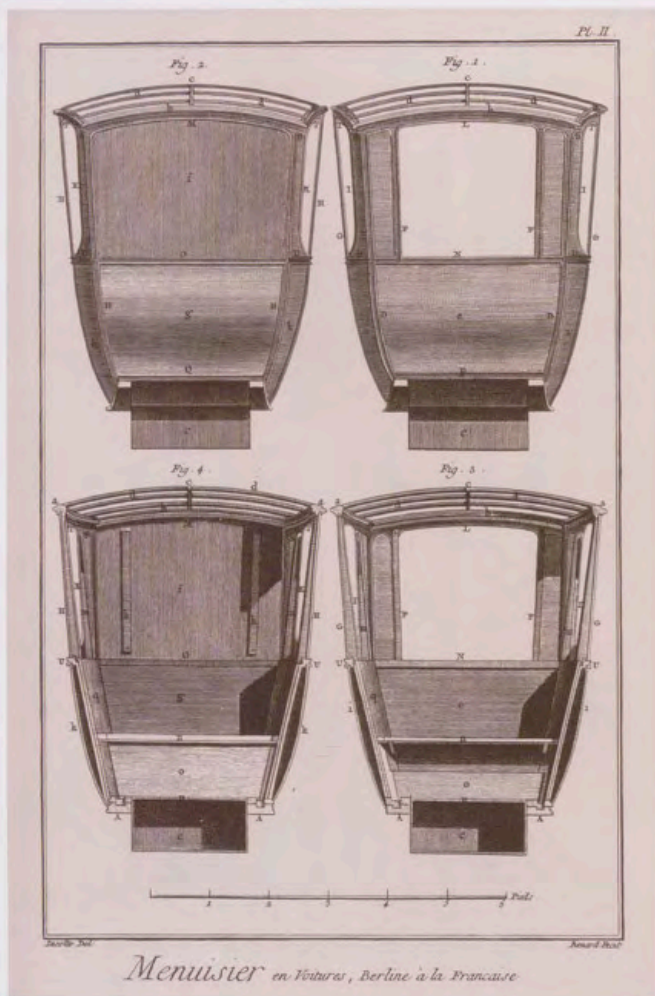


Fig. 7 Robert Bénard según dibujo de J. R. Lucotte, «Menuisier en Voitures, Berlin à la Française», en Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, Briasson y Le Breton, 1751-1772, vol. XXIV. Madrid, Real Biblioteca, IV/1260

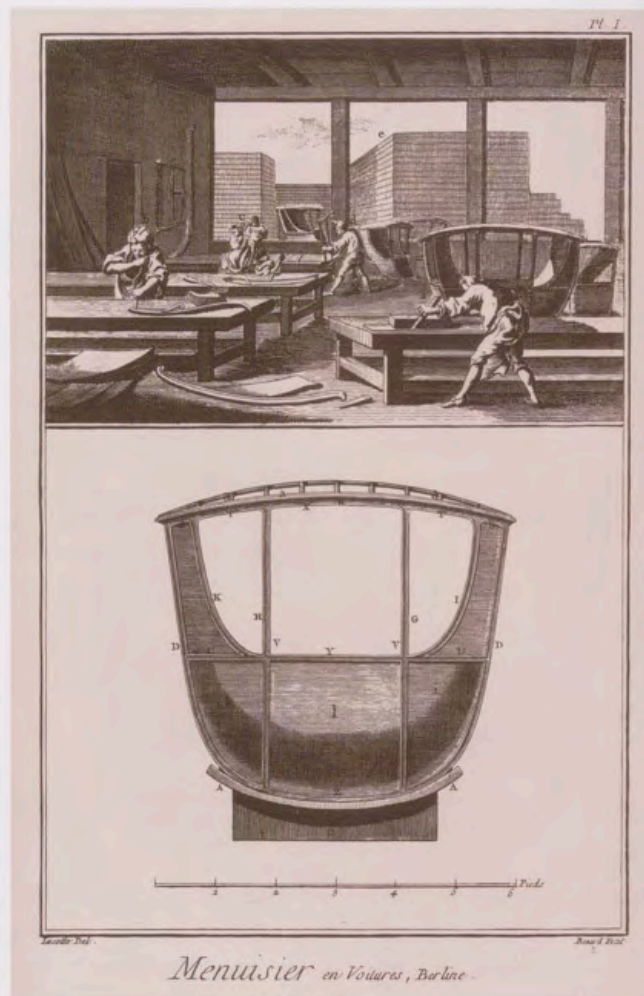


Fig. 8 Robert Benard según dibujo de J. R. Lucotte, «Menuisier en Voitures, Berlin», en Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, Briasson y Le Breton, 1751-1772, vol. XXIV. Madrid, Real Biblioteca, IV/1260

muelles, los ocho de ballesta y los cuatro principales a la polñaac<sup>10</sup>. Una vez perfilados los elementos que componen el juego, se decoró con motivos tallados en madera realizados por José Leoncio Pérez, tallista de la Casa Real, con una trayectoria avalada por los diferentes trabajos en los Talleres Reales para los Sitios de Aranjuez, El Pardo y San Lorenzo desde 1816. Así, se encargó de «adornar todas las maderas del juego en la misma clase de adorno y escultura»<sup>11</sup>. Además «se metió de sisa y se doró cuanto va referido»<sup>12</sup>.

En la parte frontal del juego delantero se encuentra un monumental trofeo con dos geniecillos que sostienen

un medallón con los retratos de perfil de los reyes Fernando VII y María Cristina, para quienes se construyó el carruaje [fig. 9].

La decoración exterior de la caja es muy profusa, con motivos en relieve realizados en bronce dorado que representan figuras alegóricas del poder del monarca y las virtudes que deben adornarle.

El maestro platero Blas Gil Gómez, que ostentaba el título de bronceista real y del que se conocían otros trabajos realizados para la Casa Real, se encargó de todo el repertorio decorativo con la colaboración de José Leoncio Pérez,

<sup>10</sup> AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.

<sup>11</sup> AGP, Reinados, Fernando VII, caja 316, exp. 1, 2, 3, 4.

<sup>12</sup> AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.



Fig. 9 Trofeo con el tondo que representa los retratos de los reyes Fernando VII y María Cristina, realizado en madera tallada y dorada por José Leoncio Pérez

que le proporcionó los dibujos y los modelos en cera y madera de los motivos escultóricos. La labor de Gómez está documentada en 1818 —en los adornos de bronce para un carruaje real<sup>13</sup>— y en octubre de 1819 —con motivo de la tercera boda de Fernando VII se le encargaron los adornos de bronce de la cama nupcial—<sup>14</sup>.

Desglosamos de la cuenta del propio bronzista la descripción de cada una de las piezas que componen el adorno. En los plafones centrales hay «dos medallas grandes bajo relieves que van en la parte baja de las puertas y que

se compone de Apolo y las nueve musas»<sup>15</sup> [fig. 10]. Sobre estas representaciones aparecen

dos medallas tarjetones o recuadros cuadrilongos que van en las puertas compuestos de chapa y junquillo formado de hilos y en su centro dos bajos relieves que representan uno los baños de Diana y el otro el reposo de la caza de la misma [fig. 3] [...]. Dos niños a cada uno de los costados apoyados sobre el ovalo de junquillo sobrepuestos en la chapa y en los medios exteriores en el de arriba un

<sup>13</sup> AGP, Reinados, Fernando VII, caja 651, exp. 23.

<sup>14</sup> Pilar Nieva Soto, «Adornos de plata y bronce en las camas de los Reyes Carlos IV y Fernando VII», en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios*

*de platería, San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 243-260 (pp. 259-260).

<sup>15</sup> AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.

Fig. 10 Relieve de Apolo y las nueve musas en la parte baja de las puertas del Coche de la Corona Real





Fig. 11 Relieve de Neptuno en una de las puertas del Coche de la Corona Real



Fig. 12 Relieve de Juno en una de las puertas del Coche de la Corona Real

grupo de trofeos, guirnaldas y en el de abajo dos gansos o patos que apoyan sus cuellos en el junquillo.<sup>16</sup>

Flanqueando estas representaciones, las imágenes de divinidades montadas sobre sus carros: Cibeles y Neptuno, a un lado, y Aurora y Juno, al otro [figs. 11 y 12]. Como adornos:

cuatro cercos torneados que van en el extremo de las piezas anteriores y llevan en sus cuatro centros bajo relieves que representan los cuatro elementos [...]. Ocho bajorrelieves pequeños que representan las virtudes y van en medio de los arcos obtusos que forman los arabescos según en ellos se ha mencionado.<sup>17</sup>

Se trata de representaciones alegóricas de acuerdo con la iconología de Cesare Ripa<sup>18</sup>, y se distinguen la Templanza, la Justicia y la Magnanimidad, entre otras virtudes.

<sup>16</sup> AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Hay otros elementos de carácter marcadamente dinástico [fig. 13], como los

dos escudos de España y Nápoles, compuestos de cuarteles sobre sus pergaminos, mantos, toisones, cuatro leones en acción de contener armas y mantos, con cuatro coronas una sobre cada escudo y van encima de las puertas [...]. Cuatro escudos de armas de España, que van en los cuatro ángulos medios de la caja, y se componen de pergamino liso, escudo de cuarteles, Toisón, cabeza de león y su corona todo armado sobrepuesto.<sup>19</sup>

El triunfo militar está simbolizado mediante la representación de ramas de roble, que sostienen cuatro torsos femeninos que representan la Fortaleza:

Ocho ramas de carrasca de roble compuestas de hojas y bellotas todas vaciadas y torneadas sueltas y guarnecen

<sup>18</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, Madrid, Akal, 1987.

<sup>19</sup> AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.



Fig. 13 Escudos de España y Nápoles sobre las puertas del coche

alrededor de las anteriores conchas, teniendo su nacimiento debajo del nudo o gusano de las conchas [...]. Cuatro conchas, que van en los cuatro ángulos de arriba de la caja inmediatas a la cornisa.<sup>20</sup>

Además hay «cuatro figuras torsos que representan la Fortaleza y van en los ángulos debajo de las carrascas agarrando sus puntas, apoyando los hombros en las conchas y de ellas unos estípites de madera»<sup>21</sup>.

Una vez terminados los trabajos de adornos de bronce y la posterior colocación de las diferentes piezas que forman la decoración de la caja, el sobrestante de coches de S. M. José Álvarez comunicó verbalmente al maestro bronceista el deseo del propio rey de colocar los atributos monárquicos<sup>22</sup>. Blas Gil Gómez realizó en bronce dorado a molido una corona sobre dos mundos ligados con dos cintas, cuatro ramas de olivo y un cetro, motivos que aluden al poder y a la paz y que se colocaron sobre el imperial. De esta manera, la gran berlina de gala pasó a ser el Coche de la Corona Real [fig. 14].

<sup>20</sup> AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.

El 23 de agosto de 1833, Blas Gil Gómez presentó la cuenta de materiales y jornales empleados en este trabajo por un importe de 18 560 reales. En la misma fecha presentó una segunda cuenta del importe de materiales y construcción de las molduras, grecas, adornos, bajorrelieves, figuras, arabescos, limes y demás piezas de bronce que guarnecen el coche, por un importe de 284 087 reales.

El bronceista percibió pagos a cuenta desde febrero de 1830, y, en los sucesivos meses de los años 1831, 1832 y 1833, hasta cuarenta y cinco pagos, por un valor total de 186 906 reales de vellón, que le satisfizo el maestro Julián González. A partir de este momento ya no demandó más pagos al maestro y se dirigió directamente a la Secretaría de Cámara y Real Estampilla.

El 24 de julio de 1834, Gil Gómez presentó de nuevo, a través de un escrito pormenorizado, la demanda de la cantidad que resultaba de la diferencia del total de lo percibido, lo que incluía dos partidas de 8 000 y 13 000 reales de vellón a su favor. Se los entregaba Francisco Cáceres por mandato del jefe de la Secretaría de Cámara y Real

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Fig. 14 Atributos de la Monarquía en el imperial del coche



Fig. 15 Detalle del techo en el interior del Coche de la Corona Real





Fig. 16  
Detalle de un motivo  
decorativo del interior  
de una de las puertas

Estampilla Juan Miguel Grijalva; aún se le debían 94 748 reales, después de descontar 27 reales, puesto que la suma en la cuenta de la corona no se había realizado correctamente. La demanda del broncista no se satisfizo y se decidió nombrar dos peritos tasadores, uno por cada parte. Tomás Garrasa, por parte de Blas Gil Gómez, tasó en 201 000 reales las obras terminadas, entre 40 000 y 50 000 reales las que faltaban para terminar y en 3180 reales las piezas inutilizadas. Por parte de Julián González ejerció Tomás Vélez, que valoró las obras concluidas en 179 415 reales, las que faltaban por concluir en 39 372 y las inutilizadas en 2180. El expediente de tasación se suspendió a propuesta del propio maestro González, a pesar de la aprobación previa del jefe de la Secretaría de Cámara y Real Estampilla, debido a la gran diferencia de valoración entre las dos partes: González no estaba dispuesto a que se realizase una tercera peritación, se quejó del comportamiento del broncista y manifestó que había dejado de pasarle las cuentas.

Tuvo que esperar dos años hasta recibir del tesorero de la Real Casa y Patrimonio de S. M., Manuel de Gaviria, 171 983 reales que se le debían. El litigio quedó cancelado el 28 de abril de 1835<sup>23</sup>.

Juan Bautista Garrigues, maestro hojalatero en la corte, realizó los cuatro grandes faroles cilíndricos de plaqué de oro fino con adornos cincelados rematados con corona,

guarnecidos por dentro de plaqué de plata, por un importe de 16 000 reales. El mismo realizó 194 adornos de plaqué de oro para el correaje del coche por un importe de 1358 reales<sup>24</sup>.

El interior de la caja está ricamente decorado, tapizado con tejido de terciopelo carmesí al que se le sobreponen adornos bordados en realce con hilo metálico en la misma línea de estilo, formas y motivos que los adornos exteriores de metal dorado. Estos se alternan con cuadros bordados al matiz, en los que las puntadas de hilos de diferentes colores y tonos se intercalan sin línea de separación para conseguir el efecto de un cuadro pintado. Se representan paisajes, guirnaldas y mariposas en el techo, en un fingido cielo abierto [figs. 15-19].

Los diferentes trabajos de bordado fueron obra del maestro bordador Gabriel Velasco, con la ayuda de un reducido número de colaboradores. El 1 de septiembre de 1833 Velasco presentó al maestro Julián González una cuenta pormenorizada en la que se reflejaban con todo detalle sus intervenciones y los jornales invertidos:

Jornales invertidos en bordado de sedas: En el bordado del cuadro del medio que lleva una cenefa alrededor y en medio unas guirnaldas grande de rosas y en el centro de esta unas mariposas, y en los dos medios puntos que forman el techo del coche un adorno de cartonaje y

<sup>22</sup> Persona en la que recae el cuidado de los coches de las personas reales.

<sup>23</sup> AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.



Fig. 17 Vista interior de una de las puertas, en la que se aprecia la estola de agarre y los motivos decorativos



Fig. 20 Vista frontal, juego y pescante con su reposapiés, en el que se aprecia un mascarón con la cabeza de Medusa



Figs. 18 y 19 Detalle de las gradillas que componen la escalera

flores y dos países que van por la parte de adentro de las puertecillas, de dos pies de largo por uno de alto, y un país de una marina de tres pies y medio de largo por uno y cuarto de alto con sus marcos de tres bordados de oro, además dos paisitos de media vara de largo por una cuarta de alto toda esta obra bordada de sedas matizadas del mayor gusto, se emplearon en toda la obra de sedas matizadas 661 jornales a 30 reales importan 19.830. En el bordado de la alfombra de cañamazo fino y los seis cuadros de los frisos de las gradillas para subir al coche, todo bordado de estambres finos de colores se emplearon 492 jornales a 22 reales. Cada uno importa 10.824. En el bordado de todo el correaje que lleva la caja y juego del coche todo bordado de pasado de zorzal de seda color de limón se emplearon 192 jornales a 40 reales.<sup>25</sup>

El bordador pidió que se le pagasen 460 reales al oficial encargado de recortar el papel dorado que se ponía debajo de algunos de los motivos. Además, presentó una cuenta de los

Jornales invertidos en el bordado de oro. En 16 varas y tres cuartas de cenefa que guarnecen el cuadro y los dos medios puntos del techo, y además los seis cuadros de terciopelo que cubren los huecos de los banquillos o gradillas para subir al coche todo bordado de oro y de unos dibujos muy ricos, se emplearon en toda la obra 622 jornales a 30 reales. Cada uno importan 19.979.<sup>26</sup>

El pescante, o asiento del cochero, es del tipo llamado de tumba y se sitúa como prolongación de la parte anterior de la caja, sobre una armadura unida a la suspensión en el juego delantero, montado sobre los resortes de ballesta y decorado con cenefas en bajos y cornisa, en terciopelo los cuatro cañones con motivos sobrepuestos y pendientes salomónicos [fig. 20]. En cada lateral, el escudo real bordado y realzado con pedrería en la corona, de la que parte, a modo de portier, un manto de armiño abierto con blasón en el medio, rodeado a modo de enmarque por los collares de las órdenes del Toisón de Oro y de Carlos III. En la parte frontal del reposapiés del cochero, un mascarón de la cabeza de Medusa, símbolo clásico del alejamiento del mal.

24 AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.





Fig. 21 Vicente Sabater (pintó) y Manuel Giménez (cromolit<sup>o</sup>), «Coche de la Corona Real con SS. MM. el rey don Alfonso XII y la reina doña María Cristina», en *Comitiva regia en el casamiento de S. M. el Rey de España Don Alfonso 12 con S. A. I. y R. la Archiduquesa D.<sup>a</sup> María Cristina de Austria, en el trayecto desde la Real Basílica de Atocha a Palacio, el día 29 de Nobre. de 1879*, [Madrid], Imp<sup>o</sup>. en la Lit<sup>a</sup>. de A. Foruny, [1883]. Madrid, Real Biblioteca, VIII/M/259, n.º 14

A los jornales empleados añadió el bordador los costes que supusieron los materiales, entre ellos hilos, lentejuelas y perlas, a los que sumó el importe de todos los dibujos para el bordado y la dirección de los trabajos; la cifra por toda la obra alcanzó un total de 92 921 reales.

La decoración del interior se completó con la aportación de todos los galones, estolas y franjas, realizados por el maestro pasamanero Manuel Maudes.

Una vez acabados todos los trabajos, el maestro Julián González dio razón de los gastos invertidos sobre el total que había percibido para costear la obra —440 000 reales—, así como de los pagos efectuados a otros maestros que participaron en ella: Andrés Martín (guarnecedor), Melchor Sánchez (cordonero), Juan Bautista Garrigues (vidriero), Francisco Pérez de la Reguera (latonero), Dámaso Correa (guarnicionero). También puso de manifiesto sus diferencias con el bronceista Blas Gil Gómez.

Para los grandes desfiles en los que participaba, el Coche de la Corona Real se enganchaba con un tiro de ocho caballos blancos, utilizando una guarnición de taflete rojo, obra de José Rodríguez Zurdo, maestro guarnicionero y sillero de la Real Caballeriza y jefe del guadarnés<sup>27</sup>, decorada con escudos, apliques y llaves de bronce dorado

encargados en París al bronceista Ferry<sup>28</sup>. Los caballos y las cuatro esquinas superiores de la caja se decoraban con penachos de plumas blancas [fig. 21].

En las comitivas reales se establecía un orden protocolario para los tres carruajes que conforman el denominado Tren Real de Fernando VII: en primer lugar, desfilaba el

Fig. 22 León coronado



25 AGP, Reales Caballerizas, leg. 27.

26 *Ibidem*.

27 AGP, personal, caja 912, exp. 9.

28 Galán Domingo 2005, p. 272.

Fig. 23 Motivos decorativos en una de las esquinas de la parte superior de la caja

Landó de Bronces, seguido del Coche de Caoba, ambos delante del Coche de la Corona Real. Unos servidores de la Real Caballeriza acompañaban al carruaje: un cochero, un postillón —en ocasiones— y ocho palafreneros a pie vestidos de gala.

En algunos ceremoniales, como la presentación del futuro Alfonso XII, recién nacido, a la Virgen de Atocha y las aperturas del Senado y Congreso, se quitaba el pescante y se colocaba en su lugar la figura de madera, tallada y dorada, de un león coronado que apoya las patas delanteras sobre dos mundos, antiguo símbolo de la monarquía bihemisférica, de modo que el vehículo era conducido por postillones a caballo<sup>29</sup> [fig. 22].

A lo largo de su historia, el Coche de la Corona Real se ha restaurado en varias ocasiones. Durante el reinado de Isabel II se modificó su decoración externa: se eliminaron las arquerías y el color de la caja de acuerdo con la moda del momento en los carruajes de la Casa Real de España, donde predominaba el color negro.

El Coche de la Corona Real formó parte del cortejo de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg el 31 de mayo de 1906, ocupado por los propios reyes. A su regreso de la iglesia de San Jerónimo, a la altura del número del número 88 de la calle Mayor, sufrieron un atentado mediante un artefacto explosivo que causó veinticuatro muertos y numerosos heridos, del cual los reyes salieron ilesos y en el que el Coche de la Corona Real no sufrió daños irreparables<sup>30</sup>. Se ha conservado en ese estado, con algunas reparaciones puntuales de mantenimiento, hasta el año 2001 en que se sometió a una restauración integral para participar en la muestra «The Majesty of Spain» en el Mississippi Arts Pavilion de Jackson en los Estados Unidos<sup>31</sup>. En la actualidad se encuentra preservado en el Antiguo Museo de Carruajes.

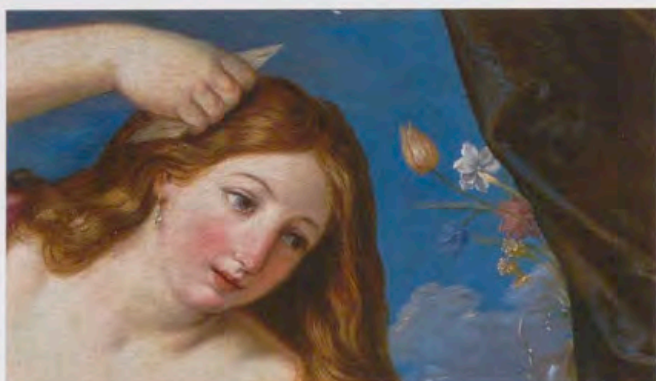
El Coche de la Corona Real, símbolo de la monarquía española, es el más significativo ejemplo de carruaje de corte de época fernandina y uno de los más destacados tesoros sobre ruedas que se conserva en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional.

<sup>29</sup> Turmo 1977, p. 54.

<sup>30</sup> ABC (viernes, 1 de junio de 1906).

<sup>31</sup> Eduardo Galán Domingo, «Carriages of the King. The Wheels of Power», en *The Majesty of Spain. Royal Collections from the Museo del Prado and the Patrimonio Nacional* [cat. exp. Jackson, Mississippi Arts Pavilion, del 1 de marzo al 3 de septiembre de 2001], The Mississippi Commission for International Cultural Exchange, 2001, pp. 236-241 (p. 239).





Páginas 6-15

#### UNA VENUS DE GIOVANNI ANDREA SIRANI EN EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

**RESUMEN** Entre las piezas de la colección Maratti adquiridas por Felipe V se cuenta una *Toilette de Venus* (Patrimonio Nacional, inv. 10040132) tradicionalmente considerada obra de la artista boloñesa Elisabetta Sirani, hija del también pintor Giovanni Andrea Sirani. En este artículo exponemos pruebas documentales y paralelos formales que permiten atribuir el lienzo a Sirani padre, cuyas pinturas fueron desde muy temprano atribuidas a la hija que le superó en fama.

**PALABRAS CLAVE** Giovanni Andrea Sirani; Elisabetta Sirani; Venus; colección Maratti; inventarios reales

#### A VENUS BY GIOVANNI ANDREA SIRANI IN THE ROYAL PALACE OF LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

**ABSTRACT** One of the pieces acquired by Philip V from the Maratti collection was a *Toilette of Venus* (Patrimonio Nacional, inv. 10040132) traditionally held to be the work of the Bolognese artist Elisabetta Sirani, daughter of the painter Giovanni Andrea Sirani. This article presents documentary evidence and draws attention to formal resemblances which allow the canvas to be attributed to Giovanni, whose paintings were ascribed to his more famous daughter from very early on.

**KEYWORDS** Giovanni Andrea Sirani, Elisabetta Sirani, Venus, Maratti collection, royal inventories

#### Cristina Agüero Carnerero

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)  
Contratada Predoctoral  
cristina.aguero@geo.uned.es

Cristina Agüero Carnerero es contratada predoctoral (FPU) del Departamento de Historia del Arte de la UNED, donde realiza una tesis sobre la colección y las políticas artísticas de los almirantes de Castilla en el siglo XVII. Tras disfrutar de la beca Meadows Museum en el Departamento de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado, en 2013 obtuvo una beca para postgraduados en el Departamento de Conservación de Bienes Históricos Artísticos de Patrimonio Nacional. El artículo que aquí presenta es fruto de la labor de investigación realizada gracias a esta última.



Páginas 16-37

#### DAVID TENIERS EL JOVEN EN LAS COLECCIONES REALES DE PATRIMONIO NACIONAL

**RESUMEN** El verdadero entusiasmo que sintieron nuestros reyes españoles por la pintura de David Teniers el Joven es objeto del análisis de este artículo, en el que se relacionan las obras atribuidas al artista que reunieron cada uno de nuestros monarcas y se estudian las diez obras de pequeño formato y de diversos temas de género que se conservan en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, recientemente engrosadas por una *Escena de fumadores* del pintor que, procedente de las mismas, ha sido recuperada en 2013.

**PALABRAS CLAVE** David Teniers el Joven

#### DAVID TENIERS THE YOUNGER IN THE ROYAL COLLECTIONS OF PATRIMONIO NACIONAL

**ABSTRACT** Our Spanish monarchs' genuine enthusiasm for the painting of David Teniers the Younger is analysed in this article, which lists the works attributed to the artist that were assembled by each monarch and studies the ten small works on a variety of genre themes belonging to the Royal Collections in Patrimonio Nacional's care. These works were recently joined by a *Scene of Smokers* executed by the painter, which was originally part of these holdings and was recovered in 2013.

**KEYWORDS** David Teniers the Younger

#### Carmen García-Frías Checa

Patrimonio Nacional  
Conservadora de Pintura Antigua  
carmen.garcía@patrimonionacional.es

Licenciada de Grado en Historia del Arte por la Facultad de Geografía e Historia de la UCM. Entre 1991 y 2002 es conservadora de Patrimonio Nacional en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial; desde 2002, conservadora de Pintura Antigua de la colección de Patrimonio Nacional; y desde 2007, también del Real Monasterio de San Jerónimo de Yuste. Autora de numerosas publicaciones, la mayor parte dedicadas a las colecciones de pintura antigua de Patrimonio Nacional y al coleccionismo de los reyes españoles. Comisaria de exposiciones, como *Carlos V en Yuste* o *El Retrato en las Colecciones Reales*.



Páginas 38-55

#### GOYA Y EL DESPACHO DE CARLOS IV EN EL PALACIO REAL DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

**RESUMEN** La última serie de tapices que Goya concibió estaba destinada al despacho de Carlos IV en El Escorial, sala que hasta el momento no había sido identificada. Su localización permite plantear una hipótesis sobre la posición de cada escena, pero exige explicar los posteriores cambios espaciales y decorativos del cuarto, así como los problemas que suscita encajar una de las sobrepuestas y la inclusión de otros bastidores en la cuenta del artista.

**PALABRAS CLAVE** Goya, tapices, Escorial, Gasparini, Dugourc

#### GOYA AND CHARLES IV'S STUDY IN THE ROYAL PALACE OF SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

**ABSTRACT** The last tapestry series Goya designed was for Charles IV's study in El Escorial, a room which has hitherto not been identified. Its location allows a hypothesis to be drawn up on the position of each tapestry scene, but makes it necessary to account for the subsequent spatial and decorative changes the room underwent, as well as the problems of where one of the over-door panels would have gone and the inclusion of several additional stretcher frames in the artist's invoice.

**KEYWORDS** Goya, tapestries, Escorial, Gasparini, Dugourc

#### Jose Luis Sancho

Patrimonio Nacional  
Investigador

[jluis.sancho@patrimonionacional.es](mailto:jluis.sancho@patrimonionacional.es)

Jose Luis Sancho (Madrid, 1962), historiador del Arte, es investigador en Patrimonio Nacional. Sus más destacadas publicaciones están dedicadas a los Sitios Reales, a su arquitectura, jardines y a la decoración interior de los palacios, con especial atención a las relaciones entre la función de los espacios y la forma y ornamentación que en consecuencia les confirieron artistas como Juarra, Sacchetti, Sabatini, Mengs, Gasparini, Dugourc o Goya.



Páginas 56-77

#### ANOTACIONES DOCUMENTALES SOBRE EL COCHE DE LA CORONA REAL (1829-1833)

**RESUMEN** El Coche de la Corona Real es una carroza de larga tradición y hondo sentido protocolario, atributo de los reyes de España. Su construcción es el resultado de un trabajo de composición en el que participa un destacado número de personas especializadas en diferentes oficios dirigidas por el maestro de coches Julián González. Está dotada de los más innovadores avances técnicos y una rica decoración exterior con motivos de bronce dorado que representan figuras alegóricas del poder del monarca y sus virtudes junto a otros elementos marcadamente dinásticos como son los escudos o el triunfo militar que simbolizan las hojas de roble. Se construyó con motivo del cuarto matrimonio del rey Fernando VII con María Cristina de Borbón.

**PALABRAS CLAVE** Coche de la Corona Real, Julián González, maestro de hacer coches, Fernando VII, caja, juego, ballesta

#### DOCUMENTARY ANNOTATIONS ON THE COACH OF THE ROYAL CROWN (1829-33)

**ABSTRACT** The Coach of the Royal Crown is a carriage with a long tradition and deep ceremonial significance, an attribute of the Spanish monarchs. Its construction is the result of the combined work of a large number of specialists in various crafts under the supervision of the master coach-maker Julián González. It is equipped with the most innovative technical advances and its ornate outer decoration features gilt bronze allegories of the monarch's power and virtues, together with markedly dynastic motifs such as heraldic shields and the military triumph symbolised by the oak leaves. It was built to mark the wedding of King Ferdinand VII to his fourth wife, María Cristina of Bourbon.

**KEYWORDS** Coach of the Royal Crown, Julián González, master coach-maker, Ferdinand VII, body, running gear, spring

#### Juan-Ramón Aparicio González

Patrimonio Nacional  
Conservador de Porcelana y Cerámica y de Carruajes,  
Guadamés y Caballerizas

[jramon.aparicio@patrimonionacional.es](mailto:jramon.aparicio@patrimonionacional.es)

Juan-Ramón Aparicio González es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido Conservador del Real Sitio de Aranjuez y luego Delegado en el Real Sitio de San Ildefonso. Por su labor allí recibió la Cruz de Oficial de la Real Orden de Isabel La Católica. Ha comisariado diversas exposiciones, entre las que destacan «Bodegones Españoles en la Colección Real», en la sala de Exposiciones del Palacio de la Granja (1998) o «Tiempo de Cambios» en el Torreón de Lozoya de Segovia (2002). También es autor de numerosos ensayos y estudios sobre la historia de las Colecciones Reales.

*Reales Sitios* es una revista fundada en 1964 por Patrimonio Nacional que publica artículos originales.

Su misión principal es dar a conocer investigaciones sobre Historia del Arte relacionada con la historia de la Monarquía Hispánica y, preferentemente, sobre las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, así como los palacios, conventos y edificios históricos, jardines y bosques adscritos a la institución. Se dirige a la comunidad científica nacional e internacional con una periodicidad trimestral.

La revista acepta manuscritos originales para su valoración en español, así como en inglés, francés e italiano; publica sus números en español y en papel. Se publica un volumen anual, normalmente dividido en cuatro números de carácter trimestral, aunque puede unir varios números trimestrales en un solo número semestral u ofrecer el volumen anual para dar cabida a un dossier especializado que considere de especial interés.

Somete todos sus artículos indizados a una revisión por dobles pares ciegos, según el sistema de arbitrio científico al uso, para garantizar la calidad y objetividad de sus contenidos.

Publica en todos sus números artículos de investigación en su sección principal con carácter fijo, que en ocasiones aparecen ordenados en un dossier especializado, a cargo de un especialista invitado. También acepta noticias breves para su sección de Notas y documentos —siempre relativas a piezas de las Colecciones Reales y Reales Sitios de Patrimonio Nacional—, así como breves noticias, reseñas de exposiciones, de publicaciones o de eventos cuyos argumentos sean afines a sus contenidos científicos, y que aparecen en secciones cuyo carácter es intermitente.

Los manuscritos originales han de remitirse, siempre de acuerdo a todas las *Normas* que pueden descargarse de la página de la revista ([http://www.patrimoniomnacional.es/programas-culturales/publicaciones/listado\\_revista\\_reales\\_sitios](http://www.patrimoniomnacional.es/programas-culturales/publicaciones/listado_revista_reales_sitios)), preparados para la revisión por pares y junto a los *Impresos* cumplimentados que deben descargarse ([http://www.patrimoniomnacional.es/programas-culturales/publicaciones/listado\\_revista\\_reales\\_sitios](http://www.patrimoniomnacional.es/programas-culturales/publicaciones/listado_revista_reales_sitios)), a la siguiente dirección de correo electrónico: [edicion.realesitios@patrimoniomnacional.es](mailto:edicion.realesitios@patrimoniomnacional.es)

*Reales Sitios* está indexada, entre otros, en: *SOC-Arte*; *Compludoc*; *Dialnet*; *FRANCIS*; *Arts Abstracts*; *A&HCI* (*Arts & Humanities Citation Index*); *LATINDEX*; *The BIBLIOGRAPHY OF THE HISTORY OF ART*; *HA* (*Historical Abstracts*); *HLAS* (*Handbook of Latin American Studies*); *Periodicals Index on line*; *Current Contents*.

*Reales Sitios* está exenta de toda responsabilidad sobre las opiniones vertidas por los autores de cada uno de los textos publicados en la revista.

Edita:

PATRIMONIO NACIONAL

Palacio Real, C/ Bailén s/n, 28071 Madrid

[www.patrimoniomnacional.es](http://www.patrimoniomnacional.es)

Administración:

Sección de Publicaciones

María Dolores López Marín

T: 91 454 87 00 (ext. 57250) F: 91 454 88 69

Suscripciones:

Sección de Actividades Comerciales

T: 91 454 87 00 (ext. 57256) F: 91 454 88 75

[acomercial@patrimoniomnacional.es](mailto:acomercial@patrimoniomnacional.es)

Suscripción 4 números: España 25 € / extranjero 50 €

Precio del ejemplar:

España 8 € / extranjero 16 €

Producción:

Ediciones El Viso

Diseño:

Subiela Bernat

Fotografías:

Berlín, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte (©bpk /

Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders): p. 32

Filadelfia, © Philadelphia Museum of Art: p. 49 (fig. 9 izquierda)

Madrid, © Museo Nacional del Prado: pp. 29, 48, 49 (figs. 8

y 9 derecha)

© 2015. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florencia: p. 13

© Patrimonio Nacional: pp. 16, 23, 25, 26, 27 (fig. 5), 28, 30, 31, 35

(fig. 14), 36, 37, 40-41, 43, 44 (fig. 5), 52 (fig. 11), 62, 63, 64, 76

© Patrimonio Nacional, fotografía de Cuauhtli Gutiérrez: p. 34

(fig. 12)

© Patrimonio Nacional, fotografías de Joaquín Cortés: pp. 2-3, 5,

6, 9, 15, 38, 51, 52 (fig. 12), 54-55, 56, 58-59, 60, 65-75, 77

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec:

p. 27 (fig. 6).

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé

Lewandowski: p. 35 (fig. 15)

© 2015. Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur

und Geschichte, Berlín: p. 12 (fig. 4), p. 14

Photograph © The State Hermitage Museum / photo by Vladimir

Terebenin: p. 34

© Toledo Museum of Art: p. 12 (fig. 3)

Fotocomposición:

Ana Martín

Preimpresión:

Emilio Breton

Impresión:

Brizzolis

Encuadernación:

Ramos

Cubierta: Relieve de Apolo y las nueve musas en la parte baja de las puertas del Coche de la Corona Real, 1829-1833. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10008011. Palacio Real de Madrid

Páginas 2-3: Motivos decorativos en la caja del Coche de la Corona Real, 1829-1833. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10008011. Palacio Real de Madrid

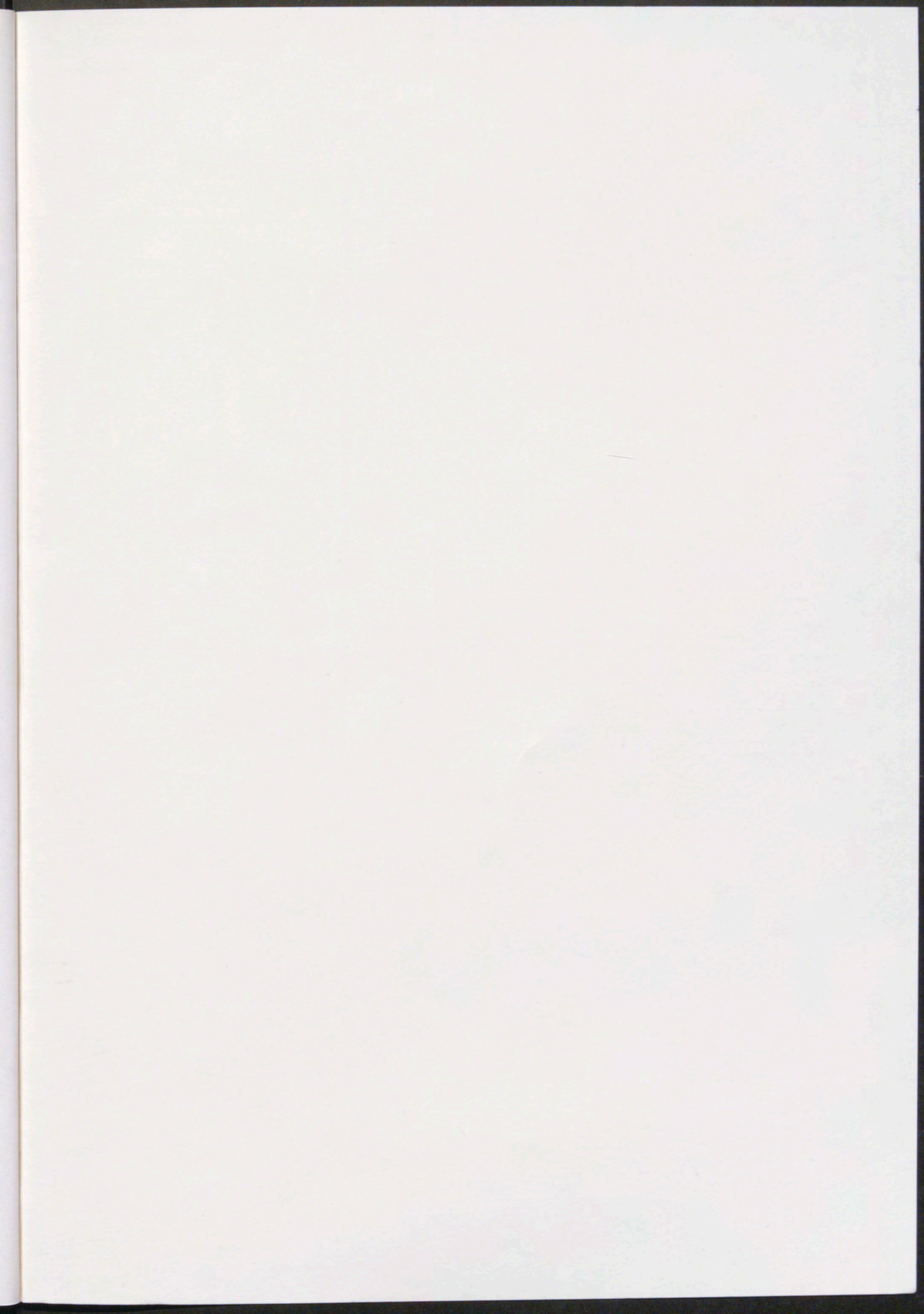
Página 5: *Los zancos* (detalle), tapicería de alto lizo en seda y lana, 370 x 360 cm, tejido por la Real Fábrica de Tapices sobre cartón de Francisco de Goya, 1791-1792. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10073073

ISSN 0486-0993 NIPO 789-17-028-5 DL M-11.160-64

© de esta edición, Patrimonio Nacional

© de los textos, sus autores

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



ESPAÑA 8€ | EXTRANJERO 16€

