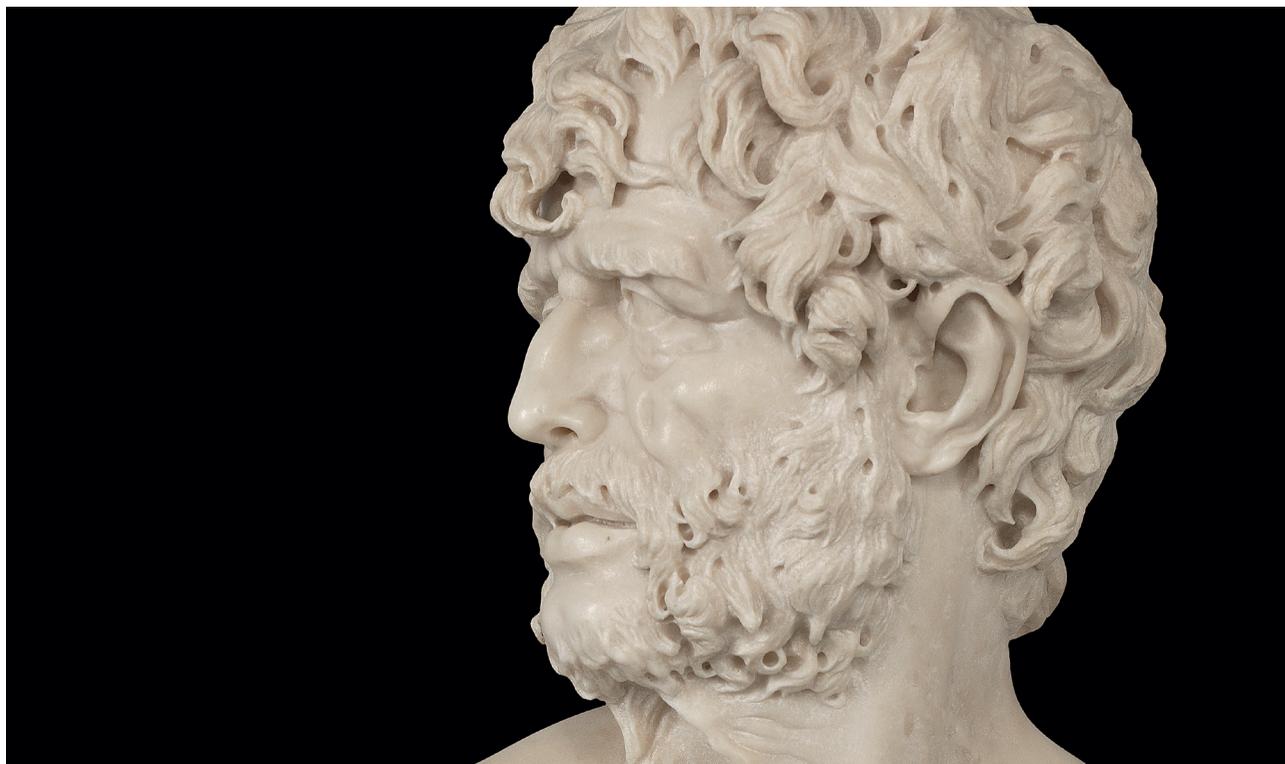


Boletín *del* *Museo del Prado*

TOMO XXXIII NÚMERO 51 2015



6 F. Gutiérrez Baños *El Alfarje Várez Fisa: premisas para su estudio* 24 J. M. Barbeito *De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid* 44 L. Ruiz Gómez *Pedro Núñez del Valle: Noli me tangere* 52 G. Montanari *Un inedito per Giuliano Finelli: la Testa dello Pseudo-Seneca del Museo del Prado* 60 J. Portús, J. García-Máiquez y M.^a Álvarez-Garcillán *La Vista de Zaragoza, de Juan Bautista Martínez del Mazo. Notas al hilo de su restauración* 78 G. Maurer *El retrato del padre jesuita Francesco Pepe de Mengs* 90 J. López Ortega *Nuevas aportaciones y precisiones a las pinturas para los tapices del dormitorio de Carlos III en el Palacio Real Nuevo de Madrid* 100 S. Castillo Álvarez *Marcos, muebles y maderas: obras de carpintería, ebanistería y enmarcado en el Museo del Prado (1818-38)* 112 M.^a C. García y F. Martínez *El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales* 132 L. Azcue Brea *Justo de Gandarias, autor del grupo en bronce de 1886 Alfonso XII a caballo, tradicionalmente atribuido a Mariano Benlliure* 144 El Prado Disperso *Obras depositadas en las embajadas de Berna, Estocolmo, La Haya, Londres, Moscú, Rabat y Viena y en el consulado de Tánger*

Director

Miguel Zugaza Miranda

Jefe de redacción

Miguel Falomir Faus

Secretaria de redacción

Elena Cenalmor Bruquetas

Redacción y administración

Museo Nacional del Prado

Centro de Estudios

Casón del Buen Retiro

c/ Felipe IV, s/n

28014 Madrid

boletin@museodelprado.es

Consejo de Redacción

Leticia Azcue (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Javier Barón (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Rocío Bruquetas

(Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España) · Lorne Campbell (Londres, investigador independiente) · Rosario Coppel (Madrid, investigadora independiente) · Jill Dunkerton (Londres, The National Gallery) · Chiara Franceschini (Londres, University College) · Friso Lammertse (Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) · José Manuel Matilla (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Manuela Mena (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Joan Molina (Gerona, Universitat de Girona) · Felipe Pereda (Cambridge, Mass., Harvard University) · Javier Portús (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Carlos Reyero (Universidad Autónoma de Madrid) · Carl B. Strehlke (Florencia, Villa I Tatti, Harvard University) · Alejandro Vergara (Madrid, Museo Nacional del Prado)

Consejo Asesor

Bonaventura Bassegoda (Universidad Autónoma de Barcelona) · Roberto Contini (Berlín, Gemäldegalerie) · Sir John H. Elliott (Oxford University) · Gabriele Finaldi (Londres, The National Gallery) · Peter Humfrey (Fife, Escocia, University of St Andrews) · Philippe de Montebello (Nueva York, The Hispanic Society of America) · Teresa Posada (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Leticia Ruiz (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Stephan Schröder (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Salvatore Settis (Pisa, Scuola Normale Superiore) · Pilar Silva (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Larry Silver (Filadelfia, University of Pennsylvania) · Aidan Weston-Lewis (Edimburgo, National Galleries of Scotland)

Edición

Área de Edición
del Museo Nacional del Prado
Elena Arancón Antón

Proyecto gráfico

Erretres Diseño

Maqueta

Rubén Espada Fernández

Fotomecánica

Lucam

Impresión

Punto Verde Artes Gráficas

Documentación fotográfica y digitalización

Archivo Fotográfico
del Museo Nacional del Prado

© Museo Nacional del Prado
© de los textos, sus autores
© de las ilustraciones,
las instituciones correspondientes

ISSN: 0210-8143

NIPO: 037-15-019-7

Depósito legal: M-4118-1980

Imagen de cubierta: *Séneca* (?) (detalle), de
Giuliano Finelli. Museo Nacional del Prado

El *Boletín del Museo del Prado* es
una publicación del Museo del Prado
que se edita gracias a la generosa
financiación de la Fundación
Amigos del Museo del Prado



Fundación Amigos
Museo del Prado

Boletín *del* *Museo del Prado*

TOMO XXXIII NÚMERO 51 2015



MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

Sumario

6

Fernando Gutiérrez Baños

El Alfarje Várez Fisa: premisas para su estudio

The Várez Fisa Alfarje: Relevant Background Information

24

José Manuel Barbeito

De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid

On Art and Architecture. The Hall of Mirrors in the Alcázar of Madrid

44

Leticia Ruíz Gómez

Pedro Núñez del Valle: Noli me tangere

Pedro Núñez del Valle: Noli me tangere

52

Giacomo Montanari

Un inedito per Giuliano Finelli: la Testa dello Pseudo-Seneca del Museo del Prado

A New Attribution to Giuliano Finelli: The Pseudo-Seneca in the Museo del Prado

60

Javier Portús, Jaime García-Máiquez y María Álvarez-Garcillán

La Vista de Zaragoza, de Juan Bautista Martínez del Mazo. Notas al hilo de su restauración

Juan Bautista Martínez del Mazo's View of Zaragoza: Notes Following its Restoration

78

Gudrun Maurer

El retrato del padre jesuita Francesco Pepe de Mengs

Mengs' portrait of the Jesuit priest Francesco Pepe

90

Jesús López Ortega

Nuevas aportaciones y precisiones a las pinturas para los tapices del dormitorio de Carlos III en el Palacio Real Nuevo de Madrid

New Findings Concerning the Cartoons for the Tapestries of Charles III's Bedroom in the New Royal Palace in Madrid

100

Silvia Castillo Álvarez

*Marcos, muebles y maderas: obras de carpintería, ebanistería
y enmarcado en el Museo del Prado (1818-38)*
*Frames, Furnishings and Woods: Woodwork, Cabinetmaking
and Framing in the Museo del Prado (1818-38)*

112

María Concepción García Cabarcos y Felicitas Martínez Pozuelo

El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales
The Museo de la Trinidad: the Conservation Workshop and its Professionals

132

Leticia Azcue Brea

*Justo de Gandarias, autor del grupo en bronce de 1886 Alfonso XII a caballo,
tradicionalmente atribuido a Mariano Benlliure*
*Justo de Gandarias, Sculptor of the 1886 bronze group, Alfonso XII on Horseback,
Traditionally Attributed to Mariano Benlliure*

144

El Prado Disperso

*Obras depositadas en las embajadas de Berna, Estocolmo, La Haya, Londres, Moscú,
Rabat y Viena y en el consulado de Tánger*

155

Traducciones

160

Bibliografía

El *Alfarje Várez Fisa*: premisas para su estudio

The *Várez Fisa Alfarje*: Relevant Background Information

EN 2013 EL RECORDADO EMPRESARIO JOSÉ LUIS VÁREZ Fisa (1928-2014) y su familia hacían donación al Museo Nacional del Prado de una jugosa selección de piezas de su colección de arte antiguo español. La donación consistía en doce obras que abarcaban desde el románico hasta los inicios del Renacimiento, incluyendo piezas señeras como la *Virgen de Tobed* (p-8117), una de las pinturas más importantes del trescientos español, la cual se convirtió en heraldo de tan generosa y sustanciosa aportación al exhibirse, de inmediato, en una de las salas dedicadas a la pintura medieval española en tanto se acondicionaba la sala 52 A como Sala Várez Fisa (fig. 2). Aquí habría de reunirse todo el legado de un hombre que ya en 1970 había donado al Museo una pieza singular (el *Retablo de san Cristóbal*, de finales del siglo XIII)¹ y que en la década de 1980 había servido a la institución como miembro de su Real Patronato². La Sala Várez Fisa fue inaugurada por la Reina Doña Sofía el 17 de diciembre de 2013³.

Entre las piezas incluidas en la donación postera del señor Várez Fisa y su familia al Museo destaca por su singularidad tipológica y por sus dimensiones (11,42 x 6,05 m) un alfarje mudéjar que se dice procedente de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan (León)⁴, del cual se tenían escasas referencias bibliográficas que apenas permitían coleccionar su envergadura y riqueza y que no precisaban su localización⁵. El alfarje en cuestión es una obra especialmente atractiva por su rico despliegue iconográfico, que incluye desde cria-

turas fantásticas hasta escenas religiosas pasando por otras de tipo cortés y de la vida cotidiana, en la línea de otros techos historiados. Pilar Silva realizó una síntesis del estado de la cuestión de esta obra en la publicación que dio a conocer la donación Várez Fisa⁶. Por sus características, la pieza planteaba un reto museográfico que fue magníficamente solventado al colgarla del techo, a pesar de haber perdido su primitivo cometido estructural, situándola a una distancia prudente para la contemplación de sus escenas. Cuando se dio a conocer, los medios leoneses saludaron con entusiasmo la recuperación de una pieza relevante de su patrimonio⁷. En este artículo pretendo, sin embargo, plantear los problemas suscitados por este alfarje mudéjar, que nos deben hacer reconsiderar su dócil aceptación como el artesonado de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan. Analizaré para ello su procedencia y su estructura.

UN TRASFONDO NECESARIO: EL COLECCIONISMO DE ARTESONADOS MUDÉJARES EN EL SIGLO XX

Antes de abordar estos aspectos, es importante tomar conciencia del alcance que tuvo el coleccionismo de artesonados mudéjares a lo largo del siglo XX, especialmente a lo largo de su primer tercio. José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz ofrecen un panorama esclarecedor al respecto en el libro que dedican al magnate de la comunicación William Randolph Hearst en su vertiente de coleccionista⁸. Durante estos



1. *Alfarje Várez Fisa*. Madera policromada, 11,42 x 6,05 m. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-8120)

años los artesonados mudéjares suscitaron de manera especial el interés de expoliadores y compradores, no solo extranjeros, sino también españoles. Eran piezas muy castizas que por su naturaleza y por su singularidad tipológica no se podían conseguir en ningún otro lugar del mundo, y servían para dar un toque exótico y genuino a residencias y museos. Además, por sus características estructurales se podían desmontar y montar con relativa facilidad, adaptándose a conveniencia a distintos espacios. Arthur Byne y su esposa Mildred Stapley, reconocidos hispanistas de principios del siglo xx vinculados a la neoyorquina Hispanic Society of America, publicaron en 1920 el libro *Decorated Wooden Ceilings in Spain*⁹, que, más que un estudio científico, era un repertorio de las posibilidades que ofrecía este género artístico, con el que de hecho comerciaron abundantemente.

En este contexto, Merino de Cáceres y Martínez Ruiz estiman que solo en el primer tercio del siglo xx salieron de España hacia Estados Unidos no menos de doscientos techos, de los cuales apenas se tienen noticias ciertas de una cincuenta. Junto a Hearst destacó como comprador de artesonados mudéjares Addison Cairns Mizner, arquitecto y promotor inmobiliario que los adquiría para decorar las residencias de lujo de estilo español que construía en Long Island o en Palm Beach. A su paso por el mercado, se modifican a conveniencia para adaptarlos a su destino final y a menudo su procedencia se falsea por lo que las noticias aparentemente ciertas acerca de la misma suelen ser deliberada e interesadamente erróneas.

Este trasfondo de coleccionismo voraz de artesonados mudéjares explica el expolio de las techumbres de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan en 1927 y del alfarje que con este nombre ingresó en el Museo del Prado en 2013. Este fue dado a conocer en 1980 con ocasión de la publicación de la segunda y definitiva edición del volumen VI de la prestigiosa colección *Ars Hispaniae*, dedicado a la pintura y a la imaginería románicas (la primera edición, con respecto a la cual se introdujeron modificaciones sustanciales, databa de 1950). La obra, firmada por Walter W. S. Cook y por José Gudiol (aunque responsabilidad, en exclusiva, de Gudiol, puesto que Cook había fallecido en 1962), incluía dos fotografías de escenas cortesanas (de baile y de torneo) del alfarje, aunque se precisaba que había también escenas de la vida de Cristo, de cacerías, de

banquetes..., amén de escudos. Se especificaba que eran detalles de los paramentos laterales de las jácenas de una techumbre desprovista de caracteres moriscos, sin detallar su estructura o su tamaño, que se salvó del derribo de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan en la década de 1920¹⁰. Por entonces el artesonado se encontraba en una colección particular que, aunque no se indicaba, era la de José Luis Várez Fisa, donde se hallaba ya en 1972, cuando, con sus miembros sin montar, se le realizó una amplia serie de fotografías¹¹. Hasta 2013, cuando se produjo la donación Várez Fisa al Museo del Prado, no se volvió a tener noticias directas de este artesonado. Inaccesible al público y a los investigadores durante estos treinta y tres años, el indudable atractivo de las imágenes publicadas por Gudiol mantuvo vivo su recuerdo, y ha sido objeto de especial atención por parte de estudiosos leoneses como Miguel Ángel Millán o Ángela Franco (aunque, por supuesto, partiendo siempre de las imágenes y de la información publicadas por Gudiol)¹².

LA IGLESIA DE SANTA MARINA DE VALENCIA DE DON JUAN Y SUS ARTESONADOS MUDÉJARES

La referencia de Gudiol de 1980 es todo lo que vincula esta pieza con Valencia de Don Juan y con la iglesia de Santa Marina, destruida en 1927. Era una de las parroquias medievales de la localidad, cuyo número ascendía a once en la segunda mitad del siglo xiv. Se la menciona por vez primera en un documento del 15 de mayo de 1375 y de nuevo en otro de 1388. Por estos años se procedía en Valencia de Don Juan a la construcción de una nueva muralla que acogiese los nuevos barrios surgidos por el crecimiento de la población, entre los que se contaba el de Santa Marina. De ahí que a esta nueva muralla se la denominase «cerca de Santa Marina» en 1445 (aunque existiría desde mucho antes, puesto que en 1393 se hablaba ya de «cerca vieja» para referirse a la muralla que dejó obsoleta la cerca nueva o de Santa Marina)¹³. En realidad, no sabemos desde cuándo existía la iglesia de Santa Marina: seguramente desde mucho antes, pero no era, desde luego, de las parroquias más antiguas de la villa. Más modernamente, perdida su función parroquial, era conocida como ermita de Santa Marina o ermita del Cristo de Santa Marina, pues en ella se veneraba un famoso Cristo crucificado que presidía su retablo mayor. Su solar dio paso a la plaza del mismo nombre.

2. Sala Várez Fisa del Museo Nacional del Prado, donde se encuentra el *Alfarje Várez Fisa*

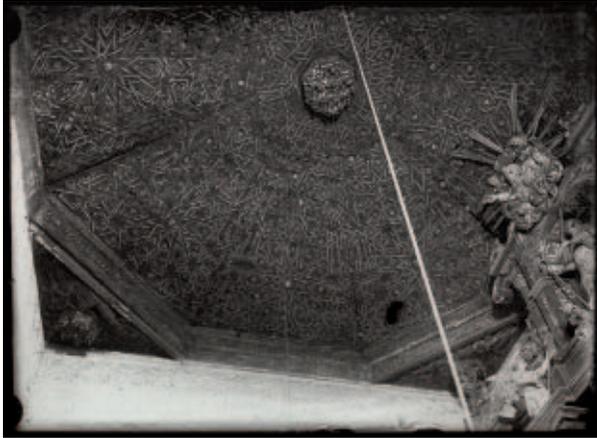


En efecto, no queda ni rastro de la que, según uno de los autores que la vio, era «la mejor iglesia de estilo mudéjar de la provincia de León» (afirmación que se nos antoja un tanto excesiva, producto, más bien, de la emoción causada por su derribo)¹⁴, pero podemos conocerla con relativa precisión gracias a las descripciones que nos brindaron los autores que llegaron a verla antes de su demolición (Manuel Gómez-Moreno y José María Luengo) y a unas pocas fotografías que se tomaron con anterioridad a la fatídica fecha de 1927. Gómez-Moreno se ocupó de Valencia de Don Juan y de su iglesia de Santa Marina en el catálogo monumental de la provincia de León, elaborado en 1906-8 y publicado en 1925-26¹⁵. José María Luengo, escritor astorgano apasionado de la arqueología, en relación con la cual desempeñó responsabilidades administrativas en León y en La Coruña, pudo hacer dos apresuradas visitas al edificio antes de su derribo, en las que elaboró planos y dibujos que denotan un estudio atento del templo. Fruto de sus indagaciones fue una serie de artículos publicados en *La Crónica de León* en 1928-29 y recopilados en su libro *Monumentos religiosos leoneses*, de 1928¹⁶. Las descripciones de Gómez-Moreno y de Luengo se complementan. El primero, más perito, refiere solo los elementos más significativos de la iglesia, dispersos además por su obra de acuerdo con el orden cronológico que confirió a la redacción de su catálogo. Luengo, que cuenta sin duda con una buena base de Historia del Arte (aunque se apo-

ya en Gómez-Moreno para los aspectos más técnicos), es más sistemático, ofreciéndonos una descripción más completa del edificio¹⁷. En cuanto a fotografías, además de las que hicieron y publicaron tanto Gómez-Moreno como Luengo al hilo de sus trabajos¹⁸, contamos con otra del exterior del edificio, de autor para mí desconocido, que se ha publicado a menudo en las historias y guías de Valencia de Don Juan¹⁹.

La iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan era un edificio de una única nave de tapias de tierra que se cubría mediante armaduras de madera. Al este remataba en un presbiterio cuadrado, afianzado por contrafuertes de ladrillo, al que daba paso un arco apuntado de cantería. En su extremo occidental se erigía una torre de gran tamaño. El núcleo originario del edificio fue completado mediante la adición de pórticos que ceñían todo el perímetro de su nave y el añadido de un trastero al norte y de una sacristía al este. Se trataba de un tipo de construcción eminentemente tradicional que no presentaba rasgos formales definidos que permitiesen su caracterización y su datación. Los elementos más significativos del edificio, como la portada meridional o los artesonados de la nave, de finales del siglo xv según Gómez-Moreno, no tendrían por qué ser contemporáneos de su primitiva construcción, que Luengo consideraba de la segunda mitad del siglo xv (cronología muy incierta que, en cualquier caso, se aviene mal con la del artesonado del Prado).

3 y 4. Artesonados mudéjares de la capilla mayor y de la nave de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan (León)



A finales del siglo XIX, la iglesia de Santa Marina entró en una dinámica de abandono que, unida a cierta desidia, condujo a su definitiva destrucción y expolio en 1927²⁰. En 1876 el culto se trasladó a la iglesia de San Pedro, por entonces recién inaugurada, que quedó como única iglesia parroquial de Valencia de Don Juan. La iglesia de Santa Marina, reducida a ermita, no debió de clausurarse, pues siguió custodiando la imagen del patrón de la localidad (el anteriormente mencionado Cristo de Santa Marina). No obstante, en 1914 algunos vecinos se quejaron del estado ruinoso que presentaba, que consideraban peligroso, pidiendo al ayuntamiento su derribo. Este se dirigió a instancias superiores para solicitarlo, requiriendo además que con sus despojos pudiera fabricarse una nueva ermita. En 1918 se hicieron algunos trabajos de reforma que condujeron al descubrimiento de unos sepulcros en el costado meridional del presbiterio, de los que hasta entonces se veían únicamente los arcos. Este hallaz-

go devolvió cierta actualidad al edificio, por el que se interesaron varios eruditos. En cualquier caso, el día 1 de abril de 1926, día de Jueves Santo, el edificio se vino abajo a primera hora de la mañana (afortunadamente, sin causar ninguna desgracia personal, pues, aunque carente de culto parroquial, era costumbre montar en él el monumento del Jueves Santo). En realidad, solo se derrumbó parte del muro norte, llevándose por delante un retablo barroco dedicado a san Isidro. Al parecer, algunos años antes habían sido derribados el trastero y el pórtico septentrional del edificio, lo que dejó muy expuesto este flanco, que finalmente cedió. En lugar de reparar lo que parece que no fue sino un derrumbe localizado, el edificio se abandonó definitivamente, y se inició un confuso proceso de derribo y de expolio. En 1927 algunas de sus obras se llevaron a la iglesia de San Pedro (entre ellas el retablo mayor con la imagen del Cristo de Santa Marina y una campana). Otras se vendieron. Otras se abandonaron a su suerte. Y el edificio en su conjunto fue derribado (fue necesario dinamitar su torre).

El 28 de junio de 1927 Elías Tormo llegó a Valencia de Don Juan comisionado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En octubre del año anterior el párroco había iniciado el expediente de autorización civil para la venta de los artesonados de la iglesia con el objetivo de costear el derribo del edificio acordado por el ayuntamiento y el asunto había llegado a la Real Academia (en paralelo, aunque no conocemos los detalles, se había conseguido la autorización canónica). Tormo cuenta así su experiencia (en tercera persona): «Apenas descendido del tren, echándose por las calles, sin preguntar a nadie, dio con un amontonamiento de ruinas con restos de paredones, portada aún intacta, aunque algo soterrada y arrancados sepulcros medievales de la Iglesia que buscaba, y sin rastro siquiera de la torre campanario»²¹. Ya no existían los artesonados sobre los que tenía que informar (además, el sacerdote que fue su interlocutor dijo llevar poco tiempo en el pueblo, por lo que no estaba cuando se produjo el de-

ribo y el expolio de la iglesia y no podía facilitarle datos ciertos). Según Tormo, se entregaron en depósito por unas 5.000 pesetas «a persona de confianza, que luego lo hizo del todo suyo»²². Según Luengo, «se vendió a un chamarilero que lo sacó de Coyanza [Valencia de Don Juan] de noche y en carros de bueyes»²³.

Ante este panorama las preguntas son obligadas: ¿cuántos artesonados tenía la iglesia de Santa Marina? ¿Cuáles eran sus características? ¿Qué fue de ellos? El pórtico que circundaba el edificio tuvo, dignificando su acceso principal, una armadura de madera ochavada de época incierta que ya no se conservaba en tiempos de Luengo, que solo llegó a ver los cuadrales²⁴. Había desaparecido, pues, antes de la ruina de la iglesia. La capilla mayor de la iglesia presentaba una armadura de madera ochavada minuciosamente descrita y fotografiada por Gómez-Moreno y por Luengo (fig. 3)²⁵. Se vendió en 1927 y se ignora su paradero actual. La nave de la iglesia mostraba una cubierta de madera en forma de artesa (fig. 4), también estudiada en detalle por Gómez-Moreno, que la consideró obra de finales del siglo xv, y por Luengo²⁶. En ella se distinguían varios sectores. El más oriental, próximo a la cabecera, era una armadura de madera entablada de lacería pintada (es lo que queda a la derecha en la fotografía de Gómez-Moreno). Muchos de sus elementos, si bien no todos, seguían en el pueblo cuando lo visitó Tormo: los paños entablados, en el trastero de la casa rectoral y los tirantes, en la iglesia de San Juan, ya por entonces en precario estado (se derribaría décadas después). Ignoro su paradero actual. El sector central era una armadura de madera de lacería ataujerada. Se vendió en 1927 y se desconoce igualmente su localización. El sector occidental, finalmente, próximo a la torre, «desapareció hace bastante tiempo», según Luengo, por lo que supongo que habría sido sustituido por una armadura de reposición, sin ningún valor artístico. Finalmente, el coro de la iglesia es mencionado únicamente por Luengo, quien se refiere a él así: «A los pies de la nave, estaba el coro, de madera, obra probable del siglo xviii»²⁷ (esto es, considerándolo obra de menor relevancia y, en cualquier caso, bastante moderna). Se ignora su suerte, pero no parece que tuviera especial interés.

La siguiente pregunta obligada es si verdaderamente el artesonado del Museo del Prado perteneció, en todo o en parte, a la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan. Si formó parte de esta iglesia solo pudo

ser el alfarje de coro²⁸, puesto que los artesonados de la capilla mayor y de la nave nada tienen que ver ni en su estructura ni en su decoración con la pieza que se exhibe en el Museo. Explorando esta posibilidad, llaman la atención el hecho de que Gómez-Moreno no lo mencione (es rarísimo que pasase por alto una pieza de una riqueza iconográfica tal que apenas tiene parangón entre los techos historiados españoles) y el hecho de que Luengo, que sí se ocupa de él, lo presente como una obra moderna sin especial interés (es también sumamente extraño que Luengo cometiese semejante error: en cualquier caso, le habría llamado la atención la decoración pintada o, cuando menos, la heráldica, en la que se detiene minuciosamente al tratar de los sepulcros de la iglesia). Además, estas dos anomalías tendrían que haberse dado de forma sucesiva y acumulada, lo cual hace todo aún más improbable. Por otra parte, Tormo habla solo de la enajenación de dos artesonados (el de la capilla mayor y el del sector central de la nave, que, según se ha indicado, en absoluto se corresponden con el que se exhibe en el Museo), aunque esto es menos relevante porque Tormo relata lo que le dicen fuentes sin duda interesadas que, de haber enajenado una pieza notable no catalogada, lo habrían silenciado.

Además de estos argumentos que cuestionan severamente la procedencia coyantina del artesonado del Prado, la heráldica que aparece abundantemente en esta pieza carece de relación significativa con Valencia de Don Juan. En ella se repiten constantemente, amén de las armas reales, las de los Rojas²⁹ y de los Luna (y una variante de estas)³⁰, correspondientes a dos de los linajes castellanos más importantes del siglo xv (baste recordar las figuras del arzobispo de Toledo don Sancho de Rojas o del valido de Juan II don Álvaro de Luna). Son armas muy significativas y características que no tienen arraigo en esta localidad³¹. Por contra, no aparece en esta pieza la más mínima referencia a las armas de los duques y condes de Valencia de Don Juan (los descendientes del infante don Juan de Portugal, que se armaron de Portugal y de Acuña). Si bien es cierto que en una obra de arte de este tipo tienen que figurar los escudos de los promotores, los cuales no tienen por qué ser necesariamente los señores de la villa, puesto que esta iglesia en particular pudo estar bajo el patronato de otros individuos, es raro que sus armas no aparezcan siquiera por homenaje (por ejemplo, en la capilla

de los Villagómez de la iglesia de Santa María de Arbás de Mayorga, fechada en 1422, figuran las armas del particular que promovió la capilla, pero también las de los condes de Mayorga, descendientes de don Fernando de Antequera).

Según lo expuesto es difícil encontrar algún argumento para seguir adscribiendo el artesanado del Museo del Prado a la iglesia de Santa Marina más allá de la referencia de Gudiol en la segunda edición del volumen VI del *Ars Hispaniae*. Ignoro la raíz de esta, en el mejor de los casos, equivocación, pero lo cierto es que Gudiol conocía este artesanado al menos desde principios de la década de 1950, mucho antes de su adquisición por parte del señor Várez Fisa, y, sin embargo, no consideró oportuno hacer referencia a él al hablar de los techos historiados castellanos en el volumen dedicado a la pintura gótica de *Ars Hispaniae*, publicado en 1955³². Gudiol, además, recopiló a lo largo de dos décadas hasta ciento cincuenta fotografías de este artesanado, sin que en ningún momento considerase oportuno consignar en cualesquiera de ellas que el conjunto procedía de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan³³.

La única posibilidad que queda para seguir defendiendo la procedencia coyantina del artesanado del Prado es pensar que este, con su función de alfarje de coro, estuviese oculto en el momento de las visitas de Gómez-Moreno y de Luengo, quedando al descubierto únicamente tras el derribo del edificio y siendo enajenado de inmediato, sin que se facilitase información sobre el particular a Tormo o a cualquier otra autoridad. Es extraño, pero podría haber ocurrido. En el caso de la iglesia de San Millán de Los Balbases (Burgos), que cuenta con uno de los mejores ejemplos de alfarje de coro de los siglos XIV-XV, esta pieza no se descubrió hasta 1975 porque en el siglo XVIII una parte había sido tapiada y otra, encalada³⁴. ¿Pudo ocurrir algo semejante en la iglesia de Valencia de Don Juan? Sinceramente, no lo creo. Luengo habla claramente de la existencia de un coro de madera (que, en consecuencia, no está tapiado ni encalado) y, de haber estado encalado, presentaría un estado de deterioro que haría difícil su aprovechamiento comercial o museográfico (y que no es patente ni en el estado actual del artesanado ni en las imágenes que lo muestran con anterioridad a su restauración)³⁵, como ocurre, de hecho, con las vigas de Los Balbases. En definitiva, esta posibilidad no es admisible.

EN BUSCA DE INDICIOS: EL SUSTENTO ESCURRIDIZO DE LA HERÁLDICA

Desechada la aseveración de que el alfarje del Museo del Prado procede de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan, ¿cabe plantear alguna alternativa? El único punto de apoyo que entiendo que existe para ello es la heráldica. Como se ha apuntado, en el artesanado proliferan las armas de los Rojas y de los Luna. Tendríamos que buscar, pues, una coyuntura genealógica en la que confluyeran ambos linajes (lo cual no es sencillo: se trata de linajes complejos, con muchas ramificaciones y con no pocas incertidumbres). Los hermanos García Carraffa recogen el matrimonio entre Inés de Rojas, hija de Martín de Rojas y sobrina, por tanto, del arzobispo Sancho de Rojas, y Martín de Luna (acaso alguno de los dos hermanastros bastardos con este nombre de don Álvaro de Luna o tal vez, incluso, el hijo bastardo del propio Álvaro de Luna)³⁶. Por su posición genealógica, estos personajes debieron de florecer en el primer tercio del siglo XV, en fecha quizás demasiado avanzada para este artesanado (por otra parte, no me consta con qué lugares tuvo vínculos este matrimonio). Debo decir, no obstante, que, si bien es cierto que en el artesanado abundan las armas de los Rojas y de los Luna, nunca aparecen sobre una misma pieza, lo cual, como veremos al tratar de su estructura, no deja de tener cierta relevancia.

Más allá de las armas reales y de las de los Rojas y los Luna, en el artesanado del Prado aparecen otras. Destacan las que consisten en un escudo cuartelado: primero, de azur, cruz floronada de oro; segundo, de gules, castillo de oro (fig. 5). Estas mismas armas son las de la ciudad de Palencia, documentadas por vez primera en un sello concejil de 1341. Más tarde, ya con su diseño definitivo, aparecen en un nuevo sello concejil de 1422 y, con sus esmaltes, en un pinjante de caballo que se exhibe en el Museo de Palencia, procedente, al parecer, de la ciudad (si bien, en este caso, con sus cuarteles invertidos)³⁷. Se trata, no obstante, de una combinación de dos muebles muy frecuentes con sus esmaltes característicos, la cual podría haberse empleado perfectamente para unas armas particulares³⁸. Por otra parte, la presencia de ángeles como tenantes de los escudos de armas sería insólita para unas armas concejiles, debiendo corresponder, más bien, a un escudo eclesiástico³⁹. En cualquier caso, si se pudiese confirmar que estas armas son las de Palencia, la cuestión de

5. Escudo de armas similar al de la ciudad de Palencia (detalle de las vigas de la Resurrección y del Juicio Final, correspondientes al grupo 7, empleadas como vigas de apoyo del flanco derecho del alfarje)



la procedencia quedaría extraordinariamente ceñida. Desde luego, no son ajenas a Palencia ni las armas de los Rojas (Sancho de Rojas fue obispo de Palencia entre 1403 y 1415 y sus armas menudean en la catedral) ni las de los Luna (el cardenal Gutierre Gómez de Luna fue obispo de Palencia entre 1357 y 1391 y un escudo de los Luna, no sé si relacionable con este personaje, aparece a los pies de la escultura de un apóstol, datable quizás hacia este periodo, la cual –repolicromada, lo que afectó a sus armas– se venera en un altar del siglo XVI del cerramiento del coro de la catedral)⁴⁰.

¿Se podría plantear algún lugar concreto de Palencia como lugar de origen del artesanado del Museo del Prado? El sitio que tendría más posibilidades sería el convento de San Francisco⁴¹. De enormes dimensiones, estaba estrechamente vinculado a la ciudad y contamos con noticias que llegan hasta mediados del siglo XX que hablan de la existencia de artesanados mudéjares en sus dependencias (una noticia del siglo XVIII refiere, incluso, la existencia de escudos de Castilla y de León pintados en ellos)⁴². En la actualidad se conservan dos artesanados, a saber, el alfarje de coro y la armadura ochavada de la que fue en origen sala capitular (luego sacristía). En la zona conventual subsisten, asimismo, los cuadrales de otro artesanado. El primero de ellos tiene la que pasa por ser la primera representación monumental de las armas de la ciudad con sus esmaltes (si bien con sus cuarteles invertidos y con su cruz floronada de plata)⁴³. El segundo artesanado está dominado por las armas de los Rojas, en las que no se había reparado hasta el momento (aunque no sé a qué miembro del linaje se pueden referir: el artesanado parece de avanzado el siglo XV, posterior por tanto al obispo de

este nombre). Si quisiéramos argumentar que el alfarje del Prado procede del convento de San Francisco de Palencia, el problema sería justificar cómo una pieza de estas características no suscitó un comentario más detallado por parte de los eruditos que se ocuparon del edificio en los siglos XIX y XX y explicar, en cualquier caso, en qué momento pudo abandonar el edificio⁴⁴.

En conclusión, si bien creo que debemos desechar la idea de que el artesanado donado por José Luis Várez Fisa y su familia procede de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan, no encuentro, por otra parte, una alternativa satisfactoria con respecto a su origen. Palencia y, especialmente, el convento de San Francisco, son una posibilidad no exenta de problemas.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA: HACER *PATCHWORK* EN EL SIGLO XX

Para avanzar en la comprensión de la pieza debemos analizarla ahora desde el punto de vista estructural. Empleamos de manera impropia la palabra «artesanado» para referirnos, con carácter genérico, a cualquier armadura de madera. En el caso concreto que nos ocupa, debemos emplear, con mayor propiedad, la palabra «alfarje», mediante la cual se designa específicamente aquella armadura de madera consistente en un techo plano o en un forjado de piso⁴⁵.

La estructura concreta de un alfarje dependerá de muchos factores, especialmente de la amplitud del espacio a cubrir y del uso de su piso superior (peso que soportará, actividad que albergará...). Normalmente, un alfarje es una estructura consistente en una serie de vigas maestras o jácenas asentadas a intervalos regulares. Sobre las jácenas se dispondrán perpendicularmente y

muy próximas entre sí las vigas secundarias o jaldetas (de menor escuadría), sobre las cuales se procederá, finalmente, a cuajar el techo con madera mediante una serie de tablonos yuxtapuestos (tablazón) que se colocarán normalmente con la mediación de cintas y de saetinos que facilitarán su asiento, evitando que queden rendijas. Los espacios entre los arranques de las jaldetas se tapan con tabicas, normalmente con acuesto (inclinación). Evidentemente, en una estructura de estas características el peso lo soportan los muros sobre los que apoyan las jácenas, normalmente los correspondientes a los lados largos del espacio a cubrir. Esta estructura básica admite cierta variedad, pero el alfarje del Prado responde escrupulosamente a este modelo: en él, seis jácenas delimitan cinco tramos en los que una apretada sucesión de jaldetas sirve de sustento a la tabazón, asentada sobre cintas y saetinos⁴⁶.

Dentro de los alfarjes constituyen un caso particular los alfarjes de coro, tipología a la que, según se dice, perteneció la obra que estudiamos. En principio, un alfarje de coro comparte las características de un alfarje convencional, distinguiéndose, básicamente, por su función específica: servir de asiento a un coro en alto, lo que conlleva algunas peculiaridades estructurales. En primer lugar, un alfarje de coro, situado siempre a los pies de la nave de una iglesia (donde será casi siempre una modificación de la fábrica original del edificio), delimita un espacio cuadrangular que cuenta con apoyos, únicamente, por tres de sus lados, puesto que el restante (el que mira al presbiterio) ha de quedar en vuelo. Dado que un alfarje estándar de jácenas y jaldetas requiere un apoyo firme en dos de sus lados, estos han de ser necesariamente los lados correspondientes a los muros laterales de la nave de la iglesia, entre los cuales se tenderán las jácenas, que, de esta manera, quedarán perpendiculares al eje de la iglesia (para disponer las jácenas paralelas al eje de la iglesia habría que disponer un apoyo fuerte en el frente del coro, lo cual se puede conseguir tendiendo un gran arco de cantería –a menudo de excesiva luz para su relativamente escasa altura–, edificando una arquería o disponiendo una serie de postes: de todas estas opciones existen ejemplos, pero conllevan una mayor complicación). Por otra parte, puesto que uno de los lados del alfarje queda en vuelo, perfectamente visible desde la nave de la iglesia, es necesario resolver estéticamente esa zona (también estructuralmente mediante la disposición de un ante-

6. Acoplamiento espurio de las vigas de apoyo del flanco izquierdo del alfarje, correspondientes al grupo 5

7. Acoplamiento genuino de las vigas de apoyo del flanco derecho del alfarje, correspondientes al grupo 7

pecho para el piso superior). De hecho, el frente de los alfarjes de coro terminó siendo una de sus partes más espectaculares y elaboradas: normalmente las jaldetas sobresalen de la jácena frontal y tienen sus cabezas talladas, y se disponen entre ellas tabicas llamativamente pintadas.

El alfarje del Museo del Prado responde mal a las peculiaridades estructurales de los alfarjes de coro. Si, como se dice, estuvo a los pies de una iglesia (sea esta la de Santa Marina de Valencia de Don Juan, a cuyas medidas se ajusta mal, o cualquier otra), la disposición de las jácenas paralelas al eje del edificio sería problemática y, en cualquier caso, aquel de sus frentes que mirase a la nave tendría que presentar estructura y decoración por sus dos caras, de lo cual no existe el más mínimo indicio (aunque siempre podremos pensar que el alfarje fue bárbaramente mutilado en el decurso de su historia o en el transcurso de su expoliación). Que la obra del Prado sea un alfarje de coro es, cuando menos, dudoso. Parece, más bien, la cubierta de algún salón, pabellón o crujía de un edificio religioso o secular.

En cualquier caso, bien fuera un alfarje de coro, bien se tratara de un alfarje convencional, existe un aspecto de su estructura que resulta especialmente problemático: el apoyo de sus costados largos o «fuertes» (esto es, aquellos que sustentan la estructura de la armadura de madera). Tal y como lo vemos en la actualidad (y como se encontraba, asimismo, en la residencia del señor Várez Fisa), se aprecian, a cada lado, dos grandes vigas voladas (puesto que presentan decoración en su papo o cara inferior). Sobre este orden inferior de vigas apoyan directamente las jácenas, cubriéndose los espacios entre ellas mediante un orden superior de vigas, voladas asimismo (ya que muestran, de nuevo, decoración en su papo). Sobre este orden superior de vigas apoyan ya las que podríamos denominar «jaldetas entregas» (por estar



6



7

parcialmente embutidas en la estructura de apoyo del alfarje), así como el dispositivo de cierre de la armadura de madera.

La estructura de apoyo de un alfarje presenta cierta variedad de soluciones. Podemos encontrarnos con jácenas empotradas directamente en los muros, apoyadas sobre canes o apoyadas sobre vigas voladas dispuestas a lo largo de los muros, asentadas sobre mensulones de piedra.

Nuestro alfarje parece responder a la tercera solución (por lo menos así se presenta) y, desde luego, si examinamos el papo de sus jácenas, no apreciamos en ellas las zonas en reserva que encontraríamos si esas vigas se hubiesen decorado para apoyar sobre canes. Pero, si analizamos en detalle el conjunto de la estructura, detectamos incoherencias inquietantes. Al obser-

var el orden inferior de vigas, vemos que las del lado izquierdo son, en realidad, dos jácenas similares a las de los extremos del alfarje que han sido colocadas una a continuación de otra. Su estructura (dos vigas yuxtapuestas que han sido empalmadas injertando una especie de cola de milano; véase fig. 6) y su decoración (tratamiento independiente de cada una de ellas, con sus correspondientes dragones de enmarque y con sus zonas sin decoración, que irían empotradas en el muro) denuncian que se trata de dos piezas independientes que nunca se pensaron para cumplir la función que están desempeñando. Las del lado derecho son dos vigas correctamente acopladas mediante una unión a bisel (véase fig. 7) que presentan una clara continuidad compositiva e iconográfica. Las características de estas vigas sugieren que debieron de ir apoyadas sobre mensulones



8

8. Elementos con los que se fabricó el *Alfarje Várez Fisa*, cuando se encontraban en el almacén de un anticuario de Barcelona en 1953. Barcelona, Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas (n.º G-30197)

9. a y b. Detalle de una viga con iconografía religiosa, correspondiente al grupo 4, que fue fragmentada para la obtención de los pseudoalicerces de los tramos 3 y 4 del costado derecho del alfarje. Algunos fragmentos se descartaron, como se aprecia al comparar la imagen de 1953 (Arxiu Mas, n.º G-30182), en la que vemos a santa Catalina, santa Lucía, santa Bárbara y santa Margarita, con la imagen actual (tramo 4), en la que las dos últimas han sido eliminadas

de piedra, disponiéndose a lo largo de un muro, pero, si nos fijamos en su extremo izquierdo, vemos que la viga correspondiente ha sido suplementada para alcanzar la longitud del alfarje (en su extremo derecho ocurre exactamente igual, aunque, en este caso, sin decoración). Esto denuncia que estas vigas no formaban parte del conjunto tal y como se presenta en la actualidad, pues son sensiblemente más cortas. En conclusión, ninguna de las piezas del orden inferior de vigas tiene que ver con el conjunto del alfarje, del que desconocemos, en definitiva, cómo se apoyaba en el muro.

El orden superior de vigas, el que simplemente cubre los espacios entre las jácenas, sin cometido estructural alguno, resulta aún más estrambótico, puesto que, examinado a la luz de genuinos alfarjes históricos, carece de la más mínima lógica constructiva. Los miembros de este orden de vigas se presentan a modo de alicerces (largos tableros que en las armaduras de madera cubrían los espacios entre tirantes o entre jácenas, los cuales eran un soporte preferente para composiciones pictóricas). Los alicerces no tienen función estructural alguna, por lo que no tienen escuadría y deben presentarse encajados en ranuras *ad hoc* de las jácenas y acostados ligeramente. Ninguna de estas características se da en los pseudoalicerces del alfarje del Prado, que parecen, más bien, vigas que se han ido recortando para cubrir esos espacios: de hecho, varias piezas presentan indicios claros de recorte.

Las fotografías que se tomaron en 1953, cuando el alfarje se encontraba en el almacén de un anticuario de Barcelona⁴⁷, confirman lo que su montaje actual evidencia. Por entonces la obra del Prado no era más que un montón de vigas apiladas, con porciones de tablazón

con sus cintas –no así con sus saetinos– apoyadas contra la pared (véase fig. 8). En la imagen, en las tres vigas cuya decoración pictórica resulta más aparente, se pueden reconocer elementos que fueron posteriormente recortados para su empleo como pseudoalicerces. Se pueden ver, asimismo, tocaduras (especie de tapajuntas) decoradas con acicates que no se emplearon en el montaje final del alfarje. Una vez troceada, la viga superior de la imagen se aprovechó para cubrir tres tramos de la parte izquierda del alfarje (en los cuales, además, no se observó el orden original de la pieza), empleándose asimismo una pequeña porción de su extremo derecho para suplementar por la izquierda la viga inferior izquierda de la parte derecha del alfarje. La viga intermedia de la imagen se aprovechó para cubrir un tramo de la parte izquierda y otro de la parte derecha del alfarje, descartándose algunos trozos⁴⁸. La viga inferior se utilizó para cubrir dos tramos de la parte derecha, desechándose también algunos fragmentos (véanse figs. 9 a y b).

El análisis de la estructura de apoyo del alfarje ha revelado profundas incoherencias y manipulaciones que nos obligan a cuestionar toda su estructura. Debemos partir, para ello, de una reevaluación de cada una de sus piezas que permita agrupar aquellas que sean coherentes entre sí a partir de elementos como el sistema de articulación de su decoración, su contenido iconográfico, su desarrollo heráldico, sus rasgos formales o el tratamiento de sus papos. A partir de esta labor de observación se pueden establecer siete grupos de piezas (fig. 10), que presento brevemente:

- Grupo I: piezas con dragones de enmarque (solo las cabezas), pero sin elementos de articulación de

su superficie, con iconografía predominantemente profana y con armas reales (con leones negros) y de los Luna sostenidas por tenantes femeninos. Sus papos son oscuros, con motivos vegetales en rojo y en blanco. Según las anotaciones del Arxiu Mas, se trataría de vigas pintadas por sus dos caras (y, de hecho, las piezas situadas hoy en día en el tramo 1, izquierda, y en el tramo 5, derecha, corresponderían a caras distintas de una misma viga).

- Grupo 2: piezas con dragones de enmarque (de cuerpo entero), de nuevo sin elementos de articulación de su superficie, con iconografía religiosa que desarrolla un ciclo de la vida de Cristo con escenas de su infancia y de su vida pública. Carece de escudos y de decoración en el papo. Según la documentación fotográfica, era una única viga que se fragmentó en tres porciones.
- Grupo 3: piezas con dragones de enmarque (cabezas, en la actualidad en paradero desconocido). Presentan como elemento de articulación de su superficie cartuchos alargados que se entrelazan mediante medallones lobulados, con iconografía predominantemente profana y con escudos de Castilla y León (con los leones púrpura), de pequeño tamaño, en el interior de los medallones lobulados. Los papos están decorados con cartuchos geométricos con hojas de cardo. Según las anotaciones del Arxiu Mas, se trataría de una única viga pintada por sus dos caras. Las fotografías denuncian que está recortada y mutilada. Al pseudoalicer del tramo 4, izquierda, que era el extremo derecho de una de las caras de la viga, le cortaron un buen trozo por su derecha. Al del tramo 2, derecha, que era el extremo izquierdo de otra de las caras de la viga (como delata el dragón), le seccionaron un trozo por su izquierda. Un fragmento de esta viga se usó para suplementar la segunda jácena.
- Grupo 4: piezas articuladas por cartuchos alargados de extremos lobulados que alternan con medallones también lobulados, con decoración vegetal en los intersticios. Presentan escenas de la vida de Cristo (la Santa Cena, la matanza de los inocentes), que no siguen secuencia alguna, y santas (santa Bárbara, santa Catalina –que aparece dos veces– y santa Lucía y, en los descartes, santa Margarita –también repetida– y, de nuevo, santa Bárbara y santa Lucía). Presenta escudos de los Rojas en los medallones lo-



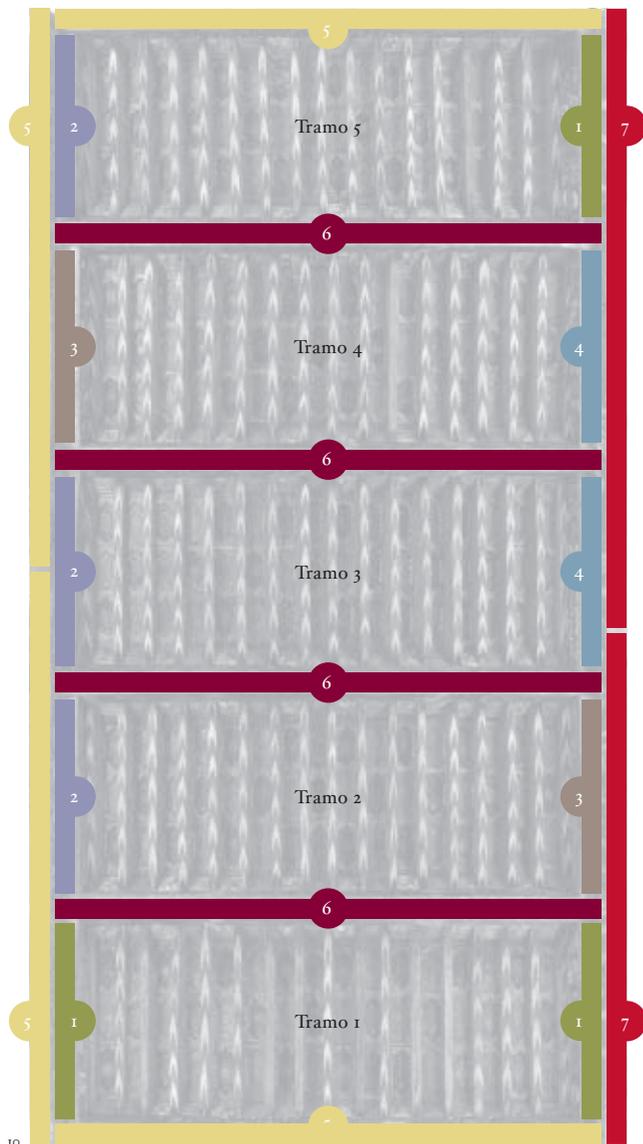
9a



9b

bulados (y de Castilla y León en un descarte). Según la documentación fotográfica, era una única viga.

- Grupo 5 (fig. 11): piezas con dragones de enmarque (cabezas que vomitan flores), ritmadas por medallones lobulados sostenidos por un hombre y una mujer, con iconografía predominantemente caballeresca y cortés (también fantástica). Presenta escudos de los Rojas y de Castilla y León en los medallones lobulados (con leones púrpura). Su papo, oscuro, está pintado de hojas y de pequeñas flores.
- Grupo 6 (fig. 1): jácenas pintadas por sus dos caras, con cabezas de dragones de enmarque (a veces exhibiendo una gran lengua –de aspecto floral en ocasiones–, a veces fagocitantes, a veces vomitando animales hostiles...), pero carentes de elementos



10. Distribución de los siete grupos de piezas que se detectan en el *Alfarje Várez Fisa*, marcados sobre una proyección en planta de su estructura

11. Detalle de una jácena del grupo 5, empleada como viga de apoyo del flanco izquierdo del alfارje

fotografías de la serie de 1953. Constituye el núcleo del alfارje.

- Grupo 7: dos vigas acopladas a bisel que debieron de reposar sobre mensulones. Presentan dragones de enmarque de cuerpo entero, pero carecen de elementos de articulación de su superficie, sobre la que se desarrolla iconografía religiosa: escenas del ciclo de la Resurrección y del Juicio Final en secuencia, con el escudo de armas similar al de la ciudad de Palencia y el de Castilla y León (con leones púrpura) sostenidos por ángeles tenantes y con el papo pintado con motivos vegetales sobre fondo rojo. Sus figuras son rechonchas (aunque no necesariamente torpes, como las del grupo 6), muy distintas de las de otros grupos.

¿Qué conclusiones podemos sacar de la constatación de la existencia de siete grupos bien diferenciados de piezas? ¿Quiere decir esto, acaso, que estamos ante un alfارje que es el resultado de acoplar piezas de siete artesanos distintos? No necesariamente. Un alfارje puede haberse construido a lo largo de varias fases o haber sido objeto de reformas a lo largo de su historia. Pienso, por ejemplo, en el anteriormente mencionado alfارje de coro de la iglesia de San Millán de Los Balbases, en el que Concejo Díez distingue cuatro momentos: el primero, el segundo y el tercero correspondientes a su fabricación en etapas sucesivas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV y un cuarto momento en el que se reformó en tiempos de los Reyes Católicos⁴⁹. En cualquier caso, creo que sí que se puede asegurar que en el alfارje del Museo del Prado hay piezas de más de un artesano⁵⁰: empleando una analogía codicológica, se podría decir que estamos ante un alfارje «facticio», fabricado por el mercado anticuario para satisfacer el gusto coleccionista por este tipo de piezas a partir de un núcleo genuino (el grupo 6) que se completó con piezas varias de similar cronología y,

articuladores de su superficie. Su iconografía es predominantemente fantástica (también caballeresca y cortés). Aunque a menudo se representan animales reales, el contexto no lo es. Presenta escudos de los Luna y de su variante, de Castilla y León (con leones púrpura y, en ocasiones, con los cuarteles invertidos), a veces sostenidos por tenantes (hombre y mujer o dos mujeres). Sus papos están decorados con dobles cintas plegadas. Su factura es notablemente más torpe que la de otras piezas empleadas en la fabricación del alfارje, pero aparenta estar intensamente restaurado (con reintegraciones volumétricas y cromáticas), como evidencian numerosas



en ocasiones, puede que incluso de similar procedencia (esto es, del mismo edificio, aunque no necesariamente del mismo artesonado)⁵¹. En efecto, aunque en la presentación de los distintos grupos he hecho hincapié en los elementos de diferenciación, existen asimismo elementos de cohesión, como los dragones de enmarque (cabezas en los grupos 1, 3, 5 y 6 y cuerpo entero en los grupos 2 y 7) y los tenantes heráldicos (en los grupos 1, 6 y 7 y, de forma *sui generis*, pues los tenantes sostienen el medallón en lugar del escudo, en el grupo 5). Solo el grupo 4 se sitúa al margen de todo (y, aún así, los escudos lo vinculan con el grupo 5).

En este contexto ya no tiene sentido hablar de «procedencia», en singular, sino de «procedencias», y señalo que Luna y su variante aparecen solo en los grupos 1 y 6; Rojas, únicamente en los grupos 4 y 5, y «Palencia» aparece solo en el grupo 7, por lo que no necesariamente tenemos que recurrir a una confluencia de linajes para explicar su procedencia. De la misma manera, tampoco tiene sentido hablar de una fecha de creación (a no ser que queramos proponer el tercer cuarto del siglo xx). Cuando José Gudiol lo dio a conocer en 1980 lo dató hacia 1350. Pilar Silva, en cambio, partiendo del estudio de la moda representada, ha propuesto una cronología en torno a 1400. Esta fecha puede servir como marco de referencia, pero, realmente, lo que habría que hacer es estudiar cada grupo por separado y determinar su cronología y su estilo, pues, según se ha indicado, existen diferencias claras de factura entre las piezas de los distintos grupos, aunque todos ellos se mueven dentro de una estética del gótico lineal, estilo que pervivió en Castilla más que en cualquier otro estado peninsular y que, si bien a finales del siglo xiv se encontraba ya en

vías de agotamiento, encontró en las armaduras de madera un último refugio, perviviendo en ellas hasta bien entrado el siglo xv. En este tipo de obras hacía falta una pintura eminentemente decorativa y clara, rasgos a los cuales se adecuaban especialmente bien el dibujo preciso y el colorido saturado del gótico lineal. En estas piezas los avances del gótico italianizante y del gótico internacional no tenían sentido, pues no podían aportar nada. Quizás el grupo 5 sea el más antiguo de este alfarje, de la segunda mitad del siglo xiv, pero, como aproximación de conjunto, resulta adecuada la cronología de hacia 1400 propuesta por Pilar Silva.

APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA

Puesto que, como acabamos de argumentar, el alfarje del Museo del Prado es un alfarje facticio que integra elementos procedentes de distintas armaduras de madera, cualquier intento de buscar en él un programa iconográfico coherente y articulado resulta inútil. Probablemente resultaría igualmente inútil aun cuando se tratase de una pieza genuina e inalterada. Considero que los intentos que se han hecho de dar lecturas unitarias a este tipo de piezas son, en el mejor de los casos, bienintencionadas. Estas piezas se caracterizan por su variedad e, incluso, disparidad iconográfica, pues en ellas se concitan lo sagrado y lo profano, lo real y lo fantástico, lo elevado y lo vulgar... Podemos buscar las raíces de este tipo de programas en los claustros románicos (donde, no obstante, todavía imperaba un sentido religioso trascendente), pero es en los siglos del gótico cuando estos programas iconográficos conocen un desarrollo más notable por su mayor énfasis narrativo, por su mayor apego a la realidad cotidiana y por su mayor



12a



12b



12c



12d

relación con la cultura literaria vernácula. Estas ideas se pueden desarrollar en distintos medios y contextos.

Resulta llamativa la presencia de iconografía religiosa. La encontramos en dos vigas fragmentadas para la obtención de cinco pseudoalicerces (grupos 2 y 4) y en dos vigas espuriamente empleadas como soporte del flanco derecho del alfarje (grupo 7: en este caso, por fortuna, conservando de forma íntegra su desarrollo). Estos tres conjuntos no parecen guardar relación entre sí (por su estructura, por su forma de articular la decoración, por su estilo...) ni, probablemente, con el núcleo del alfarje que identificamos con el grupo 6, por lo que es muy posible que este careciese, en origen, de iconografía religiosa.

12. Las dos vigas de la vida de Cristo correspondientes al grupo 2. Lo que quedaba de la primera en 1951 (12a) se encuentra en paradero desconocido (fotografía: Arxiu Mas, n.º Móvil Forcada 7); la segunda viga fue fragmentada para la obtención de los pseudoalicerces empleados en los tramos 2 (12c), 3 (12b) y 5 (12d) del costado izquierdo del alfarje

13. Cristo juez (detalle de las vigas de la Resurrección y del Juicio Final, correspondientes al grupo 7, empleadas como vigas de apoyo del flanco derecho del alfarje)

La que cabe denominar como viga de la vida de Cristo (grupo 2) fue fragmentada para la obtención, por una parte, de tres pseudoalicerces que se colocaron en los tramos 2, 3 y 5 del costado izquierdo, sin respetar ni su continuidad (pues en el tramo 4 se intercaló un pseudoalicer correspondiente al grupo 3) ni su orden (que sería, más bien, 3, 2, 5) y, por otra parte, de trozos con los que se suplementaron las vigas de apoyo del costado derecho. Esta viga era continuación de otra con la que se unía a bisel (como las vigas de apoyo del flanco derecho, preservadas íntegras y en conexión), evidenciando, de esta manera, que debieron de ir apoyadas sobre mensulones de piedra, disponiéndose a lo largo de un muro. La viga inicial del discurso iconográfico estaba en 1951 en manos del anticuario que tenía el resto de piezas, pero desconocemos cuál pudo ser su suerte⁵². Este par de vigas desarrollaba de manera continuada un ciclo de la infancia y de la vida pública de Cristo, prolijo y con detalles procedentes de los evangelios apócrifos (véase fig. 12). En la parte inicial perdida estarían, cuando menos, la Anunciación y la Visitación. En la parte en paradero desconocido estaban el anuncio a los pastores y la Adoración de los Magos. En la parte conservada e integrada en el alfarje facticio del Prado encontramos los Magos ante Herodes –esta parte fue objeto de



13

una reintegración volumétrica para compensar la zona donde iría encajado el corte a bisel de la viga anterior-, que, en rigor, debería preceder a la Adoración de los Magos, y la siempre simpática escena del sueño de los Magos (tramo 3). Siguen, a manera de relato paralelo, casi cinematográfico, la huida a Egipto, el milagro de las mieses, la matanza de los inocentes y el descanso en la huida a Egipto (tramo 2), que se completa, ya en el siguiente pseudoalicer (tramo 5), con una figura orante de dudosa interpretación. El relato conservado se cierra en este pseudoalicer con Cristo entre los doctores y con una escena que quizás se puede interpretar como las Bodas de Caná. No sabemos si este ciclo tenía ulterior desarrollo en más vigas.

La otra viga con iconografía religiosa fragmentada para la obtención de pseudoaliceres (grupo 4) permitió obtener piezas para cubrir los tramos 3 y 4 del costado derecho, de nuevo sin respetar su orden, dando origen a varios descartes cuyo paradero ignoramos. A diferencia de la anterior, esta viga no tenía un desarrollo narrativo ni coherente ni continuo, pues la Santa Cena se antepone a la matanza de los inocentes y todo esto se acompañaba con santas que se repetían.

Finalmente, las vigas de la Resurrección y del Juicio Final (grupo 7), empleadas como presunto apoyo del flanco derecho del alfarje, se conservan íntegras y en conexión, aunque suplementadas por ambos extremos. En ellas aparece, de nuevo, un desarrollo narrativo continuado que comprende un ciclo de la Resurrección (Marías en el sepulcro, aparición de Cristo a María Magdalena y bajada de Cristo al limbo) y un Juicio Final con llamativas peculiaridades iconográficas (ausencia de los intercesores o adopción, para la figura de Cristo juez, de una fórmula iconográfica a medio camino entre el ya obsoleto Pantocrátor y el más característicamente gótico Cristo mostrando las llagas; véase fig. 13). Pese

a su similar organización narrativa, de carácter además cristológico, y a su estructura parecida, basada en la yuxtaposición a bisel de dos piezas, no creo que este conjunto tenga nada que ver con las vigas de la vida de Cristo anteriormente comentadas, pues la articulación de sus superficies y el estilo de sus figuras son muy diferentes.

CONCLUSIÓN

El llamado hasta ahora «artesonado de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan» no es el alfarje de coro de la iglesia leonesa de esta advocación y localización bárbaramente derribada y expoliada en 1927. Es un montaje de anticuario o de coleccionista realizado a partir de varios artesonados antiguos de procedencia desconocida (Palencia podría ser una opción, no exenta de problemas, para algunos de sus elementos). Por ello parece más adecuado denominar esta pieza «Alfarje Várez Fisa». Designándolo por el nombre de su anterior propietario y donante, José Luis Várez Fisa, se obtiene una denominación más ajustada a sus circunstancias, y se rinde, al tiempo, un homenaje merecido, aunque a buen seguro insuficiente, a este gran benefactor del Museo y a su familia. El *Alfarje Várez Fisa* es un ejemplo excepcional de un género artístico característico de la Baja Edad Media española, especialmente notable por su atractiva riqueza iconográfica, y constituye, al mismo tiempo, un testimonio precioso de lo que fue el coleccionismo de techos historiados durante el siglo xx.

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS es profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Se ha especializado en el estudio de la pintura de los siglos XIII y XIV, así como en el análisis del patronazgo y la promoción de las artes en el período bajomedieval (línea de investigación a la que pertenece su libro *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*). En 2006 fue Frances A. Yates Short-Term Research Fellow en el Warburg Institute de la Universidad de Londres y en 2013 fue Visiting Fellow en el Index of Christian Art de la Universidad de Princeton. fbanos@fyl.uva.es

RESUMEN: En 2013 el empresario José Luis Várez Fisa (1928-2014) donó al Museo del Prado una selección de obras de su colección privada, correspondientes a la Edad Media y a los inicios del Renacimiento, que incluía un alfarje castellano de época gótica ricamente pintado. Se decía que el alfarje procedía de la demolida iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan (León). En este artículo, un profundo análisis de las noticias sobre su origen y de sus características estructurales nos conducirá a concluir que, en realidad, es un producto del mercado anticuario, elaborado a partir de auténticas vigas pintadas de diferentes fechas y procedencias para satisfacer el interés de los coleccionistas de arte del siglo XX en este tipo de obras.

PALABRAS CLAVE: carpintería de armar; mercado de arte; coleccionismo; José Luis Várez Fisa; Valencia de Don Juan

ABSTRACT: In 2013 the entrepreneur José Luis Várez Fisa (1928-2014) donated to the Museo del Prado several outstanding works of art dating from the Medieval and Early Renaissance periods, including a richly painted Castilian Gothic *alfarje*, or flat wooden ceiling, from his private collection. The *alfarje* was said to have come from the demolished church of Santa Marina in Valencia de Don Juan (León). In this article, detailed research into the origins of the roof and its structural features leads to the conclusion that it is in fact a product of the antiquarian market, made from genuine painted beams dating from various periods and hailing from different locations, to satisfy the interest of twentieth-century art collectors in such works.

KEYWORDS: Wooden ceilings; art market; collecting; José Luis Várez Fisa; Valencia de Don Juan

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura visual y cultura libraria en la Corona de Castilla (1284-1350) III*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (referencia HAR2012-34876), y en el G.I.R. de la Universidad de Valladolid *IDINTAR: Identidad e Intercambios Artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo*.

1. Gutiérrez Baños 2010.
2. Pancorbo 2006.
3. <https://www.museodelprado.es/sala-de-prensa/noticias/noticia/browse/3/volver/72/actualidad/el-museo-del-prado-presenta-la-sala-dedicada-a-la-donacion-de-la-familia-varez-fisa/> (consultado el 26 de junio de 2015).
4. Poco después se adquirieron dos elementos en estado fragmentario vinculados con este conjunto: una pieza de tabazón decorada con una roseta (P-8160/1) y una tabica decorada con la señal de Castilla (P-8160/2).
5. Cook y Gudiol Ricart 1980, p. 259, figs. 322-23.
6. Silva Maroto 2013, pp. 20-23, n.º 7.
7. Viñas 2013.
8. Merino de Cáceres y Martínez Ruiz 2012, esp. pp. 487 y ss. y apéndice.
9. Byne y Stapley 1920.
10. Cook y Gudiol Ricart 1980, p. 259, figs. 322-23.
11. Silva Maroto (2013, p. 21) sitúa su adquisición por parte del señor

Várez Fisa con anterioridad a 1970. Para las fotografías de 1972, véase Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, clichés núms. A19780-A19890 (existe una fotografía de 1971: *ibidem*, cliché n.º G56519). La obra, que sería montada finalmente en Madrid en la nueva residencia familiar, en la que se edificó una sala *ad hoc* para su instalación (se puede ver una imagen en Silva Maroto 2013, p. 22), se encontraba entonces en San Sebastián. En ningún caso se anotó en estas imágenes su procedencia de la iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan.

12. Millán Abad 1998, II, pp. 48-50; Franco Mata 2010, pp. 351-52.
13. Millán Abad 1998, I, pp. 292-93 y 306-7.
14. Luengo 1928, p. 85.
15. Gómez-Moreno 1925-26, I, pp. 144 y 456, II, láms. 596-97.
16. Luengo 1928, pp. 77-102.
17. Además, en 1918 se publicó en el semanario *El Esla* una serie de artículos firmados por «Votida» (seudónimo, al parecer, de Dativo Barrientos) que comentaban los trabajos entonces en curso en la iglesia (no he podido localizar estos artículos pero, por lo que refiere Luengo, su texto, con una alta dosis especulativa, se ceñía a estos trabajos). García Fernández (1948, p. 317) afirma asimismo que «el insigne Arqueólogo Padre Naval» (supongo que Francisco Naval Ayerbe) calificó de «inapreciables joyas» la torre y el artesonado de la iglesia, pero no sé

si en alguna publicación (que no he podido localizar) o mediante una comunicación oral. Tampoco sé si lo vio antes del derribo o los conoció a través de fotografías.

18. Los originales de las primeras se conservan en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
19. Véase, por ejemplo, Millán Abad 1998, II, p. 49.
20. Millán Abad 1998, III, pp. 56-57; Martínez Ruiz 2008, I, pp. 112-17.
21. Tormo 1927, pp. 88-89.
22. Tormo 1927, p. 91.
23. Luengo 1928, p. 85.
24. «Tuvo artesonado de ocho paños, con racimo de mocárabes, mas de ello solo alcancé a ver los cuadrales, que se sustentaban en modillones de fino y prolijo molduraje» (Luengo 1928, p. 91).
25. «Se cubre con armadura ochavada morisca, muy hermosa, toda de lazo de nueve y doce ataujerado, con cuerdas dobladas y dispuesto hábilmente; en medio tiene un racimo, casi plano, y otros en los cartabones, que son de lazo de veinte; aliceres con tocaduras sogueadas, y todo pintado y dorado» (Gómez-Moreno 1925-26, I, p. 456, II, lám. 596); Luengo 1928, pp. 98-99, lám. v.
26. «La nave conserva dos grandes tramos de armadura, también morisca: el mayor, hacia la cabecera, se refuerza con cuatro pares de tirantes y canes de recorte; en cuanto a sus paños, están simplemente

entablados, pero luego se fingió con pintura un lazo de diez, semejante al de la capilla, y acompañado de floroncillos de bulto y dos racimos de mocárabes, en forma que produce ilusión completa; los aliceres llevan follajes góticos pintados. El segundo tramo es de verdaderos taujeles de lazo de nueve y doce, correcto, con racimo de mocárabes, pintado todo, y próximamente coetáneo del primero, hacia fines del siglo XV» (Gómez-Moreno 1925-26, I, p. 456, II, lám. 597). «La techumbre que cubría esta nave, era de forma de artesón, con almizate, faldetas y cuatro pares de tirantes, sustentados en modillones recortados, de finas molduras y con adornos de funículos. Consta esta armadura de tres tramos distintos, uno, el más próximo a la torre, desapareció hace bastante tiempo, el otro... [cita la descripción de Gómez-Moreno], y en el de cabe el presbiterio... [cita la descripción de Gómez-Moreno]» (Luengo 1928, pp. 95-96).- 27. Luengo 1928, pp. 94-95.
- 28. Silva Maroto (2013, p. 21) lo sitúa a los pies de la nave de la iglesia: «Al mirar en dirección al presbiterio, hacia el frente desde la puerta occidental o bajo el coro, se podían ver las escenas representadas en la viga que forma el dintel, las mismas que ahora están en el lado izquierdo de la sala desde la puerta de acceso. Viendo del presbiterio hasta el coro las que se veían son las que están a la derecha en el Prado».

29. De oro, cinco estrellas de azur colocadas en aspa, véase Riquer 1986, p. 166, n.º 146.
30. De gules, menguante de plata y cortado en punta de plata, véase *ibidem*, p. 94, n.º 16. En la variante el campo es de sinople.
31. Solo en el siglo XVI encontramos un cuartel de Rojas, en las armas de Aldonza Manuel y Castilla, esposa del cuarto conde de Valencia de Don Juan, Enrique de Acuña y Portugal (Millán Abad 2004, pp. 42 y 54, figs. 13-14 y 21-22). Cuarteles con menguantes, aunque carentes del cortado en punta característico de los Luna (si bien, al carecer de policromía, no se puede asegurar nada), aparecían en un sepulcro de finales del siglo XV o principios del XVI de la iglesia de Santa Marina (Luengo 1928, p. 95, fig. 8, n.º 6) y subsisten aún en la llamada «casa-palacio» de la localidad (Millán Abad 2004, pp. 63-67, figs. 28-29).
32. Gudiol Ricart 1955, p. 48.
33. Con anterioridad a las fotografías reseñadas en la nota 11 se realizaron otras en 1951 (véase Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, cliché n.º Móvil Forcada 7 [fig. 12]) y en 1953 (véase *ibidem*, clichés núms. G30167-G30203 [figs. 8 y 9a]). El artesonado se encontraba entonces en Barcelona, en comercio.
34. Véase Castro García 1975, pp. 228-29.
35. En cualquier caso, aun aceptando esta hipótesis, seguiríamos enfrentándonos al problema de tener que buscar una respuesta mínimamente satisfactoria para los escudos de armas presentes en el artesonado.
36. García Carraffa y García Carraffa 1957, p. 198. Existe, no obstante, información que contra dice aparentemente el dato de los hermanos García Carraffa (a no ser que hubiera más de una sobrina del arzobispo Sancho de Rojas de nombre Inés de Rojas): la *Crónica de don Álvaro de Luna* dice que esta señora se casó en primer lugar con Luis de la Cerda y en segundo lugar con Ruy Díaz de Mendoza (*Crónica* [s. XV] 1940, p. 34).
37. Sobre los sellos, véase Fernández de Madrid [s. XVI] 1976, pp. 153-54; p. 756, nota 54, y láms. 22 y 41. Sobre el pinjante de caballo (Museo de Palencia, 6901), véase Fernández Ibáñez 2012, 11, pp. 1298-99 y 1302-3, fig. 1. En el pinjante de caballo yo aprecio los esmaltes habituales de las armas de Palencia.
38. Prueba de la frecuencia de esta asociación es su aparición en matrices sigilares (véase Menéndez Pidal y Gómez Pérez 1987, p. 73, n.º 117) y en pinjantes de caballo (véase Martín Ansón 2004, pp. 190-92, núms. 171-73).
39. Debo estas reservas a mi querido y admirado Faustino Menéndez Pidal de Navascués, máxima autoridad en cuestiones de heráldica medieval española.
40. Viguri 2005, pp. 18-19, 29 y 45, ils. 2 y 47.
41. Martínez 1990, pp. 119-31.
42. Navarro García 1946, p. 141 («Corresponde a este lugar hacer constar que en diferentes dependencias del inmenso convento, claustros, refectorios, salas de Capítulo y otros lugares, lucían asimismo alfarjías y artesonados mudéjares, destruidos por el tiempo y por la incultura de los hombres. Hemos comprobado restos de ellos en la Beneficencia Provincial, Delegación de Hacienda, Gobierno Civil y Sociedad Económica, Centros que han cabido muy holgadamente en el viejo convento franciscano»; Martínez 1989, p. 95; Martínez 1990, pp. 127 y 130. No he podido consultar un opúsculo publicado en 1911 por Alfonso Shelly (*El convento de San Francisco de Palencia*) que menciona, asimismo, los artesonados. En un manuscrito redactado en 1732 por fray Cristóbal de Cea (*Fundación y noticia del convento de N. P. San Francisco de la ciudad de Palencia*), custodiado por los padres jesuitas que en la actualidad regentan la iglesia de San Francisco de Palencia, a quienes agradezco el acceso al mismo, se habla de cómo «permanecían pocos años en la cumbre del dormitorio antiguo los artesonados de las aulas y generales donde leían los cathedráticos tan pintados y hermosos que se conocía mui bien había sido fábrica más que para religiosos» y de cómo se veían «en lo que se ha desecho de los dormitorios del convento empartes de dichos artesones pintadas en las cumbres de ellos las armas de Castilla y de León» (fol. 9r). Sobre esta obra, véase Martínez González 1986.
43. Viguri 2005, p. 115.
44. En 1929 el *Heraldo de Madrid* denunciaba que un anticuario de la cuesta de Santo Domingo de Madrid acababa de adquirir «un artesonado de un convento de Palencia» (Martínez Ruiz 2008, 11, p. 273). Por desgracia, la referencia es demasiado vaga como para vincularla al convento de San Francisco (no digamos para relacionarla con el artesonado del Prado).
45. Véase Nuere Matauco 2000, pp. 51-85.
46. Numero los tramos del 1 al 5 atendiendo al montaje actual de la pieza en la Sala Várez Fisa del Museo del Prado, tomando para ello como referencia el acceso a dicha sala. De acuerdo con este criterio empleo, asimismo, las expresiones «izquierda» y «derecha».
47. Desconocemos su identidad. Una fotografía anterior, de 1951, en la que aparecen algunos de los elementos de este alfarje, lleva la anotación «Forcada», que no he podido identificar.
48. Según las notas asociadas a las fotografías, esta viga estaba pintada por sus dos caras, lo que abunda en la incoherencia de su uso para la obtención de pseudoaliceres.
49. Concejo Díez 1999, 1, pp. 156-97.
50. Las fotografías de 1953 y de 1972 muestran muchas tabicas para cubrir los espacios entre jaldetas que, como presentaban un diseño distinto (Castilla y León por separado dentro de escudos cobijados por arcos mixtilíneos definidos por una cinta), se descartaron del montaje definitivo (a pesar de formar parte del mismo lote), para el que sospecho que se fabricaron tabicas nuevas.
51. Quizás no se le pudo dar salida en el exterior y estuvo durmiendo en un almacén anticuario hasta que lo compró el señor Várez Fisa antes de 1970. Quizás se le atribuyó como origen Valencia de Don Juan para aprovechar un expolio conocido y desviar así la atención de uno desconocido.
52. No parece que se conservara entonces íntegra, pues era mucho más corta que la viga conservada. Además, el desarrollo iconográfico del conjunto pide más escenas al inicio del ciclo. Finalmente, su extremo izquierdo, que parece mutilado, no tiene el dragón de enmarque que cabría esperar.

De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid

On Art and Architecture. The Hall of Mirrors in the Alcázar of Madrid

EN 1986 STEVEN N. ORSO PUBLICÓ *PHILIP IV AND the Decoration of the Alcázar of Madrid*, un irreprochable trabajo académico en el que se reconstruía la historia decorativa de los principales salones del palacio madrileño¹. Obra de referencia, dada la importancia de los objetos artísticos analizados, venía a completar lo iniciado treinta años antes por Yves Bottineau en su estudio sobre los inventarios de las colecciones reales². Bottineau había aprovechado la detallada relación de 1686 de los cuadros conservados en el alcázar para hacernos recorrer el laberinto de piezas de una arquitectura todavía poco y mal conocida. Orso hace el camino de vuelta, y si antes fueron las pinturas las que nos dejaron entrever la distribución de los aposentos, ahora son los propios espacios los que vienen a terminar de explicarnos la disposición de las colecciones.

Orso dedica especial atención al Salón de los Espejos, suntuosa estancia donde lucían algunas de las más valiosas obras atesoradas por la monarquía. El autor va desgranando el largo proceso que condujo al espectacular resultado final, que luego veremos como fondo de los retratos dinásticos de Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Puede incluso avanzar más y dibujar unos croquis que detallan el lugar que ocupaban los cuadros en la sala, precedente que dejaba abierta la posibilidad de ofrecer mayores precisiones gráficas a medida que fuéramos conociendo mejor la arquitectura y, por tanto, la dimensión real de las paredes que cerraban la pieza (fig. 2). Ese es el punto de partida de este trabajo³.

UN NUEVO SALÓN PARA EL ALCÁZAR

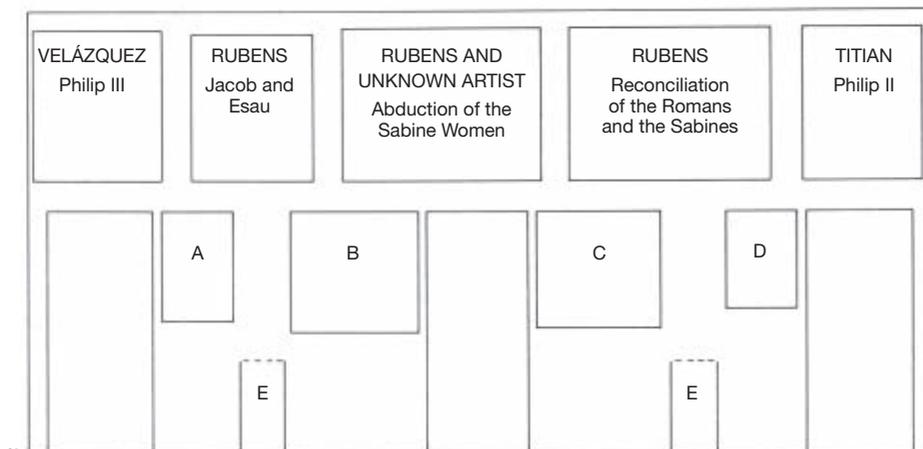
En 1618 se tomó una decisión que alteraría sustantivamente la imagen de la nueva fachada que se estaba construyendo en el alcázar madrileño. Se edificaban por entonces dos paños independientes que corrían por delante de los cuartos del rey y de la reina, paños que, antes de encontrarse, doblaban para buscar en el centro el antiguo pórtico de época del emperador Carlos V. Pero, a medida que las obras avanzaban, se vio lo insatisfactorio de esta solución, que dejaba excesivamente encajonado el acceso al palacio, por lo que se decidió levantar un nuevo pórtico delante del anterior que terminara de enrasar todo el frente⁴ (fig. 3).

Las obras empezaron en el verano de aquel año, y a principios de 1622 la fachada estaba terminada. Detrás de ella y en su centro quedaba un nuevo salón, para el que poco después se contrataba el enmaderamiento del techo y la construcción de los tejados y buhardas –obligándose a los maestros a tenerlo todo acabado antes de junio–, se adjudicaba la carpintería de puertas y ventanas, se concertaba el solado y Juan Gómez de Mora (1586-1648) daba una memoria del mármol necesario para el zócalo y las guarniciones de puertas y chimeneas⁵.

La nueva pieza, al igual que las otras salas ceremoniales del palacio, tenía doble altura, al ocupar todo el espacio correspondiente a las dos plantas principales del edificio. Arriba, una cornisa daba paso a una bóveda plana de yesería, con los encuentros redondeados

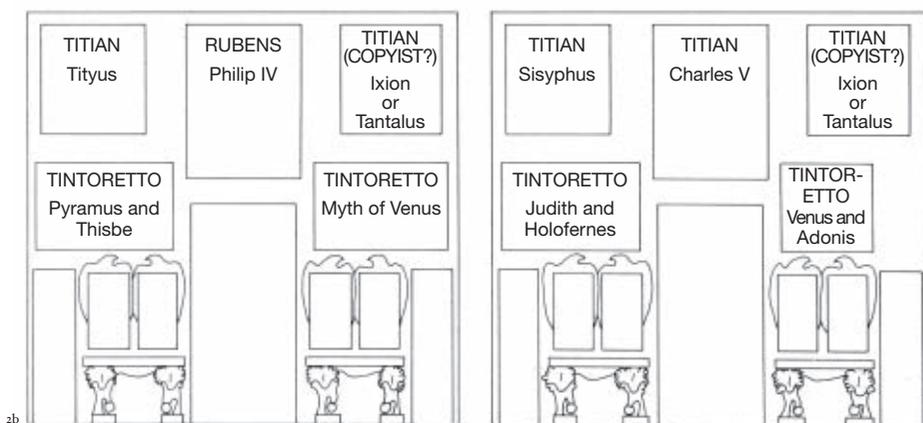


1. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II como gran maestre de la orden del Toisón de Oro*, 1677.
Óleo sobre lienzo, 216 x 140 cm. Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schloss Rohrau



2. a y b. Reconstrucción de la posición de los cuadros en el Salón de los Espejos en 1659, en S. N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 75

3. Planta del frente del alcázar en 1622 tras la construcción del nuevo pórtico



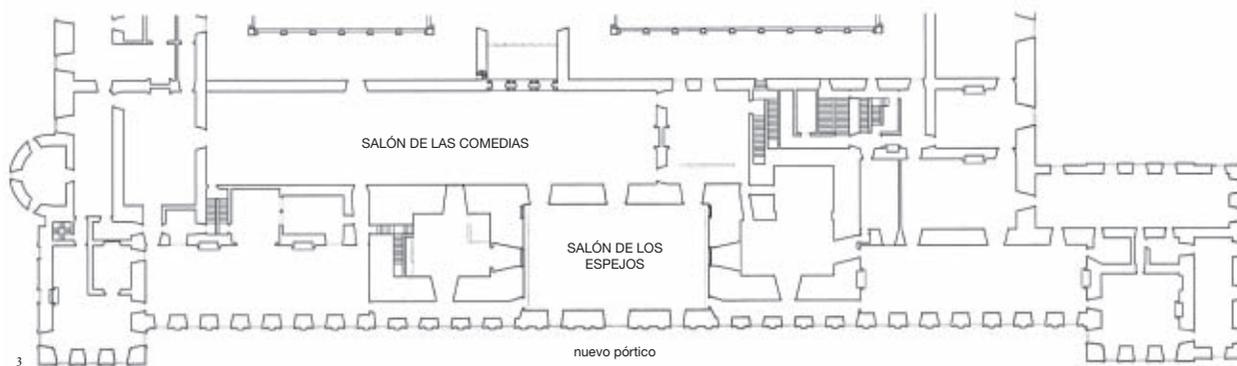
mediante camones. Su construcción obligó a levantar unos andamios, cuyas escaleras se hicieron con pasos cómodos, barandillas y pasamanos por «la mucha frecuencia que tenía Su Magd. en subir y bajar por ellas así a ber la bobeda como a ber la pintura», y se proveyeron dieciocho banquillos, grandes y pequeños, unos para «Su Magd. y sus alteças» y otros para los pintores y doradores⁶.

Estas noticias, sacadas de las mediciones que se hicieron para pagar a los contratistas, parecen dejar entrever que algo se llegó a pintar. También sabemos que a Julio César Semin se le abonaron tres bocetos relativos a la pintura de la bóveda, pero el hecho de que en los pagos, retrasados hasta 1625, se especificara que esos dibujos eran «para quando se quiso pintar el salón», ha hecho pensar que su trabajo no fue más allá del papel⁷. Aunque fuera razonable que una vez terminado el enyesado de la bóveda se quisieran aprovechar los andamios

para dejar resuelta la cuestión de la pintura, muy poco convincente debió resultar la propuesta del pintor, tanto si algo de ella comenzó a ejecutarse como si no pasó –y es lo más probable– de aquellos primeros bocetos. En cualquier caso, lo que sí se hizo entonces fue dorar la cornisa, una obra costosa terminada en diciembre de 1622, con la que se cerraba el proceso constructivo del salón, lo que permitía iniciar los trabajos de decoración de la nueva pieza⁸.

SOBRE ESPACIO Y PROTOCOLO

El uso de las estancias del alcázar estaba sometido al dictado de unas estrictas etiquetas que vinculaban funciones y espacios. En ese encorsetado mundo los cambios se encajaban con dificultad, y las obras emprendidas en el frente del edificio estaban produciendo muchos. La nueva fachada había dejado delante de los cuartos del rey y de la reina dos nuevas galerías, de-



sahogadas y luminosas, destinadas a convertirse en las estancias principales de sus respectivos aposentos. Los corredorcillos que pasaban por delante de las torres medievales las unían al salón y permitían prolongar en esta la vida privada de los soberanos, siempre en la medida en que este concepto de intimidad pueda aplicarse a los entresijos de la corte barroca.

El salón no había nacido de una necesidad protocolaria, sino que era fruto de las exigencias compositivas de la fachada del edificio. En la primera y sucinta descripción que hace Gómez de Mora de la nueva estancia, lo que destaca es la condición que la pieza tiene como trasquarto del balcón real. «Pieça grande sobre la puerta principal y de aqui ven los Reyes las fiestas y procesiones que pasan por la plaza de Palacio», dice Mora en la relación del edificio que se lleva en 1626 el cardenal Barberini tras su estancia en Madrid⁹.

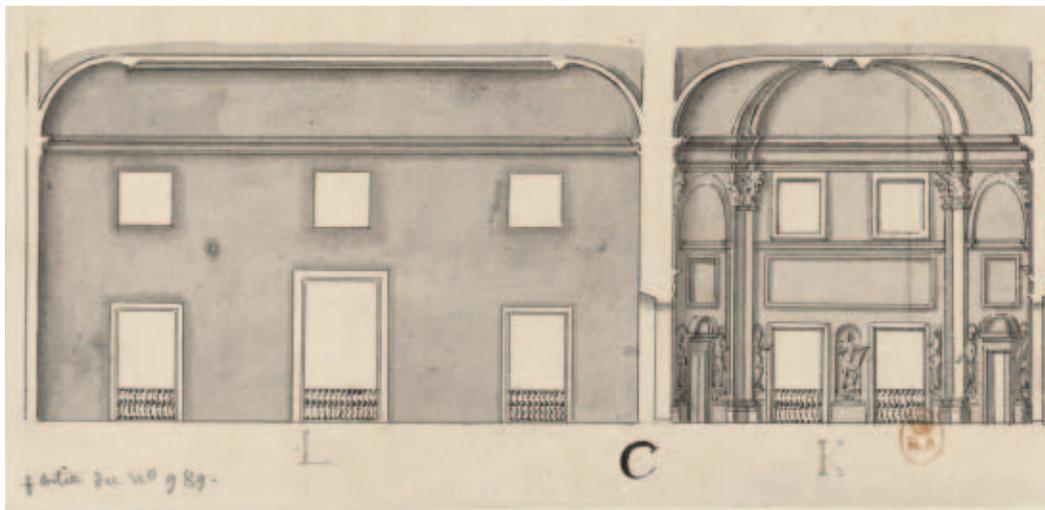
Antes de convertirse en salón de aparato, lo más valorado parece haber sido su papel a la hora de facilitar la circulación entre ambos cuartos reales, permitiendo una comunicación directa entre el aposento del rey y el de la reina sin tener que pasar por el Salón de las Comedias. Cuando Mora defiende su trabajo ante los ministros que juzgan su actuación en las obras de la fachada, dice de la nueva sala que «sirve de trasquarto a la casa, y es la trabazón de los cuartos de sus Magestades Rey y Reina, y que en día de fiestas publicas era muy desacomodada, y de poca autoridad la vivienda por no tener los Reyes por donde pasar, sino es por la sala grande, y oy pasan por esta pieça»¹⁰. El alegato de Gómez de Mora no está fechado pero debió escribirse entre el año 1628, en el que formalmente se le hicieron las acusaciones, y el año 1632, en el que se dictaron las sentencias. Es importante recordar las fechas porque

para entonces Rubens (1577-1640) había pasado ya por la corte, dejando espectaculares cambios en la decoración de la pieza, que sin embargo el maestro mayor, tan amigo de la etiqueta, no acababa de ver como escenario de las ceremonias palaciegas. Sin ir más lejos, cuando terminaron las negociaciones con la corona inglesa –que habían justificado la presencia en Madrid del pintor flamenco–, y el 17 de diciembre de 1630 el rey jura las paces, para tan solemne ceremonia vuelve a preferirse el Salón Grande o de las Comedias¹¹. No será hasta finales de esa década cuando el Salón Nuevo acoja su primera recepción pública¹².

LA RESTITUCIÓN DE LA ARQUITECTURA

El interior de la nueva pieza poco tenía que ver con el del Salón de las Comedias. Gómez de Mora aprovechó que sus dimensiones resultaban obligadas –atrapado como quedaba entre el viejo pórtico y las torres medievales– para trabajar con un espacio más proporcionado, resolviendo su arquitectura dentro de estrictos criterios de orden y regularidad. Los paños interiores eran simétricos respecto a los dos ejes, enfrentados los balcones de la fachada con las tres puertas abiertas hacia el Salón de las Comedias y la Sala de las Furias, entre las que se situaban dos amplias chimeneas. En los testeros laterales se repetía la misma solución: una puerta central, del tamaño de las anteriores, flanqueada por una pequeña puerta de paso, las cuales permitían la comunicación con los aposentos reales. Nada de exageraciones ni de retóricas barrocas. Una arquitectura quizás algo seca, pero eficaz.

La restitución gráfica del salón no es un tema que pueda plantearse al margen de la del conjunto del edificio. El repertorio de fuentes gráficas, vistas y planos,



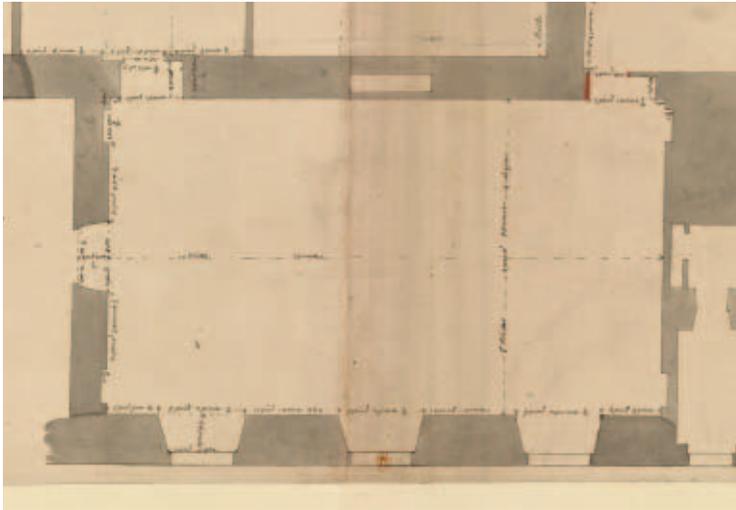
dibujos de conjunto o de detalles debe ser considerado simultáneamente, y la propuesta debe dar una solución coherente, tanto desde el punto de vista formal como desde el constructivo, a cada uno de los momentos de su accidentada historia. Tenemos la suerte de que, entre los documentos conservados, los planos más completos –las dos plantas que acompañan la relación dada en 1626 por Gómez de Mora al cardenal Barberini– se dibujaran en una fecha tan próxima a la terminación de las obras. Pero basta con superponer ambas plantas para darse cuenta de la falta de correspondencia entre los muros de carga o los ejes de los huecos de fachada y, por tanto, de la necesidad de un trabajo de ajuste que trate de minimizar los errores de dibujo. En el caso del Salón Nuevo disponemos además de otras fuentes gráficas, gracias a las cuales podemos precisar mejor su arquitectura. Son posteriores, del reinado de Felipe V, como el alzado levantado por Antoine Du Verger, que nos deja ver la única representación que tenemos del interior de la sala, o el llamado «plano del parquet», una planta de la sala tal como se encontraba a principios del siglo XVIII enviada a París para encargar un entarimado de madera (figs. 4 y 5). Esa circunstancia hace que este sea un plano no solo bien dibujado sino además meticulosamente acotado en toesas, pies, pulgadas e incluso líneas, lo que da idea de su precisión¹³.

Además de las fuentes gráficas, hay otros documentos que pueden resultar extraordinariamente valiosos, como las pormenorizadas relaciones que a veces se adjuntan a los contratos o se remiten a quienes tienen que

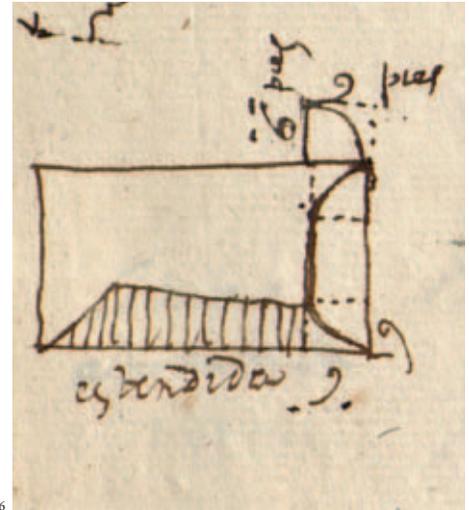
suministrar los materiales. Por ejemplo, la memoria antes citada de Gómez de Mora para las guarniciones de mármol del salón, que nos permite conocer con exactitud las dimensiones de las puertas grandes y pequeñas, del zócalo y de las chimeneas.

Especialmente valiosas resultan las mediciones que llevan a cabo los aparejadores una vez terminadas las obras. Gracias a ellas volvemos a tener datos sobre las dimensiones totales de la bóveda, 69 pies y cuarto de largo y 39 pies de ancho, y conocemos cuánto medían los derrames que resolvían el acuerdo con los paramentos. Otra anotación nos confirma que el desarrollo del conjunto de las paredes alcanzaba los 216 pies y $\frac{3}{4}$, con una altura de 28 pies y $\frac{3}{4}$ desde el zócalo hasta el collarino donde arrancaba la cornisa. Incluso tenemos detallado el perfil de esta y sus medidas (figs. 6 y 7). Para hacerse una idea de lo puntillosa y reiterada que puede llegar a ser esta información, basta señalar que solo las partidas correspondientes a jaharros y blanqueos importan más de cincuenta registros. Documentación tediosa, pero de un valor inapreciable para restituir la realidad de la arquitectura¹⁴.

No obstante todo lo dicho, distamos mucho todavía de poder precisar con exactitud los planos del alcázar. Hay que recordar que son siglos de obras superpuestas, añadidos sucesivos, intervenciones y ampliaciones, cada una de las cuales tuvo que encontrar sus propias soluciones formales. Añádanse los desajustes, faltas de escuadría, desplomes y demás vicisitudes que cabe esperar en un proceso de este tipo, cuya condición aleato-



5

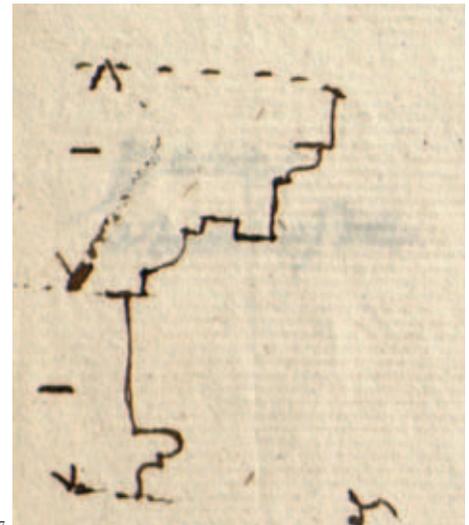


6

ria impide poder considerarlos. Por tanto, es necesario un continuo proceso de ajuste que trate de hacer posible el encaje del conjunto ofrecido por la documentación conservada, intentando minimizar los desacuerdos que van surgiendo.

LAS DIMENSIONES DE LOS CUADROS

La documentación fundamental para conocer los cuadros que colgaron en cada momento en las estancias del alcázar son los sucesivos inventarios. Tenemos el de 1636, cuando Gómez de Mora deja el cargo de aposentador, el realizado en 1666 al fallecimiento de Felipe IV –que ha llegado a nosotros incompleto–, el de 1686 y el levantado en 1700, después de la muerte del rey Carlos II. En esos inventarios se recogen los títulos con los que se identificaban los cuadros, tal y como en palacio eran conocidos, y los pintores que los habían realizado o a quienes se atribuían. En cuanto a las medidas, en el inventario de 1636 se apuntan referencias relativas al tamaño de unos lienzos respecto a otros, pero no sus dimensiones. El inventario de 1686 sí nos da los tamaños de todos los cuadros, aunque se trata de medidas aproximadas –pues responden a estimaciones visuales que seguramente eran más relativas cuanto más alto colgaban las pinturas–, que nunca afinan más allá de un tercio o cuarto de vara y que no sabemos si incluyen los marcos o corresponden solo a las telas. Estas medidas se arrastran y repiten en el último inventario hecho antes del incendio del alcázar, el realizado tras el fallecimiento de Carlos II.



7

4. Antoine du Verger, Sección del Salón de los Espejos y de la Pieza Ochavada (detalle de la Sección longitudinal del ala de mediodía), h. 1711. Lápiz negro, pluma y tinta china, y aguada de tinta china, 132 x 368 mm. París, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie (FOL-VB-147)

5. Antoine du Verger, *Plano del parquet* (detalle), h. 1713. Pluma y tinta china, aguada de tinta china y acuarela, 834 x 1.464 mm. París, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie (FT 6-VD-29)

6 y 7. Medidas de la bóveda del Salón de los Espejos y perfil de la cornisa. Madrid, Archivo Histórico Nacional (Consejos, leg. 53.177)

Quizás por eso Orso prefirió atender a las dimensiones reales de las pinturas conservadas. Un criterio que aboga por la precisión, pero que tiene en contra el inconveniente de no poderlo aplicar a los lienzos perdidos y que obvia el hecho conocido de que otros fueron modificados, bien porque presentan añadidos, bien porque fueron recortados.

Así, el cuadro más emblemático de los que colgaban en el salón, el retrato del emperador Carlos V en Mühlberg de Tiziano (h. 1489-1576) (P-410), figura en los inventarios con unas medidas de cinco por cuatro varas (unos 4,17 por 3,34 metros). La noche del incendio fue recortado para separarlo de su marco, como los otros cuadros que se salvaron, lo que hace que en el inventario de las obras salvadas figure con unas dimensiones de cuatro varas de alto por tres varas y cuarto de ancho (3,34 por 2,71 metros), medidas muy próximas a los 3,32 por 2,79 metros que actualmente tiene el cuadro¹⁵. En cualquier caso parece que las cinco varas de altura consignadas en los inventarios eran algo exageradas. Es la misma altura que se da al *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* (P-431), también de mano de Tiziano –cinco por tres varas (4,17 por 2,51 metros)–, que podríamos comparar con los 3,35 por 2,74 metros que mide actualmente el cuadro conservado en el Prado. Y un lienzo al que los inventarios otorgan el mismo tamaño que este último, la *Reconciliación de Jacobo y Esaú* de Rubens (Múnich, Staatsgalerie Schleissheim), que se libró del incendio, mide actualmente 3,31 por 2,82 metros. Por tanto, es posible que ninguno de los cuadros llegara a las cinco varas de altura que dicen los inventarios y, en cambio, estos últimos parecen haber tenido por lo menos un cuarto de vara de anchura más de lo que en ellos se indica. Como se ve, por tanto, se trata de medidas no demasiado fiables.

Lo mismo sucede con la restitución de la arquitectura de la sala. Lo ideal sería disponer de las dimensiones reales de las pinturas y los marcos. Pero no pudiéndolas tener, el uso de las medidas aportadas por los inventarios, aunque sean solo aproximadas, ofrece al menos el punto de partida de la visión subjetiva de quien contempló las pinturas y las consideró de un mismo tamaño. Hay que dar valor a esa cuestión, pues sabemos que es una cuestión que en su momento se tuvo en cuenta: en 1625, cuando se empezaron a colgar los primeros cuadros, se libró una cantidad a Vicente Carducho (h. 1576-1638) por «alargar, ensanchar y añadir de pintura tres

lienços grandes para poner en el salón nuevo», dos de ellos del mismísimo Tiziano¹⁶. Por tanto, trabajar con esas medidas nos ayuda a entender unos criterios de relación evidentes para quien hacía los inventarios, y que ahora resultan reveladores para poder agrupar las pinturas.

LA PRIMERA DECORACIÓN: TIZIANO Y LOS PINTORES DEL REY

Terminado el dorado de la cornisa, y fracasado el intento de pintar la bóveda, se desmontaron los andamios y se empezó a pensar en los cuadros que debían decorar las paredes de la estancia. En noviembre de 1623 se hizo una petición al Pardo para que se enviaran ocho cuadros, seis de ellos de Tiziano, pedidos expresamente para ser colocados en el salón, pero cuya colocación debió de posponerse hasta después de septiembre de 1624, cuando se pagó el dorado del marco del *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, la pieza más importante de entre las enviadas¹⁷. Por entonces también se habían trasladado al salón algunos de los tizianos que colgaban en otras partes del alcázar: las cuatro *Furias* (P-426 y P-427), desde el dormitorio del rey, y el *Adán y Eva* (P-429), que se subió desde la sacristía de la capilla. Asimismo se pagó el dorado de un marco para el desaparecido retrato de Felipe III en su entrada en Lisboa, un cuadro encargado tiempo atrás a Bartolomé González (1564-1627), uno de los pintores del rey¹⁸.

A lo largo de 1625 tenemos noticias de la ejecución y dorado de otros marcos para pinturas destinadas a ser colgadas en la nueva pieza. Entre ellos, dos para obras de Rubens, la *Adoración de los Magos* (P-1638), requisada a Rodrigo Calderón, y *Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes* (P-1661), un cuadro bien documentado atribuido hoy a Rubens y miembros de su taller, quizá con Van Dyck entre ellos¹⁹. En agosto se registran los primeros pagos para el marco del perdido retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Velázquez (1599-1660), quien nada más incorporarse al servicio del monarca consigue hacerse un hueco en este selecto grupo de grandes maestros. No sabía entonces el joven sevillano que este salón habría de ser una referencia continuada en su larga carrera al servicio de la monarquía²⁰.

No podemos concluir qué criterios se siguieron en la elección de las obras: ¿sus asuntos, su tema, su formato? Quizás algunas de ellas apenas estuvieran unos días en las paredes del salón, o ni siquiera llegaron a

colgarse. Cuando Cassiano del Pozo nos deja en 1626 la primera descripción de la estancia, es fácil percibir esta confusión²¹. Pero hay en su relato algunas precisiones que nos pueden ser útiles. Cita el *Aquiles descubierto* —el primer cuadro que vio, «a la entrada, sobre la puerta», que debía de ser la que daba hacia la galería de la reina— y después la *Religión socorrida por España* (p-430), otro de los tizianos llegados del Pardo. Sobre ellos el *Carlos V en Mühlberg* entre dos de las *Furias*, y, frente a él, el retrato ecuestre de Felipe IV entre las otras dos. Una disposición, esta de la parte alta de los testeros, que ya no se va a modificar. También, y sin especificar su colocación en la sala, reconoce Cassiano el *Adán y Eva* y el retrato de Felipe II de Tiziano. Sigue con algunos otros cuadros: *La extracción de la piedra de la locura* de Jan Sanders van Hemessen (h. 1500-h. 1564/66) (p-1541)—otra de las pinturas enviadas desde El Pardo—, la entrega de las princesas de España y Francia en el Bidasoa —obra perdida— y una vista de Lisboa desde el puerto con los arcos levantados para la entrada en la ciudad de Felipe III. Además menciona un par de piezas de mobiliario: la mesa regalada al monarca por monseñor Innocenzo Massimo y un biombo oriental, exótico objeto que atrae enormemente la atención del diletante italiano²².

Los muebles, como los cuadros, debían estar aún un poco desperdigados en el interior de la sala y por lo tanto no vale la pena intentar una restitución. En realidad, y aunque Cassiano no lo supiera cuando escribió su relato, estaban ya en marcha una serie de encargos que iban a cambiar sensiblemente el aspecto de la pieza. Entre abril y octubre de 1626 se pagaron tres grandes marcos, «del tamaño del retrato a caballo de Su Magd.», para tres cuadros que estaban acabando de pintar Carducho, Eugenio Cajés (1574-1634) y Bartolomé González, cuadros de los que, a pesar de lo dicho, el inventario de 1636 afirma que eran del tamaño del retrato de Felipe II y no del de Felipe IV²³. De la pintura de González poco sabemos y ni siquiera es seguro que llegara a lucir en las paredes del salón; las de Carducho y Cajés representaban dos episodios de la Antigüedad, la *Arenga de Escipión a los romanos* y la *Historia de Agamenón*.

Cuando se colgaron estas pinturas, en diciembre de 1626, los pintores del rey estaban compitiendo en el célebre concurso de la *Expulsión de los moriscos* para sustituir el retrato de Felipe III hecho por Bartolomé González, en el que participaron Velázquez, Carducho,

Cajés y Angelo Nardi (1584-1664), que reemplazó a un envejecido y probablemente enfermo Bartolomé González, al que rondaba ya la muerte²⁴. Conviene recordar que el triunfo de Velázquez fue sancionado por Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), el aristócrata italiano aficionado a la pintura y arquitecto diletante que tendrá un papel relevante en la dirección del gusto artístico de la corte. Por ello, no hay que descartar que aconsejara sobre el formato y la colocación de los cuadros del salón, o acerca de los encargos que inmediatamente después se harán en Italia.

Poco a poco las pinturas van formando un conjunto razonablemente estructurado de acuerdo con la ordenación arquitectónica de los paramentos de la sala. Los dos testeros principales están presididos por los retratos enfrentados de Carlos V y Felipe IV, los dos monarcas a caballo y armados. Velázquez sostiene, de momento, el enfrentamiento con Tiziano, flanqueados ambos por la inquietante presencia de las cuatro *Furias*. En la pared principal, la que está iluminada por la luz de mediodía, la *Expulsión de los moriscos* sirve de *pendant* al retrato de Felipe II tras la batalla de Lepanto: el padre y el abuelo del soberano, colgados sobre las dos grandes puertas de los laterales. Y entre ellos, manteniendo el mismo formato, los tres cuadros encargados a los pintores reales. Bajo estos lienzos quedan los de pequeño formato, en cuya disposición nos movemos por un terreno más resbaladizo, pues, fuera de las indicaciones dadas por Cassiano, lo demás tiene que ser por el momento conjeturable.

LOS ENCARGOS ITALIANOS Y LA LLEGADA DE RUBENS

Las pinturas iban encontrando su lugar en el salón, pero el conjunto distaba de resultar coherente. Había cuadros claramente disonantes por su tema, como los religiosos de Tiziano, que difícilmente podían encajar entre los retratos dinásticos y las imágenes mitológicas o de la historia antigua. Evidentemente estaban allí por su calidad; y quizás lo contrario —es decir, la falta de calidad pictórica— es lo que hará que otros sean sustituidos.

Lo cierto es que la decoración de la sala continuaba siendo un proceso abierto. En 1627 se solicitaron diversas pinturas a Italia, que irían llegando entre 1628 y 1630. Desde Roma se enviaron dos domenichinos y una composición con Hércules y Ónfale, obra de Artemisia Gentileschi (1593-1652/53). Desde Milán, dos pinturas, *Cain y Abel* y *Sansón*, comenzadas por Camillo Procac-

cini antes de su muerte en 1629. Y desde Nápoles, otras dos, ambas de José de Ribera (1591-1652), *Jael y Sisera* y *Sansón y Dalila*²⁵.

Mientras vienen o no las pinturas italianas, la principal aportación al salón la va a hacer Rubens, que visita Madrid en septiembre de 1628 por razones artísticas y diplomáticas. El flamenco llega a la corte con ocho cuadros que van a ser colgados inmediatamente en el salón. Dos son sendas cacerías de gran formato, la «Caza del jabalí» y la «Caza del ciervo». Otros cuatro se agrupan en dos parejas: de un lado, el «Sátiro comiendo uvas» y las «Tres ninfas» (*Ceres y dos ninfas*, P-1664); de otro, el «David matando un oso» y el «Sansón quebrando las mandíbulas al león»²⁶. Las dos pinturas que completan el equipaje de Rubens tienen un formato diferente entre sí, aunque pueden encontrarse medidas parecidas en otros cuadros de los que colgaban en el salón. Una representaba la historia de «Gaius Mucius Scaevola» y el inventario de 1636 la describe del mismo tamaño y con el mismo marco que el *Aquiles descubierto*, aquella primera obra del pintor flamenco ya citada por Cassiano diez años antes. Es por tanto más que probable que Rubens la trajera para colocarla con ella. En cuanto al último de los cuadros, abordaba un tema sacado de la historia bíblica, la *Reconciliación de Jacobo y Esaú*. El inventario de 1636 lo cita entre la *Arenga de Escipión* de Carducho y la *Expulsión de los moriscos* de Velázquez, refiriéndose a los tres como del mismo tamaño, aunque ligeramente más pequeño el de Rubens.

Por tanto, todo apunta a que los lienzos traídos por el pintor flamenco estaban directamente destinados a completar la decoración de la sala. Eso implica suponer que previamente se le proporcionaran –o al menos, sugirieran– los temas y las dimensiones, y es ahí donde podría encontrar un nuevo sentido el comentario de Francisco Pacheco cuando dice, al hablar del viaje del flamenco a Madrid y su relación con Velázquez, que «con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había antes por carta correspondido) hizo amistad»²⁷.

Esta amistad no fue óbice para que el monarca decidiera sustituir el retrato que le había hecho Velázquez por otro, también ecuestre, pintado por Rubens en los últimos meses de 1628. Eso dejaba a Velázquez en la misma situación que Carducho y Cajés, los tres pintores del rey representados por un solo cuadro, en el caso del sevillano con su *Expulsión de los moriscos*. La partida

8. Reconstrucción de la posición de los cuadros en el Salón de los Espejos según el inventario de 1636

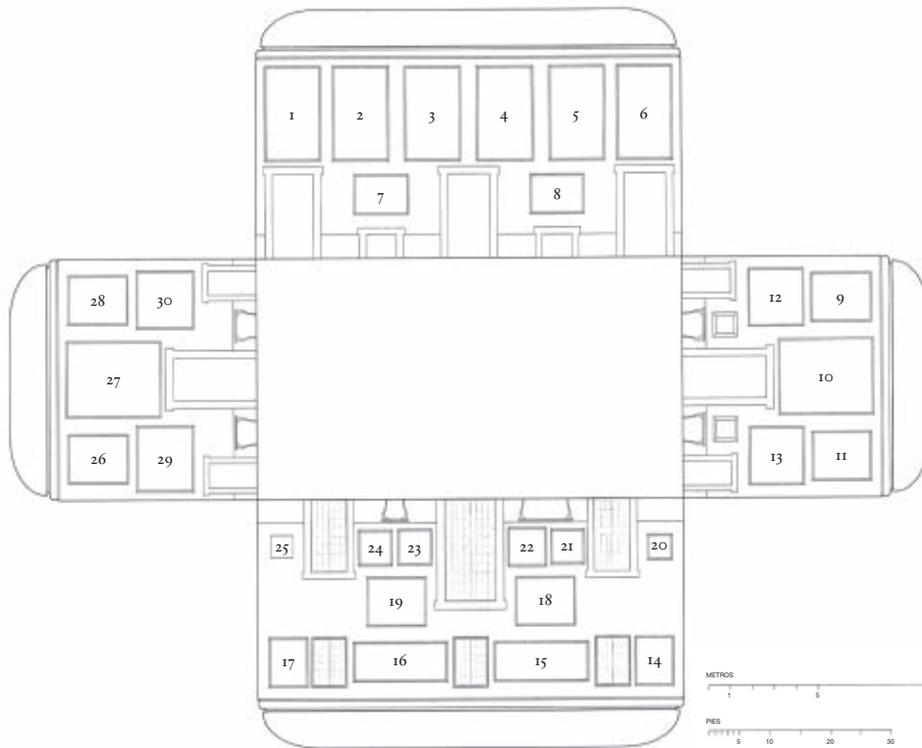
de Rubens en abril de 1629 y la marcha de Velázquez a Italia tres meses después marcan el cierre de esta primera campaña decorativa, tras la cual las paredes de la estancia habían quedado completamente cubiertas de pinturas.

EL INVENTARIO DE 1636.

UNA HIPÓTESIS DE DISPOSICIÓN

El regreso de Velázquez a la corte, a principios de 1631, no supuso novedades para el salón. Pocos años después se registraron dos nuevas aportaciones, fruto de envíos aislados. En el verano de 1633 llegó a Madrid el *Moisés salvado de las aguas* (P-147), enviado desde Londres por Orazio Gentileschi (1563-1639), que a la sazón servía en la corte inglesa, y, en 1635, el marqués de Leganés, a su regreso de Flandes, trajo para el monarca una representación de la batalla de Nördlingen y un retrato del cardenal-infante don Fernando pintado por Van Dyck (1599-1641) (P-1480)²⁸. Con estas tardías incorporaciones queda completa la relación de pinturas recogidas en el inventario de 1636.

Para restituir cómo fueron colocadas contamos con la descripción de Cassiano y con lo poco que comenta Carducho en sus *Diálogos de la pintura*. También, por supuesto, con lo que los propios inventarios indican y dejan entrever y, por último, con lo que puede deducirse de los formatos y tamaños de los cuadros (fig. 8). El retrato de Carlos V en Mühlberg, acompañado por dos de las *Furias*, presidía, como hemos visto, el testero del lado del Cuarto de la Reina. Allí se colocaron estos lienzos desde el principio y de allí no se van a mover. Frente a ellos, en el testero del Cuarto del Rey estaba el retrato ecuestre de Felipe IV, primero el pintado por Velázquez y después el realizado por Rubens para sustituirlo, tanto uno como otro flanqueados por las otras dos *Furias*. En la parte baja de estos testeros cortos, bajo las *Furias* tizianescas, Cassiano sitúa el *Aquiles descubierto* encima de la puerta del corredorcillo de la Reina. Si sobre la otra puerta se colocó la escena con Mucius Scaevola, el cuadro del mismo formato traído



1. Velázquez, *Felipe III y la expulsión de los moriscos*
2. Cajés, *Agamenón y Briseida*
3. Domenichino, *Salomón y la reina de Saba*
4. Rubens, *Jacobo y Esaú*
5. Carducho, *La arenga de Escipión a los romanos*
6. Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*
7. Ribera, *Jael y Sisera*
8. Ribera, *Sansón y Dalila*
9. Tiziano, *Isión o Tántalo*
10. Tiziano, *Carlos V en Mühlberg*
11. Tiziano, *Isión o Tántalo*
12. Rubens, *Mucius Scaevola*
13. Rubens, *Aquiles descubierto por Ulises*
14. Rubens y Snyder, *Tres ninfas*
15. Rubens, *Cacería de Meleagro y Atalanta*
16. Rubens, *Cacería de Diana*
17. Rubens, *Sátiro con una leona*
18. Rubens, *Sansón y el león*
19. Rubens, *David matando un oso*
20. Van Dyck, *El cardenal-infante don Fernando*
21. Procaccini, *Caín y Abel*
22. *La reina Tomiris y la cabeza de Ciro*
23. Domenichino, *Abraham*
24. Procaccini, *Sansón*
25. *La batalla de Nördlingen*
26. Tiziano, *Sísifo*
27. Rubens, *Felipe IV a caballo*
28. Tiziano, *Ticio*
29. Orazio Gentileschi, *Moisés salvado de las aguas*
30. Artemisia Gentileschi, *Hércules y Ónfale*

por Rubens en 1628, entonces, frente a ellos, para remarcar el testero del Cuarto del Rey, quedarían los lienzos de Orazio y Artemisia Gentileschi.

En el paño de la pared orientada a mediodía, la presencia de Felipe II y Felipe III completaba la serie dinástica, dispuestos sobre los ejes de las puertas extremas. Entre ellos tuvieron que quedar los otros cuatro cuadros de similar formato recogidos en el inventario: los pintados ex profeso para el salón por Cajés y Carducho, el que recogía el encuentro de Salomón y la reina de Saba, de Domenichino (1581-1641), y el *Jacobo y Esaú* de Rubens, pero no disponemos de datos para determinar el orden en que se colocaron. Por debajo de ellos debieron quedar las dos composiciones de Ribera que formaban pareja, y que probablemente se situaran sobre las chimeneas.

El trasdós de la fachada era la pared más complicada, pues en ella se abrían los seis huecos que daban luz a la pieza. Lo primero que hay que advertir es que con toda seguridad las ventanas altas del salón no eran accesibles, aunque en algunas imágenes tardías vemos

gente asomada a ellas²⁹. En la sección de Antoine Du Verger aparecen situadas bajo la cornisa, en la doble altura del salón (fig. 4), tal y como luego quedarán las de la Pieza Ochavada y las del Salón de Grandes. Precisamente entre estas ventanas altas debieron colgarse las dos grandes cacerías de Rubens, dejando en los extremos las «Tres ninfas» y el «Sátiro comiendo uvas». Bajo las cacerías se colocaría la otra pareja de lienzos traída por el flamenco, las pinturas con Sansón y David. Bajo ellos, inmediatamente por encima de los bufetes, se dispusieron las obras de pequeño formato. Cuatro, de similares tamaños, se describen consecutivamente en el inventario: el «Sacrificio de Isaac» de Domenichino, los dos cuadros de Procaccini y el que representaba a la reina Tomiris. Por último, los dos pequeños entregados por el marqués de Leganés —el retrato del cardenal-infante y el de la batalla de Nördlingen, todavía sin enmarcar cuando se hace el inventario— quedarían en los extremos.

Respecto al mobiliario que alhajaba la sala, el inventario recoge dos espejos de una vara de alto, uno con marco de ébano y el otro con pilastras y modillones

rematado con embutidos de piedras. Además, seis bufetes con tableros de diferentes tamaños, entre ellos el obsequiado por el nuncio Massimo antes citado y los dos adquiridos en la almoneda de Rodrigo Calderón, los tres conservados hoy en el Museo del Prado³⁰. Tal vez su colocación a lo largo de las paredes de la estancia no variara mucho respecto a la que después tendrían las piezas que los sustituyeron.

LA RENOVACIÓN DECORATIVA DEL SALÓN

A partir de 1639, cerrado el fulgurante paréntesis del Buen Retiro, los ojos se volvieron de nuevo hacia el alcázar. Alonso Carbonel (1583-1660), que desempeñaba interinamente la dirección de las obras reales, llevó a cabo entonces una profunda renovación decorativa tanto en el Salón de las Comedias como en el Salón Nuevo. Bajo su dirección se labraron nuevas portadas, se repusieron los chapados de mármol, se volvieron a dorar las armaduras y se cambiaron las vidrieras. En el Salón Nuevo las libranzas recogen también pagos por los enmarcados de puertas y ventanas y la sustitución del viejo solado³¹.

La puesta al día del salón tuvo también consecuencias sobre el mobiliario y las pinturas. En octubre de 1639 se contrató la ejecución de seis nuevos reposteros que reemplazaron las disparejas mesas recogidas en el inventario de 1636. Con pies y tableros de mármol de las canteras toledanas de San Pablo de los Montes embutidos de jaspe de Tortosa, los nuevos bufetes seguían un mismo modelo, según una traza cuyo autor era seguramente el propio Carbonel, a quien se encomendó la tasación del trabajo³². Aunque el encargo se dividió entre dos reputados maestros, Juan Francisco Sormano y Bartolomé Zumbigo (1620-1682), la ejecución se prolongó hasta comienzos del verano de 1641, cuando la autorización para retirar las antiguas mesas hace pensar que por fin pudieron colocarse las nuevas³³.

Sobre las cuatro de los testereros laterales se decidió poner ocho espejos de bronce dorado, para los que en octubre de 1640 daba un primer modelo el escultor Antonio de Herrera (m. 1646)³⁴. Ahora es a Velázquez a quien se confía la responsabilidad del encargo y es él quien va a ajustar el contrato con Pedro de la Sota, maestro campanero del rey, en aquel momento el único broncista en la corte capaz de llevar adelante una empresa de tal envergadura. Fuera por la condición excepcional de una obra concertada al margen de los cauces

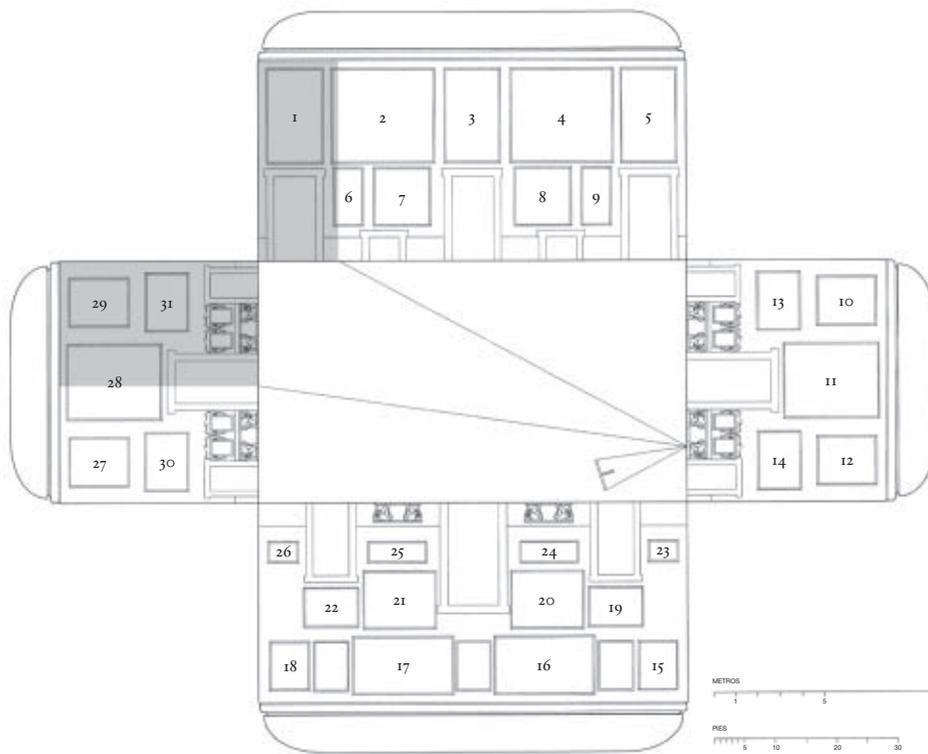
9. Reconstrucción de la posición de los cuadros en el Salón de los Espejos según el inventario de 1686, con el área del salón reflejada en los retratos de Carreño

ordinarios, fuera por negligencias administrativas, el caso es que, aunque los primeros pagos se llevaron a cabo en agosto de 1641, los espejos no se colgaron hasta 1646, y en 1651 las cuentas con Pedro de la Sota todavía no se habían liquidado³⁵. Pero gracias a la mucha documentación cruzada a lo largo de esos años, memoriales, informes, tasaciones y peritajes, hemos podido entender mejor el significado de la empresa y averiguar su verdadero sentido en la decoración de la estancia.

Refiriéndose a las águilas que sujetaban los marcos de los espejos y a los rayos y flechas que completaban su decoración, alguno de los tasadores no duda en hablar de las «empresas de Júpiter»³⁶. Y conviene recordar que era el águila posada sobre su cabeza la que confirmaba a Júpiter como el primero y el mayor de los dioses gentilicios. Velázquez debió sentirse fascinado de poder asociar esa imagen con la presencia de los monarcas, cuyo rostro reflejado en los espejos quedaría así inmediatamente realzado por el simbolismo de una divisa tan elocuente³⁷. De ahí la importancia de los espejos y el que, una vez colocados, fueran ellos quienes dieran nombre al salón.

Coincidiendo con estos encargos, se plantea renovar la decoración pictórica y solicitar a Rubens cuatro nuevos cuadros: dos grandes composiciones sobre la historia de los romanos y las sabinas y dos lienzos de menor formato de tema mitológico –*Perseo liberando a Andrómeda* (p-1663) y *Hércules y Anteo*–. Aunque el flamenco trabajaba ya en los cuadros en septiembre de 1639, falleció sin haber conseguido terminar las pinturas, que tuvieron que acabar sus discípulos: tres de ellas pudieron ser remitidas a Madrid en marzo de 1641, mientras la cuarta, con el rapto de las sabinas, no se envió hasta unos meses más tarde³⁸.

La llegada de los cuadros encargados a Rubens supuso la retirada de los lienzos de Cajés y Carducho, por lo que de los pintores del rey solo Velázquez, con su *Expulsión de los moriscos*, será testigo de ese espectacular enfrentamiento entre Rubens y los grandes maestros italianos. La parte alta de la pared principal del salón,



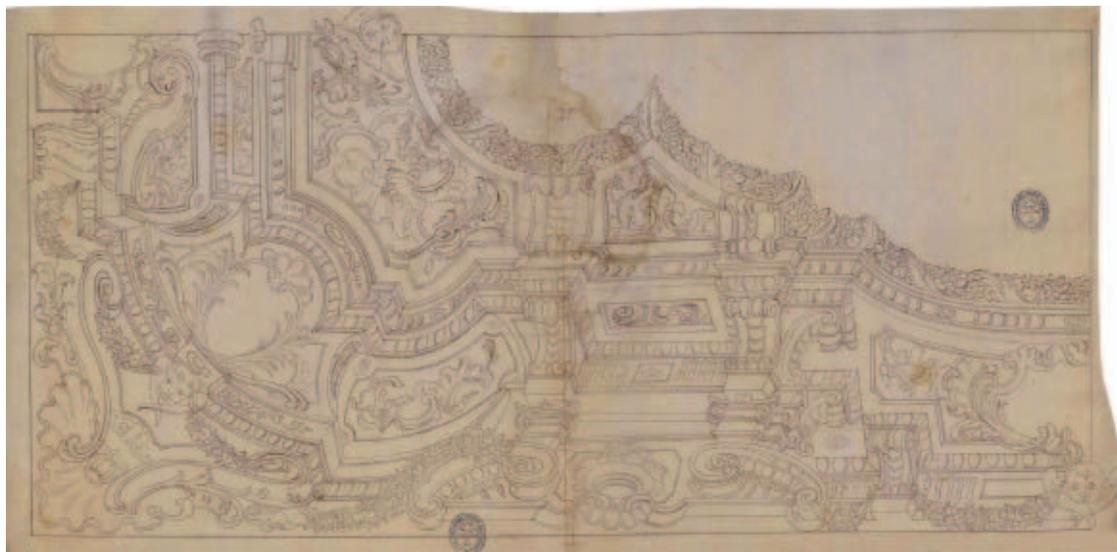
1. Velázquez, *Felipe III y la expulsión de los moriscos*
2. Rubens, *La reconciliación de los romanos y las sabinas*
3. Rubens, *Jacobo y Esaú*
4. Rubens, *El rapto de las sabinas*
5. Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*
6. Rubens, *Hércules y Anteo*
7. Rubens, *Mucius Scaevola*
8. Rubens, *Aquiles descubierto por Ulises*
9. Rubens, *Perseo y Andrómeda*
10. Tiziano, *Sísifo o Ticio*
11. Tiziano, *Carlos V en Mühlberg*
12. Tiziano, *Sísifo o Ticio*
13. Tintoretto, *Judith y Holofernes*
14. Tintoretto, *El rapto de Helena o El mito de Venus*
15. Rubens y Snyders, *Tres ninfas*
16. Veronés, *Jesús entre los doctores*
17. Bassano, *La fragua de Vulcano*
18. Rubens, *Sátiro con una leona*
19. Ribera, *Jael y Sisera*
20. Veronés, *Moisés salvado de las aguas*
21. Veronés, *Jacob dando de beber al ganado de Raquel*
22. Ribera, *Sansón y Dalila*
23. Velázquez, *Venus y Adonis*
24. Velázquez, *Mercurio y Argos*
25. Velázquez, *Apolo y Marsias*
26. Velázquez, *Cupido y Psique*
27. Tiziano, *Isión o Tántalo*
28. Rubens, *Felipe IV a caballo*
29. Tiziano, *Isión o Tántalo*
30. Tintoretto, *Píramo y Tisbe*
31. Tintoretto, *Venus y Adonis*

el lienzo orientado a mediodía, iba adquiriendo su composición definitiva. Orso, siguiendo el orden dado en el inventario de 1686, dispone los cuadros a partir del retrato de Felipe II de Tiziano, con el *Rapto de las sabinas*, a continuación la *Reconciliación de los romanos y las sabinas*, *Jacobo y Esaú*, y por último, sobre la puerta del otro extremo, el retrato de Felipe III de Velázquez en la *Expulsión de los moriscos*. Pero podemos estar casi seguros de que, no obstante el orden en que se citan, los dos lienzos de las sabinas se colocaron uno a cada lado del *Jacobo y Esaú*, que quedaría en el eje de la sala, sobre la puerta. Muchos años después, Luca Giordano (1634-1705) haría un retrato ecuestre de Carlos II que completaría en ese privilegiado lugar la serie de retratos dinásticos, mientras que el *Jacobo y Esaú* de Rubens fue obsequiado al duque de Neoburgo, salvándose así del incendio del alcázar³⁹.

EL INVENTARIO DE 1686

A finales de 1648 Velázquez volvía a viajar a Italia, esta vez con el encargo concreto de adquirir obras de arte

para la corona: vaciados en bronce y yeso de algunas de las mejores esculturas de las colecciones romanas, pero también pinturas en el gran mercado del arte que era la Venecia del siglo xvii. Con los cuadros que trajo, a su regreso a Madrid en el verano de 1651, Velázquez reordenará las pinturas del salón. El punto de partida fueron los cuatro cuadros considerados como de Tintoretto (1518-1594) –hoy se atribuye a Domenico el *Judith y Holofernes* (p-390)– que van a colocarse bajo las *Furias* de Tiziano en los dos testeros cortos de la pieza. Representaban temas bíblicos y mitológicos protagonizados por Judith y Holofernes, Venus y Adonis, Píramo y Tisbe y el rapto de Helena, lienzos para los que el inventario de 1686 da las mismas medidas de dos varas y cuarto de altura y algo más de tres de ancho, especificando que se encuentran situados sobre los espejos⁴⁰. Su colocación obligó a mover los dos cuadros de los Gentileschi y los dos de Rubens, el *Mucius Scaevola* y el *Aquiles descubierto*, que hasta entonces ocupaban ese lugar. Estos últimos fueron desplazados sobre las chimeneas y quedaron flanqueados por el *Perseo liberando a Andrómeda* y el



10

cuadro dedicado a Hércules y Anteo, obras de menor formato terminadas por Jacob Jordaens (1593-1678) tras la muerte del maestro flamenco. El inventario de 1686 describe los cuatro en este orden: «Andrómeda y Perseo», «Mucius Scaevola», «Aquilés y Deidamía» y el «Mito de Hércules», todos con una altura de tres varas⁴¹.

Para poder colgar estos cuadros sobre las chimeneas hubo que mover los dos riberas, que pasarían al paramento situado enfrente en el trasdós de la fachada. Orso no recompone este paño y, sin embargo, gracias a los datos del inventario, es posible intentarlo. Las dos primeras pinturas descritas son las de mayor formato, la *Disputa con los doctores en el Templo* de Veronés (1528-1588) (P-491) y la *Fragua de Vulcano* de Jacopo Bassano (h. 1510-1592) (P-5263), ambos traídos de Italia por Velázquez. El inventario da para ellos unas medidas de tres varas de alto por cinco y media de ancho, y se tuvieron que colocar entre las ventanas, sustituyendo las cacerías de Rubens. A continuación se cita otra pareja de cuadros. Uno es, como los anteriores, también nuevo en el salón, «Jacob dando de beber al ganado de Raquel»; el otro, en cambio, es un viejo conocido, el *Moisés salvado de las aguas* de Orazio Gentileschi, aunque el hecho de que el inventario diga que ambos son «originales de mano de Paulo Veronés» ha sembrado ciertas dudas⁴². En cualquier caso, para uno y otro se dan las dimensiones de tres por cuatro varas, lo que nos obliga a situarlos justo debajo de los anteriores, pues no cabrían en ningún otro lugar de la pared. Y, para terminar con la parte alta del paño, siguen estando el

«Sátiro comiendo uvas» y las «Tres ninfas» de Rubens, que no debieron moverse de su sitio.

Sigue el inventario con los dos riberas desplazados desde la pared de enfrente: *Jael y Sisera* y *Sansón y Dalila*, ambos de dos por tres varas y, según se precisa, «están sobre las bentanas». Evidentemente no las ventanas altas, cuyo dintel llegaba casi a la cornisa, sino las ventanas que flanqueaban el balcón central. El inventario termina con cuatro nuevas incorporaciones: lienzos mitológicos pintados por Velázquez tras su vuelta de Italia. Dos de ellos, *Mercurio y Argos* (P-1175) y «Apolo y Marsias», «dos quadros yguales de entrebentanas», lo que tampoco deja demasiadas dudas en cuanto a su posición, miden una vara de alto y tres de ancho. Los otros dos, «Venus y Adonis» y «Cupido y Psique», tienen la misma altura, una vara, pero solo vara y media de ancho y seguramente completaban la serie al otro lado de las ventanas.

Las nuevas pinturas de Velázquez pudieron colgarse justo encima de los bufetes situados entre las ventanas, ya que no había espejos sobre ellos. Los ocho, con sus marcos fundidos por Pedro de la Sota, se agruparon por parejas en los testers cortos. Los elocuentes bronce, así concentrados, debían dejar patente la simplicidad de los pies de las mesas labrados durante las reformas de Carbonel, de manera que otro de los cometidos de Velázquez en Italia fue buscar unos nuevos, más adecuados para la renovada imagen del salón. El pintor tenía en la cabeza un modelo antiguo, el *León de los Médicis*,

10. Anónimo, *Estudio para la decoración de un techo*, s. XVIII. Pluma y tinta china sobre papel amarillento verjurado, 280 x 564 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (Dib/18/1/2328)

pieza que conocía bien desde su primera estancia en la villa medicea del Pincio. Esta vez Velázquez no quiso que se repitieran las complicaciones que había tenido con Pedro de la Sota, así que dejó encargado que se fundieran en Roma. Contrató en 1650 la ejecución de doce leones, dos para cada uno de los bufetes, con el escultor Matteo Bonucelli (act. 1630-1654), dejando la supervisión de los trabajos en manos de Giuliano Finelli (1602-1653). Los leones estaban en España a finales de abril de 1652, y un par de meses después se colocaban en el salón (fig. 9)⁴³. En principio servirían de pies a los tableros de Sormano y Zumbigo, sustituidos más tarde por otros de pórfido (tal vez los enviados en 1656 desde Nápoles por el conde de Castrillo⁴⁴). Velázquez parece haber estado también detrás de la adquisición en Roma de los seis vasos de pórfido que, una vez en Madrid, se colocaron encima de los bufetes⁴⁵.

LA PINTURA DE LA BÓVEDA

Para terminar de completar la decoración de la pieza, Velázquez hizo venir de Italia a Angelo Michele Colonna (1600-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660), especialistas boloñeses en la llamada pintura de *quadratura*, a quienes se confió la ejecución del fresco de la bóveda del Salón de los Espejos.

Llegados a Madrid al final del verano de 1658, los pintores italianos empezaron por decorar algunas salas del Cuarto de Verano en las bóvedas de la fachada norte del alcázar, donde pudieron mostrar su talento al rey y a la corte. Sus pinceles superaron con facilidad esta prueba y, a comienzos de la primavera de 1659, Colonna y Mitelli pasaron a ocuparse de la pintura del salón⁴⁶. Siempre bajo la supervisión de Velázquez, el trabajo se hizo con rapidez, pues unos meses después, al finalizar el verano de 1659, ya se desmontaban los andamios. La documentación nos informa que se levantó una escalera que, desde la plaza de palacio y por delante de la fachada, permitía el acceso directo de los pintores al andamio habilitado en el salón, con lo que se evitaba que su trabajo interfiriera en el uso de los aposentos

reales⁴⁷, Palomino asegura que «el Rey subía todos los días, y tal vez la reina nuestra señora Doña Mariana de Austria, y las señoras infantas, a ver el estado, que llevaba esta obra; y preguntaba a los artífices muchas cosas, con el amor y agrado, que siempre trató Su Majestad a los profesores de esta arte»⁴⁸.

La identificación de dos dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de España –separadamente considerados obra de Colonna y Mitelli y de su círculo⁴⁹– como fragmentos de una misma hoja permitió reconstruir el boceto de un importante techo que obligaba a pensar en la posibilidad de que estuviera relacionado con el del salón⁵⁰. Desde entonces se han sucedido los estudios y las propuestas de nuevas restituciones. Sí parece claro que el repertorio de motivos ornamentales, tarjetas, modillones y roleos se puede identificar sin dificultad con lo representado en otros dibujos de Mitelli, y la discusión sobre su autoría, ya fuera directamente hecho por el artista o copiado por cualquiera de sus ayudantes, no invalida su posible vinculación con la pintura de la bóveda⁵¹.

Con todo, de momento seguimos obligados a movernos en el terreno de las hipótesis, pues la única certeza que tenemos acerca de la pintura del salón es la descripción que nos deja Palomino, cuyo texto se detiene más en lo que se representa en las escenas que en detallar el ornato arquitectónico. Una dificultad de partida a la que hay que añadir que no sabemos cómo pudo afectar a lo pintado la presencia de Velázquez. Hemos visto la atención y el desvelo con que asistió a todo el proceso decorativo de la pieza y sabemos que proporcionó las ideas y dispuso la manera en que las escenas se representaron. Carlo Cesare Malvasia, el historiógrafo italiano, en el relato que hace de la estancia de los boloñeses en Madrid, señala el desacuerdo que tuvieron sobre aspectos fundamentales del proyecto. Según su narración, Velázquez quería pintar la parte baja de las paredes del salón con unas perspectivas fingidas, cosa a la que se negó Colonna⁵². Si damos algún crédito a este apunte, el único lugar del salón donde esto hubiera sido posible en 1659 era entre los balcones del trasdós de la fachada, precisamente el que luego va a quedar ocupado por las composiciones mitológicas del propio Velázquez. Desde luego, eso nos obligaría a mirar de otra manera estas obras –entre ellas *Mercurio y Argos*, la única que ha llegado a nosotros y que la mayoría de estudiosos fecha en esa época–, puesto que estos lienzos

11. a y b. El testero del Salón de los Espejos, tal como se vería en la realidad y como quedaría reflejado en un espejo

12. Cuadros representados en los fondos de los retratos de Carreño

serían la alternativa del pintor a la fracasada negociación con los boloñeses⁵³.

En cualquier caso, el relato de estos desacuerdos refleja que la supervisión de Velázquez condicionó el trabajo de los italianos. Y ese es un dato a tener en cuenta a la hora de plantear hipótesis sobre la pintura de la bóveda. Ahora que estamos en condiciones de poder visualizar el conjunto del salón, con sus paredes recubiertas con las soberbias obras de tantos grandes maestros, se entiende la preocupación del pintor por conseguir una relación entre la estructura compositiva desarrollada en la bóveda y el orden de los paramentos. La distorsión de la realidad del espacio, a la que tan proclive era la pintura de *quadratura* con sus arquitecturas fingidas, tal vez no fuera entonces la mejor solución. Al menos si no se encontraba una clara correspondencia entre ellas y la muy elaborada disposición de las pinturas cuya situación sobre los paños había sido objeto de tantas reflexiones durante años.

Ciertamente, Palomino habla de las divisiones que hizo Velázquez para las distintas historias que se habían de ejecutar, cinco en total, y tras describirlas se refiere al trabajo de Mitelli en el salón, que juzga enriquecido «con tan hermosa arquitectura, fundado y macizo ornamento, que parece pone fuerza al edificio». Y algo más adelante describe la «cornisa relevada que se fingió de jaspe, y una corona de laurel dorada, que ciñe toda la sala en torno»⁵⁴. Nada se dice del vuelo de una arquitectura, que seguro se hubiera descrito con mayor detalle, ni de que esta arquitectura fuera la encargada de separar unas escenas de otras. Así que, como de momento no podemos sino aventurar posibilidades, no estaría de más apuntar otro dato reciente. Al catalogarse los dibujos del siglo XVIII de la misma colección de la Biblioteca Nacional, ha aparecido uno nuevo del viejo techo atribuido a Colonna y Mitelli, en el que se representa, con pocas variantes, un cuarto completo de la bóveda (fig. 10)⁵⁵ o, para ser más precisos, del macizo de la arquitectura, como diría Palomino. En todo caso,



sigue pendiente de resolver de qué mano son y a qué techo corresponden esos ornatos que merecieron tanta atención por parte de los copistas.

APOSTILLA: UN REFLEJO

En un informe de 1681, el condestable de Castilla, a la sazón superintendente de las obras reales, advertía de que la falta de mantenimiento de los tejados ocasionaba continuas goteras tanto en el Cuarto del Rey como en el Salón de los Espejos. Un año después, lo que se temía sucedió. El 15 de mayo de 1682 se cayó «un pedazo grande de yeso en la Pieza de los Espejos y de lo pintado con conocida ruina de otras cosas». El susto fue grande porque el salón era la pieza donde el rey «continuamente asiste conbinando asegurarle de modo que no se este a la contingencia de que pueda suceder lo que oy sucedio con tanta dicha»⁵⁶.

Inmediatamente se procedió al reparo, que en lo que concierne a la pintura se encomendó a Carreño, quien, junto a Francisco Rizi (1614-1685), había ayudado años atrás a los boloñeses ejecutando parte de las escenas pintadas en la bóveda. A Carreño le debemos además que el Salón de los Espejos sea uno de los pocos espacios del alcázar que podemos visualizar, pues lo va a utilizar como fondo para una serie de retratos del rey Carlos II y de su madre, doña Mariana de Austria, realizados en la década de los años setenta⁵⁷. Una elección



que no es casual, pues ya entonces el salón era algo más que una estancia del palacio. Se había convertido en la representación de la propia institución y la presencia en él de los soberanos encarnaba su posición al frente de la monarquía.

En el lienzo de la colección Harrach, Carreño retrata al rey de pie, delante de uno de los bufetes, con los espejos enmarcados por las águilas detrás (fig. 1). En ellos, el reflejo permite atisbar la esquina opuesta de la sala, incluso la disposición de los cuadros sobre los paños, con el suficiente detalle como para poder identificar alguno de ellos. Una sencilla reconstrucción perspectiva nos permite situar con bastante precisión el lugar que ocupa el pintor y que se mantiene invariable a lo largo de la serie (fig. 9). Carreño representa en los espejos lo que realmente se ve, sin necesidad de forzar la imagen reflejada. Pero si esta afirmación es cierta en lo que concierne al espacio, tendríamos en cambio que hacer algunos matices en cuanto a las pinturas.

Orso, que analizó detenidamente los cuadros de Carreño, ya hizo ver que las dos pinturas más fácilmente reconocibles en los espejos, el retrato ecuestre de Felipe IV de Rubens y una de las *Furias*, el *Ticio*, no se representaron invertidas tal como correspondería a su imagen reflejada. Una explicación posible es que Carreño decidiera girar la cabeza y pintar directamente los cuadros, pero entonces el *Ticio* hubiera quedado en

la otra mano. Tampoco eso sería un gran inconveniente, pero nos deja intuir un cierto artificio, algo que en la sutil mentalidad del barroco casi nunca es inocente (figs. 11 a y b).

Es difícil no asociar la imagen ecuestre de Felipe IV y un acontecimiento que durante esos años era la comidilla de la ciudad. A principios de los años setenta, don Fernando de Valenzuela decidió coronar la fachada de mediodía del alcázar con la escultura ecuestre de bronce del monarca, la monumental obra de Pietro Tacca hasta entonces en los jardines del Retiro⁵⁸. Situarla en lo alto del palacio tenía un claro significado político, en cuanto la imagen del soberano difunto respaldaba la autoridad de su viuda la reina Mariana, una autoridad entonces muy cuestionada. Y así se entendió en la corte, que hizo del caballo de Valenzuela, como castizamente era llamada la escultura, protagonista de sarcásticos comentarios:

De verdad que yo me admiro
al ver que sin riendas corres
que no buelbas de las torres
despachado hasta el Retiro
teme el día y el suspiro
de tu vanidad y alteça
hasta que con gran presteça
Castilla tan mal cavallo
ponga remedio en tirallo
de los pies a la caveça⁵⁹.

Gracias a Dios nadie pensó en hacer pagar al caballo los desmanes del favorito; pero sí en volver a llevarlo al Retiro, cosa que sucedió en 1677, cuando una cascada de acontecimientos significó la caída del ministro, el apartamiento de la reina y la asunción del poder por el monarca. El 24 de mayo, por la noche para evitar tumultos populares, se bajó con todo cuidado y se devolvió a su jardín, afortunadamente sin daños, como informaron aliviados los responsables de la empresa⁶⁰.

El caballo representaba tanto que cuesta no pensar en una intención por parte de Carreño. A lo que el Salón de los Espejos significaba, con toda la expresividad de su simbología, se añadía el mensaje que el caballo transmitía. Y por supuesto las *Furias*, con las que Tiziano hizo visible lo que esperaba a quienes osaran oponerse a la autoridad del emperador. Cuando uno ve reflejado, junto a la cabeza de aquel frágil soberano, la soberbia imagen de su padre y el destino que aguardaba a los que desafiaran el poder de la monarquía, entiende que Carreño pintaba lo que se veía, pero también lo que se quería ver (fig. 12).

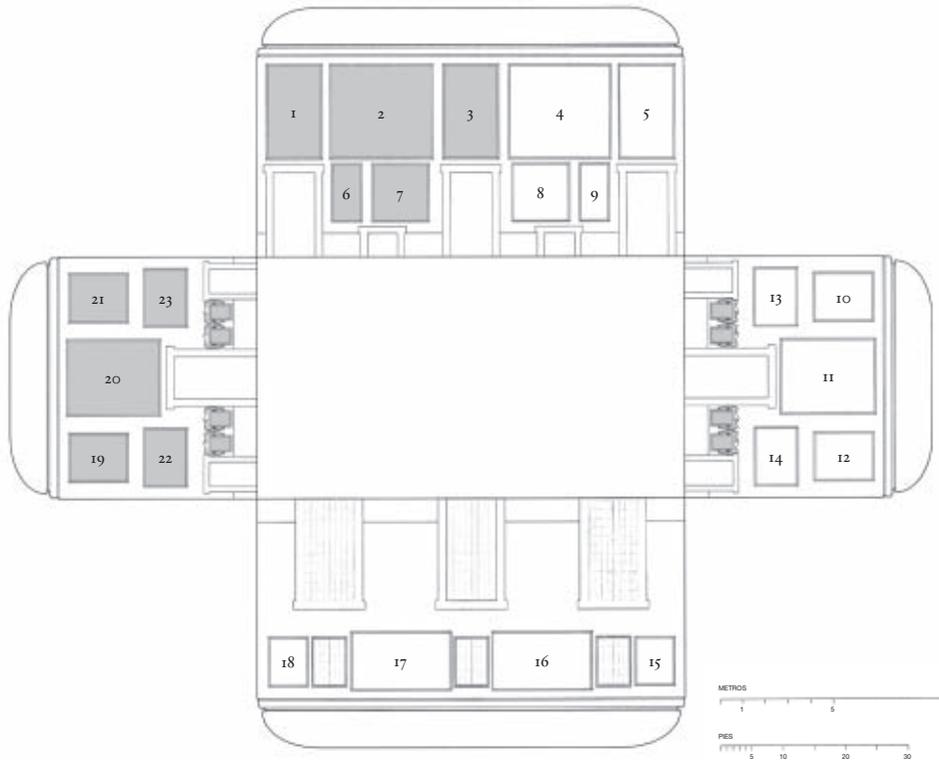
EL INCENDIO

La noche del 24 de diciembre de 1734 comienza un incendio que en muy pocas horas asolará buena parte de las dependencias del alcázar, causando un daño irremediable a las colecciones reales. La descripción que dejó el marqués de la Torre de la Torre de la Torre da buena cuenta de las caóticas horas que se vivieron ese día⁶¹. El fuego comenzó en el ala oeste del palacio y el fuerte viento de poniente pronto extendió las llamas hasta la torre de la fachada, ardiendo el chapitel que iluminó a la conmovida muchedumbre congregada en la plaza. Las llamas avanzaron rápidamente, consumiendo la vieja armadura del Salón de las Comedias y pasando luego a la Pieza Ochavada y al Salón de los Espejos.

Para entender el daño que el fuego causó, la primera advertencia que hay que hacer es remarcar que no conocemos con exactitud cómo estaban dispuestas en ese momento las colecciones, al menos dentro del Cuarto del Rey. Después de redactado el inventario de 1700 se habían hecho considerables reformas arquitectónicas que modificaron por completo el aposento del monarca y por tanto la disposición de las obras artísticas que decoraban sus estancias. Y aunque parece que nada de ello afectó al salón ni a la colocación de sus pinturas, conviene ser cauto porque tampoco tenemos completa certeza de ello.

Sabemos, por ejemplo, que en 1711 se mandaron retirar los bufetes. El maestro mayor, Teodoro Ardemans (1664-1726), respondía con preocupación a la orden que se le había dado advirtiendo que «tocante a la mudanza de los quatro bufetes de porfido de la pieza de los espejos [...] dichos bufetes estan echos pedazos y en llegando a moverlos de su lugar no se si podran volver a servir». Pero de nada valieron estos escrúpulos, pues pocos días después se mandaba ejecutar «la orden dada para la mudanza de los quatro bufetes de porfido de la pieza de los espejos y que esto se haga en la mejor forma posible de suerte que no padezcan ni se maltraten más»⁶². Descartado Ardemans como responsable de esta iniciativa, habrá que buscar en otra parte, y no sería extraño que nos tropezásemos con la princesa de los Ursinos. En cualquier caso, si hoy conservamos los leones, probablemente lo debamos a esta decisión, pues cuesta pensar que se sacaran del salón en medio del incendio, mientras se quemaban los cuadros de Rubens y Tiziano.

La orden dada a Ardemans se produce en un momento de puesta al día decorativa de los aposentos reales. Es entonces cuando se intenta la renovación de los solados, sustituyendo las viejas baldosas por un entarimado. A este proyecto debemos el «plano del parquet» (fig. 5), cuya importancia ya hemos señalado cuando hablábamos de la restitución arquitectónica del salón. Una mirada atenta al plano nos permite descubrir un hecho bastante sorprendente. Los tres balcones de la fachada figuran con el mismo ancho: nueve pies y dos pulgadas y media (casi tres metros). Esa era la medida del balcón central, pero si los que lo flanqueaban habían aumentado en anchura, hasta igualarse con él, también lo habrían tenido que hacer en altura, para recuperar la proporción. Puede que se trate simplemente de un error del delineante, pero la precisión con la que el plano está acotado obliga a considerar la posibilidad de que tal vez los balcones laterales se modificaran⁶³. Se trataría de un cambio importante, que no tendríamos registrado en la documentación, porque las últimas imágenes de la fachada que nos han llegado, las dibujadas por Filippo Pallotta, serían anteriores a la posible modificación.



1. Velázquez, *Felipe III y la expulsión de los moriscos*
2. Rubens, *La reconciliación de los romanos y las sabinas*
3. Giordano, *Retrato ecuestre de Carlos II*
4. Rubens, *El rapto de las sabinas*
5. Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*
6. Rubens, *Hércules y Anteo*
7. Rubens, *Mucius Scaevola*
8. Rubens, *Aquiles descubierto por Ulises*
9. Rubens, *Perseo y Andrómeda*
10. Tiziano, *Sísifo o Ticio*
11. Tiziano, *Carlos V en Mühlberg*
12. Tiziano, *Sísifo o Ticio*
13. Tintoretto, *Judith y Holofernes*
14. Tintoretto, *El rapto de Helena o El mito de Venus*
15. Rubens y Snyders, *Tres ninfas*
16. Veronés, *Jesús entre los doctores*
17. Bassano, *La fragua de Vulcano*
18. Rubens, *Sátiro con una leona*
19. Tiziano, *Isión o Tántalo*
20. Rubens, *Felipe IV a caballo*
21. Tiziano, *Isión o Tántalo*
22. Tintoretto, *Priamo y Tisbe*
23. Tintoretto, *Venus y Adonis*

Si damos verosimilitud al plano y los balcones se ampliaron, eso tuvo que obligar a cambios en las pinturas colgadas en ese paño. Podrían haberse mantenido las situadas en la parte de arriba, pero no los dos riberas que en el inventario de 1700 estaban sobre las ventanas, ni tampoco los dos grandes lienzos de Veronés, ya antes encajados con dificultad. Por eso, como decía, es necesario tener cierta precaución antes de considerar cuáles fueron exactamente los cuadros dañados por el incendio.

En cualquier caso, si suponemos que lo demás no varió, el fuego afectaría primero al testero junto a la Pieza Ochavada y a la esquina que lindaba con el Salón de las Comedias. Este es un último dato a considerar a la hora de pensar cómo estuvieron colgados los cuadros pues, en el caso de series o parejas, si uno se perdió y otro se salvó, podemos suponer que el quemado fuera el más cercano al lugar por donde se propagó el fuego. A falta de otro dato esa es una posibilidad a tener en cuenta. Volviendo al caso de las *Furias*: si se quemó el retrato de Felipe IV, así como el cuadro de Velázquez de la *Expulsión de los moriscos*, es difícil pensar que junto a ellos estuvieran colgadas las dos *Furias* que se salvaron. Por el contrario, hay que suponer que allí estaban las que se perdieron y

que las dos que hoy conservamos, el *Sísifo* y el *Ticio*, flanqueaban en el otro testero el retrato de Carlos V, y todos se libraron del fuego. A pesar de lo que deje ver o quiera dejar ver Carreño, esa parece una posibilidad sensata.

En el paño que daba al Salón de las Comedias, además del cuadro de Velázquez, se perdió la *Reconciliación de los romanos y las sabinas* de Rubens y el retrato ecuestre de Carlos II pintado por Luca Giordano que había reemplazado sobre la puerta central el *Jacobo y Esaú*. En cambio, se salvó el otro lienzo grande de Rubens, el de la historia del rapto de las sabinas, que figura en 1747 en el inventario que se hace de los cuadros rescatados tras el incendio y conservados en las Casas Arzobispales: «otro lienzo roto de las Sabinas, de cinco varas de largo y cuatro y media de caída, original de Rubens, aunque ligero»⁶⁴. Y por supuesto también se salvó el lienzo situado a continuación, el retrato de Felipe II de Tiziano.

Lo que sucedió en el trasdós de la fachada no es tan fácil de imaginar. Los cuadros altos se salvaron. El que más pudo sufrir es el *Sátiro con una leona* de Rubens, pero debe ser el que en 1734 se cita entre los recogidos en la Armería de los salvados del incendio: «otra con marco dorado bien tratada, de dos varas y dos tercias de

alto y vara y media de ancho del Dios Baco con la leona de Rubens⁶⁵. Más complicado es saber qué pasó con las pinturas de la parte baja, cuáles quedaban todavía colgadas y cuáles se habían trasladado a otros aposentos y perecieron entre las llamas, ya que las hemos perdido prácticamente todas. Conservamos el *Moisés salvado de las aguas* de Orazio Gentileschi, pero no estamos seguros de si había sido sustituido por uno de Veronés, perdido, al igual que los dos riberas. Si atendemos lo dicho antes sobre los balcones, quizás ya no estaban en la sala. Y a lo mejor lo mismo habría que suponer de las cuatro composiciones mitológicas de Velázquez. Eran los cuadros más pequeños, los que estaban más a mano y en una de las paredes que menos sufrieron. Si no se habían quitado, es completamente incomprensible que tres de ellos se perdieran cuando se pudieron salvar todas las telas de la parte alta (fig. 13).

Las pinturas mejor paradas serían las del testero hacia el Cuarto de la Reina, cuyo grueso muro atajó por aquel lugar el fuego. Allí se salvarían todos los cuadros, aunque queda alguna duda respecto a los dos tintoretos conservados. Algo de uno de ellos puede verse sobre los espejos de los retratos de Carlos II de Carreño, aunque no corresponde al antiguamente llamado *Rapto de Helena* y hoy conocido como *Batalla entre turcos y cristianos*. Efectivamente, los retratos son de 1671/77 y el cuadro de Tintoretto podría haber llegado a la sala después de esa fecha.

En el inventario de 1666 figura en su lugar un «Mito de Venus», también del veneciano, al que tal vez pertenezca el pequeño fragmento que se ve en los cuadros de Carreño. Este *Mito de Venus* aparece reemplazado en el inventario de 1686 por el *Rapto de Helena*⁶⁶. El otro tintoretto de este testero, el que estaría situado sobre los dos espejos más cercanos al paño orientado a mediodía, lo representa Carreño en los retratos de doña Mariana de Austria y se identifica perfectamente con *Judith y Holofernes*⁶⁷. Por lo tanto, es probable que los dos tintoretos hoy conservados fueran precisamente los colgados en aquella pared.

De todos los estragos causados por el incendio en el alcázar, es posible que para la historia de las artes la desaparición del Salón de los Espejos fuera el daño más lamentable: por la novedad que suponía en cuanto a la manera de exponer y contemplar la obra artística, por quienes intervinieron en la selección de lo que allí se podía ver y por la propia calidad de los cuadros perdidos, casi la mitad. Hoy ya no nos queda sino el dibujo para tratar de evocar la imagen de aquel extraordinario espacio que daba sentido y coherencia a una colección irreplicable.

JOSÉ MANUEL BARBEITO es arquitecto y profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, donde dirige el Máster Universitario en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura y el Programa de Doctorado del mismo nombre.
josemanuel.barbeito@upm.es

RESUMEN: Se estudia la estrecha relación entre la disposición de la arquitectura y la colocación de las obras artísticas que adornaron el Salón de los Espejos del antiguo palacio madrileño. De la mano de Velázquez y Rubens, la pieza fue refinando su decoración, exhibiendo algunas de las más valiosas pinturas de las colecciones reales, antes de que el incendio de 1734 arrasara el edificio.

PALABRAS CLAVE: Alcázar de Madrid; Salón de los Espejos; colecciones reales

ABSTRACT: This paper examines the close relationship that exists between the architectural layout of the Hall of Mirrors in the Madrid Alcázar and the spatial arrangement of works of art within it. Velázquez and Rubens refined the decoration of this room, where some of the most valuable paintings from the Royal Collections were exhibited before the building was destroyed by fire in 1734.

KEYWORDS: Alcázar of Madrid; Hall of Mirrors; Royal Collections

1. Orso 1986.
2. Bottineau 1956 y Bottineau 1958.
3. Un anticipo de estos dibujos se preparó con ocasión de una conferencia en el Museo Nacional del Prado en enero de 1997. A partir de entonces, nuevas referencias documentales han permitido fijar

con mayor precisión los planos del alcázar y reelaborar aquellos primeros dibujos.
4. Gerard 1978, Barbeito 1992.
5. Madrid, Archivo de la Villa (en adelante AV), ASA, 4-334-6. Salvo indicación expresa en sentido contrario, las citas a documentos de archivo están tomadas de trabajos anteriores.

6. Madrid, Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, leg. 53.177. Documento inédito.
7. Azcárate 1970.
8. Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Sección Administrativa (SA), leg. 710.
9. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Bar. Lat.,

4372, Juan Gómez de Mora, *Relación de las casas que tiene el rey en España*, 17 de julio de 1626; transcrito en Torvar 1986, pp. 379-97.
10. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Secc. Porcones, leg. 583, «La acusación y cargos que se le han puesto acerca de las obras del Palacio y Alcazar Real de la Villa de

- Madrid»; reproducción facsímil en Tovar 1983, pp. 466-85.
11. Gascón de Torquemada 1991.
 12. Orso 1986, pp. 34-35.
 13. Para el total de la sala se da una dimensión de 10 toesas con 9 pulgadas de largo y de 5 toesas con 3 pies, 9 pulgadas y 4 líneas de ancho, lo que supone casi una relación dupla entre ancho y largo. Bottineau 1986.
 14. AHN, Consejos, leg. 53.177. Documento inédito.
 15. Barreno 1980, Checa y Falomir 2001.
 16. Azcárate 1960, p. 360. Estos cuadros eran «el uno del Rey mi señor y aguelo que santa gloria aya con el príncipe Don Diego en braços y en lexos la batalla naval y otro de la India que viene a ampararse en España que son de mano del ticiano y otro del rey Ciro».
 17. AGP, Pardo, caja 9390, exp. 1. Documento inédito.
 18. El retrato se había concertado a través de Gómez de Mora en octubre de 1620, pero hasta 1624 no se doró el marco «para colgarlo en el salón». AGP, Pardo, caja 9390, exp. 7.
 19. Vergara y Lammertse 2012, pp. 241-45. Por simplificar, excuse el lector si a veces en el texto que sigue referimos esta y otras obras de Rubens sin volver a mayores precisiones sobre su autoría y la ayuda de los miembros de su taller, precisiones que normalmente no figuran en los inventarios antiguos. Para el objetivo de este trabajo, determinar la posición de los cuadros en la sala, basta con ese dato.
 20. Azcárate 1960. Velázquez fue nombrado pintor del rey el 6 de octubre de 1623. Su retrato de Felipe IV colgaba ya en el salón en diciembre de 1625.
 21. Cassiano había venido en el séquito del cardenal Barberini. El 29 de mayo de 1626, mientras Barberini se entrevistaba con el cardenal-infante don Fernando, se asomó al salón y nos dejó la primera descripción de la pieza; Anselmi 2004, pp. 112-13.
 22. Sobre la mesa regalada por Massimo, que había sido hasta 1623 nuncio en Madrid, véase González-Palacios 2001, pp. 93-96.
 23. Azcárate 1960, p. 361 y Orso 1986, p. 49. El inventario de 1636 en AGP, SA, leg. 768.
 24. Bartolomé González falleció en 1627. A partir de Pacheco, las circunstancias de este concurso están recogidas en todas las biografías velazqueñas.
 25. Ya citados en la descripción del salón que hace Carducho en 1632; véase Carducho [1633] 1979, fols. 433-35. Los temas de todas estas pinturas los da el inventario de 1636.
 26. Volk 1980, pp. 176-79.
 27. Pacheco [1649] 1990. Una anotación del editor recuerda que este comentario se ha puesto en relación con el retrato del conde-duque grabado por Pontius. Evidentemente, ambas cosas no son incompatibles.
 28. Orso 1986, pp. 58-59.
 29. Por ejemplo en la estampa que grabó Nicolas Guérard con la salida de Felipe V a la jornada de Portugal en 1704. En cambio, el dibujo de Filippo Pallotta (m. 1721) con la llegada de Felipe V al palacio en 1700 deja despoblados los huecos (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/3346 y Madrid, Museo de Historia, sign. 9638, respectivamente).
 30. 0-431, 0-498 y 0-448 respectivamente. González-Palacios 2001, núms. 12, 11 y 5.
 31. AGP, Pardo, caja 9393, exp. 6.
 32. AGP, Pardo, caja 9393, exp. 5 y 6.
 33. Orso 1986, p. 64.
 34. Azcárate 1960, p. 379. Al escultor Domingo de Rioja se le pagaron otros modelos; véase Barrio Moya 1989, pp. 45-46.
 35. AGP, SA, leg. 711. En una carta del 2 de julio de 1646, el marqués de Malpica escribe al monarca: «Las aguilas a visto Diego Velazquez y merremito a su informe si bien Pedro de la Sota esta en tenellas puestas y los demas cogollos para quando V. Magd. venga», AGP, SA, leg 712 bis. El rey estaba en Zaragoza, en la campaña de Aragón.
 36. En concreto en una de las tasaciones del platero Joaquín Pallarés. La documentación en AGP, SA, legs. 710 y 711.
 37. Barbeito 2007, p. 115.
 38. Orso 1986, pp. 60-63.
 39. El retrato de Carlos II se tasa en el inventario de 1700 en 600 doblones, lo mismo que la *Expulsión de los moriscos* y 200 doblones menos que el retrato de Felipe IV hecho por Rubens.
 40. Orso aclara que el «Rapto de Helena» se menciona en el inventario de 1666 en la Galería de Cierzo del alcázar. Cuando se pasó al Salón de los Espejos, fue reemplazado por otro cuadro de Tintoretto, «El mito de Venus», por lo que apunta la posibilidad de que se intercambiaran ambos cuadros y fuera esta última pintura la que en un principio colgaba en el salón; Orso 1986, p. 72.
 41. El inventario de 1686 en AGP, SA, Bellas Artes, leg. 38. Redactado por Bernabé de Ochoa, sirvió de base para los trabajos de Bottineau.
 42. Pudo equivocarse Bernabé de Ochoa, pero la presencia en el inventario de 1700 del palacio del Pardo de otro cuadro con el mismo título ha creado cierta confusión; véanse Fernández Bayton 1981, p. 139, n.º 79, y Orso 1986, p. 71.
 43. Salort 1999, Herrero Sanz 2007.
 44. González-Palacios 1984, p. 216.
 45. Pita Andrade 1960, 1, pp. 404-5.
 46. García Cueto 2005.
 47. Cotillo 2003, pp. 60-62.
 48. Palomino [1724] 1986, p. 185.
 49. Barcia 1906, núms. 721 y 722; Santiago 1991, núms. 180 y 181.
 50. Barbeito 1991.
 51. Salort reproduce los dibujos como obra de Mitelli y Colonna (Salort 2002, pp. 176-77). Raggi los ve en cambio no como de mano de los maestros italianos, sino de algún pintor español perteneciente a su círculo, y descarta la relación con el Salón de los Espejos (Raggi 2002, p. 154). Aterido y Pereda han planteado otras hipótesis para restituir el techo a partir de los dibujos conservados en Berlín (Aterido y Pereda 2004; Aterido y Pereda 2006).
 52. Malvasia 1678. El pasaje se reproduce en García Cueto 2005, nota 344, donde se citan también las frecuentes inexactitudes que sobre la estancia en Madrid de Colonna y Mitelli comete Malvasia.
 53. Portús 2007, pp. 280-84.
 54. Palomino [1724] 1986, pp. 184-85.
 55. García-Torano 2009, p. 245, n.º 296.
 56. AGP, SA, leg. 712.
 57. Pérez Sánchez 1985.
 58. Matilla 1999.
 59. *Al caballo del ministro Valenzuela*, Londres, British Library, Egerton 567, fols. 109r-v.
 60. AGP, SA, leg. 711.
 61. Maura y Gamazo 1911-15, 1, Apéndice 1, pp. 454-59.
 62. AGP, SA, leg. 712. La documentación solo habla de cuatro bufetes. No sabemos si los otros dos se retiraron también o permanecieron.
 63. El espacio entre los balcones se acota a 10 pies y 1 pulgada. Sumando todas estas medidas parciales se obtiene un total de 59 pies y 11 pulgadas, muy poco menos de los 60 pies (10 toesas) y 9 pulgadas que se dan para el largo total de la pieza. De manera que lo acotado parece responder a una medición, y a una medición precisa.
 64. En 1772 estaba en el estudio de Andrés de la Calleja, en el Palacio Nuevo, muy maltratado, especificándose que se trata del «robo de las Sabinas». Con ese mismo asunto se identifica en 1794 entre las pinturas que en la Casa del Rebeque están a cargo de Francisco Bayeu, volviéndose a añadir que es un «cuadro muy estropeado». Después se le pierde la pista. Cruzada Villamil 1874, pp. 329-30.
 65. En el inventario de 1748 figura en el Buen Retiro y en el de 1772, en el Palacio Nuevo, en la Antecámara de la serenísima Infanta, inventariado con el número 58. Cruzada Villamil 1874, p. 322.
 66. Orso (1986, p. 72) sugiere que el cambio tal vez viniera dado porque ya otro de los cuadros de Tintoretto tenía por tema a Venus y Adonis.
 67. A partir de lo dicho sobre los retratos de Carlos II, podríamos reflexionar sobre cuánto de casual o intencionado tiene el encuadre de los retratos de Mariana de Austria.

Pedro Núñez del Valle: *Noli me tangere*

Pedro Núñez del Valle: *Noli me tangere*

EL 26 DE OCTUBRE DE 1872, SOR MARÍA JOSEFA DE Guadalupe, abadesa del madrileño convento de clarisas de la Inmaculada Concepción y San Pascual Bailón, sito en el paseo de Recoletos, firmaba el documento de aceptación del depósito de dieciocho pinturas pertenecientes al Museo del Prado. Ninguna de esas obras salió de las salas o los almacenes de dicho museo, sino del que había sido hasta pocos meses antes Museo Nacional de Pintura y Escultura, más conocido como Museo de la Trinidad, cuyos fondos habían sido adscritos al Museo del Prado el 22 de marzo de ese año y su edificio asignado por completo al Ministerio de Fomento. Efectivamente, ante la total falta de espacio en los almacenes del Prado para acoger los 1.488 cuadros de la Trinidad, un número importante de esas pinturas fue cedido en depósito a diferentes establecimientos oficiales del país –museos provinciales y otras instituciones civiles, militares y religiosas–, sin llegar siquiera a ingresar en el edificio diseñado por Juan de Villanueva¹.

El convento de San Pascual, fundado en 1683 por Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Rioseco, que había sido suprimido por la ley desamortizadora de Mendizábal en 1835 y revertido a la orden en 1852, se benefició especialmente de las peculiares circunstancias en que se vieron envueltas las pinturas del Museo de la Trinidad desde su fundación. Al parecer, gracias a un depósito concedido por el conde de Quinto en los años en que fue director del Museo de la Trinidad (entre 1843 y 1854), la comunidad había ob-

tenido un primer lote de trece obras². Posteriormente, en 1861, el convento se demolió con motivo de la ampliación del paseo de Recoletos y en 1866 se comenzó la construcción del actual. Una vez terminado el edificio, las religiosas requirieron de nuevo obras artísticas al Museo de la Trinidad para ornar el recinto, entre ellas el *San Pascual adorando el Sacramento* pintado por Luca Giordano para el propio convento (p-3538) y la *Inmaculada* de Ribera (p-3191), en este caso por mediación del duque de Osuna³.

Los dieciocho cuadros depositados en 1872 se registraron en el documento de cesión como obras anónimas «de muy escaso mérito», consideración que tal vez pretendía atenuar alguna posible crítica ante el número de cuadros comprometidos⁴. En ese documento se recogían de manera sucinta los datos esenciales de las pinturas: número de inventario, título y lugar en el que se hallaban dentro del Museo de la Trinidad en el momento de concretarse el depósito.

Vamos a referirnos aquí a la obra que se anotó en el último lugar del listado, registrada como una «Santa María Magdalena» (fig. 1). El título podría llevar a equívoco con respecto a la obra que ahora nos ocupa, pero la inclusión en esta del número de inventario de la Trinidad (1126) y los papeles adicionales que acompañan al documento principal permiten identificar mejor la pintura, en la que vemos no solo una monumental y hermosa Magdalena, sino también a Cristo resucitado, ambos según la iconografía característica del episodio



1. Pedro Núñez del Valle (aquí atribuido), *Noli me tangere*, h. 1630-35. Óleo sobre lienzo, 235 x 156 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (P-3531)

2. *Noli me tangere* antes de su restauración, rematado en arco de medio punto



conocido como *Noli me tangere*, la primera aparición de Cristo tras su resurrección, descrita en los evangelios de san Marcos (16, 9) y san Juan (20, 14-18). En el inventario del Museo de la Trinidad redactado en 1854, la tela se registró bajo el título de «Jesus y la Magdalena en el huerto», sin indicarse el autor, y también se destacaba que las figuras eran de tamaño natural y de cuerpo entero y que por entonces se encontraba sin restaurar y sin enmarcar⁵. Estas operaciones debieron iniciarse poco después, dado que en el listado del depósito de octubre de 1872 se anotaba como obra colgada en la escalera de la Trinidad. Pudo ser entonces cuando se le colocó la sencilla

moldura dorada con el montante superior dispuesto en arco de medio punto que conservó hasta 2014, aunque pudo igualmente añadirse tras el ingreso de la pintura en el convento madrileño. Para disponer este marco se modificó el formato rectangular original plegando los ángulos superiores del lienzo (fig. 2). No sabemos cuál fue el motivo de esa manipulación; tal vez adaptar la pintura a un espacio concreto. Afortunadamente, los ángulos no se cortaron, por lo que la alteración del formato ha podido revertirse durante la reciente restauración de la tela en el Museo del Prado, que asimismo ha permitido recuperar la calidad de la superficie pictórica,

3. Pedro Núñez del Valle,
La Adoración de los Magos,
1631. Óleo sobre lienzo,
272,5 x 170,6 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado
(P-7623)



3



4. Alberto Dürero, *Noli me tangere* (La «Pequeña Pasión»), h. 1509-11. Entalladura, 127 x 99 mm. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection (n.º inv. 1943.3.3663)

encubierta por algunos repintes y por una densa capa de barniz oxidado, polvo y suciedad ambiental⁶.

En 1980, tras ser estudiada durante la revisión de los depósitos del Museo del Prado en la provincia de Madrid, la pintura fue adscrita a la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII⁷. Una adscripción que ahora puede concretarse más, toda vez que tras la restauración de la obra podemos apreciar el estilo y la factura de un pintor que aúna diversos elementos sustanciales de la pintura romana de las décadas iniciales del siglo XVII. Las figuras monumentales, concebidas con robusta plasticidad a través de sombras intensas, muestran la asimilación de la pintura caravaggista de las primeras décadas del siglo, pero atemperada por una iluminación clara y un tipo de paisaje idealizado y poético propio de los clasicistas boloñeses, presentes igualmente en Roma en esas fechas. Los modelos físicos y la gama cromática empleada remiten a un grupo reducido de autores, de formación y producción en muchos aspectos semejantes, y por ello no siempre fáciles de distinguir: Bartolomeo Cavarozzi (h. 1588-1625), Francesco Buoneri (conocido como Cecco da Caravaggio, act. h. 1610-25) y

Pedro Núñez del Valle (h. 1590-1649)⁸. Por comparación con otras obras de este último, proponemos como autor de la pintura al madrileño Núñez del Valle, artista del que el Museo del Prado cuenta desde 1992 con una obra firmada en 1631, la *Adoración de los Magos* (fig. 3)⁹.

No es nuestra intención repasar la biografía y el estilo pictórico de Núñez del Valle, cuya figura y catálogo se han ido perfilando en los últimos años. La producción conocida de este artista formado en Roma entre los años 1613 y 1624 es bastante escasa. Pedro Núñez del Valle coincidió en Roma con Cecco da Caravaggio y Cavarozzi en la segunda década del siglo XVII. En sus obras se aprecia una técnica semejante a la de estos y una parecida sensibilidad por el color, matizado por la iluminación contrastada que, en el caso de Núñez del Valle, se aproxima más al horizonte de pintores como Carlo Saraceni (h. 1579-1620), Orazio Gentileschi (1563-1639), Artemisa Gentileschi (1593-1652/53) y Guido Reni (1575-1642). Como estos últimos, en algunas de sus obras incluye amenos paisajes bañados por luces cambiantes, de amanecer o atardecer, donde se entremezclan elementos del paisaje clasicista boloñés y ciertas convenciones de recuerdo flamenco, un tanto arcaizantes. También lo es el sentido compositivo de Núñez del Valle, auxiliado muchas veces por el manejo de estampas. Para el *Noli me tangere* se basó de manera bastante literal en una entalladura que con el mismo tema realizó Alberto Dürero hacia 1509-11 (fig. 4). Destaca especialmente el modo en que repitió la figura de Cristo, cargado con la laya de hortelano mientras extiende la mano derecha sobre María Magdalena. La fibrosa anatomía del resucitado también está construida a partir del modelo del alemán. Las proporciones espaciales del paisaje y del cielo están basadas igualmente en la estampa, y lo mismo podemos advertir sobre el tipo de iluminación empleada, que representa

5. Pedro Núñez del Valle,
La Anunciación, h. 1623-30.
 Óleo sobre lienzo, 146 x 112 cm.
 San Petersburgo, Museo Estatal
 del Hermitage (MEE 367)

un poético amanecer, según el relato evangélico (San Juan 20, 1-17).

La disposición de la Magdalena de perfil difiere de la estampa, en la que aparece de espaldas al espectador. En la pintura, Núñez del Valle concedió un notable protagonismo a la pecadora arrepentida, presentándola igualmente arrodillada, según dicta la tradición iconográfica, pero haciendo visible su rostro y el gesto entre asombrado y expectante de la mujer. Creemos que podría derivar de una estampa de Jan Sadeler según una invención de Marten de Vos de 1582¹⁰. Con todo, el modelo femenino es fiel a los empleados por Núñez del Valle en otras composiciones: un rostro nacarado, de fino óvalo y ojos almendrados. Dos ejemplos significativos los encontramos en la Virgen de la *Adoración de los Magos* del Prado y en la de la *Anunciación* del Hermitage (fig. 5)¹¹. Los paralelismos con esta última son muy significativos, pues en ambas figuras se repite la sensual concepción de los cabellos, una amplia melena cobriza y ondulada que se desparrama por los hombros y el pecho dibujando características guedejas. También la manera de representar la vestimenta, con un gusto por la definición de las diferentes texturas de los tejidos y un dibujo minucioso de los plegados, resulta afín a otras obras de este pintor. En el lienzo de San Pascual, el amplio manto carmesí de María Magdalena enfatiza el protagonismo de la mujer y se convierte en un contrapunto cromático, un recurso igualmente característico del artista, que le permite romper la secuencia de pardos y verdes de la pintura¹². La fecha de realización del cuadro puede situarse hacia 1630-35.

Durante su paso por el Museo del Prado para proceder a su restauración, la tela ha sido estudiada en el Gabinete de Documentación Técnica. Tanto la radiografía como el análisis estratigráfico han reforzado la atribución a Núñez del Valle, ya que los resultados se



asemejan a los obtenidos en otras obras firmadas del artista¹³. No se constatan rectificaciones reseñables entre la radiografía y la imagen visible, lo que probaría un elaborado trabajo previo que, junto a la cuidadosa aplicación de los colores, recuerda la pulcritud de Núñez del Valle, conocedor de las características preparaciones de la escuela madrileña. Empleó un primer aparejo de cenizas y una imprimación rojiza sobre la que trabajó con gruesas capas de pintura con un alto contenido de aglutinante, matizando después en superficie con un estrato más sutil¹⁴.

Una información fundamental sobre la procedencia de la obra antes de ingresar en el Museo de la Trinidad se encuentra en el reverso de la tela, donde puede leerse: «Mostenses/ N.º 15 de 2.^a». La anotación remite al convento premostratense de San Norberto, en Madrid¹⁵. El cotejo de la inscripción con los datos ofrecidos en el *Inventario general de los cuadros de la Trinidad existentes en el depósito y escogidos por la Comisión de la Academia*, realizado antes de junio de 1838, permite identificarla con una de las dos obras que se relacionan como procedentes del convento de Mostenses, ambas

de grandes dimensiones. Además de un «San Agustín», de más de dos metros de alto (n.º 11), el citado inventario recoge con el número 15 «Un Cristo presentando a un penitente», identificado como de segunda clase y casi idénticas dimensiones que el *Noli me tangere*: ocho pies y cuarto de alto por cinco y medio de ancho (231 x 154 cm aprox.)¹⁶. Sorprende que la obra que nos ocupa no fuera correctamente identificada, un error que podría explicarse por el estado de suciedad de la pintura y porque seguramente la elaboración del inventario se realizó en circunstancias poco favorables. En todo caso, las medidas y el número que acompaña al lienzo no ofrecen dudas sobre la relación del cuadro con el convento premostratense.

En 1809, durante el reinado de José Bonaparte, el convento fue desamortizado y, poco después, el edificio y su iglesia cayeron víctimas de la piqueta¹⁷. Antonio Ponz constató la existencia, en el interior de la iglesia, de pinturas de Simón León Leal y Claudio Coello, además de una Sagrada Familia que le pareció copia de Murillo. En la sacristía anotó cuatro pinturas según el estilo de Giacinto Brandi, pintor romano discípulo de Giovanni Lanfranco, aunque ninguna de las descritas se corresponde con la tela que nos ocupa¹⁸. Tampoco se relaciona el tema del cuadro en el inventario de recogida de obras de San Norberto realizado el 8 de septiembre de 1809, una breve lista firmada por José Ramón de Huerta en la que se señalan de manera muy sucinta los asuntos de las pinturas, sin indicación acerca de los autores o las medidas. Tal vez pudiera tratarse de una de las «dos Magdalenas» que se anotan, siendo «una de ellas mediana»¹⁹; en cualquier caso, el enunciado es tan genérico que la relación de nuestro lienzo con ese asiento no pasa de ser una hipótesis. La pintura pudo permanecer entonces en el convento y salir algunos meses después, aunque no más tarde de 1811, cuando se dio la orden definitiva de derribo de la iglesia.

Desconocemos el periplo de la pintura entre su salida de San Norberto y la incorporación al Museo de

la Trinidad. Pudo pasar por alguno de los depósitos establecidos para las obras procedentes de la desamortización josefina: el palacio de Godoy, el convento del Rosario, el de San Felipe el Real, el convento de doña María de Aragón o el palacio de Buenavista²⁰. Es posible que el lienzo se enviase a la Academia de San Fernando y más tarde a la Trinidad, recinto donde se recogieron las obras provenientes de la desamortización eclesiástica de 1835, pero también algunas procedentes de la desamortización llevada a cabo durante el reinado de José Bonaparte.

Por último, es preciso señalar asimismo el interés del marco que actualmente guarnece la pintura (fig. 1). Tras la recuperación de los ángulos superiores del lienzo, hubo que desechar la moldura que lo acompañaba desde el siglo XIX. En los almacenes del Museo del Prado se recuperó una interesante pieza barroca que hasta la fecha no enmarcaba ninguna pintura (M-1199). No consta su procedencia original y no hemos encontrado por el momento su posible relación con obra pictórica alguna²¹. Su tipología tiene poco que ver con los marcos del Prado, ni con los incorporados desde la segunda mitad del siglo XVIII a las obras de la Colección Real (los denominados de perfil «Salvator Rosa»), ni con los del resto de las pinturas del Museo. Se trata de un marco decorado en su calle central con carnosas hojas de acanto y una sucesión de perlas y bizcochos en el filo; todo él dorado al agua. El perfil se corresponde con los marcos barrocos característicos de las escuelas toscana y emiliana, aunque también se ha puesto en relación con los realizados en Madrid a mediados del siglo XVII por influencia de Alonso Cano; de ahí la denominación de «hoja canesca» del motivo vegetal²².

LETICIA RUIZ GÓMEZ es doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y diplomada en Restauración. Es jefe del Departamento de Pintura Española del Renacimiento y del primer tercio del siglo XVII en el Museo del Prado. Ha sido comisaria de diversas exposiciones dedicadas a artistas españoles del siglo XVI y del primer tercio del XVII, entre otros, el Greco y fray Juan Bautista Maíno. leticia.ruiz@museodelprado.es

RESUMEN: El madrileño Pedro Núñez del Valle se formó en Roma entre 1613 y 1624, adquiriendo un estilo y una técnica pictórica que le acercan a la obra de artistas como Bartolomeo Cavarozzi o Francesco Buoneri (Cecco da Caravaggio). De escasa producción conocida, en este texto se razona la incorporación a su catálogo de un *Noli me tangere* que se conserva en el Museo Nacional del Prado y que hasta la fecha se consideraba obra anónima.

PALABRAS CLAVE: Pedro Núñez del Valle; caravaggismo; clasicismo boloñés; convento premostratense de San Norberto; Museo de la Trinidad; convento de San Pascual Bailón

ABSTRACT: Between 1613 and 1624 the Madrid-born artist Pedro Núñez del Valle trained in Rome, where he developed a style and technique similar to those of other Baroque painters such as Bartolomeo Cavarozzi and Francesco Buoneri (Cecco da Caravaggio). This essay sets down the reasons for the incorporation of a *Noli me tangere* in the Museo del Prado – a painting previously considered to be by an anonymous author – to Núñez del Valle's scant body of known work.

KEYWORDS: Pedro Núñez del Valle; Caravaggism; Bolognese classicism; Premonstratensian Convent of Saint Norbert; Museo de la Trinidad; Convent of Saint Pascual Bailón

1. Álvarez Lopera 2009, pp. 56-57.
2. Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración (en adelante AGA), caja 31/6784.
3. *Ibidem*. Debemos los datos del AGA a Itziar Arana, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
4. La documentación administrativa del depósito de 1872 se encuentra en el Archivo del Museo del Prado, caja 80, leg. 15.05, exp. 16.
5. Orihuela y Pérez Sánchez 1991, inv. 1126, p. 342.
6. La restauración la llevó a cabo en 2014 Elena Martín Portillo, becaria del programa FormARTE del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
7. Espinós, Orihuela y Royo Villanova 1980, p. 100.
8. Sobre los paralelismos entre Núñez del Valle y Cecco, véase Quesada Valera 2013, donde se ofrecen nuevas atribuciones al catálogo del madrileño y una puesta al día de la bibliografía sobre el pintor. Algunas apreciaciones sobre los paralelismos entre Núñez del Valle y Cavarozzi se pueden encontrar en Ruiz Gómez 2011, pp. 89-90.
9. Adquirida en 1992 con fondos del Legado Villaescusa.
10. Véase, por ejemplo, el ejemplar conservado en Nueva York, Metropolitan Museum, acc. no. 64.563.46 (<http://metmuseum.org/art/collection/search/654701#>).
11. La pintura del Hermitage ingresó en el museo ruso en 1814, después de haber sido comprada en España por el banquero holandés William Gordon Coesvelt. Sobre esta obra, véase Kagané 2005, n.º 136.
12. Diego Angulo destacó de Núñez del Valle su particular empleo de los colores oscuros e intensos, así como las secuencias tonales de un mismo color, sobre todo el verde (Angulo Íñiguez 1964, p. 182).
13. Illán y Romero 2013.
14. La radiografía de la tela ha sido realizada por Laura Alba y el análisis químico, por María Dolores Gayo. Sobre las preparaciones en la pintura española de la época, véase Gayo y Jover de Celis 2010.
15. Dos fueron los conventos premostratenses radicados en Madrid: el de los Afligidos y el de San Norberto, siendo este último el que fue conocido popularmente como de Mostenses.
16. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 35-8/1, publicado en Álvarez Lopera 2009, pp. 201-9, aquí p. 205.
17. Sobre San Norberto y la desamortización josefina, véase Antigüedad 1999, p. 97.
18. Martirio de san Juan Bautista, san Pedro liberado por el ángel, Caín matando a Abel y Adán y Eva llorando a Abel (Ponz 1793, t. v, pp. 178-79). Las dos últimas, conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, han sido atribuidas a Giovanni Battista Beinaschi en Pérez Sánchez 1970, pp. 67-70, núms. 15 y 16.
19. Simancas, Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 12347, «Lista de obras recogidas en el convento de San Norberto el 8 de septiembre de 1809». Incluido en Antigüedad 1999, doc. 2, pp. 228-29. La misma autora publica otro documento redactado por Frédéric Quilliet donde se indica que las treinta obras seleccionadas no tenían «nada de valor» (doc. 21, p. 259).
20. Antigüedad 1999, pp. 186-90.
21. Pudo guarnecer alguna obra del Prado, ingresar en el Museo como parte de los fondos de la Trinidad o comprarse en alguna partida de marcos antiguos que no tenemos documentada. Por las uniones de los ángulos que presentaba se pudo deducir que originalmente tuvo mayores dimensiones. Antes de ser ajustado para el *Noli me tangere* de Núñez del Valle, medía 270,5 x 201 cm, con 12 cm de anchura de moldura.
22. Mitchell y Roberts 1996a, pp. 29-30. Timón Tiemblo 2002, pp. 236-37.

Un inedito per Giuliano Finelli: la *Testa dello Pseudo-Seneca* del Museo del Prado

A New Attribution to Giuliano Finelli: The *Pseudo-Seneca* in the Museo del Prado

IN UNA SALA DEL MUSEO DEL PRADO DEDICATA ALLE opere scultoree tra XVI e XVII secolo si trova una magnifica testa barocca in marmo di Carrara (figg. 1, 5 e 9). Il volto è quello di un uomo anziano, dagli zigomi pronunciati, dalla bocca carnosa e dal viso massiccio, incorniciato da una ispida e ribelle barba. Lo scultore ne caratterizza la fisionomia con una massa 'impastata' di capelli che increspano il capo ruotato verso destra, tendendo la pelle del collo, inflaccidita e cadente per l'età avanzata. Gli occhi, privi della lavorazione della pupilla, si aprono vacui, con un taglio inclinato verso i lati del volto e incorniciati da sopracciglia ferine e scomposte. Nella generale *verve* barocca dell'opera, che la consegna senza dubbio alla produzione della prima metà del XVII secolo, emergono però in maniera decisa un estro e un virtuosismo tecnico di straordinaria qualità: l'uso sovrabbondante del trapano gonfia e scompiglia con fantasia gli scarmigliati capelli, che si attorciano in ciuffi e masse apparentemente casuali, ma senza dubbio modellati con accurato calcolo dall'artefice; i baffi ribelli e non curati debordano dallo stretto confine del labbro superiore e arrivano a lambire il labbro inferiore con un ciuffo di peli, così abilmente lavorato da costituire uno stretto 'ponte' di pochi millimetri di marmo – che restituisce però l'ispida sottigliezza propria dei baffi –, separato dalla carne della bocca solo da un preciso collo di trapano magistralmente inflitto.

L'immagine di vecchio effigiata è stata correttamente ricondotta, nelle schede che corredano l'opera¹, alla tipologia del così detto Pseudo-Seneca, derivante dall'archetipo della testa classica che si trovava all'interno della collezione Farnese e oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli². Creduta per lungo tempo la raffigurazione del filosofo stoico spagnolo³, la testa ebbe un incredibile successo iconografico soprattutto tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo, quando il sorgere del neostoicismo propugnato *in primis* dal filosofo anversano Giusto Lipsio cominciò a diffondersi in larga parte d'Europa. In particolare fu Peter Paul Rubens, artista seguace e promotore delle idee del Lipsio, a eternare il successo della testa dello *Pseudo-Seneca* facendosene prima eseguire una copia per la propria dimora anversana e poi raffigurandolo come una sorta di 'personalità ispiratrice' nel famoso dipinto detto dei *Quattro filosofi* (c. 1611, Firenze, Palazzo Pitti)⁴, in cui i protagonisti sono proprio il Lipsio, Rubens stesso, il fratello Philippe e un altro allievo del filosofo. In alto, in una nicchia posta sopra la testa di Giusto Lipsio che sta tenendo una lezione di filosofia al suo ristretto ma qualificato pubblico, appare proprio il *Seneca* Farnese, nella sua 'versione' anversana in possesso del pittore. Tuttavia, nonostante questo utilizzo dell'iconografia dello Pseudo-Seneca sia senza dubbio indizio della profonda ammirazione che suscitasse anche in Ru-

(Traducción al español de este artículo en pp. 156-59)



1. Giuliano Finelli (qui attribuito), *Testa dello Pseudo-Seneca*, 1641-44. Marmo, 71 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (E-144)



2

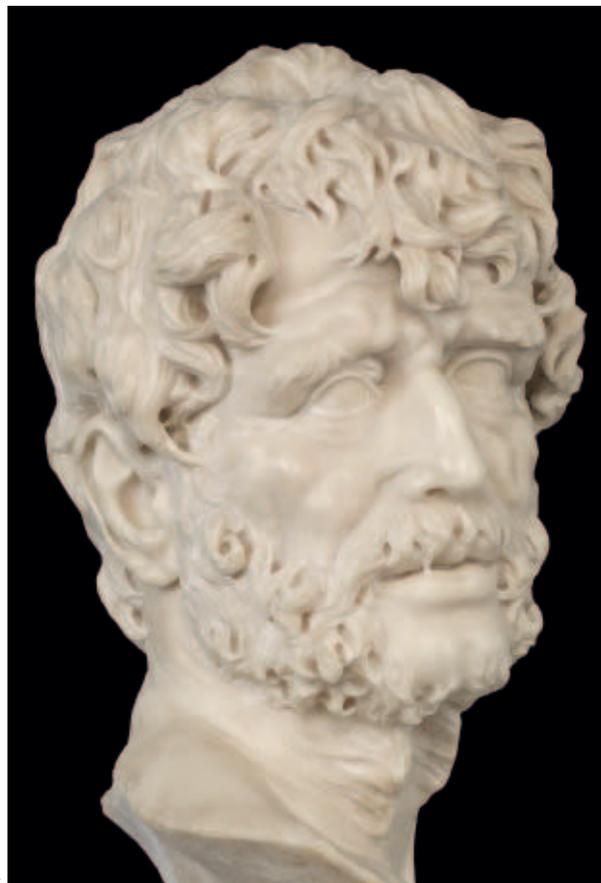
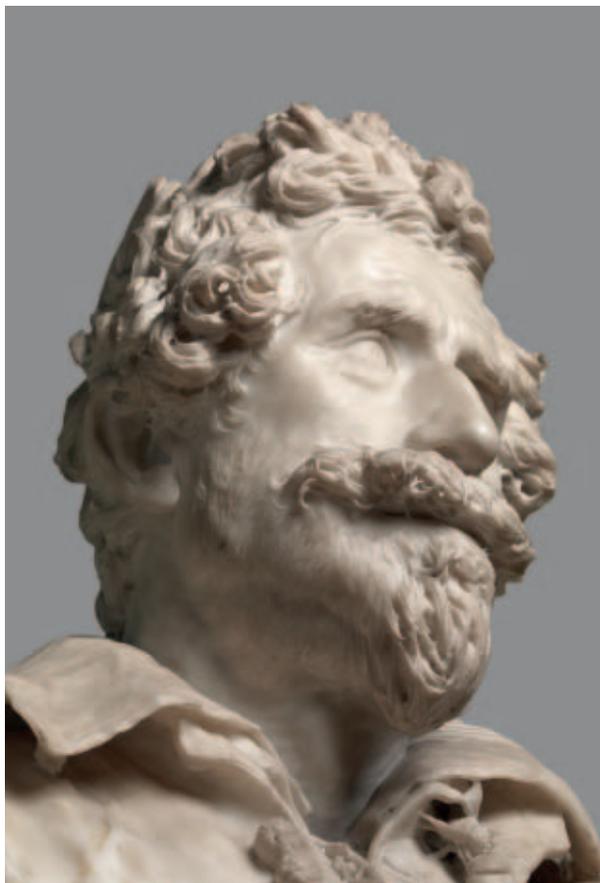
bens stesso questa scultura classica, di ben maggiore interesse per l'indagine sulla testa marmorea del Prado è un disegno di soggetto analogo di mano del pittore fiammingo, oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 2). Il disegno infatti restituisce un volto ben più attentamente descritto, dove emergono come elementi caratterizzanti proprio la massa disordinata dei capelli e della barba e il collo dalla pelle rilassata e cadente. Dal disegno stesso, vista la fama già ben viva e diffusa in tutta Europa del suo autore, venne tratta da Lucas Vorsterman (1595-1675) un'incisione pubblicata come parte di una serie di *viri illustres* su disegno del pittore⁵ (fig. 3). Lo *Pseudo-Seneca* del Prado si evidenzia come derivazione plastica del disegno rubensiano, attraverso il medium dell'incisione, per l'evidente analogia modale di realizzare il 'taglio' netto dove il naso si congiunge alla fronte, la compiaciuta descrizione della pelle cadente del collo – dettaglio che il marmo concretizza in maniera assolutamente letterale – e la perfetta corrispondenza dei limiti della testa, che si chiude con



3

un profilo curvo dalle medesime caratteristiche a quello riscontrabile nel disegno e nelle incisioni.

Se dunque la derivazione dal modello rubensiano appare assolutamente credibile e documentabile, resta da verificare la possibilità di identificare una paternità per questa magnifica opera barocca. L'insistito e quasi maniacale virtuosismo tecnico, la forte carica espressiva e il movimento concentrico e tormentato della barba e dei capelli, che si agitano sotto i colpi del trapano, spingono a non dubitare troppo a lungo di una possibile esecuzione dell'opera da parte del carrarese Giuliano Finelli (1602-1653). Come è ben noto il Finelli fu uno dei più raffinati scultori del Seicento in area romana e napoletana⁶. Collaboratore di Gianlorenzo Bernini in molte delle commissioni che contribuirono a rivoluzionare la ritrattistica in marmo del XVII secolo, egli visse una breve ma intensissima fama come ritrattista fra i più dotati e fantasiosi⁷. Una delle sue cifre fu proprio l'esasperato virtuosismo tecnico, che condiziona e denota gran parte dei suoi lavori: emblematico rimane



il ritratto di *Michelangelo Buonarroti il Giovane*⁸ (fig. 6), del quale perfettamente leggibili sono le somiglianze con lo *Pseudo-Seneca* del Prado. Per quanto nel caso del Buonarroti si tratti dell'esecuzione di un vero e proprio ritratto e quindi l'artista debba in qualche modo 'rispondere' alle fattezze del committente, le analogie esecutive con il Seneca sono assolutamente evidenti: la capacità di trattare la barba e i baffi a 'fili' sottili e ruvidi si evidenzia nettamente nel *Michelangelo il Giovane* (vedi fig. 4), per ritornare – come già indicato – con forza quasi sorprendente nell'opera del Prado (vedi fig. 5)⁹; il taglio 'a scendere' degli occhi, definiti da palpebre finemente rilevate e contornate dalla carne tumida si compongono in un volto severo e massiccio, che nella scultura oggi a Madrid presenta un maggior grado di politezza nella lavorazione, quasi alabastrina, a differenza della rugosità percepibile nel busto di Casa Buonarroti. Questa discontinuità, in due lavori per altro che mostrano decise assonanze, è spiegabile con una probabile discrepanza temporale tra le due opere: se il

2. Peter Paul Rubens e aiuti (?), *Busto dello Pseudo-Seneca*, 1600-26. Penna e inchiostro bruno su matita nera rialzata a biacca, con pennello e inchiostro grigio, 265 x 177 mm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection 1975 (inv. n.° 1975.1.843)
3. Lucas Vorsterman I (su disegno di Peter Paul Rubens), *Lucius Annaeus Seneca*, 1638. Incisione a bulino, 281 x 198 mm (parte incisa). Bergamo, Accademia Carrara (inv. n.° 03106)
4. Particolare del *Ritratto di Michelangelo Buonarroti il giovane* (fig. 6)
5. Particolare della *Testa dello Pseudo-Seneca* (fig. 1)

6. Giuliano Finelli, *Ritratto di Michelangelo Buonarroti il giovane*, 1630. Marmo, 87 cm. Firenze, Casa Buonarroti
7. Giuliano Finelli, *Ritratto di gentiluomo*, c. 1640. Marmo, 70 cm. Collezione privata
8. Giuliano Finelli, *Ritratto di Carlo Andrea Caracciolo*, 1643. Marmo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara



6

Michelangelo il Giovane è certamente da collocare all'anno 1630, il *Seneca* con tutta probabilità deve afferire alla fase napoletana dell'operato del Finelli (1634-50 circa), probabilmente in un momento di poco posteriore all'anno 1638.

Assumendo dunque che il modello per la scultura del Prado possa essere il disegno rubensiano ed escludendo che il Finelli avesse potuto ammirare *de visu* l'opera a *lapis* del fiammingo, si deve considerare di conseguenza come termine *post quem* la data di stampa dell'incisione del Vorsterman, il 1638. Data che appare riportata sul basamento su cui la testa trova posto – al quale ci riferiremo in seguito – e che calza bene con l'evoluzione della tecnica finelliana, che tende in questi anni a rinettarsi maggiormente, perdendo quella porosità e quella sensazione di carni «roride come bagnate di sudore»¹⁰ che conserva sino ai primi anni trenta: le superfici si fanno più polite, i dettagli più netti, appare un più deciso calligrafismo nella definizione delle forme, pur mantenendo quella esuberante *verve* virtuosistica così ben leggibile nelle sue opere. Credo inoltre sia possibile indicare lo *Pseudo-Seneca* come un'opera molto

vicina, per sensibilità espresse, al *Ritratto di gentiluomo* (fig. 7) datato da Andrea Bacchi al 1640¹¹ e, forse, per quanto si tratti evidentemente di due opere distanti tra loro, prodromo di quel cambiamento stilistico avvertibile fortemente nel ritratto di *Carlo Andrea Caracciolo* (fig. 8), firmato e datato 1643¹². La testa del Prado, in ultima analisi, dimostra ancora una volta come le modalità della ritrattistica finelliana siano state molteplici e dedite non solo alla cattura del dato naturale per poter rappresentare nel marmo la viva carne, ma anche alla trasposizione esasperata degli stereotipi figurativi di un modello classico, reinterpretati vivacemente alla luce di un rutilante virtuosismo tecnico¹³.

Resta dunque da chiarire chi chiese al Finelli l'esecuzione di un'opera che concretava nel marmo uno dei modelli realizzati dall'artista più famoso d'Europa: allo stato attuale delle ricerche, non si è potuti risalire a documentazione più antica della prima indicazione inventariale datata al 1747, quando si trovava al Palacio Nuevo nella collezione di Filippo V. Senza dubbio però la datazione proposta invita a pensare a una commissione vicina alla nobiltà spagnola, dal momento che molte



7



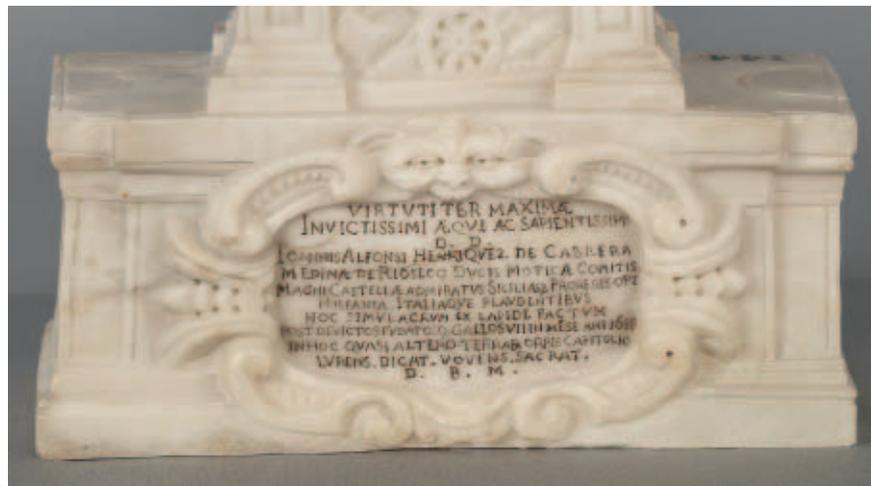
8

furono le relazioni tra Giuliano Finelli e l'aristocrazia iberica durante e dopo il soggiorno napoletano¹⁴.

Già nella prima menzione dello *Pseudo-Seneca* all'interno delle Collezioni Reali nel XVIII secolo si fa riferimento al piedistallo sul quale la testa è collocata (vedi figg. 1 e 9)¹⁵. Anche se alcuni studiosi hanno considerato, senza proporre però ulteriori spiegazioni, che questo piedistallo non facesse originariamente parte dell'opera¹⁶, propongo invece di accettarlo come congruo e penso che possa adesso servire ad avanzare alcune ipotesi circa il possibile committente della scultura. Si riporta qui per intero la trascrizione dell'epigrafe, correggendone le *lectiones* sino ad ora pubblicate¹⁷:

VIRTVTITER MAXIMÆ / INVICTISSIMI ÆQUI AC SAPIENTISSIMI / D[icti] D[omini] / IOANNIS ALFONSI HENRIQUEZ DE CABRE-
RA / MEDINÆ DE RIOSECO DVCS MOTICÆ COMITIS / MAGNI
CASTELLÆ ADMIRATVS SICILLÆQ[ue] PROREGES¹⁸ OPT[imi] /
HISPANIA ITALIAQVE PLAUDENTIBVS / HOC SIMVLACRVM EX
LAPIDE FACTVM / POST DEVICTOS FVGATOSQ[ue] GALLOS VII
IN ME[n]SE AN[n]I 1638 / IN HOC QVASI ALTERO TERRAR[um]
ORBIS CAPITOLIO / LVBENS. DICAT. VOVENS. SACRAT. / D[at]um
B[ene] M[acerenti]¹⁹.

Vale la pena di discutere di alcuni elementi interessanti introdotti dalla lettura dell'epigrafe: l'iscrizione celebra il duca di Medina de Rioseco e conte di Modica Giovanni Alfonso Henriquez de Cabrera identificandolo come vicerè di Sicilia, carica che ricoprirà a partire dal 1641,²⁰ mentre la sua vittoria sui francesi qui ricordata – e fatto d'armi che gli assicurerà proprio il vicereame²¹ – è datata appunto al 1638, mostrando come probabilmente si tratti di un monumento realizzato a posteriori e, come si è visto, perfettamente aderente come cronologia alla lettura stilistica della testa finelliana ad esso accostata. Nei cataloghi consultati non si è potuta ritrovare una argomentazione stringente riguardo alla presunta incongruità del piedistallo con la testa: ad oggi, la più evidente traccia di questa ipotetica diversa origine è riscontrabile solo nel fatto che l'epigrafe dedicatoria si trovi a guardare sul retro della testa, piuttosto che sul fronte come sarebbe naturale pensare. La seconda obiezione elevabile riguarda le informazioni desumibili dalla lettura dell'epigrafe stessa, che sembrerebbe indicare un ritratto (*hoc simulacrum ex lapide factum*) dello stesso Giovanni Alfonso come naturale



9. Retro del basamento della Testa dello Pseudo-Seneca (fig. 1)

effigie di accompagnamento all'elogio del personaggio stesso. Tuttavia, rimane da considerare l'origine cordobana della famiglia Henriquez de Cabrera²², ascendenza che la potente famiglia spagnola condivideva con uno dei più importanti simboli della romanità: Lucio Anneo Seneca. Questa comunità di origini potrebbe indicare, sempre in via del tutto ipotetica, la volontà di celebrare il vicerè attraverso l'illustre effigie del suo eminente e 'classico' concittadino, riportato alla ribalta proprio in quel torno d'anni dal diffondersi della filosofia lipsiana e dal *medium*, altrettanto potente e d'effetto, della mano di Peter Paul Rubens. Viste in quest'ottica dunque, le due parti del manufatto sembrano meno incoerenti di come siano state sino ad ora descritte, coincidendo perfettamente a livello cronologico e trovando una ideale giustificazione anche a livello iconografico. Per quanto riguarda la scelta del Finelli come artista, la carica di vicerè prima della Sicilia e poi di Napoli, metteva Giovanni Alfonso Henriquez de Cabrera nella posizione ideale di poter vedere e apprezzare le opere dello scultore e quindi richiedere i servigi di Giuliano

per un monumento che, come chiarito esplicitamente dall'epigrafe, doveva celebrare l'impresa più importante della vita del vicerè nella sede centrale del potere: quell'*altero Capitolio* che altro non rappresenta se non la corte madrilenia di Filippo IV. L'attuale composizione dell'opera, in cui l'epigrafe appare ruotata sul *verso* del busto potrebbe, di conseguenza, essere frutto di una errata interpretazione del manufatto e quindi semplicemente un errato montaggio delle due parti di cui esso si componeva in origine.

GIACOMO MONTANARI si è laureato in Lettere Antiche e in Storia dell'Arte e Valorizzazione del Patrimonio Artistico presso l'Università di Genova, conseguendo poi il dottorato di ricerca (Ph.D.) in Storia e Conservazione dei Beni Culturali Artistici e Architettonici. Si interessa di cultura artistica e letteraria tra il xv e il xvii secolo studiando principalmente il rapporto tra parola e immagini. Ha inoltre pubblicato saggi su pittori e scultori attivi tra il Cinque e Seicento su molte riviste soprattutto italiane, come *Commentari d'Arte* e *Paragone*. Ha recentemente pubblicato il volume *Libri, dipinti, statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra xvi e xvii secolo* (Genova, 2015).
gcm.montanari@gmail.com

RESUMEN: El Museo del Prado conserva una magnífica cabeza barroca de mármol de Carrara. Relacionada con los modelos del *Pseudo-Séneca* creados por Rubens, derivados a su vez de las obras clásicas que el pintor flamenco admiró en Italia, la cabeza del Prado añade nueva información al estudio de la producción artística de uno de los escultores barrocos de mayor talento y fantasía: el carrarés Giuliano Finelli. Junto a Gianlorenzo Bernini, Finelli contribuyó a la revolución de la retratística en mármol en las primeras décadas del siglo XVII, trabajando entre Roma y Nápoles.

PALABRAS CLAVE: Giuliano Finelli; Escultura barroca; Gianlorenzo Bernini; Pseudo-Séneca; Rubens

ABSTRACT: The Museo del Prado houses a magnificent Baroque bust carved from Carrara marble. Closely related to Rubens' models of Pseudo-Seneca, which in turn derived from the classical works which the Flemish painter had admired in Italy, the Prado head contributes to our understanding of the artistic production of one of the most talented and imaginative Baroque sculptors, Giuliano Finelli from Carrara. Together with Gian Lorenzo Bernini, Finelli, who worked between Rome and Naples, contributed to revolutionise the marble portrait in the early decades of the seventeenth century.

KEYWORDS: Giuliano Finelli; Baroque sculpture; Bernini; Pseudo-Seneca; Rubens

1. Barrón 1908, p. 116, n. 144; Coppel 1998, pp. 301-2, n. 149; Ducos 2013, pp. 29 e 324, n. 11.

2. Nel Museo Archeologico di Capodimonte sono in realtà conservate tre teste pressochè omologhe del medesimo soggetto, definito Pseudo-Seneca e che vanno sotto i numeri di inventario 6185, 6186 e 6187.

3. Pur rimanendo sempre convenzionalmente la tipologia iconografica dello Pseudo-Seneca, alcuni studiosi hanno ipotizzato che potesse originariamente rappresentare Esiodo. *Cfr.* Robertson 1976, I, pp. 526-27, n. 64.

4. Vickers 1977, pp. 643-45. Il busto di Seneca fatto copiare da Rubens dall'archetipo farnesiano si trova oggi all'Ashmolean Museum.

5. *Cfr.* anche Bodart 1977, pp. 80-81, n. 150; Buonincontri 1999, pp. 400 e 402.

6. Su Giuliano Finelli, Dombrowski 1997; Bacchi 2009, con bibliografia precedente.

7. *Cfr.* Nava Cellini 1960; Bacchi 2009.

8. A. Bacchi in Bacchi *et al.* 2009, pp. 278-80, n. 17.

9. La cifra stilistica della lavorazione della barba come evidente traccia dell'operato del Finelli è indicata anche in Nava Cellini 1960, p. 15; Bacchi 2009, p. 161.

10. A. Bacchi in Bacchi *et al.* 2009, p. 292.

11. A. Bacchi in Bacchi *et al.* 2009, pp. 290-92, n. 20.

12. Bacchi 2009, pp. 156-57, fig. 15.

13. Dombrowski 2011, pp. 265-74.

14. Bacchi 2009, p. 155.

15. Coppel 1998, p. 302.

16. Barrón 1908, p. 116, n. 144; Coppel 1998, pp. 301-2, n. 149; Ducos 2013, pp. 29 e 324, n. 11.

17. Trascrizione realizzata grazie alla cortesia e alla competenza di Davide Gambino.

18. *Proreges*: così nel testo, anziché l'atteso *proregis*. Si scorge traccia di un probabile tentativo di cancellatura dell'errore.

19. «Al ripetuto valore dell'invincibile, giusto e sapientissimo Signore chiamato Giovanni Alfonso Henriquez de Cabrera Duca di Medina di Rioseco, Conte del grande castello di Modica e Viceré di Sicilia grandemente ammirato, con l'approvazione di Italia e Spagna, questo simulacro realizzato in marmo dopo la sconfit-

ta e la cacciata dei Francesi il sette [settembre] dell'anno 1638, in questo luogo quasi come in un secondo Campidoglio della Terra, dedica con grande gioia e consacra come offerta». Ringrazio Chiara Traverso per il prezioso aiuto nella traduzione.

20. L'indicazione di Giovanni Alfonso come viceré di Sicilia (1641-44) e non di Napoli (1644-46), circoscrive l'arco cronologico relativo alla realizzazione del manufatto all'interno di questo ristretto torno di tempo.

21. Si tratta della vittoria di Fontarabia (Hondarribia), nella quale Giovanni Alfonso prevalse, pur inferiore di numero, sulle truppe francesi di Enrico II, principe di Condé, che assediavano la città spagnola.

22. *Cfr.* Ruano y Ribadas 1779, pp. 80-85; Herreros Moya 2013.

La *Vista de Zaragoza*, de Juan Bautista Martínez del Mazo. Notas al hilo de su restauración

Juan Bautista Martínez del Mazo's *View of Zaragoza*: Notes Following its Restoration

A lo largo del año 2014 se restauró en los talleres del Museo del Prado la *Vista de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667) (fig. 1), un proceso a la vez difícil e interesante por la complejidad del cuadro y por su azarosa vida material, pues desde una época muy temprana había sufrido varias intervenciones importantes que, además de a sus propias dimensiones, afectaron decisivamente a su lectura formal y narrativa. La restauración requería el conocimiento más exacto posible de su historia, y al calor de ese proceso de investigación fueron apareciendo nuevos datos que han permitido seguir profundizando en la pintura. El presente artículo trata de dar cuenta de los problemas que planteó la restauración y de las soluciones por las que se optó, y también de difundir esos nuevos datos, que se relacionan sobre todo con el aspecto original del cuadro, su lectura formal y narrativa, y con la identidad de algunos de sus personajes.

La *Vista de Zaragoza* es una obra singular en el contexto de la pintura española de su época. Lo es por su tema, pues eran raras las representaciones de ciudades españolas; por su calidad, que la convierte en uno de los mejores paisajes urbanos de la Europa de su tiempo, y por su fortuna historiográfica temprana: antes incluso de que estuviera acabada protagonizó un capítulo entero del libro *Obelisco histórico, i honorario, que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del serenísimo Señor, don Balthasar Carlos de Austria*, escrito por el cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztároz¹,

un hecho que en nuestra literatura anterior solo tiene paralelos –y muy escasos– con alguna imagen religiosa. La obra, un panegírico del príncipe Baltasar Carlos, se publicó a finales de 1646 y contiene una descripción de su reciente muerte, acaecida el 7 de octubre, y de sus honras fúnebres. Dentro de ese contexto panegírico y funeral llama la atención el capítulo XII, titulado «Amor grande que el príncipe nuestro Señor mostró a la ciudad de Zaragoza, pues de orden, y mandamiento suyo la retrató, artificiosamente, Juan Bautista Martínez Mazo»². Se trata de unas páginas muy importantes para la historia del pensamiento artístico español, y no solo porque ponen en evidencia la significación que habían adquirido las pinturas en el contexto del diálogo entre instancias distintas del poder, sino también porque incluyen la que muy probablemente es la mejor y más certera definición crítica que recibió el arte de Velázquez por uno de sus contemporáneos³.

A través de ese capítulo sabemos que en abril de 1646, estando el rey y el príncipe en Pamplona, Baltasar Carlos encargó a Mazo que pintara una vista de la capital navarra, de la que –aparte del texto de Uztároz– no ha quedado más rastro que referencias documentales antiguas y alguna copia (véase fig. 3)⁴. Ya en Zaragoza, en septiembre, quiso que le pintara una vista de esa ciudad, en un lienzo de «nueve palmos» de alto y «más de quatro varas castellanas» de ancho (189 x 336 cm aproximadamente)⁵. El lugar desde donde se pintó fue una «galería» del desaparecido convento de San Lázaro,



1. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Vista de Zaragoza*, 1647. Óleo sobre lienzo, 181 x 331 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-889). Estado actual de la obra tras su restauración en 2014

que se encontraba en la orilla izquierda del Ebro y cuyos cimientos todavía pueden verse. Todo ello implica cierta altura sobre el nivel del río. Ese emplazamiento tenía la ventaja de que dominaba la fachada más monumental de la ciudad, y permitía incorporar al lienzo muchos de sus edificios principales. El lector interesado en la identificación de los mismos dispone de la exhaustiva descripción realizada por Arturo Ansón⁶. Por Andrés de Uztároz sabemos que, a la muerte del príncipe, el rey decidió que Mazo continuara con la realización del cuadro, una tarea que acabó ya en Madrid en 1647, como aclara la inscripción latina que aparece en el extremo derecho de la obra, y que había sido redactada por el propio cronista, según demuestra una carta de agradecimiento del pintor fechada el 13 de agosto de 1648⁷.

El prestigio que alcanzó la obra antes incluso de su conclusión fue acompañado de cierta fortuna temprana, que tuvo como principales exponentes algunos elogios escritos y la existencia de copias que dan fe del interés que despertó. En 1657, Lázaro Díaz del Valle, al referirse a la especialización de Mazo en «cosas de montería y sitios de ciudades» destaca las vistas de Pamplona y Zaragoza⁸, que recibieron francas alabanzas de Antonio Palomino⁹. En cuanto a las copias, el propio Mazo tenía en 1653 dos versiones reducidas en su taller, que medían 83 x 188 y 62 x 167 cm, y que sin duda fueron realizadas por él¹⁰. Es altamente probable que una de ellas sea la misma que se cita en 1689 en el inventario de la colección del marqués del Carpio, conocido coleccionista de obras de Velázquez y de Mazo¹¹. En él, la obra se clasifica como «original de Diego Velázquez». No es la única pintura de Mazo que recibe semejante atribución en el inventario de Carpio; pero aquí nos interesa señalar ese dato porque constituye el primer antecedente conocido de un tema que ha planeado intensamente sobre la discusión crítica acerca de la *Vista de Zaragoza*, pues durante mucho tiempo –a pesar de las evidencias documentales– han sido muchos los que han creído identificar en ella la mano de Velázquez, especialmente entre las figuras que aparecen en los primeros términos.

Aunque la existencia de dos «vistas» de menor tamaño y las extraordinarias dimensiones del cuadro del Prado han hecho pensar¹² que alguna de ellas fuera tomada como modelo para que más tarde Mazo, en Madrid, abordara el cuadro definitivo, esa posibilidad queda descartada. En primer lugar, porque Uztároz,

que describe lo que ha visto en Zaragoza, alude a unas medidas cercanas a las que tuvo nuestra obra en su tamaño original (aproximadamente 168,5 x 332,5 cm). En segundo lugar, porque los datos técnicos apuntan a la realización del cuadro del Prado fuera del taller madrileño del artista.

El soporte original del lienzo, sin los añadidos que luego comentaremos, está compuesto por dos paños de tela cosidos en horizontal (superior, 101,7 cm de alto; inferior, 68,8 cm de alto), con un tejido que resulta muy basto en comparación con el otro gran paisaje de Mazo que conserva el Prado, la *Cacería del tabladillo en Aranjuez* (1640, P-2571)¹³. Pero lo determinante es el tipo de materiales con los que se preparó la tela de la *Vista de Zaragoza* antes de ser pintada, distintos tanto a los de la *Cacería del tabladillo* como a todos los que se han estudiado en Mazo hasta la fecha. A diferencia de las obras realizadas en Madrid, con aparejos de cenizas e imprimaciones marrones o rojas compuestas fundamentalmente de tierras, o claras con abundancia de blanco de plomo, aquí el aparejo es el denominado de almidón (gacha de harina), sobre el que se aplicó una imprimación a base de arcillas de color beige, compuesta de silicato de aluminio, potasio y calcio con hierro y magnesio, con una pequeña proporción de albayalde¹⁴. Esta preparación tiene cierta relación con la de uno de los cuadros que Velázquez realizó en 1644 en la ciudad aragonesa de Fraga, el recientemente identificado como *El bufón el Primo* (1644, P-1202)¹⁵. A su vez, es también similar a la encontrada en pinturas realizadas en la corona de Aragón en el siglo xvii¹⁶.

Hay un dato más con respecto a la preparación de la *Vista* que resulta revelador: sobre la imprimación arcillosa, el pintor aplicó a espátula una segunda imprimación clara, de blanco de plomo mezclado con una pequeña proporción de negro carbón, azul esmalte o bermellón, esta vez sí, típica de Mazo y aprendida de Velázquez. Esta segunda imprimación aparece también de forma similar en el retrato del *Bufón el Primo*. Es evidente que los dos pintores tuvieron la necesidad de conseguir material en Aragón para pintar, y que, al no quedar satisfechos con el color beige o la textura de la tela ya preparada e imprimada que compraron, optaron por superponer a su gusto una nueva imprimación más clara.

Esta segunda imprimación clara ha evidenciado en la radiografía de la *Vista* las marcas del bastidor y de los

travesaños originales, al acumularse materia pictórica en los largueros cuando se aplicó y por el desgaste que estos produjeron posteriormente en la pintura. Aquel bastidor tenía cierta singularidad, debido posiblemente al propio formato de la obra: en vez de un sencillo bastidor rectangular de unos 5,5 cm de ancho, con uno o dos travesaños internos, se componía de lo que parecen nueve travesaños de madera, colocados verticalmente y de solo 4,5 cm de ancho; los dos de los extremos, a izquierda y derecha, junto con dos largos listones horizontales, arriba y abajo, tenían idéntico ancho y harían la función de bastidor perimetral. El soporte sería fácil de construir y útil para proteger o evitar movimientos de la pintura durante un eventual traslado¹⁷. Un bastidor parecido tuvieron las pinturas que Francesco Lupicini (h. 1590-h. 1656) hizo para la capilla de Santa Elena en la catedral de San Salvador de Zaragoza, la Seo, que se inauguró en 1646: los bastidores perimetrales de los lunetos de la parte superior, por ejemplo, estuvieron reforzados con seis travesaños de aproximadamente el mismo ancho que el que tuvo la obra de Mazo¹⁸.

La reflectografía infrarroja y alguna muestra estratigráfica han desvelado que gran parte de los personajes de la *Vista de Zaragoza*, incluidos algunos de los de mayor tamaño situados en los primeros términos, se pintaron con posterioridad y sobre el paisaje ya terminado. Este hecho podía hacer pensar en una intervención posterior, incluso por parte de otro pintor, lo que daría la razón a todos aquellos que defendían y aún defienden la intervención de Velázquez en esta obra. Pero la realidad es que pintar el paisaje y posteriormente los personajes es un procedimiento habitual en este tipo de pintura, algo que se ha comprobado ya en la serie de los ermitaños o paisajes bucólicos encargados en Roma en 1635 y 1641 para el Buen Retiro y ejecutados por, entre otros, Claudio de Lorena y Nicolas Poussin, o en las vistas de Villa Medici de Velázquez (P-1210 y P-1211) y en la *Cacería del tabladillo* del propio Mazo¹⁹.

La mayor parte de los que han respaldado la participación de Velázquez la han centrado en los grupos de figuras, aunque también hay quien ha sostenido que tuvo lugar en la descripción urbana. Sin embargo, el texto de Uztároz incorpora un dato interesante que no siempre ha sido tenido en cuenta. Gracias a su descripción sabemos que los grupos de personajes ya existían cuando el cuadro todavía se encontraba en Zaragoza, pues alude a «la diferencia de barcos que navegan por

el río Ebro y la copia de personajes que se ven en las riberas»²⁰. Un examen de la superficie pone de relieve que todas las figuras, independientemente de su nivel de importancia dentro de la escena, están realizadas por la misma mano, y que esta tiene semejanzas innegables con la técnica pictórica de Mazo: el dibujo algo deshecho, la manera *velazqueña* de combinar pigmentos muy diluidos con trazos más gruesos, ciertas torpezas en la realización de anatomías, rostros o manos, una característica pincelada nerviosa, un intenso y elegante colorido, etc. La comparación con figuras del mismo tamaño realizadas por Velázquez, de paleta más parca, mayor destreza creativa y una absoluta perfección formal, evidencia una mano diferente. La confusión y el debate historiográfico que ha suscitado a lo largo de su historia es la prueba evidente de hasta dónde podía llegar el talento de Mazo²¹.

El nuevo estudio técnico y el proceso de limpieza realizado durante la restauración (fig. 2), con la eliminación de barnices y repintes, pusieron de manifiesto un tema importante, surgido ya en el siglo XIX y con cierto eco en la historiografía del arte²², aunque se desconocía la magnitud exacta de su alcance. Bajo los barnices y repintes afloraron tres motivos que, dispuestos horizontalmente en la parte superior del lienzo, representaban, de izquierda a derecha, el escudo del reino de Aragón, la imagen de la Virgen del Pilar y el escudo de la ciudad de Zaragoza. Los escudos aparecen en el interior de una corona de laurel. La Virgen adopta la fórmula habitual durante el siglo XVII, con uno de sus «mantos» cubriendo gran parte de su cuerpo y dejando ver el extremo inferior de la columna²³.

El primero en publicar la existencia de estos elementos fue Pedro Beroqui en sus *Aadiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado* de 1914. La significación de su comentario, los personajes involucrados y el que tenga como telón de fondo la restauración de la *Vista de Zaragoza* merece que nos detengamos en sus palabras. El texto de Beroqui dice: «889 –(788)– Vista de Zaragoza. [...]. Al forrar este cuadro en tiempo de don Juan de Ribera, se hizo desaparecer una Virgen del Pilar que sostenida por ángeles aparecía en el cielo. Don Federico de Madrazo quiso que se descubriese, pero se encontró que estaba casi borrada y se cubrió de nuevo». Entendemos que con «en tiempo de Juan de Ribera» Beroqui se refiere a los poco más de tres años que Juan Antonio Ribera ocupó el cargo de director del Real Museo de



Pintura y Escultura (del 26 de mayo de 1857 al 15 de junio de 1860)²⁴. El anterior director, José de Madrazo (1815-1894), había presentado su dimisión apenas dos meses antes del nombramiento de Ribera²⁵, nombramiento que trajo consigo una «encendida polémica entre Federico de Madrazo, hijo del director dimisionario, y Jaime Gibert, marqués de Santa Isabel e intendente general de la Real Casa y Patrimonio»²⁶. La restauración, por tanto, se enmarcaría a finales de la década de los cincuenta del siglo XIX, y generó entonces –avivados si cabe por enfrentamientos personales– problemas materiales complejos, y un distinto criterio de intervención con respecto a la aparición en el cielo de la Virgen del Pilar y los escudos, que han repercutido en el estado de conservación de la obra.

No debe sorprendernos, en todo caso, la incorporación de los dos motivos heráldicos y la referencia religiosa, pues estaban íntimamente asociados a las representaciones topográficas. Baste recordar, por ejemplo, la aparición mariana sobre el cielo en la *Vista y plano de Toledo* del Greco (Toledo, Museo del Greco), o muchos de los planos y vistas caballerías que se grabaron de ciudades españolas que incluyen escudos. Es el caso, entre otros muchos ejemplos, de la vista de Sevilla de Ambrosio Brambilla, que contiene tres escudos en su

parte superior²⁷. El propio Mazo, en su *Vista de Pamplona*, había representado un gran escudo sostenido en el cielo por dos ángeles, centrando la parte superior de la composición, sobre la famosa ciudadela de la ciudad navarra, terminada de construir justamente en 1645.

El caso es que los escudos originales de la *Vista de Zaragoza* fueron suprimidos de la composición mediante lo que parece un lijado de la superficie pictórica y un posterior repinte de cielo. No se sabe con certeza en qué momento tuvo lugar esta eliminación, aunque hay pistas, como veremos más adelante, que permiten algún tipo de acotación cronológica. Es seguro que formaron parte del cuadro final, y que no fueron simples esbozos inmediatamente descartados. Así lo sugieren los elementos ocultos que todavía se conservan bajo el cielo, cuya precisión descriptiva indica que llegaron a estar completamente acabados. Mazo trabajó mucho en su elaboración. Se puede ver incluso la huella del compás que utilizó para hacer el trazado de la corona y del círculo de ángeles que rodeaban la cabeza de la Virgen. Las llevó a término antes de decidir ocultarlas muy posiblemente él mismo, de forma que, para que no se notara el relieve de las pinceladas, se tuvo que enrasar la superficie en torno al manto con una capa de albayalde, trazas de azul esmalte y bermellón, con presencia



de granos gruesos de yeso. Ese triple motivo heráldico y mariano dejó huella en Zaragoza, lo que significa que hubo testigos que conocieron el cuadro en ese estadio, o circuló alguna copia realizada antes de las modificaciones. Así lo pone de manifiesto una anónima *Vista de Zaragoza* fechada en 1669, de colección particular, que supone una «actualización» del cuadro de Mazo desde el punto de vista del paisaje urbano y fluvial y del acontecimiento que narra²⁸. En la parte superior de la obra se suceden exactamente los mismos elementos que contenía el cuadro de Mazo. Solo cambia que la Virgen del Pilar carece de manto, y que los escudos no se rodean de coronas de laurel y son sostenidos por unos angelotes.

El inventario de las pinturas del Real Alcázar de Madrid, levantado en 1686, ofrece una pista sobre la cronología de la «desaparición» de estos motivos. Allí, situado en los «tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro», se relaciona «un lienzo de cerca de cuatro varas de largo y dos de alto con marco negro con la ciudad y ribera de Zaragoza original de Juan Bautista del Mazo»²⁹. El dato no tendría mayor significado si no fuera porque en el mismo lugar se menciona la *Vista de Pamplona*, y de ella se dice que incluye «las armas de Navarra»³⁰. Cualquiera que compare el aspecto original de la *Vista de Zaragoza* con la copia de la *Vista de Pamplona* (fig. 3) advertirá que

la presencia heráldica era mucho mayor en el cuadro de la ciudad aragonesa que en el de la navarra, por lo que tendría poco sentido aludir al escudo en la descripción de esta y silenciarlos en el caso de que todavía se conservasen en la vista de Zaragoza.

Además, el análisis que se ha realizado a los pigmentos de las zonas donde estuvieron los escudos no detecta restos de barniz o suciedad interpuestos, lo que podría sugerir que fueron ocultados en un momento cercano al de la creación del cuadro³¹. En este sentido, algunas muestras de pintura analizadas durante el proceso de limpieza revelan que los restos de pigmento más

2. La *Vista de Zaragoza* durante el proceso de restauración, donde se aprecian la Virgen del Pilar y los escudos del reino de Aragón y de la ciudad
3. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Vista de Pamplona o Entrada del príncipe Baltasar Carlos en Pamplona*, después de 1646. Óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm. Londres, The Wellington Museum, Apsley House (wm.1549-1948)



4. Perspectiva lateral de la *Vista de Zaragoza*, que el autor hubo de tener en cuenta en la ejecución del cuadro
5. Reflectografía infrarroja de la *Vista de Zaragoza*

superficiales en el celaje son semejantes al pigmento del cielo que subyace bajo la Virgen, y por tanto habría que pensar que son restos originales, que además presentan particularidades propias del trabajo de Mazo, como la adición de yeso, algo que aconsejaba Pacheco para las preparaciones en el *Arte de la pintura* pero que no se ha detectado aún, por ejemplo, en Velázquez³². En cambio, en las hojas que enmarcaban el escudo de Aragón, a la izquierda, el pigmento verde está oculto por un color claro que contiene amarillo de Nápoles, pigmento que sitúa cronológicamente el repinte por lo menos a finales del siglo XVII, y por tanto impediría la intervención de Mazo. En la ocultación de las hojas que bordeaban el escudo de la derecha, el de Zaragoza, sucede algo similar: el análisis del gris aplicado sobre los verdes de cobre revela que está compuesto por carbonato cálcico y carbonato cálcico magnésico, lo que sugiere que, aunque diferente al anterior, también es un repinte. Por último, hay zonas del cielo en las que por encima del aparejo no queda más que la imprimación, como si las capas de pintura hubiesen sido eliminadas sin repintar nada encima.

Lo que este confuso panorama nos presenta es una compleja historia material, que no es incompatible con que el autor de la ocultación de la Virgen del Pilar y de los dos escudos fuese el propio Mazo. Además de tener el aval de la mayor parte de las pruebas científicas, costaría aceptar la hipótesis de que otro pintor de

la corte hiciera desaparecer, por deseo propio o de un superior, elementos tan esenciales en un cuadro de la importancia de la *Vista de Zaragoza*. La disyuntiva entre reforzar los repintes o desvelar lo que estos ocultaban ha debido darse cada vez que se ha procedido a la limpieza de la obra.

Aunque no se conocen las razones que llevaron a realizar esa ocultación, se puede sugerir alguna hipótesis. Por supuesto, no existieron motivos de decoro narrativo, pues los elementos heráldicos y la presencia mariana no atentaban contra ninguna convención protocolaria, como lo demuestra, entre otros muchos, el caso de la *Vista de Pamplona* antes señalado. Es posible, sin embargo, que hubiera razones compositivas y descriptivas. Como se puede comprobar en la imagen que muestra el proceso de restauración (fig. 2), esos motivos «pesan» mucho en la obra y desequilibran la composición, sobre todo en lo que se refiere a la descripción de la ciudad, que es el tema central del cuadro. En su estado actual, el paisaje urbano adquiere todo el protagonismo que merece, y la presencia del amplio cielo, que ocupa más del tercio superior de la obra, no hace sino ayudar a enfocar nuestra atención en la sucesión de edificios. Con la incorporación de los escudos y de la Virgen del Pilar, la fachada urbana quedaba francamente empujada, pues aquellos pasaban a ser los elementos representados a mayor escala. Si se compara la relación entre altura y anchura de la *Vista de Zaragoza*



del Prado con la de las dos versiones autógrafas que se citan en el inventario de 1653 del taller del pintor, se advierte que en ninguna de las copias habría espacio suficiente en el cielo para que cupieran la Virgen o los escudos de la parte superior, lo que indica que el pintor consideró ya entonces el paisaje de la ciudad como algo con valor propio, independiente de cualquier referencia iconográfica.

Por otra parte, los escudos y la imagen mariana condicionan una perspectiva para el cuadro rigurosamente frontal, algo que choca con la propia naturaleza de la composición, que invita a una visión lateral (fig. 4)³³. En este sentido, una de las muchas cosas que ha aportado al cuadro su reciente restauración es la restitución de sus valores espaciales primigenios, en particular en los primeros términos, donde vemos sucederse diferentes espacios a manera de terrazas que van descendiendo hacia la orilla del río. Hasta ahora, esa organización del terreno tan precisa quedaba desdibujada debido a la acumulación de suciedad y a la degradación cromática del barniz, que impedía en parte comprender las figuras individualmente pero, sobre todo, como parte de un paisaje orgánico, donde estaban llamadas a ocupar un lugar y a ejercer una función precisa en la narración.

La reflectografía infrarroja, con su imagen contrastada, que además deja ver el paisaje por debajo de algunas figuras, permite apreciar el acusado interés por remarcar nítidamente esos «escalones» (fig. 5). Se produ-

ce una sucesión de planos descendentes desde el ángulo inferior izquierdo hacia la parte derecha, en un camino que se recorre como una bajada escalonada hacia el río. Ese recorrido viene marcado no solo por los accidentes topográficos sino por la escala de las figuras, que van decreciendo de tamaño a medida que se aproximan a la orilla. Eso propiciaría una lectura lateral del cuadro, pues no se iniciaría en el centro de la obra, sino en su extremo izquierdo. Solo así se comprende la perspectiva de los dos arcos del puente de piedra situados a la derecha, que parecen tener una construcción pictórica torpe, diferente al resto. Quizá por eso Mazo decidió también reducir el tamaño de la gran roca de la derecha, para que el movimiento descendente no se cortara tan bruscamente y de forma tan poco natural. Más allá de las evidentes diferencias de calidad, la *Vista de Zaragoza* anónima antes mencionada sirve para comprobar la efectividad de este movimiento en el cuadro de Mazo, que conduce pausadamente hasta la orilla cercana al puente y que el desconocido autor de esa vista no ha sabido transmitir.

La existencia de esa perspectiva lateral queda corroborada por el contenido narrativo y simbólico de la obra, que tiene también como punto de referencia incuestionable el ángulo inferior izquierdo del cuadro (fig. 6). Allí se concentra el mayor número de personajes, que además están representados a una mayor escala que el resto. Pero en este caso no solo interesa la can-



6. Esquina inferior izquierda de la *Vista de Zaragoza*, con un grupo de personajes entre los que se cree identificar al infante Baltasar Carlos (con capa roja), a fray Juan Cebrián, arzobispo de Zaragoza (en el margen izquierdo) y al propio pintor (señalando la ciudad con su mano derecha)

tividad, pues, como veremos a continuación, en el grupo creemos que pueden ser identificados el infante Baltasar Carlos, el arzobispo de Zaragoza y el propio pintor.

Dentro de ese grupo llama poderosamente la atención la presencia del caballo, atendido por un paje vestido de azul que sostiene con la mano derecha la vara de montar de su señor, a quien vemos posando frontalmente y luciendo una rica capa corta encarnada y plata. Es el único caballo de la escena y se inserta entre el gentío que ocupa el término más inmediato de la composición. Cualquiera mínimamente habituado a la cultura protocolaria y figurativa cortesana del siglo XVII asociará este grupo a unas connotaciones concretas de poder, y le recordará imágenes semejantes. En el contexto internacional, es sumamente conocido el retrato de *Carlos I de Inglaterra* de Van Dyck (París, Musée du Louvre), que contiene una retórica similar³⁴. En el caso español, tenemos el juego que se organiza en torno a los caballos en *Las lanzas* (p-1172), el retrato del duque de Pastrana de Juan Carreño de Miranda (p-650), donde existe un juego jerárquico parecido, y en otra obra de Mazo ya mencionada, la *Cacería del tabladillo*, encontramos este tipo de referencias, que invariablemente sirven para señalar la preeminencia del caballero que se encuentra junto a su montura.

Hay otro ejemplo relacionado con España que resulta clave para entender el papel y la identidad del

personaje que posa junto al caballo. Se trata otra vez de la *Vista de Zaragoza* anónima. Se pintó, como ha señalado Ansón, con motivo de la entrada en la ciudad de Juan José de Austria en su condición de nuevo virrey de Aragón. Contiene muchos de los elementos del cuadro de Mazo y, entre ellos, también en primer término, un caballo sin jinete, un paje y un personaje plantado frontalmente y ricamente vestido. Aunque se ha especulado con la posibilidad de que represente a Juan José Porter, cronista de Aragón³⁵, la singularidad protocolaria con la que se le ha representado y su fisonomía indican que se trata del propio Juan José de Austria³⁶. Es cierto que al fondo, de forma incongruente pero eficaz narrativamente, se representa su entrada en la ciudad y, también, que en la vida cotidiana de la época era impensable la ausencia del séquito y tal cercanía con la gente del común. Sin embargo, como demuestra la *Cacería del tabladillo*, una cosa era el protocolo que se observaba en cada ocasión y otra los códigos representativos, donde a veces se admitían libertades protocolarias distintas a la experiencia cotidiana.

Siendo Juan José de Austria el personaje destacado en el cuadro de 1669, lo lógico sería que el que desempeña un papel similar en la obra de Mazo fuera el príncipe Baltasar Carlos. Sin embargo, la capa pictórica e incluso la tela donde pudo estar pintado su retrato están totalmente perdidas. Exceptuando los añadidos perimetra-

les, el único injerto en el cuadro con una tela no original coincide justo con ese rostro. Que un lienzo de estas dimensiones, y con la compleja historia material que hemos descrito, presente un solo injerto de 10,5 x 2,9 cm y que este coincida con el rostro del personaje que era la piedra angular de lo narrado en la pintura no parece casual. Es difícil determinar qué motivó su eliminación, pero el mero hecho ya parece confirmar de forma indirecta que efectivamente debía tratarse del protagonista de la escena, y que este no podía ser otro que Baltasar Carlos, comitente de la obra según el texto de Uztároz. Quizá se quiso conservar, a modo de miniatura, el que con seguridad fue el último retrato realizado en vida del príncipe, con lo que se despojó a la pintura, junto con la desaparición de la Virgen y los escudos del cielo, de gran parte de su simbología original. La reciente restauración ha eliminado un rostro de un personaje de edad madura y con bigote, y ha recuperado el que sustituyó al retrato original, oculto bajo un espeso repinte, que resulta más cercano a la fisonomía y edad del príncipe, y es similar al que se puede apreciar en alguna copia antigua (como la que fue de la colección Pérez Cistué de Zaragoza)³⁷ o en una litografía de Asselineau (fig. 10) realizada en 1832-37, antes de las dos importantes restauraciones que sufrió en la segunda mitad del siglo XIX. El retrato actual, aun con estos problemas, evoca sin duda la imagen del muchacho de apenas 16 años que entonces era Baltasar Carlos, con la cara redonda e imberbe, no muy alejada –teniendo en cuenta el cambio de escala– de la del retrato que pintó Mazo ese mismo año de 1646 o a finales del anterior (p-1221).

La presencia del príncipe³⁸ y el modo singular como está ubicado señalan sin lugar a dudas cuál es el lugar principal dentro del juego protocolario y narrativo de la composición, e invitan a hacer una lectura lateral de la misma, iniciándola por el extremo inferior izquierdo. En definitiva, existe una sofisticada sintonía entre el sentido lateral de la lectura narrativa y el orden de la lectura espacial.

Junto a Baltasar Carlos vemos a un grupo numeroso y heterogéneo de personajes, varios de los cuales conversan y alguno dirige su mirada hacia el exterior del cuadro. Su procedencia social es variada. Vemos, por ejemplo, cerrando el cuadro por su ángulo inferior izquierdo, a una vendedora de fruta que luce una vistosa falda azul y está acompañada por una joven muchacha y un niño (véase fig. 6). Aparentemente es un motivo

casual, pero en realidad responde a un esquema que encontramos en varias obras anteriores, relacionadas algunas de ellas con la Colección Real. La ubicación de una mujer en primer término rodeada de niños se da, por ejemplo, en uno de los tapices de la *Conquista de Túnez* (Madrid, Patrimonio Nacional), probablemente la serie de tapicería más prestigiosa que poseía la monarquía española. Más cercano en el tiempo es el caso de la *Recuperación de Bahía de Todos los Santos* (p-885), lienzo donde Juan Bautista Maíno sitúa en un poderoso primer término un grupo similar, quizá como alusión a la alegoría de la Caridad. El recurso, con diferentes variantes, vuelve a aparecer en la obra de artistas como Alonso Cano (*Predicación de san Vicente Ferrer*, Valencia, Museo de Bellas Artes) o Murillo (*Santo Tomás de Villanueva*, Sevilla, Museo de Bellas Artes, o el *Martirio de san Andrés*, p-982). En la mayor parte de los casos, el grupo se representa en el ángulo inferior izquierdo, como en el cuadro de Mazo, y cumple una misión común: introducirnos en la escena y dirigir el sentido de nuestra lectura figurativa desde el primer plano de la izquierda hacia la derecha y el fondo. La vendedora de la *Vista de Zaragoza* tiene un tamaño mucho más discreto que sus equivalentes en los casos anteriores, pero probablemente no hay que entenderla como una simple reminiscencia sin función efectiva de un recurso ya tópico, pues cumple un papel concreto no tanto en relación con la estructura formal de la composición en su conjunto, cuanto en relación con el singular grupo de personajes entre los que se encuentra.

La vendedora y la muchacha que se agacha junto a ella «enmarcan» a uno de los personajes más singularizados de toda la obra. Luce una capa oscura, tiene el pelo revuelto, da la cara al espectador y se encuentra ligeramente girado para hacer compatible esa posición frontal de la cabeza con el gesto de señalar con su mano derecha hacia la ciudad de Zaragoza (fig. 7). Algunas imágenes que ha producido el arte europeo antes y después de este cuadro permiten hacer una propuesta de identificación del personaje. La indumentaria, la expresión y hasta el peinado, que deja ver una alta frente, son comunes al *Autorretrato* de Poussin, pintado cuatro años más tarde (París, Musée du Louvre), donde también le vemos girarse hacia el espectador. El tipo de «manipulaciones» que sufrió esa imagen nos sirve para dar otra vuelta de tuerca en torno a la significación del personaje de Mazo, y muestra cómo en ocasiones el futuro explica

7. Autorretrato de Juan Bautista Martínez del Mazo en la esquina inferior izquierda de la *Vista de Zaragoza*
- 8a. Retrato de Nicolas Poussin en el cuadro de Jean-Auguste-Dominique Ingres *La apoteosis de Homero*, 1827. Óleo sobre lienzo, 386 x 512 cm. París, Musée du Louvre (5417)
- 8b. Autorretrato de Pedro Nunes en su *Descendimiento de la Cruz*, 1620. Óleo sobre lienzo. Évora, capilla del Espolón de la catedral



el pasado. En 1827 Ingres firmó su famosa *Apoteosis de Homero* (París, Musée du Louvre), que concibió como una suerte de Parnaso de cuarenta y cinco nombres importantes de la historia del arte y del pensamiento occidentales. En la parte inferior izquierda vemos a Poussin, para cuya representación Ingres se basó en el autorretrato citado, aunque acentuó el giro del cuerpo y le hizo extender el brazo izquierdo para señalar hacia la parte central y principal de la composición (fig. 8a). El resultado es una imagen que recuerda poderosamente a la del personaje de la *Vista de Zaragoza* y que cumple una misión semejante. La figura de Mazo, además, no solo puede ser emparentada con autorretratos posteriores, sino también anteriores. Recuerda, por su relativo aislamiento, su mirada hacia el exterior del cuadro y, en cierto sentido, su indumentaria y la manera como a través del manto se aísla de los personajes que están a su alrededor, al autorretrato que insertó Botticelli en su *Adoración de los Magos* (Florencia, Uffizi). Mazo no conocía la obra de Botticelli, y tanto el cuadro de Poussin como el de Ingres son posteriores a la *Vista de Zaragoza*; pero aunque no puedan señalarse como antecedentes, sí sirven para –por vía de comparación– entender el papel y la identidad del personaje del lienzo del Prado. Otro ejemplo lo tenemos en el monumental *Descendimiento* del artista portugués Pedro Nunes (fig. 8b), que se autorretrató en el extremo derecho de la obra, mirando directamente hacia el espectador y señalando con su brazo extendido hacia la figura de Cristo³⁹, en una acti-

tud y una posición dentro del cuadro semejantes a las de Mazo en la *Vista de Zaragoza*.

Es probable que en origen, en esa zona del cuadro, Mazo además de su autorretrato planease incluir alguna otra referencia personal. En el hueco que queda entre la vendedora de fruta y Baltasar Carlos hay un área cuya lectura resulta complicada, y no responde a la lógica del espacio que tiene a su alrededor. Da la sensación de que se hubiera «reservado» originalmente esa zona para algún tipo de anotación, como pudiera ser la firma del artista. La inscripción que contiene actualmente la indicación de la autoría de la pintura está colocada en el extremo derecho del cuadro, y resulta algo anómala, pues su escala es desproporcionada en relación con todo el primer plano, como puede comprobar cualquiera que se fije en el tamaño de la hiedra que invade la roca donde se encuentra. Además, la irrupción de un elemento tan poderoso en el ángulo derecho del cuadro rompe la lógica espacial de la composición y hace sospechar que sea un añadido destinado a albergar un texto que quizá en un principio no se preveía tan largo. La reflectografía muestra que esta zona sufrió más modificaciones que el resto del cuadro, lo que se explicaría si Mazo se hubiese visto obligado a cambiar el lugar previsto inicialmente para la firma por otro donde cupiera la frase en latín solicitada por Mazo a Uztároz y que recibió ya en Madrid.

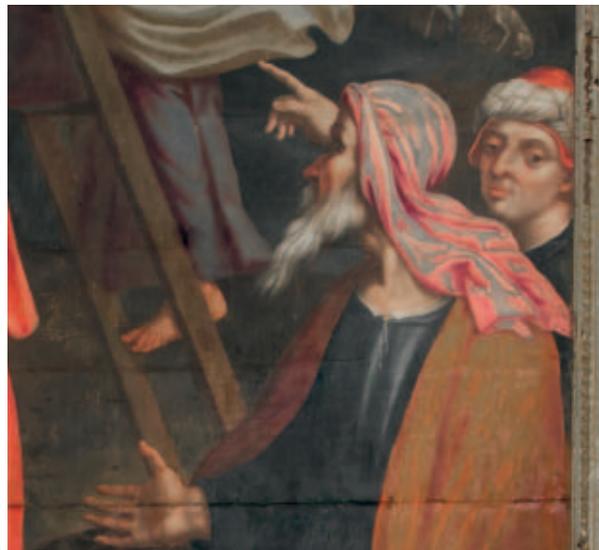
De entre la gran cantidad de personajes que contiene el cuadro, varios miran hacia el espectador y podrían



8a

ser retratos. Se han hecho varios intentos de identificación. Así, del caballero que conversa con una dama velada y que luce espada y banda carmesí, se ha dicho que puede representar a Vincencio Juan de Lastanosa⁴⁰; y el eclesiástico que aparece en el extremo izquierdo se ha identificado con el mercedario fray Juan Cebrián, que por entonces era arzobispo de Zaragoza, y cuyo retrato del Palacio Arzobispal de Zaragoza muestra ciertas semejanzas⁴¹.

Aunque algunos de esos posibles retratos se encuentran en el grupo que está de pie en el centro de la escena, lo cierto es que la mayoría se concentra en el extremo izquierdo, que constituye el punto de referencia de la obra en lo que esta tiene de descripción no solo de un paisaje urbano, sino también de un paisaje social. Como hemos indicado, ese desplazamiento de la jerarquía narrativa de la obra hacia la izquierda está acompañado por una construcción espacial también jerárquica, de manera que a medida que decrece la importancia de los personajes se les sitúa progresivamente más alejados, en las terrazas inferiores y a menor tamaño. Una muestra del exquisito cuidado con que está construido el cuadro es que ese sentido de lectura narrativa y formal de izquierda a derecha coincide escrupulosamente con la iluminación. Hay en toda la obra un preciso estudio de las sombras, que se proyectan de izquierda a derecha de una manera muy regular y homogénea. Si tenemos en cuenta que la ciudad está descrita desde el norte, el que las sombras se proyecten hacia la derecha indica que el



8b

sol se encuentra todavía en el este, y que la escena está teniendo lugar a una hora relativamente temprana de la mañana. Mazo ha cuidado estos aspectos también en la representación del cielo, a juzgar por los arreboles de la parte izquierda.

Desde que fue pintada, la *Vista de Zaragoza* ha permanecido en la Colección Real española, lo que permite trazar la historia de sus diferentes ubicaciones y las vicisitudes por las que ha pasado, que a su vez explican en parte su estado de conservación. La primera referencia corresponde al Inventario del Alcázar de Madrid de 1686, cuando estaba en los «tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro». Allí se cita como de Mazo y con unas medidas «de cerca de cuatro varas de largo y dos de alto» (168 x 336 cm), lo que la aproxima ($\pm 5,5$ cm) a su tamaño original. En la misma ubicación y con semejantes medidas se cita en el Inventario de 1700, tras la muerte de Carlos II, y allí también la vio Palomino en esa época⁴². En la Nochebuena de 1734 se incendió el Alcázar, y en la relación de lo que se salvó del fuego vuelve a citarse el cuadro, con la especificación de que había sido «algo maltratado» y considerado ahora como «orig^l de Velazquez», al igual que otras obras de Mazo. Con posterioridad, se trasladó al palacio del Buen Retiro, donde se inventaría en 1747 con el mismo tamaño que en 1686 y como «original de Belazquez»⁴³.

Del Retiro pasó al Palacio Nuevo en torno a 1761-62⁴⁴, donde se inventaría en el «Paso del cuarto del señor Infante don Luis» en 1772, con el mismo tamaño

original pero de nuevo como obra de «Juan Bautista del Mazo». Si damos por exacto lo que publica Ponz en 1776, este pudo ver el cuadro en un lugar diferente, concretamente «en la pieza grande, o pieza de comer» de los «Cuartos del Príncipe y la Princesa», y lo describe como «una perspectiva de la ciudad de Zaragoza»⁴⁵. En el Inventario realizado en el Palacio Nuevo en 1789 a la muerte de Carlos III, la pintura está colgada en la Pieza de los Trucos y, lo que es más importante, se describe con unas medidas mayores a las que hasta ahora se habían consignado: «Quatro varas y cuarta de largo por dos y media de alto la vista de Zaragoza – Juan Bautista del Mazo – 20000 [reales]»⁴⁶. La ampliación de una cuarta de vara de ancho (20,8 cm) y media de alto (41,8 cm) daría como resultado un tamaño de unos 209 x 355 cm, mayor incluso del que tiene la obra hoy día con las ampliaciones, 183,5 x 333,5 cm; a pesar de la inexactitud, lo que está claro es que en algún momento entre 1772 y 1789 la *Vista de Zaragoza* no solo cambió de emplazamiento en Palacio sino que además fue ampliada, como ocurrió con otros muchos cuadros de la Colección Real en esos mismos años⁴⁷.

Entre los añadidos, el de mayor tamaño y antigüedad es el superior, el único unido a la tela original mediante costura. Mientras este mide de alto entre 11 y 12 cm, el de la zona inferior llega a los 5,3 cm aproximadamente; los de los lados tienen un ancho de 4,15 cm el de la izquierda y de 1,5 el de la derecha. La muestra estratigráfica tomada del añadido superior refleja que sobre un aparejo de cenizas, típico de Madrid, se ha aplicado una imprimación roja para luego pintar el cielo a base de carbonato cálcico, carbonato cálcico magnésico, tierras, negro carbón y albayalde, una composición diferente a la del cielo original de la *Vista de Zaragoza*, realizado con una mezcla de albayalde y trazas de esmalte y negro carbón, con presencia de granos gruesos de yeso. El añadido superior no original es muy similar a las adiciones laterales que presentan los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria (P-1176 y P-1177), unidas también mediante costuras –es posible que realizadas en el siglo XVIII por Andrés de la Calleja, como apuntó ya Tormo en 1912⁴⁸–, o a las ampliaciones del retrato de *Felipe II a caballo* de Rubens (P-1686)⁴⁹.

En 1819 la *Vista de Zaragoza* pasó a formar parte del recién inaugurado Real Museo de Pinturas y Esculturas y aparece citada en el catálogo publicado ese mismo año. El primer inventario en el que figura con medi-

9. Jean Laurent, fotografía de la *Vista de Zaragoza*, h. 1865-67. Albúmina, 201 x 346 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HFO826/041)

das tras su incorporación al Museo es el realizado a la muerte de Fernando VII en 1834 («Vista de la ciudad de Zaragoza –Mazo– 7 y una por doce y 5»)⁵⁰, donde se registra evidentemente con el añadido superior. Resulta muy interesante su mención en el catálogo escrito por Pedro de Madrazo, de 1843, donde se le asigna el número «79», el mismo que todavía puede verse pintado en gris y repasado en rojo en la esquina inferior izquierda, y cuando por primera vez se expone la idea de la «autoría compartida» –«En primer término varios grupos de figuras, pintadas por Velázquez»– que tanta trascendencia historiográfica tendrá hasta hoy⁵¹. Pedro de Madrazo, al redactar su primer catálogo, simplemente tradujo las medidas del Inventario de 1789 a pies y pulgadas, sin verificar su exactitud, indudablemente algo exageradas. A partir de la edición de 1872 Madrazo precisó las medidas, que coinciden ya con las dimensiones actuales de la obra⁵².

En sus primeros dos siglos de historia, la *Vista de Zaragoza* experimentó al menos cuatro traslados de relevancia: de Zaragoza al Alcázar de Madrid, de aquí al palacio del Buen Retiro, luego al Palacio Nuevo y, por último, al Real Museo. Además, como hemos visto, tras el incendio del Alcázar se alude a su deterioro. En un cuadro de estas dimensiones, cabe suponer las dificultades para transportarlo y sus repercusiones en su estado material.

A consecuencia de las ampliaciones citadas, la composición había quedado desvirtuada, pues se había roto la proporción original entre altura y anchura buscada por Mazo y que daba como resultado un formato muy apaisado, más acusado si cabe tras la eliminación de los elementos alegóricos del cielo. Precisamente, otra de las consecuencias de la azarosa historia del lienzo era el mal estado de conservación de la capa pictórica en la zona del cielo que, en contraste con el buen estado de la



inferior, estaba muy repintada y presentaba marcados levantamientos, incluso con riesgo de desprenderse la pintura de su soporte en algunas partes. Todo ello, junto con la acusada oxidación del barniz, provocaba que el cielo tuviera un aspecto opaco y plano.

La intervención en la zona superior realizada en torno a 1857-60, que dañó la imagen del cuadro, no obedecía a un problema material sino estético. Probablemente eran demasiado visibles los rastros de los escudos y de la imagen mariana, e interferían en la lectura formal de la obra. Las nubes acusaban un cambio de composición que se consideró que no había sido realizado por el propio Mazo y, por lo tanto, fue entendido como un repinte ajeno. En consecuencia, se decidió su eliminación y, en el afán de recuperar «el original», se destruyó el original.

Otro de los episodios que condicionó el estado en que el cuadro ha llegado hasta nuestros días fue una restauración realizada a finales del siglo XIX, de la que podemos precisar su cronología y sus consecuencias gracias a diferentes testimonios gráficos. En una fotografía de Jean Laurent (fig. 9), fechada hacia 1865-67, se distinguen con claridad los añadidos, pero vemos un cielo luminoso y lleno de nubes, distinto al que mostraba el cuadro antes de su restauración en 2014.

Igualmente, la fotografía muestra, ocupando el lugar en el que pensamos que estuvo originalmente el retrato del príncipe Baltasar Carlos, a un joven imberbe y de cara redonda que recuerda el aspecto del príncipe. En la foto de Laurent se distingue el número 79 pintado en el ángulo inferior izquierdo y también claramente en la chapa del marco, que es el mismo con el que se registró la pintura desde al menos 1843. En una fotografía de Isaac Lévy realizada entre 1890 y 1907 se reconoce un número de inventario distinto en la chapa del marco: «788», correspondiente al cambio de numeración de las obras que se produjo en el museo entre 1872 y 1907³³. Pero lo relevante es que el personaje principal y el cielo no han cambiado respecto a la fotografía de Laurent.

Por lo que se refiere a la figura que estamos comentando, algunas imágenes fechadas en torno a 1890-1900, como una fotografía de Mariano Moreno (fig. 11), la muestran con un aspecto diferente al que presenta en la fotografía de Laurent, y muy similar al que ha tenido hasta antes de la restauración de 2014, lo que permitiría datar en torno a esas fechas una intervención que afectó profundamente a la lectura narrativa de la obra³⁴. Efectivamente, el personaje que pudo representar a Baltasar Carlos había sido sustituido por un hombre con bigote que aparentaba una edad muy superior a la del príncipe,

10. Detalle de la litografía de Léon-Auguste Asselineau de la *Vista de Zaragoza*, h. 1832-37. Aguatinta litográfica sobre papel avitelado, 264 x 480 mm (mancha: 263 mm x 479 mm). Madrid, Museo Nacional del Prado (G-4823)

11. Detalle de la fotografía de Mariano Moreno de la *Vista de Zaragoza*, h. 1893-1900. Albúmina, 382 mm x 285 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF1311)



con lo que el grupo de personajes de la zona izquierda del cuadro perdía gran parte de su relevancia. Pero esta intervención alteró también la lectura formal del lienzo, pues el nuevo cielo resultaba más anodino y apagado, lo que repercutía en el efecto lumínico y espacial.

La reciente limpieza ha permitido desvelar esta cruda situación de conservación. El cielo que el propio Mazo diseñó para cubrir el cambio de composición se

ha perdido en gran parte, como perdidos están los acabados de los escudos y de la Virgen. En cuanto al celaje que serviría de fondo para estas imágenes, apenas quedan huellas de lo que fue. A lo largo de toda la superficie asoman, como fantasmas, la capa gris de imprimación y algunas pinceladas más gruesas.

Los problemas más específicos que ha planteado la restauración se refieren fundamentalmente a la resti-

tución a la vista de sus dimensiones originales y a la recomposición del cielo que, como hemos visto, se encontraba profundamente alterado por la intervención del finales del siglo XIX, algunos de cuyos efectos eran irreversibles. Como guía para esa recomposición se disponía de los testimonios gráficos y fotográficos anteriores y, sobre todo, de los rastros que aún quedaban en la propia pintura.

La reintegración tiene una misión apaciguadora: devolver legibilidad y armonía a la obra. La sombra de los motivos ocultos en el cielo sigue ligeramente presente, como lo estaría si se hubiera mantenido el cambio original de composición, pero el conjunto es un cielo que se integra perfectamente en el conjunto del cuadro.

Tras la intervención, la figura del joven protagonista vuelve a tomar la importancia que le corresponde; el cielo ha ganado en honestidad y coadyuva mejor al efecto general del cuadro; las aguas del río han conseguido transparencia y los personajes han recobrado su lugar en la escena. La luz ha vuelto a convertirse en un factor decisivo para la definición del espacio.

Por último era necesario solucionar el problema de las bandas añadidas de lienzo que alteraban sensiblemente el juego perspectivo y espacial de la composición. Se plantearon tres posibilidades: retirarlas,

pegarlas por el reverso del bastidor u ocultarlas por medio del marco, la opción finalmente elegida. El marco que tenía la *Vista* era el que había tenido *Las meninas* en las primeras décadas del siglo XX (M-396). Cuando en 1928 el cuadro de Velázquez se instaló en una sala exclusiva, se decidió cambiar su marco por otro de nueva creación. La beneficiaria fue la *Vista de Zaragoza*, a la que se adaptó el marco sobrante. Esa moldura, que respondía al gusto de hacia 1900, no se adecuaba bien a los nuevos tiempos. De esta manera el marco se sustituyó por otro que resultara más neutro y que a la vez escondiera los añadidos, mostrando solo la superficie original, para permitir al espectador concentrarse en el juego de perspectiva con el que Mazo ideó la pintura⁵⁵.

MARÍA ÁLVAREZ-GARCILLÁN

Taller de Restauración de Pintura del Museo Nacional del Prado
maria.alvarez@museodelprado.es

JAIME GARCÍA-MÁIQUEZ

Gabinete de Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado
jaime.garcia-maiquez@museodelprado.es

JAVIER PORTÚS

Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1700
del Museo Nacional del Prado
javier.portus@museodelprado.es

RESUMEN: La reciente restauración de la *Vista de Zaragoza*, de Juan Bautista Martínez del Mazo, ha arrojado algunos datos importantes sobre la historia material del cuadro y ha dado ocasión para profundizar en su conocimiento. El presente artículo da cuenta de los problemas que planteaba la restauración y de las soluciones por las que se ha optado, y también sirve para difundir los nuevos datos e hipótesis que han ido saliendo a la luz, que se relacionan sobre todo con el aspecto original del cuadro, con el orden de su lectura formal y narrativa, con la identidad de algunos de sus personajes, con los avatares que ha sufrido y con su singularidad técnica.

PALABRAS CLAVE: Juan Bautista Martínez del Mazo; pintura española del siglo XVII; vistas de ciudades; Velázquez; Zaragoza; restauración

ABSTRACT: The recent restoration of Juan Bautista Martínez del Mazo's *View of Zaragoza* has brought to light new information on the material history of the painting, making it possible to gain a deeper understanding of it. This article enumerates the problems posed by the restoration and the solutions that were adopted. It also presents new facts and theories, mainly related to the original aspect of the painting, the order of its formal reading and its narrative, the identity of some of its figures, the changes it has undergone over time and its unique technique.

KEYWORDS: Juan Bautista Martínez del Mazo; seventeenth-century Spanish painting; city views; Velázquez; Zaragoza; restoration

1. Andrés de Uztárroz 1646.
2. Andrés de Uztárroz 1646, pp. 107-111.
3. Llamó la atención sobre ella Julián Gállego (véase Gállego 1979, pp. 68-70).
4. López-Rey 1963, núms. 153-55.
5. Uztárroz 1646, p. 110.
6. En Ayala Martínez 2001, pp. 82-87.
7. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 7095, fol. 214. Dada a conocer en Salas 1931, pp. 181-82. Véase Aterido 2000, pp. 191-92.
8. Lázaro Díaz del Valle, *Origen y yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura*. Véase García López 2008, pp. 302-3.
9. Palomino [1715-24] 1947, p. 962.
10. Citadas en el inventario de los bienes de su mujer, Francisca Velázquez: «(43) Vn país Como dos Varas y quarta de largo y de ancho Vna bara poco menos de las Vistas de Çaragoça con moldura negra [tasado el 26-30 de octubre de 1655 en «seiscientos R^l.-600»]; «(45) Otro país de la ciu^d de Çaragoça sin moldura de dos varas de ancho y tres cuartas de alto [tasado el 26-30 de octubre de 1655 en «ochocientos y ochenta rreales-880»]; documento publicado en Cherry 1990, pp. 511-28.
11. Aterido 2000, p. 552. Es posible que esta fuese también la que se cita en 1777 entre los bienes del XII duque de Alba, muerto ese año, y dada a conocer en Pita Andrade 1960, p. 411.
12. Por ejemplo, Cherry 1990, p. 517, nota 36, y p. 518, nota 36.
13. La costura coincide aproximadamente con la línea de la orilla más lejana del río Ebro. Se podría pensar en un primer momento que sería una elección estética más acertada, por no interferir el grosor de la costura con elementos esenciales de la pintura. Pero esta en el cielo hubiera sido en realidad más evidente al no disimularla la propia escena, creando una división artificial entre ambas partes del cuadro. La trama y urdimbre de la *Vista de Zaragoza* es 13/13 mientras que la de la *Cacería del tabladillo en Aranjuez* es 18/19.
14. Para el estudio de las preparaciones, véase Gayo y Jover de Celis 2010, pp. 39-59; para la descripción de las cenizas en los aparejos, véase Jover de Celis y Gayo 2014, pp. 40-46.
15. María Dolores Gayo y Maite Jover, *Informes del Laboratorio de Análisis*. p889. Museo del Prado, 2014, pp. 1-12. La otra pintura que se realizó en este viaje fue *Felipe IV en Fraga* (Nueva York, Frick Collection), cuyos materiales no se han analizado mediante muestras estratigráficas. Estudio técnico en Pérez d'Ors, Johnson y Johnson 2012, pp. 620-25. Este artículo defiende la hipótesis de que los lienzos de los cuadros que se estudian proceden del mismo telar, de características diferentes a los que abastecían o preferían los pintores de corte en Madrid en ese momento, proponiendo que los pintó Velázquez durante el viaje real al reino de Aragón utilizando los materiales que tenía disponibles en esa zona (p. 623).
16. Agradecemos a la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón, en especial a Guillermo Torres Llopis, los análisis facilitados de las obras allí estudiadas.
17. En general, los bastidores de los siglos XVI-XVIII eran más delgados e irregulares que los que hoy conocemos, en su mayoría fabricados en el siglo XIX (Bruquetas 2002, pp. 273-77). Los bastidores de otros cuadros de Mazo o de Velázquez pintados en la corte eran algo más anchos: los documentos técnicos muestran, por ejemplo, que en la *Cacería del tabladillo en Aranjuez* el bastidor original debió tener un ancho de unos 5,5 cm. Cuadros de Velázquez de tamaño similar, como *Felipe III, a caballo* o *La reina Margarita de Austria, a caballo* (h. 1635, 305 x 210 cm, P-1177), tenían un bastidor perimetral también de 5,5 cm, con travesaños internos también de unos de 5,5 cm (el horizontal de 11 cm por la suma de dos de los anteriores); o las *Meninas* con un bastidor de unos 5,5 cm, reforzados con crucetas de 3,3 cm, y dos travesaños horizontales de unos 4,5 cm.
18. Los bastidores originales, muy deteriorados, se retiraron en 1992. Véase el informe del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Servicio de Obras de Arte, *Fecha: 20.7.92/Reg. I. S.: 1.135/Proceso*; y Galindo 2010, p. 723. Agradecemos la información a Rocío Bruquetas, coordinadora de aquel proyecto por parte del Instituto del Patrimonio Cultural de España.
19. Por ejemplo, P-2061, P-2254, P-2063, P-2064, P-2058, P-2059, P-2060 y P-2068. Véase Alba y García-Máiquez 2011, pp. 20-27; Garrido 1992, pp. 204-17, y Documentos del *Gabinete Técnico del Museo del Prado*, 2014, p02571a01xf2014 y p02571a00if2014.
20. Andrés de Uztárroz 1646, p. 110.
21. Una reciente reivindicación del mismo, acudiendo al ejemplo de la *Vista*, en Morán Turina 2013, pp. 75-91.
22. Madrazo 1913, p. 244. A partir de entonces, se ha citado con cierta frecuencia, entre otras ocasiones en: Beroqui 1914-15, Escuelas españolas, 111, pp. 37-38; Pantorba 1957, p. 121; Lorente Junquera 1960, p. 189; Pita Andrade 1960, p. 411. Siguiendo a Beroqui, y con conocimiento de una radiografía efectuada a la obra en torno a 1960, véase Camón Aznar 1964, II, p. 968.
23. Varios ejemplos similares en Buesa Conde 1995, pp. 78, 79, 144.
24. Beroqui 1914-15, Escuelas españolas, 111, pp. 37-38. Desconocemos qué documentación sirvió a Beroqui para referenciar la historia, más de medio siglo después. No se menciona esta restauración ni en las *Sesiones de la Junta Consultiva del Real Museo* (1857-1859) (Madrid, Archivo del Museo del Prado [AMP], caja 77, leg. 23.01, exp. 33), ni en el *Libro de Apuntaciones de la Sala de Restauración de Pinturas del R. Museo de S. M...* (1853) o en el *Registro de las Obras que se remiten a Restauración* (1853 01897), que son los libros donde se conservan los registros de restauraciones. Aunque es improbable, no puede descartarse que Beroqui se refiera a un tiempo anterior, pues Ribera fue «director o jefe de la restauración» del Museo desde la temprana fecha de 1820. Véase Miguel Egea 1982, pp. 36-40.
25. José de Madrazo dimitió como director del Real Museo tras conocer por un Real Decreto, fechado el 6 de marzo de 1857, la importante reducción del presupuesto asignado al taller de restauración. Véase «Minuta de la Carta de dimisión de José de Madrazo, director del Real Museo, al Intendente general de la Real Casa en la que da cuenta de la situación del establecimiento y los motivos que le llevan a presentarla. 30 de marzo de 1857», AMP, caja 1366, legajo 11280, exp. 30.
26. Miguel Egea 1982, p. 36.
27. Carrete, Vega y Solache 1996, pp. 38-39.
28. Véase la ficha de A. Ansón en Ayala Martínez 2001, pp. 90-91. Más recientemente, Iglesias 2008, cat. 149.
29. Aterido 2000, p. 547.
30. *Ibidem*.
31. María Dolores Gayo y Maite Jover, *Informes del Laboratorio de Análisis*. p889, Museo del Prado, 2014, pp. 1-12.
32. Pacheco aconseja la adición de yeso para las capas internas de preparación (Pacheco [1649] 1990, p. 481). Para el yeso en preparaciones de Mazo, véase Ackroyd, Carr y Spring 2005, pp. 43-55. En la *Vista de Zaragoza* se han detectado gruesos granos de yeso mezclados con albayalde y trazas de azul esmalte y bermellón en una capa intermedia del proceso creativo (María Dolores Gayo y Maite Jover, *Informes del Laboratorio de Análisis*. p889, Museo del Prado, 2014, pp. 1-12, ref. 15 del informe).
33. Por otra parte, esta perspectiva ayudaría a la lectura del cuadro en los «tránsitos angostos», donde parece que se cuelga desde un primer momento en el Alcázar.
34. Gehlert 2010, p. 120.
35. Ficha de A. Ansón en Ayala Martínez 2001, p. 91.
36. Véase Gehlert 2010, p. 135.
37. En los archivos del Museo del Prado se conserva una fotografía de una copia de esa parte del cuadro de Mazo, que parece representar al caballero antes de la restauración de hacia 1857-60.
38. Así lo identifica también Gehlert 2010.
39. Serrão 2009, p. 56.
40. Gehlert 2010. No coincidimos, sin embargo, con este autor ni en su identificación en el cuadro de personajes muertos ya entonces, ni en su consideración general del mismo como una «elegía» en honor de Baltasar Carlos. Tampoco en su teoría de que la obra del Prado sea una copia por Mazo de un supuesto original de Velázquez en colección particular portuguesa. Dicho «original» lleva la firma del pintor (y copista) francés Prevost, y no vemos razones que inviten a pensar en una mano distinta a la de este artista.
41. Comunicación escrita de doña María Pilar Saura Pérez, autora de un libro sobre el venerable fray Juan de Molina, también mercenario, comendador del convento de

San Lázaro, desde donde se pintó el cuadro (Saura Pérez 2015).

42. Palomino [1715-24] 1947, p. 962. Indica que la vio «antes que se colocase allí la Real Librería».

43. Aterido 2000, p. 547 (Inventario de 1686); p. 561 (Inventario de 1700); p. 612 (Inventario de 1734); p. 623 (Inventario de 1747).

44. En 1761, Antón Rafael Mengs, ayudado por Andrés de la Calleja, elige pinturas del Buen Retiro para el Palacio Nuevo. El mismo proceso debieron seguir los retratos ecuestres de Velázquez; véase Portús, García-Máiquez y Dávila 2011, p. 34, nota 70.

45. Ponz [1776] 1947, p. 531.

46. Aterido 2000, p. 667 (Inventario de 1789).

47. Barreno 1980, pp. 485-90.

48. Tormo 1912, p. 37. Consta que en 1766 envían desde el Palacio Nuevo al taller de Andrés de la Calleja

dos grandes cuadros de Velázquez con el fin de restaurarlos y hacerles «algunos añadidos»; como argumenta Morales Piga es razonable pensar que se trate de los retratos de Felipe III y Margarita de Austria; Morales Piga 1993, pp. 205 y 372. Agradecemos a la doctora Morales Piga la generosidad de compartir esta información.

49. Las medidas de los lienzos están realizadas partiendo de la radiografía de la obra: mientras la costura del añadido superior se aprecia con claridad, en la parte baja o los laterales no se aprecia ni costura ni evidencias de haberla tenido. En cuanto a los añadidos de los retratos ecuestres es razonable pensar que se hicieran entre 1762 (en 1761 Mengs y el pintor/restaurador Andrés de la Calleja deciden elegir y adecuar pinturas del Buen Retiro para el Palacio nuevo) y 1772, en que

aparece la pintura ampliada. Véase Portús, García-Máiquez y Dávila 2011, p. 34, nota 70. Por otro lado, ante esta disparidad de medidas respecto a las de 1789, y teniendo en cuenta las diferentes composiciones de las preparaciones de los añadidos, cabe plantear la posibilidad de que el superior fuera realizado entre 1772 y 1789, y los demás entre 1857 y 1860, momento en que presumiblemente se reenteló la obra.

50. Transcrito en Anes 1996, p. 124.

51. Madrazo 1843, p. 18.

52. Madrazo 1872, n.º 788: 181 x 331 cm.

53. La fotografía de Lévy es la HF766 del Museo del Prado. A partir de 1907 se establece la numeración definitiva, adjudicándole el número 889 (actual P-889).

54. Una de las intervenciones acometidas en las décadas finales del

siglo XIX fue la realizada por Salvador Martínez Cubells, como consta en un cuaderno personal en el que registró algunas de sus restauraciones. Probablemente data de comienzos de la década de 1870. Archivo del Museo del Prado, caja 77, exp. 1, «Cuaderno de Salvador Martínez Cubells», p. 8. Debemos este dato a la amabilidad de Felicitas Martínez Pozuelo.

55. Ha sido realizado en los talleres de José M.^a García. Un cajado a la medida permite esconder las franjas sin dañar la pintura y facilita calzar y enderezar el cuadro hasta devolverlo a su horizontalidad. El ancho de la moldura permite ocultar la franja superior y la lateral, con espacio para calzar la obra, que caía ligeramente hacia la derecha. Cuando se colocó en el nuevo bastidor, tras la forración, lo clavaron ligeramente inclinado.

El retrato del padre jesuita Francesco Pepe de Mengs

Mengs' portrait of the Jesuit priest Francesco Pepe

UNA ESTAMPA POCO CONOCIDA DEL NAPOLITANO Antonio Baldi (1692-h. 1773)¹, que representa al padre jesuita Francesco Pepe (fig. 2), permite la rectificación de la identidad del clérigo que aparece en el retrato denominado erróneamente «Fray Joaquín de Eleta», de Antón Rafael Mengs (1727-1779), conservado en el Museo del Prado (fig. 1).

Esta identificación equivocada surge tras la publicación de este retrato por Francisco Javier Sánchez Cantón en 1927². Basándose en la opinión de Juan Allende-Salazar, que había descubierto la obra en la colección de Alfonso de Borbón y Borbón³, Sánchez Cantón relacionó al modelo representado con el padre franciscano Joaquín de Eleta, obispo de Osma y confesor de Carlos III, retratado en una estampa que aparece en la *Descripción histórica del obispado de Osma con el catálogo de sus preladados* de Juan Bautista Loperráez, de 1788 (fig. 3). Sin embargo, el personaje de la estampa de Baldi, sin duda el mismo que el retratado por Mengs, está identificado perfectamente en la inscripción latina bajo la imagen:

P. FRANCISCVS PEPE SOC. IESV
Amore in SS. Triadem, in Christum Salvatorem et in eius /
intemeratam Parentem eximius: dicendi dono, libris / editis,
laboribus pro animarum salute ad mortem / usque susceptis
plane admirabilis, obiit Neap. die / XIX. Maii MDCCLIX.
aetatis anno LXXIII. / mens. II. d. II. / Anto Baldi fecit

Según esta inscripción, el padre Pepe gozó de cierto protagonismo como predicador, escritor teológico y pa-

dre espiritual, y murió en Nápoles el 19 de mayo de 1759 a la edad de 74 años, 2 meses y 2 días. Poco antes de esa fecha se había iniciado la campaña más trascendental realizada en Europa contra la Compañía de Jesús, justificada por el atentado contra José I de Portugal el 13 de septiembre de 1758, del que su primer ministro responsabilizó a los jesuitas. La persecución pertinaz de la orden religiosa más poderosa en aquel tiempo desembocó en la disolución general de la Compañía, decretada por Clemente XIV en 1773 y en vigor hasta 1814.

La estampa de Baldi aparece reproducida entre los retratos de los jesuitas más célebres de los siglos XVI al XIX publicados por el padre Alfred Hamy en 1893⁴. Encabeza en algunos ejemplares la biografía laudatoria del padre Pepe redactada por Pietro degli Onofri, que salió a la luz en Nápoles en 1803, un año antes de la restauración de la Compañía de Jesús en esta ciudad, y que facilita gran parte de los conocimientos actuales sobre el sacerdote⁵. Onofri se basa en otra más breve y asimismo elogiosa, aunque inédita, escrita por el padre Tommaso Termanini en una fecha posterior a 1772⁶. Por otro lado, como consecuencia de la controversia teológica y política de ese tiempo, también nos ha llegado alguna semblanza menos benévola de Pepe, como la que se transmite en las cartas del nuncio Ludovico Gualtieri de Gualtieri dirigidas al secretario de Estado, Luigi Valenti Gonzaga, entre 1747 y 1753, que reflejan su resentimiento ante la notable influencia del jesuita en la vida pública⁷. También el historiador francés Charles Pinot Duclos cita, en su libro *Voyage en Italie, où considé-*



1. Antón Rafael Mengs, *El padre Francesco Pepe*, 1758-59. Óleo sobre lienzo, 61 x 48 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (p-7872)

2. Antonio Baldi,
El padre Francesco Pepe, 1759.
 Aguafuerte, 196 x 130 mm.
 Bratislava, Bratislava City
 Gallery (n.º inv. GMB C 10370)



rations sur l'Italie, publicado en 1791, numerosas críticas y anécdotas referidas a Pepe⁸.

EL PADRE FRANCESCO PEPE,
 POLÉMICA FIGURA EN LA NÁPOLES DE SU TIEMPO

Según las fuentes biográficas, el padre Francesco Cherubino Pepe, pues ese era su nombre completo, nació en 1684 o 1685⁹ en el seno de una familia noble residente en Civitacampomariano, población situada en la provincia de Campobasso, en aquella época parte del reino de Nápoles y Sicilia. Su vida como misionero del Gesù Nuovo en Nápoles le valió fama de «*uomo santo e di uomo dotto*»¹⁰. Por sus predicaciones en las plazas públicas fue alabado como «*ardente serafino che vibrasse fiamme ad accendere il cuore degli uditori*»¹¹. Su carisma incluso le permitió introducir los sábados en el Gesù Nuovo una función de exaltación del misterio de la Santísima Trinidad. Autor de una serie de obras teológicas y de lecciones, disfrutó de la amistad de Alfonso Maria de

Liguori, fundador de la Orden de los Redentoristas en 1732, considerado como uno de los grandes maestros de la vida espiritual de la Iglesia católica y futuro santo¹². Ambos compartieron la idea de que la salvación del hombre se verifica exclusivamente a través de la mediación de la Virgen, lo que llevó a Pepe a difundir entre los enfermos y moribundos como remedios milagrosos las llamadas *cartelle*, pequeños trozos de papel con textos alusivos a la Inmaculada Concepción¹³. El nuncio criticó esta práctica por considerarla supersticiosa, pero el papa Benedicto XIV la autorizó personalmente en una audiencia con Pepe en 1751, e incluso quiso introducirla en Roma¹⁴.

Por su actuación como intermediario entre el papa y el rey Carlos de Borbón de Nápoles, el futuro Carlos III de España, algunos historiadores juzgaron al jesuita como la «*eminencia gris*» de la corte napolitana, a quien el monarca consultaba asuntos políticos de relevancia¹⁵. Así, se le atribuye una influencia decisiva en la revocación del Edicto Real de 1740, que había garantizado a los judíos una vida libre en el reino de Nápoles¹⁶. Pepe es considerado también uno de los protagonistas en la lucha contra los francmasones en Nápoles, organizados en la compañía de los *Liberi Muratori*, prohibida por bula papal en 1750 y disuelta por el rey en 1751¹⁷. Duclos relata que los ministros, sospechando la pérdida de su influencia, intentaron convencer al monarca de que desterrara a Pepe¹⁸. Otros adversarios del jesuita reprocharon una predicación del clérigo en la Piazza Navona de Roma en 1751 por «*essere sceso ad espressioni volgari nel tentativo di spiegare la realtà umana di Gesù Cristo*»¹⁹, entre ellos el prefecto de la Biblioteca Vaticana, Giovanni Bottari. Además, el nuncio criticó ante el secretario de Estado las gestiones de Pepe para impedir la reedición del libro *Regolata devotione de' cristiani*, publicado en 1747

3. *Retrato de Joaquín de Eleta, obispo de Osma*. Aguafuerte y buril, talla dulce. En Juan Bautista Loperzáez Corvalán, *Descripción histórica del obispado de Osma con el catálogo de sus preladados*, 3 vols., Madrid, Imprenta Real, 1788, vol. 1, entre pp. 650-51. Madrid, Biblioteca Nacional de España (H/2734/1/1)

por el erudito y clérigo Lodovico Antonio Muratori, enemigo de los falsos ritos religiosos y defensor de las ciencias y de la síntesis entre religión y racionalismo²⁰.

El rey, en cambio, apoyó a Pepe en su promoción y difusión del concepto de la Inmaculada Concepción, que encontró su máxima expresión en la *Guglia dell'Immacolata*, erigida a iniciativa del jesuita entre 1747 y 1748 en la céntrica plaza del Gesù Nuovo, y que se convirtió en uno de los monumentos sobresalientes de la ciudad²¹.

FRANCESCO PEPE Y MENGES

El padre Pepe solo pudo coincidir con Menges una vez, en Roma en 1758 durante el segundo de los dos viajes de aquel a la ciudad, cuando asistió como vocal a la XIX Congregación General de la Compañía de Jesús, en la que se eligió a Lorenzo Ricci como nuevo general de la orden²². Esta elección se celebró el 21 de mayo de 1758, poco después de la muerte de Benedicto XIV, acaecida el día 3 del mismo mes, y durante el cónclave para la elección del nuevo papa, que tuvo lugar entre el 15 de mayo y el 6 de julio y que concluyó con la proclamación de Clemente XIII, quien, como gran defensor de los jesuitas, confirmaría a la Compañía en 1765 por la bula *Apostolicum pascendi*.

Menges trabajaba por entonces en el cuadro de altar *San Benedicto redactando la regla de la orden* para la iglesia de la abadía del Espíritu Santo en Sulmona, de la orden de los Celestinos, pagado a principios de julio de 1758²³. Medio año antes había concluido el fresco de la bóveda de la iglesia de San Eusebio, de la misma orden, el encargo más importante que el artista había recibido de la Iglesia desde su llegada a Roma en 1752. Residente en esta ciudad como primer pintor de cámara de la corte de Dresde²⁴, desde 1755 dejó de cobrar su sueldo por



su abandono de los trabajos para el elector de Sajonia. A partir de entonces, Menges se dedicaría con mayor intensidad al retrato, convirtiéndose en el rival del famoso Pompeo Batoni (1708-1787), y más aún tras la ruptura definitiva con Dresde, en agosto de 1756, después de la invasión prusiana de Sajonia. Sus retratos de esa época destacan por una novedosa insistencia en captar la personalidad del individuo, idealizada y ennoblecida. Con el del cardenal Alberico Archinto –secretario de Estado de la Santa Sede desde agosto de ese año–, pintado en 1756 (fig. 5), Menges ofreció un nuevo tipo de retrato oficial de los altos dignatarios de la Iglesia, con el que contribuyó a revalorizar el retrato religioso, desacreditado en la primera mitad del siglo XVIII en Roma²⁵. Archinto, uno de los protectores más importantes del artista hasta su inesperada muerte en septiembre de 1758, había gestionado con los reyes de Nápoles el encargo a Menges de un cuadro de altar para la capilla del palacio de Caserta, que este entregó en su

primer viaje a Nápoles a fines de septiembre de 1759, cuatro meses después de la muerte del padre Pepe²⁶. Sus retratos religiosos culminaron en el otoño de 1758 con los prestigiosos encargos del retrato del cardenal Carlo Rezzonico (fig. 6)²⁷, sobrino de Clemente XIII, y con los dos del propio papa (fig. 4)²⁸.

EL RETRATO DE MENGES Y LA ESTAMPA DE BALDI

Es posible que un personaje de tanto carisma como el padre Pepe no quisiera perder la ocasión durante su estancia en Roma de hacerse retratar por el pintor protegido de los reyes de Nápoles. Sin embargo, parece que esta obra nunca llegó a su destinatario, dado que se documenta en el taller del artista en Roma a su muerte en 1779²⁹. Este hecho permite pensar que Menges pudo pintar el rostro del modelo del natural en una sesión de una o dos horas, como era habitual, para terminar la obra más adelante, después del regreso de Pepe a Nápoles, si bien no la envió a tiempo, es decir, antes del fallecimiento del jesuita en mayo de 1759, seguramente porque otros encargos ya iniciados, como los retratos del nuevo papa, le mantenían ocupado.

En el retrato del padre Pepe del Prado (fig. 1), el modelo aparece de menos de medio cuerpo y de tres cuartos ante un fondo verdoso algo más luminoso alrededor de la cabeza, para sugerir el espacio detrás de la figura. Viste de sacerdote, es decir, sotana negra y roquete blanco de plisé bordado de encaje, aquí cerrado en el cuello con una cinta. Una estola azul recuerda el color del manto de la Virgen Inmaculada. El pelo gris, las arrugas de los ojos y la frente, así como los surcos en las mejillas, dibujados con gran delicadeza, revelan la avanzada edad del modelo, aunque el rostro, de piel lisa, aparece idealizado. La mirada sensible y la ligera sonrisa traslucen su fervor espiritual, pero también el afecto hacia el célebre artista.

La radiografía de la obra y un análisis de los pigmentos revelaron que el jesuita llevó originalmente un *subbirretum* negro³⁰ (fig. 7), repintado después con su pelo canoso. Esta modificación se realizó tal vez por deseo del propio modelo, que pudo ver el retrato en el taller de Menges, aún sin terminar, antes de su vuelta a Nápoles, o tras su muerte. La supresión del *subbirretum* en el retrato parece corresponderse con la instrucción eclesiástica de que el sacerdote debía decir la misa, impartir los sacramentos y exponer el la sagrada forma con la cabeza descubierta³¹. Según Onofri, el padre Pepe

4. Antón Rafael Mengs, *Papa Clemente XIII Rezzonico*, 1758. Óleo sobre lienzo, 115 x 111,5 cm. Bolonia, Pinacoteca Nazionale (n.º inv. 196)

5. Antón Rafael Mengs, *Cardenal Alberico Archinto*, 1756. Óleo sobre lienzo, 155 x 113 cm. Lyon, Musée des Beaux Arts (n.º inv. H687)

casi siempre llevaba la cabeza sin cubrir, aunque esta información pudo derivar de la estampa de Baldi, en la que el modelo tampoco lleva el *subbirretum*:

Il capo dava nel piccolo, e nel tondo, e per lo più portavalo scoperto. Spaziosa era la fronte, ed in parte calva. Scarme anzi che nò eran le guance, e le ciglia non folte; gli occhi neri, vivi, e brillanti, e quasi sempre rivolti al Cielo; il naso dritto, tondo, e non lungo, ed alquanto aperto, la bocca decentemente larga³².

Otra intervención, aunque seguramente posterior a la muerte de Mengs, es el recorte del lienzo en sus cuatro bordes, así como su forración³³. Que el cuadro fuera de mayor tamaño en origen parece indicarlo también la postura del brazo izquierdo del modelo, que estaría algo levantado, por lo que los pliegues de la manga del roquete caen verticalmente. Esa postura del brazo podría indicar que el modelo estuviese sentado, con el codo izquierdo tal vez apoyado en el brazo de una silla, mientras que la mano derecha reposaría sobre las piernas, en una disposición similar a la elegida por Mengs algo más tarde para el retrato de Clemente XIII (fig. 4). La parte de este retrato que concuerda con el de Pepe reflejaría la posible posición original de este último: el brazo izquierdo del papa aparece elevado en el mismo grado que el del jesuita. Como el papa o también el cardenal Rezzonico en su retrato (fig. 6), el jesuita podría sostener un objeto en una de las manos, por ejemplo un libro, el *subbirretum* o la birreta negra, u otro objeto como una imagen de la Virgen Inmaculada. Con la idea de una figura sentada, aunque de no más de medio cuerpo, se corresponde también la ligera inclinación de la figura de Pepe hacia atrás, como si se apoyara en el respaldo bajo de una silla, parecida a la del retrato de José Nicolás de Azara (fig. 8), si bien ahora no es visible por el recorte del lienzo.



4

Seguramente por desconocer en Nápoles el retrato de Pepe pintado por Mengs en Roma, el padre jesuita Miglietti, en el momento de la muerte de Pepe, ejecutó una mascarilla funeraria de su difunto compañero, así como un retrato al óleo, que sirvió de modelo para las estampas que se difundieron tras la muerte de aquel con objeto de «*soddisfare alla divozion di moltissimi*»³⁴. Fue obviamente Antonio Baldi el grabador de esta estampa (fig. 2) que, como hemos dicho, abre además la biografía de Onofri, quien la describe con todo detalle, incluida la inscripción³⁵. Sin embargo, la semejanza de la estampa de Baldi con el retrato de Mengs del Prado no permite excluir la posibilidad de que Baldi lo conociera y se hubiera inspirado en él para su propia composición, aunque aquí el modelo aparezca en otro ángulo y acompañado por elementos característicos de los retratos de devoción.

En la estampa, el padre Pepe, de medio cuerpo y casi de frente, aparece de pie junto a una mesa sobre la que reposan unos libros. Un marco fingido circunda su figura y recorta ligeramente el emblema de la Compañía



5

de Jesús representado en el ángulo superior derecho. El padre viste el mismo atuendo sacerdotal del retrato pintado por Mengs, aunque aquí el roquete está adornado con un ribete en el hombro y cerrado en el cuello con dos botones, mientras que la estola está decorada con motivos florales. Sin duda, el rostro y sus características arrugas en torno a los ojos y en la frente recuerdan el modo en que Mengs concibió su retrato, pintado solo un año antes. Sin embargo, la expresión concentrada y levemente arrobada indica más bien como modelo la mascarilla mortuoria.

Los objetos que acompañan el retrato ensalzan la devoción mariana del padre Pepe y su divulgación del concepto de la Inmaculada Concepción y de la Santísima Trinidad, como el óvalo en primer plano de la Coronación de la Virgen, con Dios Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, bajo el que aparece la filacteria con el lema «*IN CONCEPTIONE TUA IMMACULATA FUISTI*», que el jesuita solía escribir también en las mencionadas *cartelle*. Además, las letras «LEZ» en el lomo de uno de los dos libros que hay sobre la mesa se refieren seguramente



6. Antón Rafael Mengs,
Cardenal Carlo Rezzonico, 1758.
 Óleo sobre lienzo, 97 x 79 cm.
 Paradero desconocido

a las *Leziane* redactadas por Pepe en ocho grandes volúmenes, tituladas *Delle grandezze di Gesù Cristo, e della gran Madre Maria Santissima. Lezioni sacre di Francesco Pepe della Compagnia di Gesù*. Cada uno de los volúmenes de la obra, publicados en Nápoles entre 1745 y 1749, lleva en la portada una dedicatoria dirigida a cada uno de los reyes de Nápoles y España y al elector de Sajonia, que formaban una alianza familiar en aquella época. «SAR», abreviatura de *Sua Altezza Reale*, escrita en un papel que marca una de las hojas de este libro, alude a la protección real del jesuita como predicador y literato. Las letras «NOV» en el libro abierto se refieren a otra obra de Pepe, *Novena di sabati dell'Immacolata Concezione di Maria SS.*, publicada en 1744 y dedicada a Carlos de Borbón, rey de Nápoles³⁶. La práctica de novenas referentes a la vida de la Virgen y celebradas los sábados volvieron a ser muy populares en aquellas fechas, por lo que en 1747 Liguori las incorporó a los estatutos de la orden de los Redentoristas³⁷.

PROCEDENCIA DEL RETRATO

Se registra un «*Portrait du Pere Pepe fameux Jésuite à Naples*», tasado en 100 *scudi*, o 2.000 reales de vellón,

en un inventario fechado en 1780 que recoge 97 pinturas de Mengs que se encontraban entre los bienes del artista a su fallecimiento³⁸. Constituían una selección de las 129 pinturas de Mengs que se incluyen en el inventario general de sus bienes redactado un año antes, en la sección «*Opere finite, e non finite del defonto S.^{re} Cav. Ant. Raffael Mengs*»³⁹, en el que también figura el retrato del padre Pepe, tasado en 80 *scudi*⁴⁰. Estas 97 pinturas fueron seleccionadas por Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793), pintor notable y reconocido cicerone en Roma, y recomendadas para su adquisición por la zarina Catalina II, de la que era agente artístico desde 1774. La corte rusa, que protegía a los jesuitas, era entonces sin duda el destino más adecuado para vender el retrato del padre Pepe, aunque finalmente no figurase entre las pinturas que adquirió la zarina⁴¹. Los retratos registrados en el inventario de Reiffenstein representaban monarcas, clérigos y viajeros ingleses, algunos señalados como sin terminar, mientras que otros titulados como «*tête de Portrait*» eran probablemente estudios del natural. El registro del retrato del jesuita carece de observaciones de este tipo, lo que indica que fue una obra terminada.

A partir de estos documentos del siglo XVIII se pierde el rastro de ese retrato, hasta que el 31 de julio de 1835 aparece el conservado en el Prado (fig. 1) en un inventario de 214 pinturas de la importante colección madrileña del infante don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1876)⁴², en concreto entre las que se encontraban en el antedespacho de su casa: «Otro en lienzo de 2 pies y 3 y ½ pulgadas de alto por 1 pie, y 10 pulgadas de ancho [63,86 x 51,16 cm]. Retrato del P. Pepe. Marco tall.^{do} y dorado. – Mengs»⁴³.

El hecho de que el retrato del Prado sea el único al óleo que hoy se conoce del padre Pepe permite pen-

sar que el del infante es el mismo que se registró en el taller de Mengs a su muerte. Además, se han relacionado otras obras de la testamentaria del artista con varias de la colección del infante, como los dos retratos de la infanta María Luisa de Borbón, futura gran duquesa de Toscana⁴⁴ (estudios para el conservado en el Kunsthistorisches Museum en Viena⁴⁵), y un retrato de Carlos III con armadura y cetro, que figura también en el inventario de Reiffenstein y que tampoco adquirió Catalina II⁴⁶.

El infante debió adquirir estas obras de Mengs entre 1828 y 1835, pues no figuran en el primer catálogo de su colección de 1828⁴⁷. Sin embargo, no se mencionan en los numerosos documentos sobre las adquisiciones de pinturas realizadas por el infante en esos años⁴⁸, por lo cual no se sabe cómo llegaron a España. Se ha pensado que el agente del infante, el pintor José de Madrazo, que residió en Roma entre 1808 y 1814, pudo comprar obras de la testamentaria de Mengs a través de su contacto con la familia del artista⁴⁹. También es posible que ingresaran en la colección de don Sebastián Gabriel a través de su primera esposa, la princesa napolitana María Amalia de Borbón-Dos Sicilias, con la que se casó en 1832.

Al contrario que otras obras registradas en la colección del infante en 1835, sobre todo las de Mengs, el retrato del padre Pepe carece de la indicación de que fuera restaurado por José Bueno, lo que podría significar que estaba en mejor estado porque había sido recortado y forrado antes de ingresar en la citada colección, lo que confirman también las medidas indicadas en el inventario de 1835, que se corresponden con las actuales. En este sentido, no habría que descartar que con el recorte del lienzo –a no ser que hubiera sido motivado exclusivamente por su mal estado de conservación–, un propietario anterior quisiera eliminar, para venderlo mejor, algún objeto que aludiese a la disuelta Compañía de Jesús.

A lo largo del siglo XIX, la colección del infante, y con ella el retrato del padre Pepe, cambió varias veces de residencia. Confiscada en 1835 por el gobierno isabelino, pasó al Museo de la Trinidad, donde se expuso de 1838 a 1861, año en que fue devuelta al infante e instalada en su palacete, propiedad de la Corona, situado en la calle Alcalá. En 1868, a consecuencia de la Revolución y de la huida de Isabel II a París, el infante se trasladó a Pau (Francia), donde murió en 1875. Inventariadas y

tasadas las pinturas ese mismo año, fueron transportadas nuevamente a Madrid en 1878.

En la partición de los bienes del infante ejecutada en 1887, el retrato del padre Pepe fue adjudicado a Alfonso de Borbón y Borbón (1866-1934)⁵⁰, el último de los hijos del infante, que falleció sin descendencia, por lo cual el retrato pasó a su sobrino Luis Alfonso de Borbón y Bernaldo de Quirós, II duque de Ansola (1887-1942). De este, también sin descendencia, pasó a su hermano Manfredo Luis de Borbón y Bernaldo de Quirós, I duque de Hernani (1889-1979), y, a su muerte, a su segunda esposa, María Teresa de Mariátegui y Arteaga, duquesa viuda de Hernani, fallecida en 1996. Procedente de sus herederos, fue adquirido por el Museo Nacional del Prado en 2005.

EL CAMBIO DE PEPE A ELETA

El curioso hecho de que el retrato del padre Pepe se convirtiese con el tiempo en el de Eleta, un implacable adversario de la Compañía de Jesús que participó en las gestiones destinadas a la expulsión de los jesuitas de España en 1767, se funda en varias causas. En primer lugar –y a pesar de que el retrato del padre Pepe figura como tal en todos los inventarios de la colección de don Sebastián Gabriel desde 1835 hasta 1887–, a partir de la muerte del infante en 1875 se empieza a dudar de la identidad del personaje retratado, descrito en ese momento como «Retrato – se cree del Padre Pepe»⁵¹. Ese proceso culmina cuando Allende-Salazar descubre la pintura en la colección de Alfonso de Borbón y Borbón y es incapaz de identificar al modelo representado, al ignorar todo vínculo documental de la obra con el padre Pepe por carecer el lienzo de cualquier referencia a la Compañía de Jesús y por el desconocimiento de la estampa de Baldi.

Efectivamente, hasta la década de 1980 no se pudo conocer la documentación sobre la colección de pinturas del infante, ya que su archivo –un enorme fondo de más de 2.000 legajos– estuvo sepultado durante varias décadas en el Real Sitio del Escorial, procedente de la Casa de Infantes del mismo, en concreto en un lugar destinado a la sacristía del antiguo edificio de La Compañía, en el que se depositó en fecha desconocida. En 1964, ese fondo pasó al Archivo General de Palacio, que publicó un inventario de este en 1985⁵². Y hubo que esperar hasta 1989 para conocer la testamentaria del infante, conservada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid⁵³.



Finalmente, en el inventario del Museo de la Trinidad, donde como se ha dicho estuvo la colección del infante de 1838 a 1861, el retrato figura sin el nombre del retratado ni de su autor: «Retrato de menos de medio cuerpo y tamaño nat.¹ bestido con roquete y estola Azul»⁵⁴.

Por eso, Sánchez Cantón, que seguramente consultó este inventario cuando publicó el retrato en 1927, tras comparar al personaje con otros retratos de clérigos de relevancia del reinado de Carlos III, propuso a fray Joaquín de Eleta como el efigiado por Mengs. El aparente parecido con retratos conocidos de fray Joaquín le sirvió, además, para establecer la idea de una estrecha relación entre el confesor del rey y Mengs, quien le habría pagado la afición por su arte «con un admirable

retrato»⁵⁵. En el catálogo de la exposición dedicada al pintor bohemio celebrada en el Prado en 1929, Sánchez Cantón subrayó el carácter del modelo representado, que revelaba el «afecto que ligaba al fraile y al artista». Interpretó el color de la sotana visible en el cuello como «parda» y conforme por tanto con el hábito de la orden de los franciscanos descalzos, a la que Eleta pertenecía. Vinculó el azul de la estola, evocación del color tradicional del manto de la Virgen, con el patronato de la Inmaculada sobre España, promovido por Eleta, y con la Orden de Carlos III, fundada en 1771, que estaba dedicada a la misma. Esta relación le llevó a fechar la obra hacia 1775, durante la segunda estancia de Mengs en Madrid⁵⁶. Permitió además consolidar la idea, sin fundamento documental y posteriormente rec-

8. Antón Rafael Mengs, *José Nicolás de Azara*, 1747. Óleo sobre tabla, 77 x 61,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-8113)



tificada, de una intriga de Eleta contra Giambattista Tiépolo, que habría resultado en la sustitución de las pinturas realizadas por el veneciano entre 1767 y 1769 para la iglesia del convento de San Pascual Bailón en Aranjuez, de patronato real, por otras ejecutadas por Mengs y sus colaboradores Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella entre 1771 y 1775⁵⁷. La interpretación del retrato por Sánchez Cantón y la fecha de hacia 1775 ha sido aceptada casi unánimemente hasta la actualidad por los especialistas en la obra de Mengs⁵⁸.

En 1982, tres años antes de la publicación del archivo del infante Sebastián Gabriel, Mercedes Águeda dio a conocer una copia del inventario de 1835 de sus pinturas y puso por primera vez en relación el «Retrato del Padre Pepe» de Mengs registrado en ese inventario

con el supuesto retrato de Eleta⁵⁹. En 1999, Steffi Roettgen, autora del catálogo razonado de la obra de Mengs, señaló por primera vez, en su ficha del retrato de «Fra Joaquin de Eleta», la presencia de los sellos de la colección del infante estampados en el dorso de la obra⁶⁰. Sin embargo, al desconocer la estampa de Baldi, no descartó la identidad del modelo establecida por Sánchez Cantón, aunque expresó ciertas dudas sobre el supuesto parecido con Eleta. Consideró el hábito como negro y de sacerdote, compatible con la función de confesor de Eleta, y aceptó la relación de la estola azul con la Orden de Carlos III dedicada a la Inmaculada Concepción, en cuya festividad los sacerdotes españoles llevaban una estola de ese color. Por último, aceptó también la fecha de la obra establecida por Sánchez Cantón.

En ese mismo catálogo razonado, Roettgen incluyó el retrato del «Padre jesuita Francesco Pepe» como obra documentada en la colección del infante Sebastián Gabriel, pero en paradero desconocido. Rechazó una posible relación de ese retrato con el que hasta ahora se ha denominado «Joaquín de Eleta» por la diferencia de tamaño entre ambos⁶¹, a pesar de que se corresponden casi con exactitud las medidas indicadas en el inventario de la colección del infante (63,86 x 51,16 cm) con las del retrato conservado en el Prado (62 x 49 cm). Finalmente, Javier Jordán de Urríes subrayó la propuesta de Águeda del posible nexo del retrato con el que se registraba en la colección del infante Sebastián Gabriel. Puso en duda la identificación del modelo con Eleta, tanto por la denominación distinta del retrato en el inventario del infante como por la falta de parecido entre ambos,

aunque aceptó por motivos estilísticos la fecha propuesta por Sánchez Cantón⁶².

Ahora, la estampa de Baldi con el retrato de Pepe despeja cualquier duda sobre el modelo representado en el retrato del Prado y adelanta considerablemente su fecha de ejecución a la época romana del pintor bohemio, en concreto hacia 1758-59.

GUDRUN MAURER es conservadora del Área de Conservación de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo Nacional del Prado. Se doctoró en la Freie Universität de Berlín con una tesis sobre la decoración pictórica de representación de Carlos IV en el Palacio Real. Publicó con anterioridad el catálogo razonado de las pinturas españolas en el Nationalmuseum Stockholm (2001). En el Museo Nacional del Prado ha colaborado en varias exposiciones y proyectos de investigación. Junto con Stephan Schroeder ha comisariado la exposición *Mengs & Azara* (Museo Nacional del Prado, 2013) y con Manuela Mena, la de *Goya en Madrid* (Museo Nacional del Prado, 2014-15).
gudrun.maurer@museodelprado.es

RESUMEN: En 1927 Sánchez Cantón publicó el retrato denominado hasta hoy *Fray Joaquín de Eleta* de Antón Rafael Mengs (Museo Nacional del Prado), fechándolo hacia 1775 y estableciendo la idea de una estrecha relación entre el confesor franciscano de Carlos III y el primer pintor de cámara del monarca. A través de una estampa que representa al mismo personaje, identificado en la inscripción como el padre jesuita Francesco Pepe (h. 1684-1759), el artículo rectifica el nombre del clérigo retratado, un influyente predicador en Nápoles, que coincidió con Mengs solo una vez en Roma en 1758, fecha del encargo de su retrato. Se analizan también la documentación técnica de la obra, su procedencia y la historia del cambio de identidad del modelo.

PALABRAS CLAVE: Antón Rafael Mengs; padre Francesco Pepe; fray Joaquín de Eleta; Antonio Baldi; infante Sebastián Gabriel

ABSTRACT: In 1927 Sánchez Cantón published a portrait by Anton Raphael Mengs which he titled *Fray Joaquín de Eleta* (Museo del Prado) and dated to about 1775, thereby giving rise to the idea of a close relationship between Charles III's Franciscan confessor and the first court painter to the King. The inscription on a print that represents the same character has made it possible to rectify this error and to identify the sitter as the Jesuit Father Francesco Pepe (about 1684-1759). This priest, an influential preacher in Naples, coincided with Mengs only once in Rome in 1758, the year this portrait was commissioned. This paper also analyses the technical documentation and origins of the painting, and traces the history of the change of the sitter's identity.

KEYWORDS: Anton Raphael Mengs; Father Francesco Pepe; Fray Joaquín de Eleta; Antonio Baldi; Infante Sebastián Gabriel

1. Discípulo de Francesco Solimena (1657-1747) y, en grabado, de Andrea Magliar (n. hacia 1690).

2. Sánchez Cantón 1927, p. 8.

3. Sánchez Cantón 1927, p. 8, nota 3.

4. Hamy 1893, VI, lám. 24. Se menciona otra estampa anónima que representa al clérigo en busto y con inscripción latina en siete líneas en Hamy 1875, p. 145, n.º 2349; esta estampa no se ha localizado, ni

es conocida por los especialistas en el tema consultados durante esta investigación.

5. Onofri 1803, pp. 131-252. Agradezco al profesor Dr. Nicola Spinosa, a Gian Giotto Borrelli y a Ugo Di Furia por haberme señalado la existencia de esta biografía. De mano de Onofri se conserva también un manuscrito de cinco folios titulado «18. Maggio 1759. Del P. Francesco Pepe», Roma, Archivum Romanum

Societatis Iesu (en adelante ARSI), ms., s. f.

6. T. Termanini, *Vita del P. Francesco Pepe della Provincia di Napoli* [nota añadida por otra mano: «mano de Termanini»], en ARSI, *Vitae*, ms., s. f. (posterior a 1772).

7. Papa 1958, pp. 307-26.

8. Duclos 1791, pp. 163 y ss.

9. Según Onofri, Pepe nació en 1684; según la inscripción en la estampa de Baldi, en 1685; Ono-

fri 1803, p. 131; Papa 1958, p. 307, nota 1.

10. Onofri 1803, p. 135.

11. En el manuscrito de Termanini (véase nota 6), fol. 71v; citado también en Papa 1958, p. 309.

12. Papa 1958, p. 310.

13. Onofri 1803, pp. 220 y ss.; Nielsen y Mason 1906, I, pp. 104 y ss.

14. Onofri 1803, p. 229; Papa 1958, p. 312.

15. Tellería 1950, I, p. 429; cit. en Papa 1958, p. 307.
16. Jost 1820-29, IX, pp. 18 y ss.
17. Tellería 1950, I, p. 518; Ferrer Benimeli [1974] 1986, p. 21; para la relación entre Benedicto XIV y el padre Pepe, véase Campbell 1921, p. 438.
18. Duclos 1791, pp. 164 y ss.
19. Papa 1958, p. 309.
20. Papa 1958, p. 316.
21. Conelli 2000, pp. 172 y ss.
22. Manuscrito de Termanini (véase nota 6), fol. 73; el primer viaje de Pepe a Roma se fecha en 1751, un año antes de la llegada definitiva de Mengs a la Ciudad Eterna; *ibidem*.
23. Roettgen 1999-2003, I, pp. 125 y ss., n.º 77.
24. Roettgen 1999-2003, I, pp. 389 y ss., n.º 301.
25. Roettgen 1999-2003, I, pp. 261 y ss., n.º 192; II, pp. 168 y ss.
26. La *Presentación de la Virgen en el templo*, destruido en 1943 y solo conocido a través de dibujos preparatorios; Roettgen 1999-2003, I, pp. 28 y ss., n.º 4; II, p. 180.
27. Paradero desconocido; Roettgen 1999-2003, I, p. 295, n.º 227.
28. Roettgen 1999-2003, I, pp. 227 y ss., n.º 156 (Milán, Pinacoteca Ambrosiana); I, pp. 229 y ss., n.º 158.
29. Véase p. 84 de este artículo.
30. La radiografía y el análisis de los pigmentos fueron realizados por el Gabinete de Documentación Técnica y el Laboratorio de Análisis del Museo del Prado en 2013.
31. *Pastoral* 1789, pp. 280 y ss.
32. Onofri 1803, p. 153.
33. Según examen realizado en el Taller de Restauración de Pintura del Museo del Prado.
34. Termanini (citado en nota 6), fols. 77v y 75v; Onofri 1803, p. 149.
35. Onofri 1803, pp. 153-54.
36. Pepe 1744.
37. *Analecta Congregationis SS. Redemptoris*, I, 1922, p. 130.
38. Roettgen 1999-2003, I, pp. 583-85, aquí p. 583, n.º 20; según una indicación de Mengs en 1765, 100 *scudi* valían 2.000 reales de vellón; Roettgen 1999-2003, I, p. 561.
39. Roettgen 1999-2003, I, pp. 563-65.
40. Roettgen 1999-2003, I, p. 563, n.º 21: «*Ritratto del P.^o*»; este registro fue relacionado correctamente con el del retrato del padre Pepe en el inventario de Reiffenstein; Roettgen 1999-2003, I, p. 501, n.º QU 147.
41. La lista de estas pinturas en Roettgen 1999-2003, I, pp. 574-75.
42. Por la colección del infante véase Águeda Villar 2003, pp. 48-63.
43. *Galería de Pinturas del Ser.^{mo} S.^{or} Ynfante D. Sebastian Gabriel*, 1835, n.º 39; Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Infante Don Gabriel, Secretaría, leg. 892; Águeda Villar 1982, p. 106, n.º 39.
44. Roettgen 1999-2003, I, p. 564, núms. 46 y 48. Se registran en el inventario del infante Sebastián Gabriel bajo núms. 44 y 54; en Águeda Villar 1982, p. 107, núms. 44 y 54.
45. Roettgen 1999-2003, I, pp. 243 y ss., n.º 172, y pp. 247 y ss., n.º 177; identificados por los sellos de la colección del infante en los bastidores de los cuadros. El primero, en Agnew's, Londres, en 1997; el segundo, en colección particular, Madrid. Para el cuadro de Viena, Roettgen 1999-2003, I, p. 248, n.º 178.
46. «*Ritratto del Rè di Spagna, vestito di ferro fino al ginocchio*»; Roettgen 1999-2003, I, p. 565, n.º 122, y p. 584, n.º 86; registrado en el inventario del infante bajo el n.º 57; Águeda Villar 1982, p. 107, n.º 57; la armadura se indica en el inventario del Museo de la Trinidad, en el que se conservó la colección del infante de 1838 a 1861; Orihuela y Pérez Sánchez 1991, p. 104, n.º 284; pasó a la colección de María Cristina de Borbón-Braganza (1902); actualmente en paradero desconocido; Roettgen 1999-2003, I, p. 209, n.º WK 9.
47. *Catalogo de los cuadros que se hallan colocados en la Galería de Pintura de S. A. R. el Sermo. Señor Ynfante Don Sebastian Gabriel*, En Madrid 1828, AGP, Infante don Gabriel, Anexo, leg. 8; el documento fue dado a conocer en Águeda Villar 2003, p. 55, y nota 58.
48. AGP, Infante don Gabriel, Anexo, leg. 8.
49. Roettgen 1999-2003, I, p. 244, n.º 172.
50. *Relacion general de los cuadros que han correspondido en particiones al Señor Don Alfonso de Borbón en la sucesión bereditaria de S. A. R. el Sermo. Señor Ynfante Don Sebastian Gabriel de Borbón y Braganza su Augusto Padre*, AGP, Infante Don Gabriel, Posterior a 1839, leg. 201, n.º 1250, en el mismo legajo figura también en una lista titulada «D. Alfonso – Aranjuez», n.º 1250; Madrid, Archivo Histórico de Protocolos (en adelante AHPM), prot. 35966 [I de noviembre de 1887], *Ynventario y división de bienes quedados al óbito de S. A. el Señor Ynfante Don Sebastian Gabriel de Borbón y Braganza*, fol. 8114v, n.º 1250; Baratech Zalama 1989, pp. 372-77.
51. *Catálogo de los cuadros que existían en Pau el día del fallecimiento de S. A. R. El Sermo. Sr. Ynfante D. Sebastian de Borbon y Braganza* [13 de enero de 1875], n.º 203, y también en *Lista de los cuadros mejores de la Galería para el caso en que se dispusiera una venta parcial de ella*, Pau, 11 de noviembre de 1879, ambos en AGP, Infante Don Gabriel, Posterior a 1839, leg. 201; *Ynventario de la Galería de pinturas perteneciente á la Testamentaria de S. A. R. el Smo Sr Ynfante D.^o Sebastian Gabriel de Borbon y Braganza* [1887], *ibidem*; *Ynventario y división de bienes quedados al óbito de S. A. el Señor Ynfante Don Sebastian Gabriel de Borbón y Braganza*, AHPM, prot. 35966 [I de noviembre de 1887], fol. 7472, n.º 1250.
52. Mut Calafell 1985, pp. 7 y ss.
53. Véase nota 50.
54. Orihuela y Pérez Sánchez 1991, p. 105, n.º 289.
55. Sánchez Cantón 1927, p. 8.
56. Sánchez Cantón 1929, pp. 54 y ss., n.º 99.
57. Idea establecida por Sánchez Cantón ya en 1916; Sánchez Cantón 1916, pp. 62 y ss.; Sánchez Cantón 1927, pp. 8 y ss.; sin embargo, según nuevos datos Eleta solo transmitió los deseos del monarca a los arquitectos y a los artistas y supervisó los trabajos; Whistler 1985, pp. 323 y ss.; Whistler 1986, p. 202; Úbeda de los Cobos 2001, p. 173. De las siete pinturas de Tiépolo se conservan tres en el Museo del Prado (P-363, P-7096, P-3007), así como otra en dos fragmentos (P-364 y P-364a) y un fragmento de un angelito con corona de azucena (P-583). El cuadro del retablo mayor, de Mengs, *San Pascual Bailón adorando la Eucaristía*, está *in situ*; las pinturas de Maella y de Bayeu se perdieron en la Guerra Civil.
58. Honisch 1965, p. 109, n.º 171; el autor incluso vio un parecido entre el modelo y el santo en el cuadro *San Pascual Bailón adorando la Eucaristía* de Mengs; Honisch 1965, p. 95, n.º 107; Águeda Villar 1980, n.º 31; Roettgen 1999-2003, I, p. 277, n.º 206; Luna 2006, pp. 38-40, aquí adelantada la fecha de la obra a hacia 1765, durante la primera estancia de Mengs en Madrid (1762-69).
59. Águeda Villar 1982, p. 116, n.º 42.
60. Roettgen 1999-2003, I, p. 277, n.º 206. El sello muestra las iniciales «S. G.» con corona estampadas en la forración y en cada uno de los largueros del bastidor.
61. Roettgen 1999-2003, I, p. 516, n.º U 187; aquí se menciona que Ellis Kirkham Waterhouse había relacionado el retrato de Eleta con el de *Juan Guillén*, confesor del Príncipe de Asturias, que salió a la venta en Sotheby's, Billingshurst, el 20 de mayo de 1991; véase también Roettgen 1999-2003, I, p. 536, núms. EX 222 y EX 223.
62. Jordán de Urríes 2010, p. 252.

Nuevas aportaciones y precisiones a las pinturas para los tapices del dormitorio de Carlos III en el Palacio Real Nuevo de Madrid

New Findings Concerning the Cartoons for the Tapestries of Charles III's Bedroom in the New Royal Palace in Madrid

HACE YA UNA DÉCADA QUE JOSÉ LUIS SANCHO NOS ofrecía, en una serie de publicaciones, sus conclusiones sobre la decoración del dormitorio del rey Carlos III en el Palacio Real Nuevo de Madrid. Mediante tres completísimos trabajos, sustentados por un importante acopio de documentos, parecía finiquitar de una forma brillante los entresijos de una de las labores ornamentales más ricas y cuidadas de las que se llevaron a cabo *ex profeso* para la residencia oficial del monarca. En ella, por primera vez, el propio Carlos III expuso, con el consejo de dos de sus hombres de confianza –el arquitecto Francesco Sabatini (1722-1797) y el primer pintor de cámara Antón Rafael Mengs (1728-1779)–, sus propios gustos cargados de un potente sustrato clasicista. Mengs dirigiría la creación de los cartones preparatorios para realizar la tapicería de las colgaduras de la estancia, encargo que recayó en el pintor piemontés Guillermo Anglois (h. 1720-h.1786) y que realizó entre 1768 y 1769. Más tarde tomaría su relevo, bajo la atenta supervisión de Sabatini, el madrileño José del Castillo (1737-1793), quien finalizaría el trabajo realizando los lienzos necesarios para los paños destinados a las cortinas y el mobiliario (1770-72)¹.

En sus investigaciones, Sancho expuso la alternancia decorativa que se producía periódicamente en el dormitorio regio. Se diseñó una decoración de clara afilia-

ción rococó o del *barocchetto* para la estación estival –de tres semanas– y otra, de estirpe netamente clasicista, para su jornada invernal –de cinco semanas–, mediante una colgadura en tapiz para los lienzos parietales y la cama, con paños de estofa fina tejidos con hilos de oro y plata sobre fondo que imitaba la venturina, donde campeaban motivos de grutescos y de las *Logge* vaticanas. En la pieza únicamente se mudaba la colgadura de las zonas descubiertas de sus muros, en los intersticios entre los cuadros, los espejos y las molduras, sin cubrir los espacios traseros de estos elementos, lo que daba la apariencia engañosa de un completo forro textil.

Vamos a analizar aquí los lienzos de Anglois y Castillo para la tapicería de invierno, que forman parte de los fondos del Museo Nacional del Prado, por cuyo modelo se tejieron sendos tapices y cortinas, algunos de los cuales se custodian en el Palacio Real de Madrid, tanto expuestos al público en la Saleta Amarilla como guardados en sus almacenes; muchos de ellos están cosidos entre sí como paños facticios, mientras que otros, fragmentados, se ubican en el palacio real de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

Comenzaremos el análisis por los cuadros ejecutados por Guillermo Anglois. Hemos hallado entre los fondos del Archivo General de Palacio un documento que sitúa el inicio de los trabajos para la colgadura del



1. Guillermo Anglois (aquí atribuida), *Franja decorativa con lira de la pared del testero de la cama*, 1768. Óleo sobre lienzo, 510 x 345 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-7362)

2. Guillermo Anglois (aquí atribuidas), Franjas decorativas, 1768-69. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado

- a) *Máscara trágica*,
512 x 93 cm (P-7368)
- b) *Instrumentos musicales*,
512 x 90 cm (P-7369)
- c) *Laurel sobre libros*,
512 x 63 cm (P-7370)
- d) *Globo terráqueo y pergamino*,
512 x 68 cm (P-7371)
- e) *Máscara cómica* (?),
470 x 66 cm (P-7374)
- f) *Lira*,
510 x 67 cm (P-7372)
- g) *Franja decorativa*,
404 x 63 cm (P-7373)
- h) *Franja decorativa*,
395 x 33 cm (P-7375)
- i) *Franja decorativa*,
416 x 38 cm (P-7376)



dormitorio de Carlos III en agosto de 1768. Se trata de una carta de Agustín Sanz a los directores de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, en la que informaba que el rey había mandado que se ejecutase una serie de tapices de estofa fina, compañera de la tapicería de su cama², para su real dormitorio con arreglo a los lienzos que Mengs entregaría³. Hemos de advertir que en ningún documento se señala, como todos los investigadores dan por sentado, que la autoría de los modelos para el referido lecho sea también del pintor piamontés, lo que, hasta que no se demuestre documentalmen- te, debemos tomar con ciertas reservas. No obstante, mantendremos dicha hipótesis debido a la similitud de los elementos ornamentales de la tapicería de la cama con los de la colgadura de las paredes.

Según lo expuesto por Sancho, hay documentados once lienzos del pintor italiano para el dormitorio regio suministrados en tres entregas⁴, a los que habría

que añadir la tapicería de la cama. Sin embargo, en la testamentaria redactada en 1789 tras el fallecimiento del rey Carlos III, se registraban un paño y catorce rinconeras⁵. Esto podría indicar que, o bien faltan por documentar cuatro pinturas más de Anglois –de las cuales no tenemos noticia alguna–, o bien este pintó varios modelos en un mismo lienzo, hecho que hemos podido comprobar en las imágenes que analizamos aquí por primera vez.

El problema se acrecienta cuando leemos lo expuesto en el inventario de las pinturas que se conservaban en la fábrica de tapices de Santa Bárbara en 1780, pues solo se recogían nueve lienzos del piamontés⁶. En el inventario realizado dos años después⁷, se registran, en la relación que corresponde a Guillermo Anglois, once lienzos, que aproximadamente vienen a coincidir por sus medidas con las pinturas documentadas, lo que nos llevaría a pensar en la idea anteriormente apuntada de



que ejecutó varios modelos en un solo cuadro. Más genérica resulta la entrada en el inventario de 1786, pues se citan escasamente diecinueve lienzos con destino al dormitorio del rey pintados por Guillermo Anglois y José del Castillo, sin discernir qué número había realizado cada uno⁸. Por otro lado, también existen diferencias en las medidas de los lienzos entregados por Anglois, pues si ya mostraban discrepancias entre las cuentas presentadas por el pintor y los recibos de los directores de la fábrica, otro tanto sucede con las que se toman en los inventarios: si bien se pueden identificar por el número de pies tanto en altura como en anchura, no ocurre lo mismo con el número de dedos, que en general tiende a reducirse, lo que aumenta la dificultad para su identificación.

En el inventario de ingreso en el Museo Nacional del Prado, fechado el 15 de febrero de 1870, se registran once lienzos que, aunque se atribuyen a

José del Castillo, corresponden sin el menor género de duda a Guillermo Anglois⁹: uno de 512 x 342 cm¹⁰, tres de 507 x 57 cm¹¹, cuatro de 507 x 31 cm¹², uno de 507 x 63 cm¹³ y dos de 507 x 94 cm. Estos dos últimos, dos franjas decorativas (figs. 2a y 2b) conservadas en los almacenes del Museo, son los únicos que se habían dado a conocer hasta hoy, aunque presentan también algunas diferencias en cuanto a sus medidas respecto al inventario antiguo de la pinacoteca¹⁴. Hemos conseguido identificar los otros nueve lienzos, que figuraban como desaparecidos en el Museo del Prado en 1996, gracias al material fotográfico recogido recientemente en su base de datos.

Hemos localizado el paño central de la pared del testero de la cama del monarca, que según Anglois y los directores de la fábrica era de dieciocho pies y cuatro dedos de alto y doce pies y cuatro dedos de ancho (509 x 341,6 cm); correspondería al que se cita en 1780 como de dieciocho pies de alto y once de ancho (502,2 x 307 cm), al que en 1782 figuraba como de dieciocho pies de alto y doce de ancho (502,2 x 334,8 cm), al que ingresó en el Prado de 512 x 342 cm, y al actual *Franja decorativa* (fig. 1)¹⁵. Este lienzo, como muy bien apuntó Sancho basándose en sus medidas y como ahora podemos verificar al compararlo con la fotografía, corresponde al tapiz que se situaba en el testero de la cama en el lado oriental de la pieza, con una lira presidiendo el espacio central¹⁶.

En cuanto a las rinconeras, habría dos lienzos de dieciocho pies y cuatro dedos de alto –uno de ellos de dieciocho pies y tres dedos según el recibo de los directores–, por tres pies y cuatro dedos de ancho (509 x 90,5 cm), cuyas medidas corresponderían a uno que se cita en el inventario de la Fábrica de 1780 y a dos en el de 1782, como de dieciocho pies de alto por tres pies y tres dedos de ancho (502,2 x 90 cm), y a los dos únicos identificados en el Prado en 1996 anteriormente mencionados, *Máscara trágica* e *Instrumentos musicales* (véanse figs. 2a y 2b). Existen dos paños de igual medida¹⁷ que se corresponden con estos dos lienzos que se registran en los inventarios, pero sus dimensiones no coinciden con las originarias al haberles añadido por uno de sus flancos franjas de la misma serie¹⁸. Sancho los considera los paños que flanqueaban el tapiz del testero del lecho del monarca¹⁹, y los añadidos que presentan actualmente, uno con decoración vegetal y otro con motivos florales, se habrían situado respectivamente a un



3. José del Castillo, *Justicia*, 1770-71.
Óleo sobre lienzo, 387 x 181 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado (P-7355)



4. José del Castillo, *Templanza*, 1771.
Óleo sobre lienzo, 388 x 181 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado (P-7356)

lado del gran cuadro de la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Mengs (Patrimonio Nacional, inv. n.º 10084136) en el muro norte y junto al espejo del muro oeste. Les seguirían, figurando siempre con el mismo título –*Franja decorativa*–, cuatro lienzos hasta hoy inéditos, cuyas medidas coinciden con las de dos cuadros documentados de Anglois en la primera y tercera entrega, con altura de dieciocho pies y dieciocho pies y cuatro dedos respectivamente (502,2/509 cm), y con anchura de dos pies y tres dedos (60,9 cm). Del modelo de rinconera *Laurel sobre libros* (fig. 2c)²⁰ se conserva en la Saleta Amarilla del Palacio Real de Madrid un tapiz cosido a otros dos, conformando un tapiz facticio²¹. El segundo es un lienzo que contiene dos modelos de rinconera, a la izquierda el *Globo terráqueo* y a la derecha un *Pergamino* (fig. 2d), ambos reproducidos en la posición central de sendos tapices facticios, de tres paños cosidos en uno, también en la Saleta Amarilla del Palacio Real. Los elementos ornamentales del tercero coinciden con el paño de la *Máscara cómica* (fig. 2e), aunque esta no figura en su medallón central y no se representa el ave zancuda en el arranque

del lienzo, como sí ocurre en su tapiz correspondiente, facticio, formado por este paño y aquellos en los que constan como emblemas el globo terráqueo, al que ya nos hemos referido, y otro papiro o pergamino²² cuyo cartón no hemos localizado. Del cuarto y último, la *Lira* (fig. 2f), se conserva en la misma sala su tapiz, que forma un paño facticio junto a los mencionados *Laurel sobre libros* y *Pergamino*. Los tapices fueron identificados con precisión por Sancho como pertenecientes al forro textil del muro de poniente²³.

Otro lienzo en el que no figura emblema alguno, pero que se identifica con una de las dos rinconeras con decoración vegetal en verde, azul, rosa y amarillo de Patrimonio Nacional²⁴, viene a corresponder a uno de los dos lienzos entregados por Anglois de dieciocho pies y tres dedos de altura en la primera entrega y de dieciocho pies y cuatro dedos de alto en la segunda (507,3/509 cm), y de dos pies y un dedo de ancho (57,5 m) (fig. 2g).

También hemos podido hallar otros dos cartones (figs. 2h y 2i) que corresponden a las dos estrechas franjas con elementos decorativos en los que no figura nin-

5. José del Castillo, *Prudencia*, 1771-72.
Óleo sobre lienzo, 388 x 181 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado (P-7357)

6. José del Castillo, *Fortaleza*, 1772.
Óleo sobre lienzo, 387 x 180 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado (P-7358)



gún emblema. En las tres entregas de lienzos que hizo Anglois, se recogen cuatro lienzos –uno en la primera, otro en la segunda y dos en la última– con medidas similares a las de estos dos cartones –dieciocho pies y cuatro dedos de alto por un ancho que oscila entre el pie y el pie y tres dedos (27,9/33 cm)–, por lo que dos de ellos deben de corresponderse con estas dos franjas decorativas. Existen sus paños correspondientes en la Saleta Amarilla del Palacio Real de Madrid, donde forman parte de un facticio de tres, flanqueando el paño de la *Máscara trágica*²⁵.

Así pues quedarían aún por localizar un cuadro para rinconera con un papiro o pergamino como emblema, cuyo tapiz forma un facticio junto con el *Globo terráqueo* y la *Máscara cómica*; un modelo de rinconera ancho con elementos decorativos correspondiente al forro del muro norte o sur, y dos más estrechos, uno con decoración floral y otro de motivos vegetales, que estarían situados en uno de los flancos del espejo del muro oeste y a un lado del lienzo de la *Lamentación* en el muro norte.

Por último, tenemos dos lienzos (P-7366 y P-7367) que debían de servir como modelos para el remate de las rinconeras con elementos florales y una cinta en lazo; tienen los mismos anchos que las franjas decorativas P-7373 y P-7375 respectivamente (véanse figs. 2g y 2h), por lo que tal vez fueran concebidos para su coronamiento. En Patrimonio Nacional se han conservado varios fragmentos de tapicería basados en el primero²⁶.

Por otro lado debemos señalar el hallazgo, hace algunos años, de dos de los ejemplares, seguramente ejecutados por Anglois, para la cama del rey Carlos III. Procedían de la colección Stuyck, formada por las pinturas que no fueron trasladadas al Palacio Real y que se quedaron en los almacenes de la fábrica de tapices. Se trata del lienzo que sirvió de modelo para el cielo del lecho, que encierra como emblema una espada con un ara con fuego, y de aquel que sirvió de modelo de cortina de cama con un emblema de América²⁷.

Menos problemas plantean las obras ejecutadas por José del Castillo. A través de los documentos recogidos por Sancho, sabemos que a partir de los lienzos entrega-



7. José del Castillo, *Tierra*, 1771.
Óleo sobre lienzo, 530 x 210 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (P-7360)



8. José del Castillo, *Fuego*, 1772.
Óleo sobre lienzo, 530 x 210 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (P-7361)

dos por Castillo se realizaron doce modelos de cortina—dos modelos por cada puerta o balcón de los seis que contenía la pieza—divididos en tres series iconográficas de cuatro motivos: los Cuatro Elementos, destinados a las cortinas de ventanas o de balcón; las Cuatro Estaciones, para dos de las puertas, y las cuatro Virtudes Cardinales, para las otras dos puertas.

Con el material fotográfico que se ha dado a conocer por primera vez en la base de datos del Museo, hemos podido estudiar todos los modelos de cortina custodiados en el Prado, gracias a lo cual hemos fijado cada pieza en su correcta ubicación y hemos desterrado cualquier tipo de controversia—en cuanto a tipos de modelos—generada por los diferentes investigadores que han abordado este conjunto.

Comenzaremos por los cuatro cartones para cortinas de puerta, que contienen los emblemas con las Virtudes Cardinales. La *Justicia* (fig. 3), inspirada, como todos los emblemas de estas tres series, en la *Iconologia* de Cesare Ripa (Roma, 1593), contiene un peso, una espada y un haz consular. En el *Inventario y registro histórico*

de las Tapicerías de la Corona existentes en el Real Palacio de Madrid, realizado en 1880²⁸, no figuraba el ejemplar de cortina, muy posiblemente desaparecido durante la francesada. De la *Templanza* (fig. 4), representada por una palma y un freno, se conserva expuesto el ejemplar de cortina en la Saleta Amarilla del Palacio Real²⁹. La *Prudencia* (fig. 5) se representa mediante un ánora y un delfín entrelazados, según la simbología utilizada por Augusto, recogida en el tratado de Sebastiano Erizzo (*Discorso sopra le medaglie antiche...*, Venecia, 1559)³⁰. A propósito del emblema, tanto Herrero como Sancho creyeron encontrarse ante un modelo de cortina de ventana o balcón que mostraba uno de los Cuatro Elementos (el Agua), al identificar la representación del ancla y el delfín con este motivo iconográfico³¹. No obstante, las medidas del lienzo y el desarrollo ornamental del ejemplar coinciden con un modelo de cortina de puerta. El tapiz realizado a partir de este, catalogado como cortina de balcón, está depositado en el almacén del Palacio Real de Madrid³². Por último, también se conserva el lienzo de la *Fortaleza* (fig. 6), cuyo emblema es un roble³³.

9. José del Castillo,
Lienzo decorado para canapé,
 1772. Óleo sobre lienzo,
 221 x 238 cm. Madrid,
 Museo Nacional del Prado
 (P-7359)



De los modelos de cortina para ventana o balcón, Castillo realizó dos ejemplares completos de la serie de los Cuatro Elementos: la *Tierra* y el *Fuego*. Al ser estas pinturas de mayor tamaño, Castillo mantiene en esencia los elementos decorativos de los lienzos para puertas, pero con un mayor desarrollo ornamental, introduciendo en el centro de la parte superior un motivo que se repite en todos los ejemplares, con escudo, aljaba y haz consular, que no habría que confundir con el emblema de la cortina. Los tapices de balcón realizados siguiendo este modelo conservados en Patrimonio Nacional están todos divididos en dos partes: la parte inferior que acoge el emblema y la superior con el motivo ya señalado. El primero es la *Tierra* (fig. 7), cuyo emblema, basado al igual que el resto en el tratado de Ripa, contiene el cuerno de la abundancia. En el almacén del Palacio Real de Madrid se conserva la parte inferior de la cortina con el emblema; lo recogen Herrero y Sancho como cortina de puerta a pesar de tratarse de uno de los Cuatro Elementos³⁴ Además Sancho, debido a la presencia de aves, lo considera un emblema

del Aire, lo que supone una contradicción al tenerlo por una cortina de puerta. Su parte superior podría corresponder a uno de los dos fragmentos de cortina que llevan el motivo de escudo, fasces y aljaba conservados en el palacio real de La Granja de San Ildefonso, pues son iguales³⁵, considerados por Sancho como la parte superior e inferior de una cortina de balcón, sin especificar, claro está, emblema alguno porque no lo posee³⁶. Una de estas dos partes superiores debía de ser también la que coronara la última parte inferior registrada en el catálogo de Patrimonio Nacional, el *Aire*, cuyo emblema es un pavo real y dos aves, que bien pueden ser palomas, considerada por los dos investigadores como cortina de puerta, no sabemos muy bien con qué fundamento³⁷. La otra pintura representa el *Fuego* (fig. 8), con la presencia del sol sobre un ara en llamas y la salamandra. Su tapiz correspondiente, como ocurre con el resto de estos ejemplares, está dividido: la parte inferior muestra el medallón de bronce que contiene el emblema, y la superior, el motivo de escudo, fasces y aljaba, repetido en todas las cortinas de balcón. La

cenefa de conchas ha sido trasladada a la parte inferior de la composición, posiblemente por una manipulación del siglo XIX³⁸. A pesar de que el emblema es el sol, los dos investigadores piensan que el motivo de la parte superior es también un emblema y que ambas piezas son cortinas de puerta³⁹.

De los otros dos Elementos (Aire y Agua), Castillo pintó solo el medallón en óvalo que se situaba hacia la mitad de la cortina, en un lienzo en el que también incluyó los medallones con las Cuatro Estaciones para las cortinas de puerta y del que no se hace mención alguna en los inventarios.

Sobre los ejemplares para el mobiliario del dormitorio, queremos dar a conocer el *Lienzo decorado para canapé* (fig. 9), pues como muy bien indicó Sancho, en el *Inventario general de pinturas* del Prado⁴⁰ se adjuntaba equivocadamente a su correspondiente entrada la imagen de otro lienzo de Castillo, la *Geografía*, destinado a la decoración del gabinete de la princesa de Asturias en el palacio del Pardo de Madrid⁴¹. Como señalaba el propio pintor, el lienzo contenía todas las piezas del canapé, esto es, respaldo, asiento, cuatro costados y dos pedacitos para los brazos⁴².

Adheridas durante muchos años a la pared de una de las salas del Museo y recolocadas sobre bastidores recientemente, se han descubierto otras pinturas del

madrileño desconocidas hasta el momento⁴³. Han sido identificadas con exactitud por José Luis Sancho como modelos para el mobiliario del dormitorio⁴⁴. Aparecían en el inventario de ingreso a la pinacoteca en 1870 y han pasado inadvertidas desde entonces: se trata de un lienzo para *Asiento de silla* (P-8172), que según la factura del pintor poseía dos pies y diez dedos de alto por tres pies de ancho (62,8 x 83,7 cm), registrándose en la actualidad con 80 x 90 cm; otro para *Respaldo de silla* (P-8175), de 59,5 x 60 cm, que figuraba en la cuenta del madrileño con dos pies de alto por dos de ancho (55,8 x 55,8 cm); el modelo de *Almohada del reclinador* (P-8176), de un pie y nueve dedos de alto por dos pies y trece dedos de ancho (43,2 x 77,8 cm), según Castillo, y de 48 x 82 cm en la actualidad, y finalmente los cuadros con los dos lados de la *Pantalla de chimenea* (P-8173 y P-8174), inscritos en los documentos con tres pies y once dedos de alto por cinco pies y diez dedos de ancho (103 x 156,5 cm), hoy en día de 100 x 157 cm.

JESÚS LÓPEZ ORTEGA es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII, en 2014 presentó su tesis doctoral bajo la dirección de José Manuel Cruz Valdovinos con el título *El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)*. Ha publicado y tiene en preparación varios estudios que abordan diversas cuestiones de este período artístico.
jesuslopezortega@hotmail.com

RESUMEN: El artículo incluye el estudio, análisis e interpretación de un novedoso material fotográfico de la base de datos del Museo Nacional del Prado sobre los lienzos, realizados bajo la dirección de Antón Rafael Mengs y Francesco Sabatini, de los pintores Guillermo Anglois y José del Castillo destinados a la tapicería del dormitorio del rey Carlos III. Este material nos ha permitido desentrañar su historia y resolver muchos de los errores sobre una de las series más suntuosas y mejor ejecutadas de cuantas se realizaron en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara durante el siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE: Guillermo Anglois; José del Castillo; cartones para tapices; tapices del siglo XVIII.

ABSTRACT: This essay presents the findings of the study, analysis and interpretation of new photographic material in the database of the Museo del Prado concerning the cartoons made by the painters Guillermo Anglois and José del Castillo for the tapestries of King Charles III's bedroom, a project accomplished under the direction of Anton Raphael Mengs and Francesco Sabatini. This information has enabled us to unravel the story of, and to correct many of the misconceptions about one of the most sumptuous and most finely executed tapestry series in the Real Fábrica de Tapices de Santa Barbara in the eighteenth century.

KEYWORDS: Guillermo Anglois; José del Castillo; tapestry cartoons; eighteenth-century tapestries

1. Sancho 2004a, 2004b y 2008. En cuanto a las pinturas de Anglois y Castillo, nos referiremos en todos los casos a Sancho 2004a, donde se centró casi exclusivamente en los lienzos para los tapices.
2. Se hace hincapié en la documentación en que los lienzos debían estar en consonancia con el modelo de tapicería de la cama. Esto nos obliga a pensar que dicho lienzo ya había sido realizado y entregado a la fábrica de tapices entre finales de 1765, fecha en la que estaría acabada la cama, y comienzos de 1768.
3. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Carlos III, leg. 40, caja 2, 13 de agosto de 1768.
4. En los documentos hallados en el Archivo General de Palacio publicados por Sancho: AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202 (Sancho 2004a, pp. 371-72, notas 31-33).
5. Fernández-Miranda 1991, p. 190.
6. *Inventario de pinturas que se conservan en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, 1780-81. AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, relación n.º 6.
7. *Ibidem*, relación n.º 11, 17 de enero de 1782.
8. *Ibidem*, 29 de marzo de 1786: «19 [...] Yd: Diez y nueve Quadros que sirvieron para el adorno de la Pieza dormitorio de S.M. en el Real Palacio de Madrid; pintadas por Anglois y Don Josef del Castillo. Representa adornos, flores y frutas sobre fondo color oro».
9. Orihuela 1996, pp. 628-30.
10. N.º inv. antiguo 5718.
11. Núms. inv. antiguo 5721, 5722 y 5723.
12. Núms. inv. antiguo 5725, 5726, 5727 y 5728.
13. N.º inv. antiguo 5724.
14. P-7368 y P-7369 (núms. inv. antiguo 5719 y 5720), 512 x 93 cm y 512 x 90 cm respectivamente. Orihuela 1996, p. 628.
15. Como se puede observar, las medidas oscilaban entre las diferentes fuentes, y este caso no es una excepción ya que se registra en la actualidad con 610 x 345 cm, es decir, con un metro más de altura, sin duda una errata, por lo que lo debemos considerar como de 510 x 345 cm. Para todos los lienzos de los que damos noticia, hemos tomado en consideración las medidas tanto de las pinturas de los inventarios como de los tapices de Patrimonio Nacional pero, al no haber podido medir los ejemplares, no sabemos si son exactas sus dimensiones.
16. Sancho 2004a, p. 373. Concha Herrero Carretero, conservadora de la colección de tapices de Patrimonio Nacional, lo identificó como un ejemplar para cortina (Herrero 1992, 111, p. 151, n.º 173). En el inventario actualizado de Patrimonio Nacional se lo designa ya como *Colgadura de cama* (mejor nos parece «Paño de colgadura de la pared del testero de la cama»); oro, seda y lana, 522 x 352 cm. Almacén del Palacio Real de Madrid, inv. n.º 10005949.
17. *Paños de colgadura de pared*. Oro, seda y lana, 392 x 137 cm y 392 x 135 cm. Saleta Amarilla, Palacio Real de Madrid, inv. núms. 10003328 y 10003329.
18. Herrero 1992, 111, p. 156, núms. 192 y 193.
19. Sancho 2004a, pp. 373-74.
20. Creemos que las medidas ofrecidas en la base de datos del Prado son erróneas y que en realidad mide 63 cm de ancho.
21. Oro, seda y lana, 392 x 142 cm, inv. n.º 10003331.
22. Oro, seda y lana, 392 x 142 cm. Saleta Amarilla del Palacio Real de Madrid, inv. n.º 10003330.
23. Sancho 2004a, pp. 373-74.
24. Oro, seda y lana, 384 x 57 cm cada uno. Saleta Amarilla del Palacio Real de Madrid, inv. núms. 10003325 y 10003326.
25. Oro, seda y lana, 392 x 137 cm, inv. n.º 10003328.
26. Almacén del Palacio Real de Madrid, inv. n.º 10004889, 55 x 58 cm; inv. n.º 10004988, 54 x 51 cm; inv. n.º 10004986, 53 x 58 cm; inv. n.º 10004968, 56 x 205 cm.
27. 205 x 180 cm y 232 x 150 cm respectivamente, ambos en colección particular. Figuraron en Sala Retiro, Madrid, 6/9/2009 - 7/10/2009, lotes 691 y 692; 19/11/2010 - 2/12/2010, lotes 250 y 251, y 13-25/10/2012, lotes 523 y 524. Los lienzos corresponden respectivamente a los siguientes tapices conservados en los almacenes del Palacio Real de Madrid: oro, seda y lana, 221 x 193 cm y 283 x 166 cm, inv. núms. 10005778 y 10005779.
28. Redactado por el conde viudo de Valencia de Don Juan; véase Crooke y Navarrot 1903, I, pp. 85-86 y Mérida 1903.
29. Oro, seda y lana, 343 x 143 cm, inv. n.º 10003332.
30. Ripa [1593] 1766, IV, p. 430.
31. Herrero 1992, 111, p. 148, n.º 165; Sancho 2004b, p. 45, fig. 12, y Sancho 2008, p. 45.
32. Oro, seda y lana, 410 x 179 cm, inv. n.º 10005856.
33. Herrero 2004, pp. 24-35. El tapiz fue adquirido por Patrimonio Nacional a través de la casa de subastas Christie's de Londres el 2 de abril de 2003 y actualmente se encuentra en el Palacio Real de Madrid (oro, seda y lana, 380 x 173 cm, inv. n.º 10199610).
34. Oro, seda y lana, 258 x 200 cm, inv. n.º 10005657. Herrero 1993, p. 283; Sancho 2004a, p. 379, nota 62.
35. Oro, seda y lana, ambos de 265 x 200 cm, inv. núms. 10040224 y 10040225. Hay que recordar que para dos de las cortinas de balcón, Castillo solo ejecutó el emblema, lo que nos obliga a pensar que el resto fuese una copia literal de los otros dos modelos completos que realizó.
36. Sancho 2004a, p. 379, nota 62.
37. Oro, seda y lana, 260 x 198 cm. Almacén del Palacio Real de Madrid, inv. n.º 10005781. Herrero 1992, vol. 111, núms. 168-70, pp. 149-50, y n.º 185, p. 154; Sancho 2004a, nota 58, p. 378.
38. Inv. núms. 10005780 (261 x 203 cm) e inv. n.º 10005784 (269 x 205 cm). Oro, seda y lana, almacén del Palacio Real de Madrid.
39. Herrero 1992, 111, p. 149, n.º 167; Sancho 2004a, p. 378, nota 58.
40. Orihuela 1996, p. 599.
41. Sancho 2004a, p. 380, nota 66.
42. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 41, caja 2, octubre de 1771, cuenta 28, 19 de julio de 1771. En el almacén del Palacio Real de Madrid se conservan el asiento y el respaldo (oro, seda y lana, 83 x 207 cm y 56 x 205 cm, inv. núms. 10004980 y 10004979) y uno de los costados (oro, seda y lana, 40 x 38 cm, inv. n.º 10004993).
43. Restauradas en 2013. Debemos agradecer a Gudrun Maurer la noticia de su existencia.
44. Sancho 2016. Queremos dar las gracias a José Luis Sancho por facilitarnos los datos de las piezas antes de su publicación. En un futuro inmediato y en colaboración, pretendemos realizar un estudio exhaustivo de toda la decoración lícera de la estancia.

Marcos, muebles y maderas: obras de carpintería, ebanistería y enmarcado en el Museo del Prado (1818-38)

Frames, Furnishings and Woods: Woodwork, Cabinetmaking and Framing in the Museo del Prado (1818-38)

DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DE EXISTENCIA DEL Museo del Prado se llevaron a cabo una serie de actuaciones dirigidas a mejorar las condiciones expositivas del edificio proyectado por Juan de Villanueva, que el 19 de noviembre de 1819 abrió sus puertas como Real Museo de Pinturas por expreso deseo de Fernando VII. Desde su origen, el número de obras que pasaron a formar parte de la nueva institución comenzó a crecer rápidamente gracias al impulso de sus directores y al compromiso del monarca, lo que hizo imprescindible no solo la remodelación de la estructura interna del edificio, sino también la realización de numerosos trabajos de carpintería y la fabricación de marcos para guarnecer las pinturas que se iban colocando en las salas.

Aunque las reformas arquitectónicas efectuadas en el Museo han sido objeto de múltiples investigaciones¹, no ha ocurrido lo mismo con las obras de carácter artesanal realizadas en el interior del edificio². Sin embargo, el estudio pormenorizado de la abundante documentación conservada en el Archivo del Museo del Prado y, especialmente, en el Archivo General de Palacio, permite apreciar el importante papel que desempeñaron los artífices relacionados con el trabajo de la madera –carpinteros, tallistas, ebanistas y doradores– en la consolidación del proyecto expositivo de la pinacoteca durante sus primeras décadas de vida.

PRIMERAS ACTUACIONES Y ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO (1818-26)

Si bien será a partir de 1826, bajo la dirección de José Rafael Fadrique Fernández de Híjar, XIII duque de Híjar (1826-38), cuando los oficios de la madera y los trabajos de enmarcación adquieran especial relevancia, ya desde la apertura del Museo –e incluso en los años anteriores– se aprecia un claro interés por dotar a las pinturas de soportes y marcos apropiados para su adecuada conservación y exhibición. Los primeros directores del Museo –José Gabriel Silva-Bazán y Waldstein, X marqués de Santa Cruz (1817-20); Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, príncipe de Anglona (1820-23), y José Idiáquez Carvajal, marqués de Ariza y Estepa (1823-26)– promovieron la restauración y el acondicionamiento del edificio y fueron completando progresivamente la instalación de las diferentes salas, con todos los trabajos de albañilería, carpintería y enmarcado que ello conllevaba.

Desde el 27 de julio de 1818, fecha en la que comenzaron a llegar los primeros cuadros³, Vicente López, primer pintor de cámara, quedó encargado de la conservación y la restauración de las pinturas⁴, muchas de ellas «necesitadas de compostura», pues procedían de los sótanos de los palacios reales y se encontraban en mal estado⁵. En esos meses iniciales hay que destacar la ingente fabricación de bastidores y marcos para



1. Marco neoclásico con talla de perlas y ovas y entrecalle lisa realizado por Vicente Rosón y Ramón Lletget en 1828 para *La familia de Carlos IV* de Francisco de Goya y Lucientes (óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm, Museo Nacional del Prado, P-726)

los cuadros, labor que fue realizada con cierta urgencia, dada la inminente apertura del establecimiento al público tras la habilitación de tres salas en el primer piso para la exhibición de trescientas once obras de la escuela española⁶.

El primer artífice del que tenemos noticia desarrollando esta actividad es Vicente Rosón, maestro carpintero de la Real Casa desde julio de 1815⁷, de cuyo trabajo en el Museo tenemos constancia documental desde finales de 1818 hasta su muerte en 1829. El carpintero presentó entre el 31 de octubre de 1818 y el 31 de diciembre de 1819 numerosas cuentas por la fabricación de bastidores para las pinturas «que se estaban componiendo en el Salón del Real Museo»⁸, todas ellas de escuela española. Dichas cuentas, que se extienden hasta diciembre de 1821, aparecen mezcladas en la documentación con otras relativas a la compra de materiales, la ejecución de otros trabajos de carpintería –construcción de estructuras para restaurar los cuadros, apertura de puertas en las salas o fabricación de soportes para colocar cortinas en las ventanas– y los jornales invertidos en «arreglar, achicar y colocar marcos»⁹.

Además de componer las molduras ya existentes que se traían de los palacios para guarnecer las pinturas¹⁰, en este periodo también se construyeron marcos nuevos¹¹. En estas faenas participaba un número variable de artífices dependiendo del volumen de trabajo, siendo muy habitual que interviniesen uno o dos oficiales, asistidos, a su vez, por uno o dos ayudantes y, en caso necesario, por aprendices o artesanos de otros oficios relacionados con el trabajo de la madera¹². La supervisión de la faena diaria y el control de los gastos correspondían al artífice al mando –en este caso, a Rosón¹³–, que asumía toda la responsabilidad. Aunque la mayor parte de estas tareas se llevaban a cabo en el Museo, era frecuente que el maestro realizara algunas en su taller particular, en cuyo caso dejaba fiel constancia de ello en las cuentas¹⁴.

Seguramente las labores de compostura de los marcos se ejecutaban en la planta baja del edificio¹⁵, donde también se restauraban las pinturas y, según algunos autores, se procedía a su enmarcado¹⁶. Sin embargo, como veremos más adelante, el dorado de las molduras solía efectuarse en casa de los propios artesanos. En cualquier caso, todo indica que desde el nacimiento del Real Museo se tuvo conciencia de la importancia de disponer de un taller de carpintería y enmarcación que, ya desde los primeros años, contó con una estructura

profesional estable, muy similar a la de los Reales Talleres instalados en el Palacio Real de Madrid¹⁷.

Una vez finalizada la construcción de los marcos nuevos, que en esa época debían de ser bastante sencillos y homogéneos¹⁸, estos y las molduras antiguas que necesitaban algún arreglo pasaban a manos del dorador. Desde 1819 hasta 1833, el artífice que realizó la mayor parte de estos trabajos fue Ramón Lletget –Lleget, en algunos documentos–, «dorador de mate» o «a mate»¹⁹ de la Real Casa desde 1799 y adornista honorario de cámara desde 1815²⁰, cuyo trabajo en el Museo apenas era conocido hasta el momento²¹.

El primer encargo a Lletget que conocemos es la limpieza y composición del dorado de los marcos de las obras de la escuela española, que realizó entre el 20 de abril de 1819 y el 20 de marzo de 1820²². Según la cuenta presentada, el artífice doró trescientos veinticuatro marcos; pintó, imitando el bronce, las barandillas de los tres salones, y doró un farol grande y una tablilla con el nombre del Museo para colocar en la puerta del establecimiento. El coste total de estos trabajos fue de 26.245 reales de vellón, en el que no se incluía el traslado de los marcos al taller de Lletget ni su devolución a la pinacoteca, gasto que corrió a cuenta del dorador²³.

En abril de 1820, tras la marcha del marqués de Santa Cruz a París, la dirección del Real Museo fue asumida por el príncipe de Anglona. Ese mismo año se completó la instalación de las obras de la escuela italiana en el ala norte de la Galería Central, aumentando el número de cuadros expuestos a quinientos doce²⁴. Dicha ampliación conllevó la continuación de los trabajos de carpintería y dorado iniciados en los años anteriores. Vicente Rosón siguió presentando mensualmente cuentas por la fabricación de bastidores y por «jornales, materiales y clavazón de todas clases» hasta diciembre de 1823, fecha del cese de Anglona²⁵.

La producción de marcos también se prolongó en este periodo. En las cuentas presentadas por Rosón en mayo y junio de 1821 se menciona la realización de varias molduras «a la romana» –posiblemente con perfil a lo *Salvator Rosa*²⁶– para obras de la escuela italiana: *Rubens pintando la alegoría de la Paz y Bethsabé en el baño*, de Luca Giordano (P-190 y P-3177); la *Violencia de Tarquino*, del taller de Tintoretto (P-392); la *Fragua de Vulcano*, de Jacopo Bassano (P-5263); *Marina*, de Salvator Rosa (P-324); la *Virgen con el Niño Jesús y varios santos*, de Giambettino Cignaroli (P-99), y *Exequias de un emperador romano*, de

Giovanni Lanfranco (p-234)²⁷. El precio de dichas molduras osciló entre los 476 y los 945 reales, a razón de 14 reales el pie de madera empleada (1 pie castellano = 0,278 m)²⁸. Algunas de estas pinturas no se expusieron en las salas en ese momento²⁹, por lo que suponemos que fueron enmarcadas y trasladadas a los depósitos.

El trabajo de dorar los marcos también siguió adelante. Andrés del Peral, dorador de mate de la Real Casa desde 1785 hasta 1824³⁰, presentó el 4 de septiembre de 1821 una cuenta por la compostura y el dorado de noventa y siete marcos³¹, entre ellos, la obra de Lanfranco ya mencionada. Mientras, entre el 1 de junio de 1820 y el 24 de marzo de 1822, Ramón Lletget recomponía doscientos veintiuno y doraba doce «nuevos» para obras de la escuela italiana; arreglaba el dorado del marco antiguo de la *Última Cena* de Juan de Juanes (p-846), y pintaba, imitando el bronce, las barandillas que rodeaban la sala de pintura italiana y las salas españolas³². Esta última cuenta de Lletget resulta especialmente interesante, ya que nos permite conocer el sistema de trabajo del taller y los criterios de restauración de marcos que imperaban en el Museo, muy similares a los actuales. Refiriéndose a su trabajo con las obras italianas, el dorador señala que procuró limpiar y conservar el oro antiguo en la medida de lo posible, pero que en algunos casos no tuvo más remedio que dorar de nuevo varias zonas de la talla al no poder aprovechar el dorado original, pues los marcos estaban «muy maltratados».

En esos años también se doraron los marcos de algunas obras de los artistas españoles contemporáneos (los que trabajaron a partir de la segunda mitad del siglo XVIII), cuyos cuadros se exponían en el salón anejo a la rotonda del primer piso. Se alude entre ellos al marco de las *Glorias de España* de José Aparicio, obra hoy sin localizar (I-II), del que Lletget doró la moldura exterior, lisa, y arregló la interior, tallada³³. Entre las noticias relacionadas con obras de estos pintores destaca la de la construcción y la decoración del marco para *Fernando VII a caballo*, pintado por José de Madrazo en 1821 (p-3295)³⁴. El 11 de agosto de ese año Domingo Dalli y Rodríguez, tallista de la Real Casa³⁵, presentó una cuenta por la compostura de varias molduras, seguramente para la escuela italiana, y por la construcción de un marco nuevo para la citada obra de Madrazo. Según el tallista, el marco fue un encargo particular del propio Fernando VII, y en esa fecha ya había sido entregado al pintor³⁶. Estaba decorado con dos órdenes de

talla, uno de ovas y otro de hojas –probablemente un modelo neoclásico con talla de hojas puntiagudas de relieve plano en el filo y ovas en el canto–, y provisto de cantoneras y colgadores de hierro³⁷. Lamentablemente desconocemos el paradero de este marco, aunque suponemos que se cambió cuando la obra fue depositada en el Museo Romántico en 1923, pues en una fotografía tomada en este museo en algún momento entre 1945 y 1958, la pintura aparece ya protegida con una moldura lisa, quizá la que tiene actualmente (fig. 2).

Durante la etapa del marqués de Ariza y Vicente López al frente del Real Museo continuaron los trabajos de carpintería. Se finalizó la remodelación del ala sur de la Galería Central y se comenzó la reforma de la pieza ochavada –actual sala 32–, que se destinaría a la exhibición de las escuelas francesa y alemana³⁸. Para llevar a buen término esta fase de reestructuración de las colecciones fue necesario el trabajo ininterrumpido de varios oficiales –en algunos meses hasta cinco– y un ayudante, que se emplearon en la clavazón y el encolado de maderas y otros menesteres de su oficio desde 1823 hasta 1828³⁹.

La llegada masiva de obras de los palacios reales y de la Academia de San Fernando retrasó unos años la instalación de las salas⁴⁰, lo que no impidió que siguieran fabricándose molduras. El 31 de diciembre de 1824 Vicente Rosón presentó una factura por la construcción del marco de la obra *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*, hoy sin localizar en su depósito del Tribunal Supremo de Madrid, que, según el documento, «estaba siendo pintada en esa fecha por Vicente López para el Museo», y que colgó poco tiempo en la pinacoteca⁴¹. Para los largueros del marco, ricamente tallado, se utilizó pino de Valsain, la misma madera que, para las molduras aplicadas, «se labró y no gustó al tallista [del que no se menciona el nombre] para la talla». El importe de la obra ascendió a 4.291 reales, incluyendo el ensamblaje de los largueros, la clavazón y el encolado y los jornales de los mozos que transportaron el marco a casa del dorador. La cuenta de Ramón Lletget correspondiente a este marco está fechada el 27 de diciembre de ese mismo año, y en ella el artesano señala que el perfil había sido inventado por Isidro González Velázquez, arquitecto mayor del rey. En el documento se describe la rica decoración de la moldura, con dos órdenes de talla –uno de ovas y flechas y otro de hojas lisas, alternando zonas mates y bruñidas en el acaba-



2. Vista del vestíbulo del Museo del Romanticismo, con el retrato de Fernando VII enmarcado con una moldura lisa, 1945-58

3. Detalle del marco neoclásico realizado por Vicente Rosón y Ramón Lletget en 1828 para *La familia de Felipe V* de Louis-Michel van Loo (óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm, Museo Nacional del Prado, P-2283)

4. Detalle del marco dorado por Ramón Lletget en 1828 para *La familia de los reyes de Etruria* de François-Xavier Fabre (óleo sobre lienzo, 223 x 160 cm, Museo Nacional del Prado, P-5257)

do—, así como su elevado precio, que, «por su tamaño [...], gran trabajo y coste del oro», fue estimado en 8.890 reales, cantidad que incluía el embalaje de protección, constituido por «papeles finos y otras cubiertas», y el traslado al Museo desde el taller del dorador⁴². Al igual que en el caso de la obra de Madrazo antes comentada, desconocemos la suerte que corrió el marco, uno de los primeros realizados en el Prado, tal vez según directrices del propio Vicente López.

LOS TRABAJOS DE ENMARCADO CON EL DUQUE DE HÍJAR (1826-30)

El 3 de mayo de 1826 el duque de Híjar sucedió al marqués de Ariza al frente del Real Museo⁴³. Comenzaba así una etapa decisiva en la consolidación de la institución, definida por la llegada de numerosas obras a la pinacoteca, las primeras adquisiciones de obras —con el consiguiente incremento de los trabajos de carpintería y enmarcación— y la instalación de la galería de escultura. La reordenación de las colecciones conllevó el cierre del Museo entre 1826 y 1828.

El proyecto museográfico presentado por el duque de Híjar⁴⁴ supuso, entre otras cosas, la colocación de la pintura francesa y alemana en la pieza ochavada, tarea que se finalizó a comienzos de 1828⁴⁵, y la disposición de las escuelas flamenca y holandesa en las salas aldañas,

aunque esto último no se pudo concluir hasta 1830⁴⁶. Antes de eso, en abril de 1827, llegaba al Museo una partida de cuadros procedentes de la Academia de San Fernando, cuyos marcos, excepto los pertenecientes al rey, fueron tasados por peritos⁴⁷. Dos meses más tarde el director solicitaba a la Tesorería Real 6.000 reales que debían entregarse al conserje del Museo para hacer frente, entre otras cuestiones, al pago de varias molduras a la Academia⁴⁸.

Quizá por el gran volumen de marcos que se fabricaron o se repararon hasta 1830, la documentación correspondiente a ese periodo es menos explícita que la de la etapa inicial. Así, en las partidas de carpintería firmadas por Vicente Rosón y sus oficiales se menciona la ejecución de algunos ejemplares «moldados», sin especificar a qué escuelas estaban destinados⁴⁹, y, para la pieza ochavada, varias molduras «a la romana», algunas de ellas cuadradas por fuera y redondas por dentro⁵⁰.

Si se describen con detalle los marcos nuevos, «ensamblados y moldados», cuya cuenta, correspondiente a agosto de 1828, firma Rosón en el mes de septiembre de ese mismo año. Dichas piezas se destinaron a obras principales del Museo: la *Familia de Carlos IV*, de Goya (fig. 1); *María Isabel de Braganza como fundadora del Museo del Prado*, de Bernardo López (P-863), y la *Familia de Felipe V*, de Louis-Michel van Loo (P-2283), y fueron

estimadas en 686, 525 y 1.080 reales respectivamente⁵¹. El enmarcado de estas pinturas en este momento no es casual. El 19 de agosto Fernando VII visitó la pinacoteca para ver la ampliación⁵², y ese mismo mes se instaló en la planta principal del Museo el llamado Gabinete de Descanso⁵³, una estancia concebida para uso particular de la familia real, decorada en su mayor parte con cuadros que legitimaban la monarquía. Entre ellos se encontraban las obras mencionadas, que colgaban en dicha sala en 1834⁵⁴ y que, como revelan las cuentas de carpintería y dorado, se expusieron ya con sus marcos nuevos el día de la visita real⁵⁵.

La fabricación de molduras por parte de Rosón y sus oficiales continuó hasta mediados del año siguiente⁵⁶. El maestro carpintero falleció en Madrid el 4 de mayo de 1829 a los cincuenta y nueve años⁵⁷. Tal y como se especificaba en su testamento⁵⁸, la heredera de sus bienes y de los trabajos que tenía ya comenzados fue su esposa María Jiménez, maestra carpintera de la Real Casa⁵⁹. Se trata de la única mujer de la que hemos hallado noticia trabajando en el Real Museo en esa época⁶⁰, aunque es posible que hubiera otras en su misma situación⁶¹. La incorporación de María Jiménez a la pinacoteca en el mes de julio no alteró el curso de las obras de carpintería que se estaban realizando, que prosiguieron en las mismas condiciones que con Rosón⁶². La construcción de marcos, lejos de ralentizarse, se incrementó, llegando a fabricarse más de sesenta molduras en la segunda mitad del año. Prueba de que los trabajos de enmarcación fueron perfeccionándose es que en la documentación aparece cada vez más información sobre los marcos, describiéndose en detalle su forma y características y, en algunos casos, especificándose su destino⁶³.

Los trabajos de dorado también experimentaron un fuerte desarrollo con la llegada del duque de Híjar a la dirección del Museo. Entre octubre de 1827 y agosto de 1828 Ramón Lletget reparó algunos marcos de la escuela española, de los que doró «todo menos el canto»⁶⁴. Este dato es interesante, ya que revela que a esa época se remonta el origen de muchas de las molduras del Prado que en la actualidad presentan sus cantos pintados o «dados» de amarillo, pues la necesidad constante de enmarcar obras obligó a abaratar costes, adoptándose esta solución especialmente para los marcos lisos⁶⁵.

En agosto de 1828 Lletget doró los marcos nuevos, ya mencionados, de la *Familia de Carlos IV* de Goya y la *Familia de Felipe V* de Van Loo, y los marcos antiguos de



otras obras que también se colgaron en el Gabinete de Descanso: la *Familia de los reyes de Etruria*, de François-Xavier Fabre (fig. 4); las *Parejas reales* y *Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias*, de Luis Paret (p-1044 y p-1045); *Carlos III y María Amalia de Sajonia*, de Antón Rafael Mengs (p-2200 y p-2201), y *Embarque real en el estanque grande del Retiro*, de José Ribelles (p-4846)⁶⁶. El más caro de todos ellos fue el de la obra de Goya, que se pagó a 1.840 reales, ascendiendo su precio total a 2.526 reales, al sumarse los 686 correspondientes al trabajo de carpintería. Las descripciones de varios de estos marcos nos han permitido identificarlos con los que actualmente guarnecen las pinturas. Los de las obras de Goya y Van Loo, muy ricos y cuidadosamente descritos en la documentación⁶⁷, presentan decoración de sarta de perlas en el filo, ancha entrecalle lisa y grandes ovas en el canto (figs. 1 y 3); el del cuadro de Fabre, re-



5. Marco de *María Isabel de Braganza, reina de España, como fundadora del Museo del Prado*, de Bernardo López Piquer (óleo sobre lienzo, 258 x 174 cm, Museo Nacional del Prado, 1-863), realizado por Vicente Rosón y Ramón Lletget en 1828

6. Ángel Maeso, *Mueble de aseo o Retrete de Fernando VII*, 1830. Madera de caoba y palosanto, terciopelo y bronce dorado, 70 x 214 x 58 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (0-2764), en depósito en el Museo Nacional del Romanticismo

cientemente restaurado, está ornamentado con cuatro órdenes de talla de sarta de perlas, doble fila de hojas picadas y hojas de laurel (fig. 4). El marco que protege hoy a las *Parejas reales* de Paret, «grande y liso», y los de los retratos de Mengs, «tallados de tres órdenes antiguos», son seguramente también los que se realizaron en esa época.

Además de las molduras anteriores, para la estancia privada de Fernando VII Ramón Lletget también doró ocho marcos nuevos lisos, uno de ellos muy grande, y otros seis para pinturas al pastel⁶⁸. Asimismo, entre 1827 y 1829 el dorador entregó cuatro remesas de marcos para obras de la escuela flamenca: en enero y julio de 1827, y en marzo y abril de 1828⁶⁹. Esas partidas estuvieron compuestas por quince, doce, diecisiete y treinta y una molduras respectivamente, y la suma total de los

trabajos ascendió a 6.339 reales de vellón y 28 maravedíes. Al igual que en las de carpintería, en las cuentas de dorado también se observa un mayor cuidado a la hora de describir los marcos, distinguiendo los «necesitados de compostura» de los «nuevos» y especificando algunos detalles de su decoración. Entre mayo y octubre de 1829 Ramón Lletget intervino en ciento setenta y seis marcos más para obras de la escuela flamenca y en catorce para el Gabinete de Descanso, entre los que había marcos «lisos», «a la italiana tallados», «franceses» y «de palmas» –seguramente la moldura neoclásica de perfil a lo *Salvator Rosa* con talla de hojas en el canto y cinta con ataduras en el filo, conocida como «Mengs», la más habitual en el Prado–, diferenciando entre «nuevos», «viejos» o «muy antiguos»⁷⁰. El dorador terminó también el marco del retrato de María Isabel de Braganza



6

construido por Rosón el año anterior, probablemente el actual, pues aparece descrito como «ancho de maderas» y «ricamente tallado» (fig. 5)⁷¹.

MUEBLES PARA LA «PIEZA DE SU MAJESTAD» (1830)
 Durante el periodo en que el duque de Híjar fue director del Real Museo no solo se realizaron obras de carpintería y se compusieron y fabricaron marcos para las pinturas; también se hicieron ricas piezas de ebanistería, algunas de las cuales se conservan hoy en perfecto estado. En este sentido hay un momento clave en la historia de la pinacoteca, hacia 1830, que reviste un gran interés, pues afecta a un mueble de carácter excepcional.

Como ya hemos mencionado, en 1828 se instaló en la primera planta del cuerpo sur del Museo el «Gabinete o Sala de Descanso» o «Pieza de Su Majestad», como aparece recurrentemente nombrada en la documentación de la época. Esta habitación, actual sala 39, estaba compuesta por un salón y un cuarto de aseo similar a los que existían en otros palacios borbónicos⁷². Este último espacio se decoraba con unas pinturas murales que fueron realizadas por el pintor Francisco Martínez entre 1827 y 1835⁷³ y que hoy se conservan; además existía un retrete de madera de caoba con incrustaciones de bronce dorado, hoy depositado en el Museo Nacional

del Romanticismo (fig. 6)⁷⁴. De este mueble de aseo se conocía hasta ahora su presencia en el Prado en época fernandina, pero no su autor ni la fecha de su realización. El estudio de las cuentas particulares de los artesanos de este periodo nos ha permitido conocer que la pieza ya estaba terminada y entregada en enero de 1830, y que fue realizada por uno de los artífices más importantes de los Reales Talleres, el ebanista Ángel Maeso⁷⁵.

Junto al mueble, cuya descripción, muy minuciosa, transcribimos completa por su interés⁷⁶, Maeso realizó para la Sala de Descanso nueve banquetas de peral ebonizado y cuatro mesas de ébano⁷⁷, además de veintidós sillones de pino cuyo pago estuvo reclamando a la Tesorería Real durante casi diez años. Las piezas debían hacerse «con mucha premura», pues tenían que estar listas «para las bodas de SS. MM.»⁷⁸, es decir, para el 11 de diciembre de 1829, fecha del matrimonio de Fernando VII y María Cristina de Borbón. Según parece, los muebles quedaron sin terminar, ya que iban «muy enriquecidos de adorno de talla» y al tallista no le dio tiempo a acabarlos. Por ello no se entregaron a tiempo y no recibieron el visto bueno del conserje del Museo. Maeso reclamó repetidamente el pago de su obra, tal y como muestran las numerosas cuentas que se conservan sobre este asunto en los años siguientes⁷⁹. En abril de 1836 la Tesorería Real tasó los sillones en



7. Detalle del marco neoclásico con perfil a lo *Salvator Rosa*, modelo «Mengs», dorado por Ramón Lletget en 1833 para *La Adoración de los pastores* de Bartolomé Esteban Murillo (óleo sobre lienzo, 187 x 228 cm, Museo Nacional del Prado, P-961)

8. Detalle del marco neoclásico con perfil a lo *Salvator Rosa* con talla de ovas y «ces» avolutadas y entrecalle lisa dorado por Ramón Lletget en 1833 para *Luis XIV* de Hyacinthe Rigaud (óleo sobre lienzo, 238 x 149 cm, Museo Nacional del Prado, P-2343)

7



8

4.840 reales⁸⁰, que Maeso, tras años de reclamaciones, recibió finalmente en agosto de 1839⁸¹. Según la documentación, las piezas fueron colocadas en la Sala de Descanso en 1837⁸², por lo que suponemos que llegaron a terminarse, aunque desconocemos qué fue de ellas.

LA ENMARCACIÓN DE OBRAS EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DE HÍJAR (1830-38)

Paralelamente a las obras de ebanistería de la «Pieza de Su Majestad», en el Real Museo continuaron efectuándose trabajos de enmarcación, si bien a un ritmo más lento que en años anteriores. Entre 1830 y 1838, fecha en la que fue sustituido por José de Madrazo, el duque de Híjar siguió impulsando la ampliación de la pinacoteca y aumentando progresivamente el número de obras expuestas⁸³. María Jiménez continuó supervisando las obras de su oficio hasta noviembre de 1834 (fecha del último documento que hemos hallado a su nombre), dando cuenta mensualmente de los jornales de los oficiales y de los materiales utilizados en las salas del Museo⁸⁴. En la documentación de esa etapa no hemos encontrado datos sobre la fabricación de ninguna moldura especialmente relevante; se alude tan solo a la construcción de varios marcos «moldados y ensamblados». Sí se recogen, en cambio, numerosos trabajos de compostura realizados por Ramón Lletget desde 1830 hasta mayo de 1833, momento en el que cesan las cuentas firmadas por el artífice⁸⁵. En ese periodo Lletget doró numerosos marcos para distintas escuelas, entre ellos, los del *Cristo crucificado* de Velázquez (P-1167), terminado en agosto de 1830⁸⁶, el *Príncipe don Carlos* de Alonso Sánchez Coello (P-1136) y la *Adoración de los pastores* de Murillo (P-961)⁸⁷. Todos ellos se describen como «de palmas» (modelo «Mengs») y se conservan en la actualidad colocados en las pinturas mencionadas

(véase fig. 7). De obras francesas sobresalen el marco de *Luis XIV*, de Hyacinthe Rigaud (p-2343), «antiguo, tallado de tres órdenes» –seguramente el actual (fig. 8)–, y el de *San Pablo y san Bernabé en Listra*, de Sébastien Bourdon (p-2237), «francés, de pasta»⁸⁸.

El 20 de agosto de 1838 José de Madrazo es nombrado director del Real Museo de Pinturas⁸⁹. Con él comienza una nueva etapa en la institución que, en lo que respecta a los oficios de la madera, se caracterizará por la participación de nuevos artífices y la evolución y mejor organización de los trabajos de enmarcación⁹⁰. Sin embargo, y a pesar del desarrollo que experimentaría después, es justo recordar que esta importante

labor fue iniciada por los cuatro primeros directores del Museo, a cuyo esfuerzo y tesón debemos el poder contemplar hoy algunos de los marcos más bellos de la pinacoteca.

SILVIA CASTILLO ÁLVAREZ es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, centro en el que después cursó el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español (especialidad en Edad Moderna) y el Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico. Ha realizado prácticas formativas en la Fundación Amigos del Museo del Prado y en el Departamento de Documentación del Museo Nacional de Artes Decorativas. Desde 2014 disfruta de una beca de formación e investigación en el Área de Conservación de Pintura Española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado, donde se ocupa del estudio de la colección de marcos.
silvia.castillo.alvarez@gmail.com

RESUMEN: En la etapa inicial del Real Museo de Pinturas, los artesanos de la madera contribuyeron con su trabajo a la consolidación del proyecto museográfico de la institución. Su labor, especialmente importante en lo que respecta a la construcción y el dorado de marcos para las pinturas, experimentó un gran desarrollo bajo la dirección del duque de Híjar, entre 1826 y 1838. El estudio de la abundante documentación de esos años conservada en el Archivo General de Palacio y el análisis de los marcos que hoy guarnecen varias de las obras maestras de la pinacoteca permiten reconstruir el origen de los trabajos de enmarcación en el Museo del Prado y conocer los nombres de los artífices que los realizaron.

PALABRAS CLAVE: fabricación de marcos; carpintería; Museo del Prado; duque de Híjar; Ramón Lletget; dorado; Retrete de Fernando VII; siglo XIX

ABSTRACT: The wood craftsmen who worked for the Real Museo de Pinturas during its initial stages contributed decisively to the consolidation of the institution's museographic design. Their crucial involvement in the tasks of framing and gilding had its heyday between 1826 and 1838, under the directorship of the Duke of Híjar. A study of the ample documentation that exists on this period (in the Archivo General de Palacio), together with an analysis of the frames which today adorn many of the masterpieces in the museum, allow us to reconstruct the origins of framing in the Museo del Prado and to trace the names of the craftsmen who constructed these pieces.

KEYWORDS: Frame construction; woodwork; Museo del Prado; Duke of Híjar; Ramón Lletget; gilding; Fernando VII's toilet; nineteenth century

Este artículo forma parte de un estudio más amplio sobre los marcos de la Colección Real, que está siendo realizado gracias a una beca de formación e investigación concedida por el Museo del Prado. Quiero agradecer a Leticia Ruiz Gómez la confianza que ha mostrado en las posibilidades de este trabajo, así como sus consejos durante su realización. Agradezco también sus aportaciones a Leticia Azcue, Javier Barón, Helena Bernardo, Yolanda Cardito, Gemma García, José Manuel Matilla, Manuela Mena, Manuel Montero, Javier Portús, Gracia Sánchez y Andrés Úbeda, así como a Pedro J.

Martínez y a Gemma Cobo, del Museo del Prado, y a José Luis Sancho y Antonio Alonso, de Patrimonio Nacional.

1. Destacamos Beroqui 1933, Madrazo 1945, Matilla y Portús 2004 y Moleón 2011.

2. Pedro Moleón es quien más se ha dedicado a ello, aunque centrándose más en cuestiones relacionadas con la arquitectura.

3. Madrazo 1945, p. 94.

4. Ruiz Gómez 2006, p. 1836.

5. Madrazo 1945, p. 95.

6. Sobre la instalación de estas salas véase Matilla y Portús 2004, pp. 15 y ss.

7. Rosón solicitó la plaza el 24 de junio tras dieciséis años sirviendo como aparejador de carpintero, siendo «el más antiguo de los oficiales del taller de la Real Casa», y sustituyendo al frente del mismo a su maestro, Antonio García. Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Personal (Per), caja 922, exp. 16.

8. AGP, Administración General (AG), Cuentas Particulares (CP), leg. 5.220, exps. 4 y 5 (copia), cuentas 1818-21.

9. En julio de 1819 se pagaron 4 reales a dos mozos «por ayudar a poner el marco al cuadro el Pasmó de

Sicilia», de Rafael (p-298). AGP, AG, Cuentas del Real Museo de Pintura (CRMP), leg. 6.751, 1 de julio de 1819.

10. En la documentación de esos años aparecen diversos pagos «por bramante y papel para impapalar [*sic*] marcos dorados», seguramente traídos de los Reales Sitios. *Ibidem*, 31 de julio de 1820.

11. En ocasiones los marcos se fabricaban antes de la llegada de las pinturas al Museo, como revela una nota remitida por el Secretario de Estado a Vicente López a propósito de unos cuadros «de Rafael y otros maestros», procedentes de Francia, que iban a trasladarse a la

pinacoteca y que necesitaban molduras nuevas. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 401, exp. 67, 1 de agosto de 1818.

12. A veces, para colocar los marcos más grandes se requería la colaboración de un cerrajero, que fabricaba escarpías, tornillos y otras piezas metálicas para asegurar las molduras en las paredes. AGP, AG, CP, leg. 5.220, exp. 3, cuenta de Antonio López, maestro cerrajero de la Real Casa, 24 de noviembre de 1819.

13. Gracias a la documentación sabemos que los marcos y los bastidores se pagaban por un lado, y los materiales y los jornales de los empleados, por otro. *Ibidem*, exp. 5, mayo de 1821.

14. En ese mismo documento se hace referencia a que «los marcos los había hecho [Rosón] en su casa», donde también había fabricado «un carro para trasladar las pinturas de una parte a otra». *Ibidem*.

15. En los primeros años el taller de carpintería, compuesto por tres salas, estaba instalado en el llamado «Salón Bajo». AGP, AG, leg. 458, varias cuentas.

16. Rumeu de Armas 1980, p. 125.

17. Sobre su organización véase López Castán 2004 y López Castán 2005.

18. En la primera etapa del Museo primaban la rapidez y el ahorro económico, lo que, unido a la forma de colgar las obras, muy juntas y a varios niveles (Matilla y Portús 2004, p. 19), aconsejaba la fabricación de molduras sencillas, producidas en serie y adaptables a diferentes formatos, tamaños y géneros pictóricos. El 22 de febrero de 1819, la persona responsable de llevar un registro de las obras, Vicente Mariani, acusó recibo de «once lios de molduras doradas para marcos de los cuadros de este Real Museo» enviados por Luis Veldrof, aposentador mayor de Palacio, lo que prueba que el envío de largueros listos para ensamblar era una práctica frecuente. AGP, AG, leg. 458, 22 de febrero de 1819.

19. En la documentación de la época se hace referencia recurrentemente a los doradores «de mate», especializados en el dorado de superficies de madera, para diferenciarlos de los doradores «a fuego», que se dedicaban al dorado sobre metal (López Castán 1991, pp. 278-79).

20. AGP, Per, caja 586, exp. 20.

21. Sobre el trabajo de Lletget en los Reales Sitios véanse López Castán 1991, p. 288; López Castán 2008, pp. 131 y ss.; López Espinosa 2012, pp. 64-65, y López Espinosa 2014. De su colaboración con el Museo se da breve noticia en Madrazo 1945, p. 122.

22. AGP, AG, CP, leg. 5.262, exp. 4, 20 de marzo de 1820.

23. «Y es el total importe de los dichos 324 marcos, habiendo sido de mi cuenta el transporte desde del [sic] Museo al obrador y devolverlos al Museo». *Ibidem*.

24. Madrazo 1945, p. 101.

25. AGP, AG, CP, leg. 5.220, exp. 5. Según la cuenta correspondiente a agosto de 1820, Rosón también realizó varios viajes a Aranjuez y a La Granja para trasladar pinturas al Museo.

26. La moldura conocida como *Salvator Rosa* o *Carlo Maratta*, cuyo perfil imita la basa de una columna dórica, fue utilizada en Roma desde de 1680 hasta la década de 1760, de ahí que en ocasiones las fuentes se refieran a ella como «moldura a la romana». Dada su sencillez y adaptabilidad a todo tipo de pinturas, en Europa se empleó para dotar de coherencia a las colecciones de muchas pinacotecas (Mitchell y Roberts 1996b, pp. 261-91). Por ello no resulta extraño que en los primeros años del Museo se escogiera este perfil para las molduras de nueva fabricación. Varias de las pinturas que mencionamos aquí tienen ahora otro marco, por lo que no nos ha sido posible probar esta hipótesis.

27. AGP, AG, leg. 5.220, exp. 5, 31 de mayo de 1821. Las dimensiones de los marcos aparecen recogidas en pies, indicando la altura, la anchura y el perímetro completo. En algunos casos estas no coinciden exactamente con las de las pinturas, probablemente debido a la rapidez o a cierta falta de rigor en la toma de medidas. Por este motivo, a lo largo del artículo únicamente hacemos referencia a las obras sobre las que tenemos certeza suficiente, ya sea porque en la documentación se mencione su título o su autor, porque sus dimensiones y las del marco coincidan con un margen aceptable, o porque la relación de la obra con la historia del Museo así lo sugiera.

28. Únicamente la madera del marco del Lanfranco se pagó a 15 reales el pie.

29. No figuran en el catálogo de obras expuestas publicado en 1821. Eusebi 1821.

30. AGP, Per, caja 805, exp. 33.

31. AGP, AG, CP, leg. 5.262, exp. 4.

32. *Ibidem*, 24 de marzo de 1822.

33. *Ibidem*.

34. Es probable que el retrato fuese un encargo directo de Fernando VII (Díez 1998, p. 293), lo que explicaría la conveniencia de realizar un marco adecuado para su exhibición en la pinacoteca, donde colgaría en un lugar privilegiado. En las cuentas de gastos de conserjería de junio de 1823 se menciona el pago a un carpintero por reforzar el bastidor y colgar el cuadro en la puerta del Museo. AGP, AG, CRMP, leg. 6.751, cuenta de junio de 1823.

35. AGP, Per, caja 285, exp. 28.

36. En la cuenta se detalla que son «para colocar pinturas en la Galería del Museo». AGP, Reinados, Fernando VII, caja 400, exp. 24.

37. «El citado marco tiene cuarenta y ocho pies en cuadro y lleva dos órdenes de adornos, el uno tallado de huevos, y el otro que es más pequeño, lleva talladas unas ojás picadas, trabajado con el mayor esmero y primor que pide el arte, como asimismo en los ángulos lleva cuatro escuadras de yerro para su mayor seguridad, y dos colgaderos correspondientes». *Ibidem*. Sobre este modelo véase Timón Tiemblo 2002, pp. 321-22.

38. Beroqui 1933, p. 124.

39. AGP, AG, CP, leg. 5.220, exp. 5, cuentas de 1823-24, y leg. 5.221, exp. 1, cuentas de 1825-28. Algunos de los oficiales que estuvieron a las órdenes de Rosón fueron Francisco González, Diego Casado y Agustín Díez.

40. Véase Matilla y Portús 2004, pp. 21-22.

41. Aunque se ha considerado que la obra fue comenzada posiblemente en 1829 (Díez, Gutiérrez Márquez y Martínez Plaza 2015, p. 336), los documentos que aquí presentamos revelan que esta ya debía de haberse iniciado en diciembre de 1824, pues en esa fecha se acabó un marco para un cuadro titulado «Muerte de Ciro el Grande», que ha de ser este mismo (AGP, AG, CP, leg. 5.220, exp. 5).

42. AGP, AG, CP, leg. 5.262, exp. 5.

43. AGP, Per, caja 512, exp. 12.

44. Sobre este proyecto y el presentado por Vicente López para el Museo, véanse Beroqui 1933,

pp. 113-16 y Matilla y Portús 2004, pp. 21-22.

45. Beroqui 1933, p. 124.

46. Estas salas se inauguraron el 3 de abril de 1830. *Ibidem*, p. 129.

47. AMP, caja 357, leg. 11.202, exp. 3, 27 de abril de 1827.

48. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 401, exp. 57, 12 de junio de 1827.

49. AGP, AG, CP, leg. 5.221, exp. 1, 30 de noviembre de 1827. En los documentos fechados de 1825 en adelante, los marcos aparecen junto a una numeración que no parece corresponder ni a los catálogos del Museo ni a los números de inventario de las obras en sus lugares de procedencia. Es posible que, una vez se fueron sistematizando los trabajos de enmarcación en la pinacoteca, se decidiera asignar a los marcos (tanto a los antiguos como a los de nueva fabricación) un número de registro con el fin de llevar un control de los mismos. Ello explicaría la presencia en muchas molduras del Museo de etiquetas antiguas con una cifra escrita a tinta parda junto a la abreviatura «R¹ M^o» (Real Museo).

50. *Ibidem*, cuenta de mayo y junio de 1827.

51. *Ibidem*, 6 de septiembre de 1828.

52. Beroqui 1933, p. 125.

53. Madrazo 1945, p. 115.

54. Nos informa de ello el inventario de los bienes reales redactado tras la muerte de Fernando VII, transcrito en Anes 1996, pp. 121-349.

55. En enero se pagaron cinco jornales a dos mozos por buscar en los depósitos los cuadros que habrían de colgar en la sala, y en agosto, cuatro jornales a cuatro mozos por colocarlos en ella. AGP, AG, CRMP, leg. 6.751, cuentas de enero y agosto de 1828.

56. AGP, AG, CP, leg. 5.221, exp. 1, cuentas de septiembre a diciembre de 1828, y exp. 2, cuentas de enero a junio de 1829.

57. AGP, Per, caja 922, exp. 16, certificado de defunción de Vicente Rosón, Madrid, 11 de mayo de 1829.

58. Otorgado el 1 de septiembre de 1826. *Ibidem*, 9 de mayo de 1829.

59. AGP, Per, caja 593, exp. 47. A su cargo estuvieron Agustín Díez y Francisco González, que ya habían trabajado con Rosón, y José Muñoz. AGP, AG, CP, leg. 5.221, exp. 2, cuentas de julio a diciembre de 1829.

60. Aunque existen escasos testimonios documentales sobre el papel

de la mujer en las profesiones artísticas, en España fue muy frecuente su participación entre los siglos XVI y XVIII, especialmente al enviudar, cuando, y sobre todo si no tenía descendencia, se hacía cargo del taller como maestra, ocupándose del control de los gastos y de la manutención de oficiales, ayudantes y aprendices (Ramos de Castro 1997).

61. En una carta dirigida a Fernando VII el 4 de mayo de 1829, María Jiménez expone que desea continuar las obras comenzadas por Rosón «a fin de que no le sea tan aflictiva su viudez», y que se atreve a solicitar ese favor «atendida la práctica observada con las viudas de artistas de la Real Casa», lo que indica que esta forma de proceder era bastante frecuente. AGP, Per, caja 593, exp. 47.

62. En ese mismo documento, la carpintera pidió al rey que le permitiera continuar los trabajos pendientes «en los términos que los desempeñaba su difunto marido». *Ibidem*.

63. AGP, AG, CP, leg. 5.221, exp. 2, cuentas de julio a diciembre de 1829. En la cuenta de septiembre se señala que «se hizieron otros tres [marcos] dichos ensamblados y moldados, el uno de óvalo por lo interior y cuadrado por lo exterior y dos circulares por lo interior y cuadrados por lo exterior». En el mes de octubre, por ejemplo, se menciona que «para el escultor, para colocar unos vajo reliebes, se han hecho nueve marcos de diferentes medidas».

64. AGP, AG, CP, leg. 5.262, exp. 5, 26 de agosto de 1828. Madrazo señala que ese verano se llevaron muchos marcos para su compostura al dorador. Madrazo 1945, p. 115.

65. En una cuenta del año siguiente se indica: «Otro liso nuevo ancho de maderas, se ha dorado

todo el frente y su canto de amarillo, arroja 24 pies, a 16 rs. el pie, 384 rs.» AGP, AG, CP, leg. 5.263, exp. 1, 31 de agosto de 1829.

66. AGP, AG, CP, leg. 5.262, exp. 5, 26 de agosto de 1828.

67. Transcribimos solo una de ellas por ser ambas muy similares. «Se ha dorado un marco grande nuevo para el gavineto de S.M., está tallado de dos órdenes, una de huebos y otra de perlas con la escocia mate y una mocheta ancha bruñida, para un cuadro de la R¹ Familia del rey Carlos cuarto, pintado por Goya, este marco arroja la línea de moldura 46 pies, que a 40 rs. el pie, 1.840 rs.» *Ibidem*.

68. AGP, AG, CP, leg. 5.263, exp. 1, 30 de mayo de 1829.

69. *Ibidem*.

70. *Ibidem*, 31 de diciembre de 1829.

71. *Ibidem*, 31 de agosto de 1829.

72. Sobre el retrete de la Real Casa del Labrador de Aranjuez véase Jordán de Urries 2009, pp. 193-94.

73. Véase Pérez Sánchez 1986. Por un recibo de pago firmado por el pintor y fechado en septiembre de 1827 «para la vobeda que se está pintando en el R¹ Museo frente al Jardín Votanico», intuimos que el pintor ya había comenzado la obra en esa fecha. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 222, exp. 5. En mayo de 1834, el pintor realizó «obras de compostura» en la sala (AGP, AG, CP, leg. 5.263, exp. 2, 28 de febrero de 1835). El pago por las mismas no fue aprobado por la reina gobernadora, pues el artista no presentó la cuenta «en tiempo oportuno». AGP, AG, CP, leg. 5.263, exp. 2, 24 de marzo de 1835.

74. Seseña 2006.

75. Sobre este artesano véanse AGP, Per, caja 606, exp. 24 y López Espinosa 2011 y 2014.

76. «Cuenta de la obra que yo, Ángel Maeso, maestro evanista de

la R¹ Casa, tengo hecha y entregada por orden del Exmo. S¹. Duque de Híjar, Director de las obras del R¹ Museo, y es a saver: Primeramente se ha hecho un gran retrete en esta forma, que sus medidas y dibujo son las siguientes: largo seis pies y veinte pulg¹, ancho veinte pulg¹, y a la parte de alante lleva su gran sillón de caoba macizo q¹ su dibujo es el siguiente: su gran copete de la espresada madera en diferentes bueltas y ensambla en las piernas, y adentro ensambla también los dos brazos, los q¹ llevan varias bueltas y ban a ensamblar en sus morcillos. Y en el dho retrete lleva un hueco con una puerta para el uso de la vacinilla, y a cada lado del sillón un hueco y en el lado de la derecha entra un cajón en buelta, y en el de la izquierda un hueco con una puerta, y por la parte de afuera forma un vajorelieve con una faja de palo santo con su moldura de hojas y su junquillo dorado, a la parte de abajo lleva su zócalo de palo santo con su moldura tallada y a la parte de arriba de su tablero, su moldura de diferente talla, y a la parte de alante en el sillón del morcillo van dos figuras de talla, y todo el adorno espresado lo coloque lo que se me dio por el tallista de la R¹ Casa, y todo el espresado retrete chapeado de caoba de trepa; asimismo coloque las tres cerraduras y sus movimientos y tiradores q¹ se me dio por el cerrajero de la R¹ Casa, y todas sus maderas anteriores barnizadas y las interiores todas de color imitadas a caoba, y ha tenido de coste por mi parte de maderas, trabajo, barniz y demás necesario la cantidad de 3.486 reales de vellón». Dentro del mueble, Maeso incluyó «una bacinilla de estaño para uso del retrete». AGP, AG, CP, leg. 5.232, exp. 2, 31 de enero de 1830.

77. En las cuentas de conserjería también se hace referencia a la

presencia de estos muebles en la estancia. AGP, AG, CRMP, leg. 6.751, junio de 1830.

78. AGP, AG, CP, leg. 5.232, exp. 4, 10 de agosto de 1835.

79. *Ibidem*, exps. 4 y 5.

80. *Ibidem*, exp. 4, 13 de abril de 1836.

81. *Ibidem*, exp. 5, agosto de 1839.

82. *Ibidem*, exp. 4, 9 de junio de 1836.

83. Matilla y Portús 2004, pp. 29 y ss.

84. Cuentas de 1830-34 en AGP, AG, CP, leg. 5.221, exps. 1 y 2; leg. 5.275, exp. 9; leg. 5.276, exp. 32, y leg. 5.278, exp. 25. Los oficiales que participaron en las obras fueron José Muñoz, Mariano Zornoza, Francisco González y Juan García.

85. Lletget debió de fallecer ese año o a comienzos del siguiente, pues la última cuenta que firma está fechada el 31 de diciembre de 1833. En su expediente personal se conserva una nota de la Contaduría General de la Real Casa, fechada el 23 de agosto de 1836, en la que se menciona el pago de una cuenta pendiente por obras ejecutadas en el Palacio Real a «Dña. Rosa Pérez del Olmo, viuda de D. Ramón Lletget», lo que indica que el artífice ya había fallecido. AGP, Per, caja 586, exp. 20.

86. Ese mes «se trajo [al Museo] de casa del dorador» (AGP, AG, CRMP, leg. 6.751, 31 de agosto de 1830), a donde se había llevado en el mes de enero (*ibidem*, 31 de enero de 1830; recogido en Madrazo 1945, p. 120).

87. AGP, AG, CP, leg. 5.278, exp. 25, 12 de mayo de 1833.

88. *Ibidem*.

89. Madrazo 1945, p. 161.

90. En la actualidad estamos trabajando en un artículo sobre la enmarcación de obras en el Museo durante el reinado de Isabel II.

El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales

The Museo de la Trinidad: the Conservation Workshop and its Professionals

EL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS O DE LA TRINIDAD ha sido, debido a su relevancia, objeto de numerosos estudios que reconstruyen la historia del edificio, los años de formación de la colección tras la desamortización de los bienes a la Iglesia y los avatares socio-políticos y museográficos por los que atravesó la institución desde 1836 hasta su fusión en 1872 con el Museo Nacional de Pintura y Escultura, por entonces el nombre oficial del Museo del Prado¹.

El propósito de estas líneas es profundizar en aspectos menos tratados en la bibliografía, como la organización de su Taller de Restauración o los nombres de los profesionales que conformaron su plantilla, y mostrar algunas de las huellas que sus trabajos dejaron en las obras procedentes del Museo de la Trinidad y pertenecientes hoy a las colecciones del Museo del Prado².

1836-43. CREACIÓN Y PRIMEROS AÑOS DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS

La historia del Museo Nacional de Pinturas comienza el 13 de enero de 1836, cuando la Real Academia de San Fernando se dirige a la reina pidiéndole «autorización para recoger cuadros, esculturas y libros de bellas artes de los conventos suprimidos» y «propone la formación en Madrid de un Museo Central», para lo que pronto recibe el visto bueno y el apoyo del Gobierno³. Por Real Orden (en adelante R. O.) de 30 de octubre de 1837, se comunicó a la Academia la cesión del convento de la Trinidad⁴, que ya venía utilizando desde 1836, como

depósito de la ingente cantidad de objetos artísticos recolectados por los comisionados en cada provincia. Esta cesión definitiva impulsó el comienzo de la organización, selección y colocación de las obras.

El convento de la Trinidad, tal y como atestigua la documentación, era un edificio notable y de amplias proporciones, siendo la iglesia, el claustro y la escalera las partes más significativas del conjunto. Para su adaptación, se acometieron reformas que aportaron mayor superficie de exposición y luz natural. La documentación pone en evidencia lo acelerado de las obras y la prisa por exponer las pinturas⁵.

Por R. O. de 21 de enero de 1838, el Ministerio de la Gobernación de la Península dictaminaba las pautas para llevar a efecto el proyecto del Museo Nacional. Colocó al frente a una Junta Directora, compuesta por cuatro académicos de San Fernando, a los que encomendó formar un presupuesto, «el más limitado posible de los gastos indispensables para ir habilitando y colocando los cuadros», y proponer «un profesor activo, celoso y diestro en la restauración de los cuadros maltratados», así como el resto de empleados necesarios para cubrir los servicios en el establecimiento⁶. Con esta R. O., los miembros de la Academia designados para formar la nueva comisión quedaban sometidos a las directrices del ministerio, que no dudó en el empleo de las palabras «abandono» y «deterioro» a la hora de referirse a la situación de las obras en el depósito de la Trinidad. Esta descripción desconcertó a la Aca-



1. Escuela de Jan van Eyck, *La Fuente de la Gracia y Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, 1430-40.
Óleo sobre tabla, 181 x 119 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-1511)

demia, que respondió defendiendo la labor intachable que hasta ese momento había sido llevada a cabo por sus comisionados en las provincias, sin apenas fondos económicos, mediante el traslado, organización e inventariado de las obras⁷.

El 14 de mayo de 1838, la nueva Junta Directora presentaba un plan de trabajo con arreglo a la voluntad del Gobierno, en el que se comprometía a «clasificar y ordenar todos los cuadros dignos de colocarse en el Museo, fijarlos en bastidores, forrarlos y restaurarlos»⁸. En ese mismo mes, la Junta se encargó también de incorporar al Museo Nacional los bienes incautados al infante don Sebastián Gabriel de Borbón, lo cual supuso una enriquecedora anexión de pintura europea. Próxima ya la apertura, la Junta envió un informe al ministro de la Gobernación haciendo hincapié en la importancia de la elección de un restaurador idóneo para el nuevo museo, considerando esenciales los trabajos de estos profesionales para la conservación de las obras de arte e insistiendo en la necesidad de establecer unas normas de actuación para sus intervenciones:

Un empleo de tanta consecuencia, de cuyo buen o mal desempeño depende la existencia o destrucción de un Museo, necesitaba sujetarse a ciertas reglas, sin las cuales y su más rigurosa observancia pudiera comprometerse de un modo vital la existencia del establecimiento⁹.

La Academia, como órgano delegado, trató de atribuir estas tareas a sus profesores más eminentes, aquellos «que participasen de la misma inspiración de los grandes maestros en cuyas obras iban a poner mano»; y a su vez, como órgano inspector, acordó que no se tocase cuadro alguno «sin antes ser examinado y reconocido por los Directores de Pintura»¹⁰. Con estas premisas, se propuso al pintor Pedro Kuntz para ser nombrado restaurador del Museo Nacional, dejando pendiente de concretar el sueldo que se le estipularía a la espera de la aprobación del presupuesto para el Museo, y se informó al ministro de la necesidad de nombrar a más restauradores, debido al elevado número de obras que precisaban restauración.

Días antes de la apertura del Museo, la Junta Directora expresó la urgencia de designar una plantilla permanente compuesta por un conserje, cuatro celadores y un plantón, pero con la idea de que los seleccionados tuviesen además una profesión provechosa para

el establecimiento, buscando con ello un ahorro en el presupuesto¹¹. Para las salas de restauración y forración, se solicitaban un restaurador, un forrador y un ayudante encargado de moler los colores, preparar las paletas y barrer las salas. Además, se desarrolló un presupuesto anual de gastos, en el que se detallaban las herramientas y materiales necesarios para los trabajos. Para la sala de forración se estimaban necesarios «una gran mesa o sea tablero ensamblado de 20 pies por 15 para forrar los cuadros, 4 bastidores de diversos tamaños para forrar los cuadros al ayre, 2 moletas de piedra dura para forrar, 2 cuchillas grandes para extender la cola, 12 arrobas de harina para hacer la cola, 3 id. de cola fuerte y 2 id. de miel»; además de estos ingredientes para el forrado, se añadían a la lista otros utensilios: 2 vejigas de hiel de vaca, 6 rodillos, tachuelas, 2 tenazas con dientes, 2 martillos, 2 planchas, carbón para calentar la cola y un brasero continuo para calentar las planchas¹². Para los 73 cuadros que se calculaba que se podían forrar en un año se requerirían otros tantos bastidores grandes, medianos y pequeños y el lienzo necesario para dicha forración, además de una partida para ampliar las telas con costuras en caso de ser preciso. Se completaba la lista con varias vasijas y esponjas ordinarias. Para la sala de restauración se solicitaban «50 libras de almáciga para hacer el barniz [...], 5 arrobas de aguarrás [para realizar el barniz y templar los colores], una arroba de espíritu de vino para limpiar los cuadros, 2 botellas de espíritu de jabón o sea lejía de jabonero, algodón para limpiar los cuadros y la paleta, yeso para emplastecer las faltas [...], colores de varias especies [...] ocres, albayalde y negros, colores finos como son lacas, azules, verdes, etcétera, pinceles de meloncillo, pelo de perro y brochas, 4 brochas grandes para dar el barniz a los cuadros, 2 cuchillos para hacer las tintas en la paleta, una piedra grande con su mesa de cajones, moleta y cuchillo para moler los colores, un armario para guardar colores, pinceles, barniz, espíritu de vino [...] 3 caballetes de diversos tamaños». Se completaba la lista con «libra y media de aceite de nueces para varios usos, 4 rodillos finos para limpiar los emplastes y secar los cuadros, esponjas finas, 4 plumeros grandes para que los celadores quiten el polvo a los cuadros [y otro] para la sala de restauración»¹³.

Podemos ver que la Comisión Directora, aun ciñéndose al estricto ahorro impuesto por el Gobierno, no escatimó en absoluto en anotar todo lo necesario para

proporcionar a la sala de restauración los utensilios, herramientas y materiales para llevar a cabo de forma permanente los trabajos de restauración de las obras del Museo. La Academia se sirvió de sus propios profesores para realizar los trabajos que se requerían previos a la apertura. En las cuentas de gastos de ese mismo año de 1838, se registran pagos a los siguientes pintores: «Don Manuel Bernáldez, Don Fulgencio, Don Pedro López, Don [ilegible] Baquero y Don José López», «5 pintores que de las órdenes del Sr. Gálvez estuvieron limpiando y barnizando los cuadros»¹⁴.

A dos días de la apertura, la Academia declaraba en la *Gaceta de Madrid* que «lo que se ofrece al público no es propiamente hablando un Museo»¹⁵, ya que para ello eran necesarios más tiempo, grandes trabajos y mayores gastos, algo de lo que no se disponía. Pero se creía más acertado abrir las puertas e inaugurar el Museo antes que dilatarlo en el tiempo y correr el riesgo de que esta iniciativa quedara en el olvido. Se exponían, ordenadas y reparadas, solamente aquellas obras mejor conservadas, y aunque era evidente que quedaba mucho trabajo por realizar, el Museo acabó abriendo sus puertas el 24 de julio de 1838, sin ver aprobados ni los presupuestos ni la plantilla propuesta. Tras un breve periodo de apertura del Museo (finalmente durante doce días, de 9 a 14 horas), se justificó su cierre al público para continuar con los trabajos de restauración, «donde hay mucho que hacer para poner cuadros en bastidores, forrarlos, restaurarlos, ponerlos en marcos»¹⁶. Pero la dirección aún tenía pendiente elegir la ubicación de la sala de restauración dentro del nuevo museo y, en la sesión del mes de agosto de 1838, se acordó dedicar a este fin la «Sala de Profundis»¹⁷.

Antes de quedar establecida la sala de restauración, el 2 de julio de 1838 Pedro Kuntz había sido nombrado restaurador del Museo y estuvo trabajando durante el periodo en que la pinacoteca permaneció cerrada al público. Si bien el 13 de noviembre de 1840 fue confirmado en el cargo, no se ha localizado documentación que describa la actividad concreta que realizaba. Los datos que se conocen sobre la etapa de cierre del Museo son escasos y en su mayoría referentes a reparaciones y obras en el edificio. Podemos concluir, eso sí, que las labores realizadas no le fueron oficialmente remuneradas, ya que el 10 de marzo de 1841 el restaurador solicitó que se le asignase un sueldo¹⁸.

El ministerio, mostrando su preocupación por el Museo, solicitó a la Academia el 9 de febrero de 1841

una relación de los trabajos realizados durante los algo más de dos años que llevaba cerrado. En su respuesta del 8 de diciembre de ese año, la Academia comenzó exponiendo el mérito que había supuesto la inauguración y breve exposición de 1838, gracias al esfuerzo de los miembros de una Junta Directora que, con nombramientos puramente patrióticos y gratuitos, se habían encargado de la conservación del depósito de obras, a pesar de la falta de recursos económicos y del apoyo del ministerio. Acababan reconociendo que, de los cinco miembros de la Junta, actualmente solo uno residía en Madrid, algo que la Academia justificaba alegando que «los encargos gratuitos necesitan ser poco onerosos, y para ello han de ser poco duraderos. Por una temporada pueden desempeñarse bien; pero la perspectiva del ilimitado término produce un cansancio anticipado»¹⁹.

Podemos figurarnos que ante esta inquietante respuesta, el ministerio trató inmediatamente de subsanar el estado de abandono en el que se encontraba el Museo y el 8 de diciembre de 1841 nombró a Joaquín Íñigo, oficial de la Secretaría del Ministerio, para que sustituyese en la dirección a la Junta de la Academia²⁰. A Joaquín Íñigo se le encargó revisar las obras para que se restauraran las de mayor mérito artístico y se dispusiese de las restantes de la manera más conveniente para los intereses del Estado. Cinco meses más tarde, se anunciaba en la *Gaceta* la reapertura del Museo, desde el día 2 al 15 de mayo de 1842, de 10 de la mañana a 3 de la tarde, y en lo sucesivo se abriría todos los jueves con el mismo horario. La prensa se hizo eco de las mejoras con las que se abrió de nuevo el establecimiento, además del incremento del número de obras expuestas²¹.

En cuanto al Taller de Restauración, por R. O. de 14 de agosto de 1842 se confirmó de nuevo a Pedro Kuntz en su cargo, con sueldo de 12.000 reales, y se nombraron dos ayudantes: José López Marc y Manuel Bernáldez, con 8.000 reales anuales cada uno²², quienes ya habían trabajado como profesores de la Academia en las labores previas a la inauguración del Museo.

Tras la revisión del depósito de obras almacenadas, Joaquín Íñigo consideró necesario despojar al establecimiento de aquellas de menor valor, lo que dio lugar a las continuas subastas públicas que se anunciaron en la *Gaceta* durante los años 1842 y 1843²³. Los lienzos que quedaron sin comprador por su nulo mérito o por su ruinoso estado de conservación, se destinaron a un de-



2. Maestro de la Redención del Prado, anverso y reverso de la tabla del ala derecha del *Triptico de la Redención*, h. 1450. Óleo sobre tabla (dividida en dos entre 1847 y 1865). Madrid, Museo Nacional del Prado (p-1891, p-1892)

pósito del que se serviría el personal encargado de las forraciones y remiendos de los cuadros que se recomponían para la formación del Museo.

1843-54. BAJO LA DIRECCIÓN DE JAVIER DE QUINTO

Tras la caída de Espartero, el 1 de agosto de 1843 hubo un cambio precipitado en la dirección del Museo y se nombró a Javier de Quinto con las mismas facultades disfrutadas por su antecesor en la dirección del establecimiento²⁴. Pronto comenzaron las continuas órdenes de desalojo del edificio, que fueron reduciendo los espacios expositivos, con motivo de la instalación del Conservatorio de Artes en la planta baja y, posteriormente, el Ministerio de Fomento en la planta alta. Como consecuencia, la dirección del Museo llevó a cabo diversos repartos de esculturas y mobiliario para capillas e iglesias de culto, incluso fuera de la capital²⁵.

Es probable que los trabajos de restauración fuesen constantes, motivo por el cual en 1847 se incorporaron a la plantilla del Museo Gregorio Lafuente, con el cargo de forrador, y Manuel Brun, como primer restaurador²⁶. Debido a su delicada salud, se permitió que el restaurador trasladase a su casa obras del Museo para llevar a cabo los trabajos. La tabla atribuida a Jan van Eyck *La fuente de la Gracia* fue una de las obras que Brun restauró en su casa, en el año 1847, devolviéndola al Museo una vez finalizado el trabajo (fig. 1)²⁷.

Durante la dirección de Javier de Quinto se llevó a cabo un inventario topográfico, fechado el 3 de octubre de 1847, de las obras expuestas y las que esperaban su turno en restauración, con un total de 994 cuadros. Fueron varios los espacios nombrados: «galería principal, salón grande, salón de la Porciúncula, escalera principal, claustro bajo, salón estrecho, salón bajo, ante sacristía, sacristía, escalera interior y Taller de Restauración»²⁸.

3. Juan Correa de Vivar, *Pilatos lavándose las manos*, 1540-45. Temple graso sobre tabla, 87 x 87 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-668)



La mayor parte de las obras citadas en el Taller de Restauración correspondían a pinturas realizadas en tabla, y entre ellas cabe destacar las que conformaban el tríptico hoy conocido como del Maestro de la Redención del Prado, compuesto en aquel inventario por una tabla central y dos laterales. En la actualidad el conjunto está formado por cinco tablas, tras una intervención llevada a cabo en algún momento entre 1847 y 1865 en la que las tablas laterales fueron serradas longitudinalmente para separar las pinturas del anverso y del reverso. La fecha de finalización de la intervención se deduce de la anotación realizada por el restaurador en el engatillado que se realizó a las tablas (fig. 2)²⁹.

La perentoria orden del ministro de Fomento Juan Bravo Murillo de 1848 de traslado de su ministerio al edificio de la Trinidad ocasionó el amontonamiento de las obras, al tener que descolgar todos los cuadros de los salones destinados a despachos del ministerio, sin

disponer de un depósito para su custodia y conservación. Quizá por este motivo, Javier de Quinto habría visto justificado trasladar obras a su casa de la calle San Vicente, ante el temor de que acabasen destruidas, llegando incluso a facilitar locales de su vivienda para carpintería, donde se embarrotaron tablas, y para la forración de los cuadros de mayor tamaño. La salida de obras del Museo, según revela la documentación, fue constante, tanto a la casa del director como a la del restaurador, Manuel Brun³⁰.

En cuanto a la tipología y envergadura de los trabajos de restauración realizados durante la década de 1840-50, apenas encontramos documentación, pero la necesidad de exponer las obras obligaría a que fueran intervenidas, ya que gran cantidad de ellas habían formado parte de retablos o altares y había que adaptarlas para su nueva vida en las salas del Museo. Muchas pinturas no contaban con un formato regular que encajara



en un marco al uso, incluso muchas de ellas no habrían tenido nunca un marco o moldura que las encuadrara. Hubo, por tanto, que buscar estrategias de bajo coste para hacer «museables» estas obras, eligiendo en principio las de mayor mérito artístico y mejor estado de conservación. Gran parte de ellas sufrieron modificaciones en su formato: de remate en medio punto, forma ovalada o circular, pasaron a adoptar un nuevo formato cuadrangular. Ejemplo evidente de esto son las tres tablas de Juan Correa de Vivar procedentes del monasterio de San Martín de Valdeiglesias (fig. 3, p-669, p-670): las escenas circulares fueron pintadas por el artista en tablas de formato cuadrado cuyas esquinas, que quedarían ocultas bajo la mazonería del retablo, mantuvieron el color blanco de la preparación. Retiradas las obras de su lugar de origen, quedaban las esquinas al descubierto, por lo que se intentaron disimular repintándolas de un tono verde-pardo oscuro, color que se repitió en otras obras a las que se realizó este tipo de adaptación y que todavía se conserva en algunas pinturas, lo que atestigua su paso por el Museo Nacional antes de recalar en las colecciones del Prado.

Otra intervención que resulta un elemento distintivo, aún conservado por muchas pinturas de la Tri-

nidad, es el colgador que se empleó en aquellas obras que se expusieron al público, formado por una argolla de hierro fijada a la trasera del marco con tres clavos (fig. 4).

En un principio, la carencia de marcos en gran parte de las pinturas que llegaron para formar parte de los fondos del Museo debió ser un problema para sus responsables, por lo que se trataría de conseguir marcos apropiados o buscar una solución para exponerlas dignamente³¹.

1854-56. NUEVO CAMINO PARA EL MUSEO NACIONAL Y PRIMERAS OPOSICIONES A FORRADOR BAJO LA DIRECCIÓN DE RAMÓN GIL DE LA CUADRA

En la década de 1850 se suceden cambios en la plantilla del Museo y se aprecia una mayor preocupación por la gestión, la administración y el inventariado de obras. El 30 de noviembre de 1853 cesa el restaurador primero Manuel Brun, trasladado por el ministerio a la Real Academia de San Fernando, y se nombra a Enrique Nieto y Zamora para la plaza vacante³². El 16 de agosto de 1854 se retira del cargo de director a Javier de Quinto y se nombra a Ramón Gil de la Cuadra, quien permaneció en el puesto dos años hasta su dimisión. Tras este cambio en la dirección, por R. O. de 8 de septiembre de 1854 se encargó a José Galofre³³ y Pedro Kuntz el inventario de los cuadros del Museo de la Trinidad, incluyendo los que no habían sido inventariados en 1847³⁴. Dividieron las pinturas en tres secciones: una referente a los cuadros sobre tabla, otra con los lienzos sin bastidor y otra para aquellos que presentaban bastidor, indicando si estaban o no forrados. A su vez, en cada una de las secciones se clasificaban las obras en 1.^a, 2.^a y 3.^a clase, según su mérito. En este inventario aparecen las pinturas murales traspasadas a lienzo de Annibale Carracci (p-76-p-78, p-2798, p-2908-p-2910), clasificadas como de 1.^a clase con bastidor. Las siete obras que componen este conjunto conservan en la etiqueta de papel del ángulo inferior izquierdo el número de orden que se utilizó como paso previo a asignarles un número de inventario definitivo, que es el que aparece en la etiqueta ovalada del ángulo inferior derecho (figs. 5 a, b y c).

Los restauradores del Museo –Pedro Kuntz, Enrique Nieto, Manuel Bernáldez y José López Marc– no solo se dedicaron a la restauración de las obras, sino que también participaron en la revisión de la información

4. Tipo de colgador común en las obras procedentes del Museo de la Trinidad y los finos listones de madera en el perímetro. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-3598)

5a. Annibale Carracci, *Apoteosis de Santiago el Mayor* (antes de la restauración), segunda mitad del siglo xvi. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-77)

5b. Detalle del ángulo inferior izquierdo con etiqueta de papel: «1º/nº 14.dupdo.»

5c. Detalle del ángulo inferior derecho con etiqueta de papel: «1066»



de las 1.733 piezas que aparecían en este inventario de 1854, en el que se incluyeron anotaciones abreviadas para informar de las ubicaciones de las obras en las distintas salas del edificio. Esta laboriosa tarea, realizada por estos restauradores y el conservador José Gálvez, permitió la ratificación del inventario el 31 de marzo de 1856³⁵.

Poco después de asumir la dirección Ramón Gil de la Cuadra³⁶, en el mes de diciembre de 1854 se llevaron a cabo las primeras oposiciones para proveer una plaza de forrador de cuadros del Museo de la Trinidad, que había quedado vacante debido a que el forrador Gregorio Lafuente cesó tras ser nombrado segundo forrador del Museo Real³⁷. Aunque habitualmente se cubrían estos destinos conforme a méritos reconocidos de los candidatos en su entorno social o mediante recomendaciones en su ámbito de trabajo, el nuevo director estimó necesario cubrir esta vacante mediante pruebas prácticas que demostrasen la aptitud de los aspirantes. Sin embargo solo participaron en la prueba los tres candidatos previamente recomendados, por la dificultad que le suponía a la dirección proporcionar lienzos y tablas con similares particularidades para llevarla a cabo. Los aspirantes –Benito de la Sobera, Manuel de

Bezanilla y Antonino de Manuel– realizaron los ejercicios que el director propuso, consistentes en «forrar un cuadro grande» y en «trasladar una tabla mediana en lienzo», decidiéndose que en caso de igualdad los aspirantes se encomendarían a la decisión de la suerte. La dirección del Museo, para evitar posibles quejas o desconfianzas en el proceso, vio conveniente que en el tribunal calificador se incluyesen dos restauradores del Museo Real. Una vez examinados los trabajos, el tribunal dictaminó «que hallaban igualmente meritorios» a los tres candidatos, por lo que tras un sorteo quedó finalmente designado para dicha plaza Antonino de Manuel, que tomó posesión del cargo el 31 de marzo de 1855³⁸.

Las obras que sirvieron para el ejercicio de forración fueron tres lienzos que representaban «La cena del Señor con los doce apóstoles», «una Creación» y una «Santa Cecilia», y para el traspaso de soporte se utilizaron tres tablas de similares características, que representan a san Francisco, santa Clara y a Cristo triunfante (véanse figs. 6 a y b). Las tres tablas conservan una inscripción en el reverso, indicando que sirvieron de ejercicio para la oposición, así como el nombre del candidato y si obtuvo o no la plaza³⁹.



6a



6b

6a. Anónimo, *Cristo triunfante*, siglo xvii. Óleo sobre tabla pasado a lienzo, 86 x 39 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-5336)

6b. Reverso con anotación relativa a la oposición a forrador de Benito de la Sobera

7. Reversos engatillados y pintados al óleo de obras procedentes del Museo de la Trinidad. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-676 y P-2214)

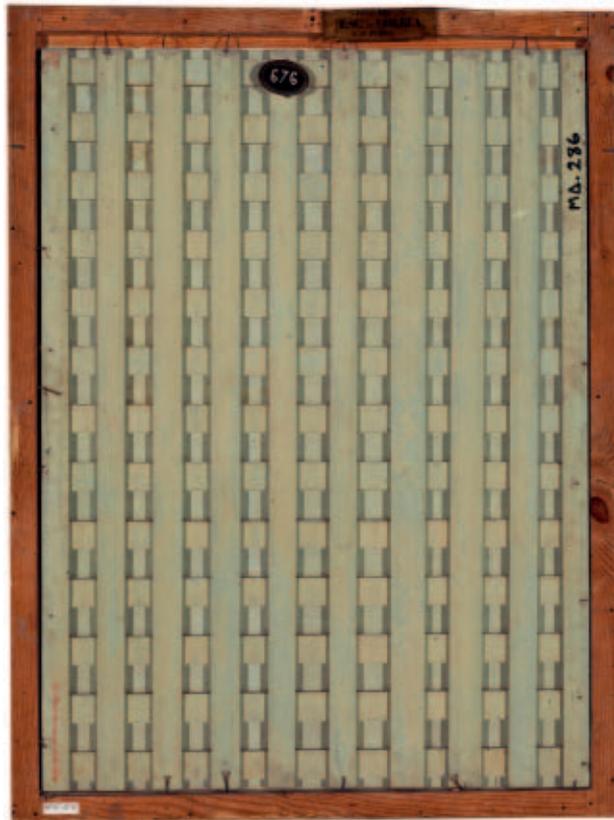
1856-68. JOSÉ CAVEDA COMO DIRECTOR Y LA NUEVA FIGURA DEL SUBDIRECTOR. EL TALLER DE RESTAURACIÓN EN EL PUNTO DE MIRA

Tras la dimisión de Gil de la Cuadra se nombró a José Caveda director del Museo, por R. O. de 23 de enero de 1856⁴⁰. A partir de ese momento Pedro Kuntz, como jefe de la sala de restauración, comenzó a remitir al director listados mensuales de los trabajos llevados a cabo en el taller, indicando el nombre del restaurador, el tema de la obra correspondiente y su número de inventario⁴¹. El primer listado, fechado el 2 de febrero de 1856, «en virtud del artículo 14º del reglamento provisional de la restauración» daba parte de los trabajos realizados desde mayo a noviembre del año anterior. En el siguiente del mes de marzo, aparecía anotado el embarrotado de tres tablas por el «carpintero engatillador». En muchas obras se evidencia que este tratamiento debió realizarse de forma sistemática, así como el de pintar los reversos al óleo como método de conservación y preservación de la madera frente a la humedad (fig. 7).

En diciembre de 1857 se incorporó al Museo como restaurador auxiliar José Carlos Méndez, recién declarado excedente en el Real Museo tras la crisis que dejó fuera a gran parte de su personal y que provocaría la dimisión del director, José de Madrazo⁴². A partir de este momento la plantilla de empleados del taller del Museo de la Trinidad irá aumentando a la vez que se estructuran y especializan sus cargos.

En 15 de agosto de 1860 José Rivero y Larios, profesor de pintura y restaurador, solicitó al ministro poder demostrar su habilidad para restaurar tablas antiguas, debido al mal estado que, a su parecer, presentaban algunas de las obras expuestas en las salas del Museo. Propuso que para tal empresa se eligiese una obra de «difícil restauración», algo que apoyó el director, José Caveda, escogiéndose una tabla antigua de los almacenes⁴³.

A raíz de este acontecimiento, la restauración en el Museo Nacional suscitó el interés del ministro, que nombró una comisión para examinar los trabajos que allí se ejecutaban⁴⁴. Sus miembros, tras una revisión de las obras, determinaron que existían restauracio-



nes de calidad diversa, que calificaron como «trabajos perfectos, medianos y otros inferiores», sin poder tener un juicio bien fundado debido a que ninguno de ellos conocía el estado de las obras previo a las intervenciones.

Por estas fechas se debió pensar en la necesidad de un reglamento para el Museo Nacional que estipulara y definiera las obligaciones de cada empleado, y la creación de una subdirección para el buen orden y funcionamiento de la institución y más concretamente para la supervisión de los trabajos de restauración. Esta idea viene respaldada por el contenido de un «Proyecto de reglamento» del Museo en el que se reflejaba un cambio en la plantilla de empleados, prescindiendo de un restaurador e incorporando un conservador y un subdirector. Se establecía además dentro del artículo 6.º que «las plazas de Restauradores del Museo Nacional se proveerían en lo sucesivo por rigurosa oposición»⁴⁵.

El 24 de abril de 1861 se declaró cesante al restaurador José López Marc⁴⁶, quizá por alguna valoración negativa hacia su trabajo, por lo que la plantilla de res-

tauración quedó con un jefe –Pedro Kuntz–, tres restauradores –Enrique Nieto, Manuel Bernáldez y José Carlos Méndez– y un forrador –Antonino de Manuel–. Inmediatamente la prensa se hizo eco de las intenciones del ministro de cubrir mediante oposición la plaza vacante, y a la vez se encargó a la Real Academia de San Fernando un programa de ejercicios para dicha convocatoria⁴⁷. La Academia, después de considerar la situación, informó razonadamente al ministro de la dificultad de elaborar un programa de ejercicios que pudiese evaluar de forma correcta y justa la capacidad de un restaurador, defendiendo que la mejor manera de proveer la plaza sería por los trabajos de restauración y méritos conocidos de los candidatos⁴⁸. Finalmente las oposiciones no se llevaron a cabo y José Rivero, cuyas habilidades ya habían sido probadas, fue nombrado restaurador interino del Museo Nacional el 14 de enero de 1862 con un sueldo de 8.000 reales⁴⁹.

La prensa atacaba ferozmente durante estos años las restauraciones que se llevaban a cabo en el Museo de la Trinidad y los procesos selectivos para proveer las

8. a, b y c. Detalles de firmas de los restauradores y del forrador del Museo de la Trinidad en las traseras de la *Lamentación* del Maestro de Don Álvaro de Luna, h. 1490 (a), y en *La Virgen y el Niño transverberando el corazón a san Agustín* de José García Hidalgo, h. 1663-1711 (b y c). Madrid, Museo Nacional del Prado (P-2425 y P-3514)



8a



8b



8c

plazas vacantes, poniendo en duda la profesionalidad y formación de los restauradores⁵⁰. La Academia tuvo que defender públicamente los trabajos que estaba llevando a cabo Pedro Kuntz, garantizando que era «un trabajo respetuoso y acorde con las necesidades de la obra»⁵¹.

El 22 de diciembre de 1862 se nombró a Gregorio Cruzada Villamil subdirector del Museo, posiblemente por la necesidad de un refuerzo inmediato de la dirección y con la finalidad de elaborar un catálogo de las pinturas del Museo⁵². Además, se seguía intentando dotar al Museo de un reglamento, por lo que la dirección de la Trinidad solicitó, con fecha de 26 de enero de 1863, un ejemplar del que regía el Real Museo para elaborar uno propio⁵³.

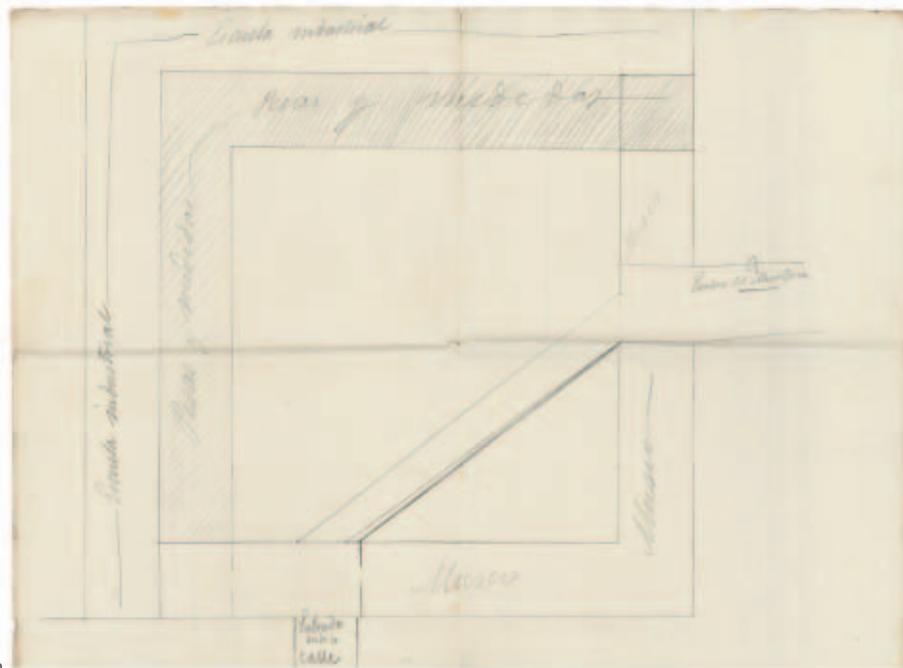
A raíz de lo anteriormente acontecido, y de las constantes repercusiones en la prensa, Cruzada Villamil ordenó a los empleados de restauración firmar en las traseras los cuadros que forraban o restauraban⁵⁴. Son diversas las anotaciones que se conservan en obras procedentes de la Trinidad (fig. 8 a, b y c) y, al contrario de lo que nos podría parecer, estas no atienden a una

voluntad del restaurador, sino a la exigencia de dejar un testigo para determinar la responsabilidad de estos profesionales en el caso de una intervención mal ejecutada.

Durante el año 1863, José Caveda remitió sucesivas quejas oficiales al ministro sobre la mala situación en que se encontraba el establecimiento, debido al «mezquino» espacio con el que contaba desde hacía tiempo por los continuos desalojos a los que se había visto sometido. Por este motivo, el director dirigió un informe sobre el estado en que se encontraba el Museo, quejándose en particular del exiguo local del que se disponía para acometer las tareas de restauración: «Si según he sabido se trata de hacer una obra en el patio de este Ministerio para la Comisión de pesas y medidas, y por ello se quita la mitad del sitio destinado para la restauración, dejando a oscuras la otra mitad será imprescindible forzosamente suspender la restauración, conservación y la Subdirección»⁵⁵. Ante la posible pérdida del poco espacio disponible, planteó la construcción de unas galerías con techos altos en el patio para poder restaurar lienzos de grandes dimensiones; «de este modo el Museo Nacional tendrá donde colocar sus oficinas y podrá continuar sus trabajos interrumpidos»⁵⁶ (fig. 9).

Las obras para la construcción de la galería interior en el patio se llevarían a cabo años más tarde⁵⁷ y, mien-

9. Distribución de espacios del patio del Museo de la Trinidad con el proyecto del director José Caveda de construcción de una galería para uso como Taller de Restauración, 8 de junio de 1863. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, caja 31/06787



tras tanto, la precariedad de espacio para las pinturas de gran formato obligó a la dirección a recurrir al Real Museo, donde se trasladó un cuadro de Francisco Rizi que por sus dimensiones no podía ser restaurado en el pequeño local de restauración de la Trinidad⁵⁸.

Fueron continuos los esfuerzos que desde la dirección se realizaron para mejorar la situación del Museo, solicitando al director general de Instrucción Pública un aumento del presupuesto asignado al establecimiento, que continuaba con el mismo desde su fundación con un total de 30.600 reales para cubrir todos los servicios. Se pidieron diez mil reales para destinarlos a la construcción de marcos, señalando que aún «tres cuartas partes» de sus fondos carecían de ellos⁵⁹.

La subdirección del Museo se preocupó también de sus empleados, muy especialmente de los restauradores, apoyando la solicitud dirigida al ministro donde estos requerían igualar sus sueldos, pretensión que se consideró justa para los tres restauradores: Manuel Bernáldez, José Carlos Méndez y José Rivero⁶⁰.

La propuesta se resolvió tras el fallecimiento de Pedro Kuntz en noviembre de 1863. Desde la dirección del Museo se solicitó la supresión de su plaza, y se propuso que el sueldo se repartiese para mejorar el de los restauradores y la subdirección. Se justificó que la continuidad del puesto era innecesaria, ya que el

subdirector se encargaba de velar por la conservación de los cuadros y los restauradores aceptarían de mejor grado sus consejos y advertencias que si tuviesen que recibirlos de alguno de sus compañeros elevado a la categoría de jefe⁶¹. Por R. O. de 12 de diciembre de 1863 se concedió el aumento de sueldo a los restauradores, al escribiente de la secretaría y al portero primero del Museo Nacional⁶².

Durante estos años, el Museo vio incrementado su presupuesto mediante la creación, por orden de la Dirección General de Instrucción Pública, de una partida para la adquisición de obras de arte, siendo la dirección del Museo la encargada de seleccionar las que considerase dignas de compra, teniendo en cuenta el informe que la Real Academia, como órgano consultor, emitiría sobre las obras propuestas. Considerando que el espacio disponible en el edificio de la Trinidad no permitía la posibilidad ni de exposición ni de almacenaje de más fondos, parece evidente que la idea de trasladar el Museo a otro edificio debía haberse planteado.

Bajo la dirección de José Caveda comenzó a encargarse la construcción de nuevos marcos para obras antiguas y otras contemporáneas, con la intención de que cuando llegara el momento del traslado al nuevo edificio las obras se presentaran provistas de sus respectivos marcos para su correcta exhibición. Un capítulo

aparte merecería el estudio de esta «década dorada» en la que son destacables los continuos pagos por la «construcción, talla y dorado» de nuevos marcos a Tomás Hernández, Domingo Barzante, Juan Carmena, Francisco Barquin, José López y Emeterio Casanova, encargándose además la restauración y puesta a punto de otros ya existentes⁶³.

Otra preocupación de la dirección era la óptima conservación de las obras dispersas por los locales del Ministerio de Fomento. Para su supervisión, se nombró conservador a Cecilio Pizarro, quien debía revisar todos los días las obras expuestas en las salas, galerías, escaleras y despachos del ministerio e informar al subdirector. Era también responsable de vigilar que no se descolgara ni cambiara de lugar ninguna obra sin la expresa orden del director o del subdirector, y de que los vigilantes y porteros cumplieran con sus cometidos. Estas nuevas obligaciones para el cargo de conservador del Museo de la Trinidad se establecieron con una expectativa temporal, «hasta tanto que pueda tener lugar la traslación de ese Museo a un edificio adecuado»⁶⁴, y para el correcto ejercicio de sus funciones se estableció que quien fuese designado debía conocer el arte de la pintura, ya que solo así podría apreciar en sus revisiones los deterioros de las obras o las «modificaciones que haya recibido el colorido con las restauraciones».

Estos años se ve afectada la plantilla del Museo por diversos cambios. Por R. O. de 13 de octubre de 1864 se releva a Gregorio Cruzada Villaamil como subdirector del Museo y se nombra a Benito Soriano Murillo, vista la conveniencia de que la plaza fuese desempeñada por «personas adornadas de carácter facultativo»⁶⁵. El mes anterior, por R. O. de 22 de septiembre, había cesado en su cargo el primer restaurador Enrique Nieto y Zamora⁶⁶, nombrándose en su puesto a Manuel Miranda, quien además fue designado jefe de Restauración⁶⁷. José Caveda, en defensa del afectado, consiguió que se le mantuviese en calidad de agregado, justificando que había mucho trabajo para un taller de restauración cuya plantilla se encontraba mermada por la ausencia de José Rivero, que se encontraba comisionado en el extranjero.

José Rivero, desde su entrada como empleado del Museo en 1862, manifestó su especialidad en la restauración de tablas antiguas, vocación que le había llevado a solicitar dos años después una pensión para ir a estu-

diar fuera de España los procedimientos utilizados en las pinturas sobre tabla. Le fue concedida una comisión de seis meses, los tres primeros para visitar los museos y talleres de restauración del extranjero y los tres siguientes para los de las provincias de Castilla y Andalucía, percibiendo la cantidad de 12.000 reales en concepto de hospedaje, gastos de viaje y estancia. El ministerio estableció comunicación con los embajadores de España y ministros en Francia, Italia, Bélgica y Alemania para que prestaran atenciones y apoyo al pensionado, como muestra de respaldo al Museo Nacional en beneficio de la conservación de sus fondos. Es este un ejemplo de la evolución del perfil del restaurador durante el siglo XIX, en el que se constata la importancia de alcanzar una formación de calidad mediante el estudio de los sistemas y procedimientos que se llevaban a cabo en otros talleres de restauración tanto nacionales como europeos⁶⁸.

La dirección de José Caveda estuvo volcada en mejorar en todos los ámbitos la situación del Museo y, en este sentido, se retomó la necesidad, que se venía exponiendo desde 1862, de redactar un reglamento que regulara el funcionamiento interno, estructurara la plantilla y estipulara sus obligaciones según los cargos. Con fecha de 19 de diciembre de 1865, Caveda se dirigió al ministro de Fomento, enviando un reglamento y justificando su necesidad para un museo que estaba «regido hoy por la tradición»⁶⁹. El reglamento constaba de siete capítulos y 49 artículos, que entre otros puntos fijaban la estructura de la plantilla de empleados (art. 4.º) y contenían amplios apartados específicos para los restauradores (del art. 18.º al 26.º), para el cargo de conservador (art. 27.º y 28.º), el oficial auxiliar de la dirección (art. 29.º al 35.º) y los demás dependientes subalternos del Museo (del art. 36.º al 49.º)⁷⁰.

Sin noticias de su aprobación por parte del ministro, la plantilla del Taller de Restauración se vio afectada por un nuevo reajuste presupuestario, que ocasionó primero el cese de José Carlos Méndez, por R. O. de 1 de julio de 1865, después el de Manuel Miranda, el día 20 del mismo mes, y la reincorporación de Enrique Nieto y Zamora como primer restaurador y jefe del taller. Junto a este último, la plantilla la completaban los restauradores Manuel Bernáldez y José Rivero⁷¹.

En cuanto a los trabajos de restauración, la documentación refleja una actividad continua de engatillados de tablas, traspasos a lienzo y restauraciones de

pinturas. Se evidencian continuos pagos mensuales a diversos comerciantes, como Manuel de Alvarado por las telas suministradas para el forrado, o a la «Viuda de Trasviña» por colores, pinceles, brochas, algodón, «goma almáciga», «barniz flatting», etcétera. También se registran pedidos al «instrumentista Perote» por los escalpelo y cuchillos con destino al servicio de restauración y otras cuentas abonadas para la construcción de bastidores, cajas y un armario de nogal destinado a guardar los útiles del taller⁷². Es significativo que la mayor parte de los gastos fueron destinados a sufragar las necesidades del Taller de Restauración, sin escatimar recursos para el mejor trabajo de sus empleados, como el pago a un tal Pascual González por haber servido de modelo para la restauración de un lienzo o la adquisición de un grabado antiguo del *Triunfo de san Agustín* de Sebastián de Herrera Barnuevo (P-3471) para servir de ayuda en la restauración del cuadro⁷³. En la misma línea de apoyo presupuestario a la plantilla de restauradores, el 13 de junio de 1868 José Rivero pasó nuevamente a ser comisionado durante un mes en la provincia de Granada⁷⁴.

1868-72. AÑOS FINALES DEL MUSEO. REDUCCIÓN DE LA PLANTILLA DE RESTAURADORES Y FUSIÓN CON EL MUSEO DEL PRADO

Sin embargo, poco después, con la caída de Isabel II, la plantilla del Museo se vio profundamente afectada, comenzando con la dimisión de José Caveda, que fue sustituido como director por el pintor Cosme Algarra. Por Real Decreto de 21 de noviembre de 1868 se estableció por primera vez la necesidad de dotar de sueldo el cargo de director y se decidió eliminar el puesto de subdirector, cesando a Benito Soriano Murillo. Por este mismo Real Decreto, la plantilla de restauradores quedó muy reducida, al declarar cesantes al primer restaurador, Enrique Nieto, y al restaurador Manuel Bernáldez, dejando a José Rivero en calidad de interino con un ayudante, Cecilio Pizarro. Para el puesto de conservador, que hasta ese momento había desempeñado Cecilio Pizarro, se nombró a Mariano González Soubrié⁷⁵. Antonino de Manuel había sido cesado como forrador el 16 de noviembre de 1866 por motivos disciplinarios, pero el hecho de que hubiese ganado su plaza por oposición en 1854 le permitió solicitar su reposición en el cargo, al cumplir con los requisitos que exigía ahora el ministerio, algo que finalmente ocurrió el 2 de diciembre de 1868⁷⁶. Se estableció que habría una única

plaza de restaurador para el Museo, que sería provista por oposición y, ante el rechazo que había manifestado la Real Academia de San Fernando a redactar un programa de ejercicios en el intento de oposiciones del año 1861, se decidió en esta ocasión realizar el encargo a la Escuela Superior de Pintura y Escultura⁷⁷.

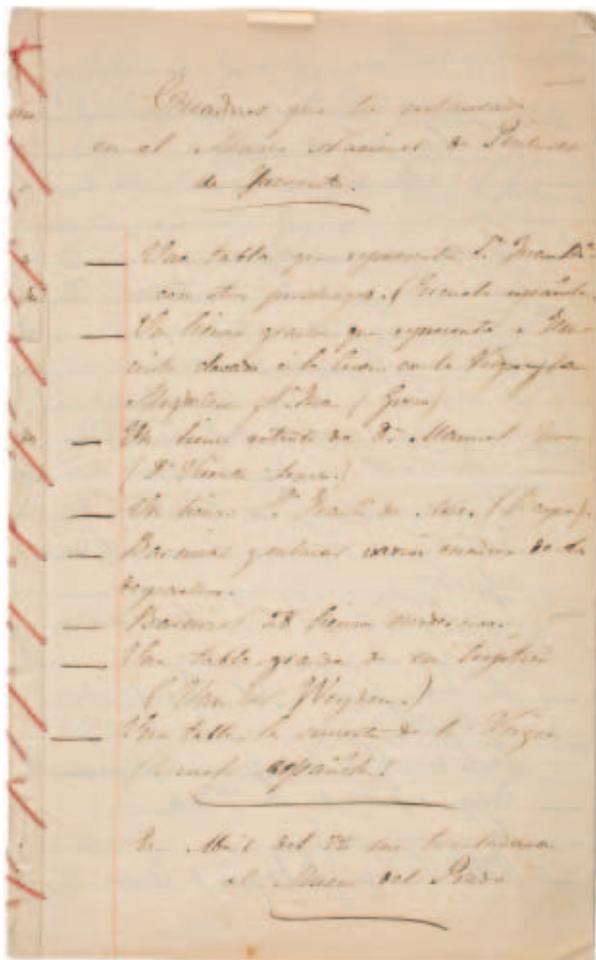
Se aceleraron así los trámites para llevar a cabo la oposición para el puesto de restaurador, y el 17 de diciembre de 1868 el director de la Escuela Superior de Pintura y Escultura remitió el programa de ejercicios, haciendo hincapié en la dificultad que había supuesto su elaboración e indicando que se había consultado a todos los pintores y profesores de los estudios especiales de la Escuela, con el fin de presentar el programa más eficaz de cara a probar la aptitud y la inteligencia de los opositores⁷⁸.

El programa fue aprobado y la Dirección General de Instrucción Pública publicó en la *Gaceta* el anuncio de la provisión de la plaza de restaurador con sueldo de 1.200 escudos y sujeta al siguiente concurso de oposición:

1. Dibujar una figura del antiguo en un pliego de tamaño de 65 centímetros de ancho por 85 de alto, en seis días, a cuatro horas cada día.
2. Pintar del natural con los colores preparados al aguarrás, un estudio de ropajes de varios géneros en un lienzo de igual tamaño que el señalado para el ejercicio anterior, y en el mismo tiempo.
3. Copiar al óleo una figura de un cuadro antiguo que designe el tribunal, el cual fijará el número de días y horas en que deberá ejecutarse.
4. Proceder a la limpieza de parte de un cuadro antiguo que marque el tribunal.
5. Responder a cinco preguntas, sacadas a la suerte entre las que tendrá previamente preparadas el tribunal, sobre los procedimientos conocidos en el arte de la restauración⁷⁹.

El Tribunal asignado para juzgar las oposiciones estuvo compuesto por Federico de Madrazo como presidente; Antonio Gisbert, como secretario, y los vocales Cosme Algarra, Severiano Marín, José Casado del Alisal y Nicolás González Argandona⁸⁰.

Una vez anunciada la convocatoria, José Rivero, restaurador interino del Museo y candidato a la plaza, temiendo no conseguirla y quedar suplantado, no tardó en expresar al ministro de Fomento su disconformidad con el programa de ejercicios establecido. Reprobaba que se hubieran elegido ejercicios de dibujo y pintura pero que no se exigieran las pruebas prácticas



10. «Cuadros que he restaurado en el Museo Nacional de Pinturas de Fomento», en el *Cuaderno de trabajo* de Salvador Martínez Cubells. Madrid, Museo Nacional del Prado, Archivo del Museo del Prado, caja 77

11. Cronograma de la Dirección del Museo de la Trinidad y de la plantilla de su Taller de Restauración

la ejecución del dibujo de una estatua antigua⁸². En el segundo ejercicio se empleó un maniquí para que los candidatos lo pintaran sobre un lienzo con diferentes tipos de ropajes. El tercero consistió en copiar al óleo una figura de la *Serpiente de metal* de Jusepe Leonardo, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en un lienzo de 62 x 48 cm. Los tres primeros ejercicios probaban la destreza de los candidatos como pintores, siendo el cuarto el único orientado a evaluar tratamientos específicos de restauración. Para este, el tribunal solicitó que se eligiesen cuatro tablas y cuatro lienzos de los depósitos del Museo, se marcaron y numeraron las obras y se acordaron las partes que debían limpiarse. Los candidatos procedieron de tres en tres a realizar este ejercicio durante la hora y media que estipuló el tribunal⁸³. El quinto y último ejercicio fue oral y público, y consistió en una serie de preguntas asignadas por sorteo sobre los procedimientos conocidos en el arte de la restauración.

Terminados los ejercicios, fueron expuestos al público los días 25, 26 y 27 de abril en un local de la Real Academia de San Fernando, desde las once de la mañana hasta las cuatro de la tarde. A continuación se reunió el tribunal para examinarlos y concluyó por unanimidad que los ejercicios realizados por el opositor con la letra «D» (los ejecutados por Salvador Martínez Cubells) eran los clasificados en primer lugar. El 7 de mayo de 1869 se cesó a José Rivero en su puesto y se nombró a Martínez Cubells como restaurador del Museo Nacional de Pinturas⁸⁴.

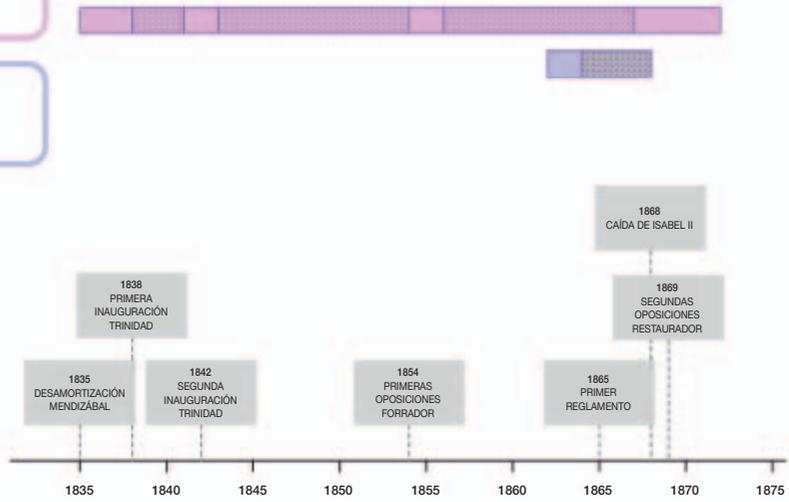
Este concurso de oposiciones, con el que se trataba de acallar las críticas que durante tantos años se habían recibido por parte de la prensa sobre los procesos selectivos para proveer las plazas vacantes, tuvo como desenlace el cese del último de los restauradores que atesoraba experiencia en el ejercicio de su cargo dentro

indispensables para conocer la aptitud requerida para el desempeño del cargo de restaurador. José Rivero se veía imposibilitado de antemano para demostrar sus destrezas y manifestaba al ministro «que ninguno de los pintores que son hoy gloria de nuestra patria y que han logrado disputar la supremacía del arte a los ingenios de otras naciones, podrían efectuar siquiera operaciones al parecer tan sencillas como el sentado, limpieza y estucado de una tabla o lienzo sin destruir e inutilizar la pintura». Suplicaba en su escrito que se dispusiese como obligatoria para los aspirantes la ejecución de ejercicios prácticos de restauración, además de los ya estipulados en el programa, pero no consiguió que se modificara nada y el 16 de febrero de 1869 comenzaron las pruebas en la Escuela Superior de Pintura y Escultura⁸¹.

Fueron dieciocho las solicitudes y dieciséis los aspirantes que realizaron los ejercicios, comenzando con

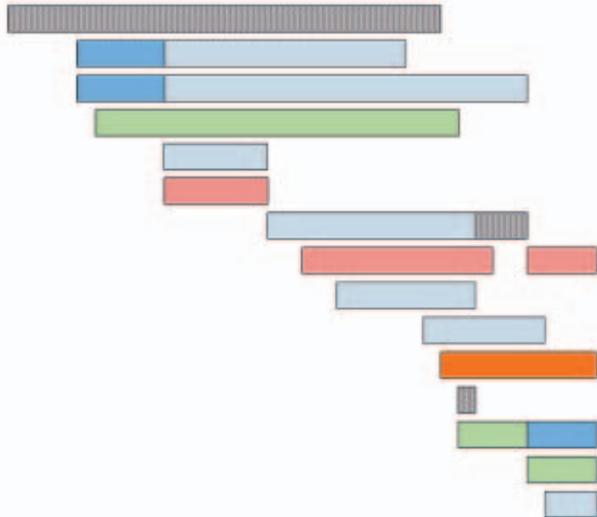
Dirección del Museo
 Real Academia de San Fernando (1835-38)
 Junta Directora (1838-41)
 Joaquín Iñigo (1841-43)
 Javier de Quinto (1843-54)
 Ramón Gil de la Cuadra (1854-56)
 José Caveda (1856-68)
 Cosme Algarra (1868-72)

Subdirección del Museo
 Gregorio Cruzada Villamil (1862-64)
 Benito Soriano Murillo (1864-68)



Plantilla de Restauración

Pedro Kuntz (1838-63)
José López Marc (1842-61)
Manuel Bernáldez (1842-68)
José Gálvez (1843-64)
Manuel Brun (1847-53)
Gregorio Lafuente (1847-53)
Enrique Nieto y Zamora (1853-68)
Antonino de Manuel (1855-72)
José Carlos Méndez (1857-65)
José Rivero (1862-69)
Gregorio García (1863-72)
Manuel Miranda (1864-1865)
Cecilio Pizarro (1864-72)
Mariano González Soubrié (1868-72)
Salvador Martínez Cubells (1869-72)



del Museo, siendo sustituido por un joven artista de 25 años que ostentaba diversos premios como pintor⁸⁵ y que no perdió la ocasión, tras un mes de licencia, de solicitar al ministerio que adquiriera un cuadro suyo para el Museo, algo que finalmente ocurrió mediante la compra que realizó el Estado por 200 escudos tras un informe favorable de la Academia⁸⁶.

Posiblemente, el hecho de que Cosme Algarra se entrenara en la dirección del Museo y que el nuevo restaurador tuviese que encargarse en sus primeros trabajos de «cuatro tablas antiguas de autores españoles y sobre todo una notabilísima de Roger van der Weyden»⁸⁷, influyó en que el director solicitase a la Academia la presencia de la comisión encargada de vigilar y dirigir las restauraciones. Se conserva en el Archivo del Museo del Prado un cuaderno de trabajo de Salvador Martínez Cubells, en cuya primera página se indican los cuadros que restauró en el Museo de la Trinidad, citando el título o escena que representaban y el autor o escuela a la que pertenecían (fig. 10)⁸⁸. En este breve listado no figuran los tratamientos realizados, salvo el «barnizado de 28 lienzos modernos» y «cuadros de los despachos».

A la espera de un nuevo edificio que solventase los problemas de espacio del Museo de la Trinidad, el clima político e ideológico que se produjo tras el destronamiento de Isabel II acabó por propiciar la desaparición definitiva del establecimiento. Si bien el Museo del Prado se encontraba en mejores condiciones en cuanto al edificio en que se hallaba ubicado, no ocurría igual en el apartado económico, y los problemas que atravesaba motivaron que el entonces director, Antonio Gisbert, trasladara su propia propuesta de fusión de ambos museos, aduciendo que resultaría en un Museo con mayor riqueza en las colecciones, mayor plantilla y que suponría un ahorro para el Tesoro⁸⁹.

El ministro de Fomento, José Echegaray, mediante un Real Decreto de 25 de noviembre de 1870, nombró una comisión «con el fin de proponer al Gobierno las bases para refundir en uno los Museos Nacionales de Pintura y Escultura del Prado y de la Trinidad»⁹⁰. El 22 de marzo de 1872 y por Real Decreto, el Museo Nacional de Pinturas (Trinidad) se fusionaba con el Real Museo, recién nombrado Museo Nacional de Pintura y Escultura, lo que ocasionó una reestructuración

de la plantilla⁹¹. En lo que respecta a los empleados de restauración se incorporó del Museo de la Trinidad a Salvador Martínez Cubells, asignándosele la misma categoría y sueldo que el primer restaurador del Real Museo, Nicolás González Argandona. José Rivero, que se había incorporado al Real Museo como segundo restaurador tras ser cesado de la Trinidad, fue relegado al tercer puesto. Para la plaza de ayudante de restauración se nombró a Cecilio Pizarro, que ya desempeñaba ese cargo en la Trinidad, y como forrador se decidió que continuase José Muñiz, que ocupaba dicho puesto en el Real Museo.

La fusión también vino acompañada de los ceses del director del Museo de la Trinidad, Cosme Algarra, del forrador Antonino de Manuel, del escribiente y de los vigilantes más modernos del mismo museo. En cuanto a los empleados del antiguo Real Museo, se cesó al carpintero, Alejandro Méndez, al segundo forrador, Gregorio Lafuente, y al ordenanza. La nueva plantilla de empleados del ahora único Museo Nacional quedó establecida en el artículo 4.º del mismo Real Decreto, quedando al cargo como director Antonio Gisbert.

Para finalizar, es preciso indicar que el estudio de los responsables de la conservación y restauración de las colecciones de los museos permite completar y renovar la historiografía de estas instituciones. En línea con la idea de Pierre Géral, debemos pensar en rebasar el clásico estudio de la historia de sus colecciones o incluso de las élites que los crearon y dirigieron, y eso supone tener en cuenta «el funcionamiento de ese artefacto social complejo que constituye un museo»⁹².

MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA CABARCOS es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2002) y Diplomada en Conservación y Restauración con la especialidad de Pintura por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (2006). Disfrutó de la Beca Iberdrola Museo Nacional del Prado 2012-14 y desde 2014 trabaja en el estudio y la organización del archivo histórico y actual de los Talleres de Restauración del Prado, así como en el desarrollo, gestión e incorporación digital de la documentación histórica a la *Aplicación de Restauración*.
concepcion.garcia@museodelprado.es / cabarcos3@hotmail.com

FELICITAS MARTÍNEZ POZUELO Coordinadora de la Subdirección de Conservación del Museo Nacional del Prado desde 1981 a 1996, en la actualidad es responsable del archivo de restauraciones históricas del Servicio de Documentación del Museo.
feli.martinez@museodelprado.es

RESUMEN: Este artículo pone de manifiesto la preocupación constante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del Gobierno y de la Dirección del Museo de la Trinidad por proveer a esta institución de profesionales encargados de la adecuada conservación, restauración y exposición de sus fondos. De manera resumida se dan a conocer algunos datos sobre los comienzos y el posterior desarrollo del Taller de Restauración, los componentes de su plantilla, así como sus años de actuación y el sistema de acceso. El estudio del perfil de los restauradores de esta institución contribuye a renovar y completar la historiografía del Museo de la Trinidad.

PALABRAS CLAVE: Museo de la Trinidad; Museo Nacional de Pinturas; restaurador; taller de restauración

ABSTRACT: This paper highlights the continuous interest shown by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, the Spanish Government and the Directors of the Museo de la Trinidad in providing the museum with the professionals needed for the adequate conservation, restoration and display of its collections. It offers a brief presentation of the early stages and the subsequent development of the Conservation workshop, its staff members, their tenures and the access system. An analysis of the profile of the institution's conservators helps to update and enrich the history of the Museo de la Trinidad.

KEYWORDS: Museo de la Trinidad; Museo Nacional de Pinturas; conservators; Conservation workshop

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Gabriele Finaldi –impulsor de este proyecto–, Miguel Falomir, Javier Docampo y Enrique Quintana por todo el apoyo brindado. También al personal del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, del Archivo General de Palacio y del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como a nuestros compañeros del Servicio de Documentación y Archivo y del Departamento de Restauración del Museo del Prado, del presente y del pasado, que con su profesionalidad han conseguido convertir estas dos áreas del Museo en un referente.

1. Para la historia y colecciones del Museo son fundamentales Orihuela y Pérez Sánchez 1991 y Álvarez Lopera 2009.

2. Obras que constituyen, tras las procedentes de la Colección Real, el segundo gran conjunto de las conservadas en el Prado.

3. Álvarez Lopera 2009, p. 135, doc. vi.

4. Álvarez Lopera 2009, p. 149, doc. xxiv (30 de octubre de 1837).

5. Véanse Navarrete Prieto 1996, p. 511 y Antigüedad 1998, pp. 375-79. Esta última autora recuerda que «la iglesia se dividió en altura en dos partes, creándose un enorme salón en la parte superior con el cañón de la iglesia; otro salón salió del tabicado del antiguo crucero del templo» (p. 379).

6. Álvarez Lopera 2009, p. 150, doc. xxvi (21 de enero de 1838). Formaban la Junta Directora el duque de Gor, como presidente, Marcial Antonio López, como secretario,

José de Madrazo y Valentín Cardenera. José de Madrazo fue retirado al ser nombrado director del Real Museo.

7. Álvarez Lopera 2009, doc. xxvii (31 de enero de 1838).

8. Álvarez Lopera 2009, p. 154, doc. xxix.

9. Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando (en adelante ARASF), leg. 7-129-1 (doc. 126). Álvarez Lopera 2009, p. 155, doc. xxxii.

10. *Idem*.

11. Álvarez Lopera 2009, p. 158, doc. xxxviii. Los cuatro celadores tendrían «la obligación de cuidar las salas, quitar el polvo a los cuadros [...] y ayudar en las salas de restauración y forración siempre que sea necesario». Para la plaza de plantón o vigilante se propuso al carpintero Mariano Aranda; ARASF, leg. 7-129-1 (doc. 140), *Acta de la Junta Directora*, 15 de julio de 1838.

12. ARASF, leg. 7-129-1 (doc. 141). Citado en Álvarez Lopera 2009, p. 158, doc. xxxix.

13. *Idem*.

14. ARASF, leg. 7-129-1 (docs. 132 y 181).

15. Un borrador con fecha 21 de julio de 1838 en ARASF, leg. 7-129-1 (doc. 142). *Gaceta de Madrid*, n.º 1.343, 22 de julio de 1838, p. 4. Citado en Álvarez Lopera 2009, p. 156, doc. xxxv.

16. *Gaceta de Madrid*, n.º 1.354, 2 de agosto de 1838, p. 1.

17. ARASF, leg. 7-129-1 (doc. 156). Citado en Álvarez Lopera 2009, p. 157, doc. xxxvii. Acta de una reunión de la Junta Directora del Museo, agosto de 1838.

18. ARASF, leg. 7-129-1 (docs. 235 y 236). Álvarez Lopera 2004, p. 40 y p. 97, nota II.

19. ARASF, leg. 7-129-1 (docs. 228, 232 y 234). Álvarez Lopera 2009, pp. 159-60, docs. xl, xli y xlii.

20. ARASF, leg. 7-129-1 (doc. 241). Nombramiento de don Joaquín Íñigo para la dirección del Museo Nacional el 8 de diciembre de 1841. Álvarez Lopera 2009, p. 161, doc. xliiii.

21. *Gaceta de Madrid*, n.º 2.760, 1 de mayo de 1842, p. 3 y n.º 2.793, 3 de junio de 1842, pp. 1-3.

22. Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración (en adelante AGA), caja 31/6783 y ARASF, leg. 2-49-6 (doc. 98), 14 de agosto de 1842, considerados empleados de Real nombramiento.

23. Joaquín Íñigo se ayudó de José de Madrazo, Juan Gálvez y Juan Antonio Ribera, directores de pintura de la Academia, y de otros diputados, como Alfonso Escalante, Javier de Quinto y Mariano de la Paz García, para la clasificación de los cuadros almacenados en «bueno, mediano e inútil», y se tasaron estos últimos para su posterior venta pública; citado en Álvarez Lopera 2004, p. 47. Anuncios de las subastas públicas en el Museo de la Trinidad en la *Gaceta de Madrid*, n.º 2.943, 31 de octubre de 1842, p. 3 y n.º 3.035, 28 de enero de 1843, p. 4.

24. Álvarez Lopera 2004, p. 50.

25. AGA, caja 31/6784. Declaración del conservador José Gálvez en el expediente instruido por el Ministerio de Fomento, 31 de agosto de 1854. Citado en Álvarez Lopera 2009, p. 172.

26. El 2 de noviembre de 1847 los ayudantes Manuel Bernáldez y José López Marc pasan a ser nombrados segundo y tercer restaurador respectivamente. AGA, caja 31/14669, leg. 4.712, exp. 36; caja 31/14903, leg. 4.920, exp. 57 y Archivo del Museo del Prado (en adelante AMP), caja 936, leg. 35.05, exp. 21.

27. AGA, caja 31/6784. Declaración del conservador José Gálvez en el expediente instruido por el Ministerio de Fomento, 31 de agosto de 1854. Citado en Álvarez Lopera 2004, p. 103, nota 121.

28. AMP, caja 1367, leg. 114.01, exp. 1.

29. Véase la ficha de L. Campbell y J. J. Pérez Preciado sobre esta obra en Campbell 2015, cat. 9.

30. Álvarez Lopera 2004, p. 57 y p. 103, nota 121.

31. El 24 de noviembre de 1838, José Trago, probablemente anticuario, ofreció en venta a la dirección del Museo marcos para las muchas obras que no lo tenían, sabiendo que este sería un gasto de primera necesidad para el establecimiento; ARASF, leg. 7-129-1 (doc. 180). En el inventario de obras presentadas en la inauguración del Museo de la Trinidad el 24 de junio de 1838 se registran 396 obras sin marco frente a 82 con marco dorado o pintado, siendo estas en su mayoría de la colección del infante don Sebastián Gabriel (inventario publicado en Álvarez Lopera 2009, pp. 212-21).

32. AMP, caja 936, leg. 35.04, exp. 18.

33. José Galofre había sido vocal de la Comisión Central de Monumentos.

34. AMP, caja 916, leg. 11.203, exp. 3 (18 de septiembre de 1854). Informe de José Galofre y Pedro Kuntz al ministro de Fomento, Francisco de Luxán, sobre los trabajos realizados para el inventario de los cuadros en depósito del Museo Nacional de Pinturas que no fueron incluidos en el realizado en 1847.

35. AMP, cajas 3240 y 3241 (tomo 1 y tomo 11).

36. *Gaceta de Madrid*, n.º 593, 17 de agosto de 1854, p. 2, y en *Boletín Oficial del Ministerio de Fomento*, n.º 11, 1854, p. 351. Citado en Álvarez Lopera 2009, p. 171, doc. LVI. Real Decreto nombrando director del Museo Nacional de Pinturas a Ramón Gil de la Cuadra, 16 de agosto de 1854.

37. Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), caja 2697, exp. 10. Nombramiento como segundo forrador del Real Museo, 8 de agosto de 1853.

38. AGA, caja 31/14921, leg. 4938, exp. 21. Expediente personal de Antonino de Manuel. Ramón Gil de la Cuadra, director del Museo de la Trinidad, se dirige al ministro de Fomento el 26 de febrero de 1855 comunicándole el proceso de oposición realizado para cubrir la plaza de forrador del Museo Nacional.

39. Las tres tablas (p-5336, p-3762, p-5337) tienen unas dimensiones parecidas, similitud que buscaría la dirección para que los ejercicios se llevaran a cabo de la manera más equitativa posible.

40. *Gaceta de Madrid*, n.º 1.116, 24 de enero de 1856, p. 1.

41. AMP, caja 77, leg. 23.01, exp. 16-25.

42. AGA, caja 31/14951, leg. 4968. Expediente personal de José Carlos Méndez. «Oficio de la Dirección Gral. de Instrucción Pública se le nombra restaurador supernumerario del Museo Nacional de Pinturas con sueldo anual de 6.000 rs.».

43. AGA, caja, 31/6783 (15 de agosto de 1860) y 31/15062, leg. 5.081, exp. 21 (6 de diciembre de 1860). La tabla escogida para probar las habilidades de restauración de José Rivero fue la *Curación del paralítico* de Juan Correa de Vivar (p-676) y se le pagaron 6.000 reales por el trabajo realizado.

44. AGA, caja 31/6783 (6 de diciembre de 1860): «Habiendo llamado la atención del Gobierno algunas personas amantes de las artes sobre [ilegible] las obras de restauración

que se practican en el Museo Nacional se hacen con la inteligencia que exige la perfecta conservación de los originales, la Reina ha tenido a bien disponer nombre V. I. una comisión de personas competentes que examinen dichos trabajos e informe acerca de la aptitud de los restauradores». La comisión estuvo formada por Valentín Carderera, Luis Fernández Guerra, Carlos Luis de Ribera, Nicolás Gato de Lema (restaurador del Real Museo) y Federico de Madrazo (director del Real Museo), este último como presidente.

45. AMP, caja 359, leg. III.01, exp. 8: «Proyecto de reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura», s. f. Comprende seis artículos donde se hace referencia a dejar estipulada la pertenencia y fines del Museo (art. 1.º y 2.º), los empleados que forman la plantilla (art. 3.º), sobre el cargo de director y sus atribuciones (art. 4.º y 5.º) y las de los demás empleados del Museo, del subdirector, del escribiente, del jefe de restauración y de los restauradores, del forrador, del conservador, del carpintero, de los vigilantes y de los porteros. Se añade un apartado con catorce artículos referente a los copistas.

46. AGA, caja 31/14903. Expediente personal de José López Marc.

47. AGA, caja 31/6783. A 24 de abril de 1861, del director general de Instrucción Pública al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde la ley Moyano de 1857 la Real Academia fue designada para la inspección del Museo Nacional, y por esto los miembros de su sección de Pintura fueron los encargados de elaborar el programa de ejercicios para cubrir la plaza de restaurador vacante.

48. AGA, caja 31/6783. Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7 de mayo de 1861.

49. AGA, caja 31/15062. Expediente personal de José Rivero y Larios. 50. Un ejemplo en Ciebra 1861.

51. AGA, caja 31/14885, leg. 4904, exp. 10. Pedro Kuntz, a consecuencia de las críticas de la prensa sobre la restauración de un cuadro, solicitó que la Real Academia de San Fernando manifestara su opinión sobre el trabajo realizado (29 de octubre de 1862). La obra a la que se hace referencia es la *Adoración de los Reyes Magos* de Tintoretto (p-5050), en esos momentos atribuida a Tiziano.

52. Cruzada Villamil 1865, p. III: «El día 22 de Diciembre de 1862 fui honrado por S. M. la Reina, (q. D. g.) con el cargo de Sub-Director del Museo Nacional de Pinturas, y en el momento me dió V. E. [el marqués de la Vega de Armijo] verbalmente la orden de hacer un catálogo».

53. AMP, caja 353, legajo 18.11, exp. 27, doc. 5. Real Orden por la que se solicita que sea enviado un reglamento del Real Museo al Museo Nacional de Pintura. El Real Museo se regía entonces por el Reglamento redactado por Juan Antonio Ribera en 1857.

54. AMP, caja 936, leg. 35.04, exp. 2 (2 de septiembre de 1863).

55. AMP, caja 354, leg. 18.14, exp. 3, doc. 1 (25 de abril de 1863). Borrador del informe de José Caveda, director del Museo Nacional de Pinturas, al ministro de Fomento dando cuenta del mal estado en el que se encontraba el establecimiento.

56. AGA, caja 31/6787 (8 de junio de 1863). Escrito de José Caveda al ministro de Instrucción Pública.

57. AGA, caja 31/6783 (1866). Obras ejecutadas por «don Agapito» en el Taller de Restauración del Museo Nacional.

58. AMP, caja 105, exp. 4, doc. 1 (3 de mayo de 1868) y AMP, caja 1059, leg. 37312, exp. 3. La obra de Rizi era *Prisión y muerte de santa Leocadia* (p-3269). Ejecutaron los trabajos los forradores José Muñiz y Gregorio Lafuente, que cobraron 120 escudos.

59. AMP, caja 936, leg. 35.04, exp. 2 (26 de agosto de 1863).

60. AMP, caja 936, leg. 35.04, exp. 2 (2 de septiembre de 1863).

61. AMP, caja 936, leg. 35.04, exp. 2 (27 de noviembre de 1863). Fallecimiento de Pedro Kuntz, comunicado al director general de Instrucción Pública con fecha de 27 de noviembre de 1863. Quedaba el taller con cuatro restauradores: Enrique Nieto y Zamora, Manuel Bernáldez, José Carlos Méndez y José Rivero. El cargo de forrador estaba ocupado por Antonino de Manuel.

62. AMP, caja 353, leg. 18.11, exp. 38, doc. 1 y AGA, caja 31/14988 (12 de diciembre de 1863).

63. AMP, caja 1059, leg. 37.3.12, exp. 1-9. Son numerosos los marcos que se realizan a partir de 1864, como los hechos para las tablas del Maestro de Miraflores (p-705-p-710), para las de los retablos de Santo Domingo y de San Pedro

Mártir de Verona de Pedro Berruete (p-609-p-617), para el *Auto de fe* de este mismo artista (p-618), para las tablas del Tríptico del Maestro de la Redención del Museo del Prado (p-1888-p-1892), para las del Maestro de la Sislea (p-1254-p-1259) y para el conjunto de pinturas ovaladas de Annibale Carracci (p-76-p-78). También se ejecutaron marcos para obras contemporáneas adquiridas de las Exposiciones Nacionales.

64. AMP, caja 373, leg. 35.03, exp. 15. Expediente personal de Cecilio Pizarro y Librado. Nombrado conservador del Museo Nacional de Pinturas el 15 de septiembre de 1864, probablemente sustituyendo a José Gálvez, que había sido ascendido de conserje a conservador en 1843.

65. *Gaceta de Madrid*, n.º 288, 14 de octubre de 1864, p. 1.

66. AGA, caja 31/14669, leg. 4712, exp. 36 (24 de octubre de 1862). Informe de Manuel Bernáldez al director general de Instrucción Pública. Parece ser que el cese de Enrique Nieto y Zamora estuvo relacionado con un altercado que tuvo con Manuel Bernáldez.

67. AGA, caja 31/14988. Expediente personal de Enrique Nieto y Zamora. AMP, caja 373, leg. 35.07, exp. 17. Manuel Miranda fue nombrado restaurador primero del Museo Nacional el 22 de octubre de 1864.

68. AGA, caja 31/14958, leg. 5052, exp. 50 al 59; y caja 373, leg. 35.03. Expediente personal de José Rivero y Larios. Citado en Vicente Rabanque 2012, p. 137.

69. AGA, caja 31/6783. Informe de José Caveda y Reglamento para el régimen y gobierno del Museo Nacional de Pintura y Escultura (19 de diciembre de 1865).

70. La estructura en capítulos y artículos y el tipo de contenido de este reglamento del Museo de la Trinidad de 1865 será heredado por el Museo del Prado en su primer reglamento como Museo Nacional en 1876 y se mantendrá en los sucesivos aprobados y publicados, aunque sujetos a ciertos avances.

71. AGA, caja 31/14951, leg. 4968 (cese de Méndez); AMP, caja 373, leg. 35.03, exp. 17 (cese de Miranda); AMP, caja 373, leg. 35.03, exp. 18 (reposición de Nieto, 4 de agosto de 1865).

72. AMP, caja 1059, leg. 37.3.12, exp. 1. Cuentas trimestrales de gastos de material del Museo Nacional

de Pinturas, correspondientes al año económico de 1865 a 1866.

73. AMP, caja 1059, leg. 37.3.12, exp. 9 y 6. Cuentas trimestrales de gastos de material del Museo Nacional de Pinturas, correspondientes al año económico de 1865 a 1868 y 1870 a 1871. La estampa con número G-464. Además, a través de la Real Academia de San Fernando se llevaron a cabo restauraciones de obras externas, como la de una tabla de Luis de Morales propiedad del Museo Provincial de Toledo con el «Salvador del mundo abrazado al Madero Santo de la Cruz [...] con el número 128», entregada el 5 de enero de 1867 y devuelta «engatillada y restaurada» el 22 de abril de 1869. AMP, caja 105, exp. 3, docs. 1-4.

74. AMP, caja 373, leg. 35.03. Expediente personal de José Rivero y Larios.

75. AMP, caja, 373, leg. 35.05, exp. 10 (21 de noviembre de 1868).

76. AMP, caja 373, leg. 35.03, exp. 4; y AGA, caja 31/14921, leg. 4938, exp. 21. Expediente personal de Antonino de Manuel Alcázar.

77. AMP, caja 373, leg. 35.03, exp. 18. Expediente personal de Enrique Nieto y Zamora. AGA, caja 31/14669, leg. 4712, exp. 36. Expediente personal de Manuel Bernaldez. AMP, caja 373, leg. 35.03. Expediente personal de José Rivero y Larios. AMP, caja 373, leg. 35.03, exp. 15. Expediente personal de Cecilio Pizarro y Librado. AGA, caja 31/6783. Petición de un programa de ejercicios para la oposición a restaurador (10, 17 y 19 de diciembre de 1868).

78. AGA, caja 31/6783 (17 de diciembre de 1868).

79. *Gaceta de Madrid*, n.º 355, 20 de diciembre de 1868, p. 9.

80. AGA, caja 31/6783 (26 de febrero de 1869). Federico de Madrazo tuvo un altercado con un candidato que entregó su solicitud fuera de plazo, motivo por el cual decidió retirarse como presidente del tribunal y fue sustituido por Carlos Luis de Ribera.

81. AGA, caja 31/15062. Instancia de José Rivero al ministro de Fomento en la que manifiesta su dis-

conformidad con el programa de ejercicios para proveer la plaza de restaurador del Museo Nacional de Pinturas (12 de enero de 1869).

82. El ejercicio de copiar una estatua clásica era habitual para los alumnos de la Escuela de Pintura que optaban a medallas y accésit, incluso para los concursos de pensionados a Roma.

83. AGA, caja 31/6783. Solicitudes de los aspirantes y actas de las oposiciones de 1869. Para cada uno de los tres primeros ejercicios el tribunal estipuló un tiempo de 24 horas, repartidas en seis días a cuatro horas cada día; mientras que para el cuarto ejercicio, la limpieza de una sección de una obra en tabla o lienzo, se asignó únicamente una hora y media.

84. AGA, caja 31/14935, leg. 4952, exp. 29 (informe del ministro de Fomento al director general de Instrucción Pública de 7 de mayo de 1869); y AMP, caja 373, leg. 35.03, exp. 20 (José Rivero fue nombrado segundo restaurador del Real Museo de Pintura y Escultura el 21 de

julio de 1869). Entre otros, optaron a la plaza de restaurador Vicente Poleró y Toledo y Manuel García Hispaleto.

85. AGA, caja 31/6783. Salvador Martínez Cubells, en su solicitud para optar a las oposiciones de restaurador del Museo Nacional, indicó que había sido premiado con mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1866 y en la provincia de Valencia con medalla de oro.

86. AGA, caja 31/14935, leg. 4952, exp. 29. La obra *La sorpresa* (P-7338), fue adquirida por el Estado con destino al Museo Nacional de la Trinidad e ingresó el 4 de enero de 1870.

87. AMP, caja 105, exp. 2, doc. 5.

88. AMP, caja 77. Cuadernos de trabajo de Salvador Martínez Cubells.

89. AGA, caja 31/6783 (19 de abril de 1870).

90. Álvarez Lopera 2009, p. 184, doc. LXIII.

91. AMP, caja 354, leg. 18.14, exp. 2, doc. 1.

92. Géal 2002, p. 289.

Justo de Gandarias, autor del grupo en bronce de 1886 *Alfonso XII a caballo*, tradicionalmente atribuido a Mariano Benlliure

Justo de Gandarias, Sculptor of the 1886 bronze group, *Alfonso XII on Horseback*, Traditionally Attributed to Mariano Benlliure

«Gandarias lleva consigo dos estrellas:
la del Genio y la de la Fatalidad.»¹

EL 14 DE ENERO DE 1875 MARIANO BENLLIURE (1862-1947), con poco más de doce años, contempló impresionado la entrada del rey Alfonso XII en Madrid, escena de la que tomó apuntes para, posteriormente, modelar en escayola un grupo del monarca a caballo, que fue expuesto en Platerías Martínez. Con este motivo, el joven artista fue presentado por el conde de Toreno al rey, quien adquirió la escultura por 500 pesetas y, al parecer, la colocó en su mesa de despacho².

Llama la atención que durante el siglo xx se haya identificado este grupo a caballo realizado por un chiquillo, y del que no existen imágenes ni más datos, con una obra de calidad, fundida en bronce en 1886, de la que existen ejemplares en varias de las instituciones culturales y políticas españolas más importantes, entre ellas el Museo del Prado. Nos referimos al grupo escultórico en bronce³, en formato mediano, *Alfonso XII a caballo* (fig. 1), que se identifica en el frente de su pedestal con la inscripción «A. XII / RESTAURADOR Y PACIFICADOR / DE LA / MONARQUÍA ESPAÑOLA» y, en la base del grupo, entre las patas del caballo, «C.^{ia} M.^{ca} de S. Juan de Alcaraz / 1886».

La atribución a Benlliure no se basaba en las características escultóricas de la obra, que carece de la vibra-

ción en el modelado propia de su producción⁴, sino en el hecho de que este mismo artista modeló más de quince años después el destacado grupo de *Alfonso XII a caballo* que corona el monumento dedicado a este rey en el madrileño parque del Retiro, y que tiene una relación conceptual con el ejemplar del Museo del Prado⁵. Sorprendentemente esta creencia se ha mantenido hasta la actualidad a pesar de que en 1933 el propio Benlliure ya había indicado que esta obra no era suya al contemplar la pieza del Prado:

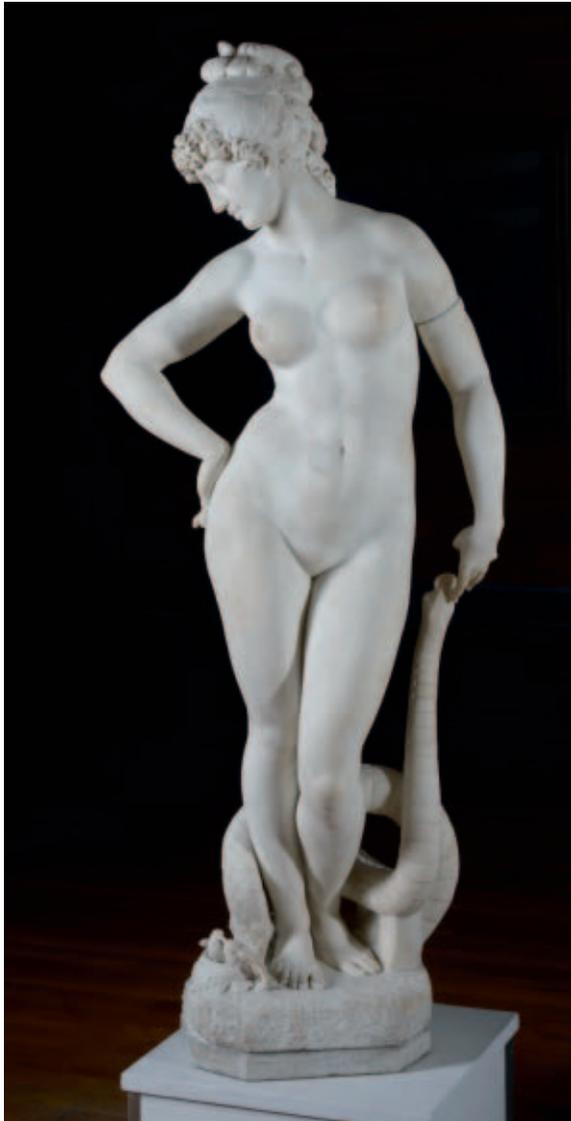
Aunque la dirección del Museo de Arte Moderno la depositó en Málaga como original de Benlliure, el propio maestro valenciano, en visita reciente a la ciudad, negó que esta figura fuese suya, por lo que se desconoce el nombre del verdadero autor, cuyo cincel lega a los siglos un modelo de humanidad poco bizarra en el trasunto de aquel rey. El caballo, en cambio, es soberbio. Ventajas de poder escoger a gusto los arquetipos de las razas⁶.

Benlliure trató el mismo tema en una tercera ocasión, en la que el caballo baja la cabeza, que pudiera tratarse, como propone Enseñat, de una primera alternativa para el monumento del Retiro⁷.

Profundizar en el estudio del ejemplar perteneciente al Museo del Prado nos ha permitido no solo aclarar su auténtico origen y vicisitudes, sino poner nombre a su verdadero autor y rescatarlo de su injusto olvido.



1. Justo de Gandarias, *Alfonso XIII a caballo* (aquí atribuido), 1886. Bronce (figura) y latón (pedestal), 56,1 x 44 x 16,8 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-611), en depósito en Málaga, Museo de Bellas Artes



2. Justo de Gandarias, *El amor y el interés*, 1887. Mármol, 163 x 64 x 43 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-555), en depósito en Castellón, Museo de Bellas Artes
3. Justo de Gandarias, *Un niño y un pato*, 1878. Bronce, 47 x 34 x 65 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-598), en depósito en San Sebastián, Museo de San Telmo
4. Justo de Gandarias, *Anfitriete*, 1875. Escayola, 170 x 100 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (I-1083). Destruída en 1885 y conocida por esta imagen conservada en Ciudad de Guatemala, Fundación Justo de Gandarias
5. Justo de Gandarias, *La Armonía*, 1878. Escayola, 195 x 40 cm. Paradero desconocido (I-1084)

estaba depositada desde el año anterior⁸, y *La Armonía* (fig. 5), que está sin localizar⁹.

Gandarias participó en un buen número de Exposiciones Nacionales e Internacionales, como la Universal de Viena en 1878, en la que fue premiada la mencionada *Armonía*, hasta que se marchó a Guatemala para dirigir la Escuela de Bellas Artes, donde continuó su carrera y se asentó hasta el fin de sus días. Allí organizó la gran Exposición Centroamericana de 1897, por la que no recibió el pago prometido por el gobierno guatemalteco, y fundó en 1927 la revista *El Mundo Íbero*, de la que fue director. Falleció en ese país sin el reconocimiento debido y la distancia contribuyó a que en España se perdiera la memoria de parte de su producción¹⁰.

Gandarias diseñó con especial esmero el grupo de *Alfonso XII a caballo* por un encargo muy concreto que materializaba un proyecto de Enriqueta María Roca de Togores y Corradini (1842-1926), IV condesa de Pinohermoso –y I duquesa de Pinohermoso desde 1907–, dama de la Real Orden de la Reina María Luisa y destacada anfitriona de veladas en su palacio en la calle Don Pedro de Madrid. Tras el fallecimiento de Alfonso XII con 28 años en noviembre de 1885, la condesa decidió que había que modelar, inmediatamente, una estatua ecuestre en su memoria y fundir una serie de ejemplares de medio formato. Propuso esta idea a su esposo, Pablo Pérez-Seoane y Marín (1831-1901), II conde de Velle (citado también como conde de Pinohermoso), miembro del Partido Conservador y entonces gestor de la albacetense Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz¹¹. Velle acometió el proyecto de fundición, pues la Compañía tenía una sección artística que sería conocida en Madrid por obras de calidad como los candelabros para la basílica de San Francisco el Grande¹².

Este grupo fue modelado por el barcelonés Justo de Gandarias y Planzón (1846-1933), destacado artista formado en París, con una amplia producción bastante desconocida en España en escultura y también en pintura. Sus obras se encuentran en instituciones como Patrimonio Nacional, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o el Museo del Prado, que custodia el mármol *El amor y el interés* (fig. 2) y el bronce *Un niño y un pato* (fig. 3). En los inventarios del Museo constan además dos escayolas: una *Anfitriete* (fig. 4), tercera medalla de la Exposición Nacional en 1881, que lamentablemente fue destruida en 1885 en el incendio del edificio de la Diputación de San Sebastián, donde



3



4



5

El *Libro mayor de la Sociedad Metalúrgica del año 1886* casi milagrosamente se conserva intacto¹³, y en él hemos podido localizar las referencias al encargo a Gandarias y los gastos del proyecto¹⁴. Por este libro de contabilidad sabemos que el 20 de abril de 1886 se pagó a Gandarias por el modelo del grupo ecuestre, que se le habían facilitado dos fotografías del monarca a caballo y que el trabajo continuó durante los siguientes meses del mismo año en que se cinceló¹⁵.

En noviembre de 1886 la fundición de varios ejemplares del grupo estaba concluida y el conde de Velle invitó a los periodistas de Madrid «a examinar el artístico grupo, que se halla expuesto en el almacén, calle de Atocha, 113, bajo»¹⁶. Se decidió que el primer ejemplar debía regalarse a la reina regente, y el 4 de diciembre de 1886 una comisión de la Compañía Metalúrgica se lo entregó en palacio a la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, quien agradeció mucho el obsequio¹⁷.

Pocos días después aconsejaron al conde de Velle que expusiera el grupo escultórico en algún sitio más céntrico, para que todo el mundo pudiera conocer «el grado de progreso a que la industria y el arte han llegado en España», por lo que se llevó al establecimiento madrileño de los señores Ruiz de Velasco en la calle Alcalá y, en enero de 1887, estuvo expuesto en los «elegantes escaparates de Eguía, en la calle Peligros»¹⁸ y también se exhibió en Barcelona¹⁹. La prensa española, que se hizo eco del grupo y valoró su calidad escultórica, su corrección y su naturalidad, se felicitó por el nuevo rumbo de la fundición, especialmente en cuanto al progreso industrial y la aplicación de los avances técnicos al fomento y difusión de las bellas artes (véase, por ejemplo, fig. 6)²⁰. Sorprendentemente, desde entonces, al margen de las exposiciones en las que participó, parece que solo se volvió a mencionar que Gandarias era su autor en Guatemala en 1913 y en España en 1924²¹.



6

La decisión de los condes de Velle de que pudieran adquirir el grupo escultórico, además de la familia real, las familias aristocráticas españolas y las más vinculadas al homenajeado fue comunicada en prensa en diciembre de 1886, dando cuenta de que se trataba de una tirada prácticamente por encargo:

La misma Compañía remite el texto de una circular que ha dirigido a un reducidísimo número de personas de las muchas que, por sus condiciones especiales de fortuna, de categoría o de conocido particular afecto a la Real familia, parecen más indicadas para hacer la adquisición de tan bello objeto de arte. Solo por exceso de delicadeza, siendo imposible conocer previamente la voluntad y disposición de cada cual, la envía a tan pocos directamente y manuscrita, pero del mismo modo y en la misma forma atenderá a cuantos espontáneamente de Madrid o de provincias la honren con sus pedidos. Excusado es advertir que serán antepuestos a todos, por ser deber de cortesía y aun de justicia, los de las augustas personas, que desde el primer momento se anticiparon a dar a la Compañía constructora tan satisfactoria prueba de su valiosa aprobación²².

Posteriormente, durante junio y julio de 1887 se puso un anuncio público ofreciendo a quien lo deseara la posibilidad de adquirir ejemplares: «Estatueta de Alfonso XII. El compromiso contraído con el público por la compañía metalúrgica de San Juan de Alcaraz, de dar los ejemplares de esta obra al precio de 750 pesetas, solo subsistirá hasta 1.º de julio próximo. Después de esta fecha se reserva la compañía su derecho para suspender la fabricación o señalar mayor precio»²³. La tirada de al menos 33 ejemplares de excelente calidad se numeró, aunque desafortunadamente no se conserva el libro de cuentas para saber la distribución de clientes entre 1886 y 1887.

El homenaje a la memoria del rey no concluía con este pequeño modelo, sino que era la primera parte de un ambicioso proyecto, un gran monumento que se pretendía acometer en 1886, y que se adelantaba quince años al que finalmente se emprendería con la escultura de Benlliure: «El proyecto del monumento que piensa hacer la Diputación de la grandeza española ya tiene su boceto»²⁴. La idea de que Madrid dedicara un monumento a Alfonso XII fue bien recibida, y se barajaron entre sus posibles ubicaciones la plaza de Oriente o la puerta del Sol²⁵:

Así la nación como Madrid tienen contraída una deuda que país tan altivo como el nuestro no puede negarse a pagar: esa deuda –lo diré sin más circunloquios– es un monumento recordativo de la egregia personalidad de Alfonso XII. Y no hay seguramente para tal monumento lugar más adecuado que la Puerta del Sol, centro de la corte de aquel Rey. [...] No han faltado obras escultóricas que den bulto y artística apariencia a su recuerdo, y el juvenil monarca, sin el feliz pensamiento del conde de Velle, realizado por los talleres metalúrgicos de San Juan de Alcaraz, que este prócer dirige y sostiene, carecería en absoluto de representación estatuaría. Aludo a la figura ecuestre de Alfonso XII, labrada por el escultor Gandarias y fundida en los referidos talleres [...]. Entiendo pues, que el conde de Velle al tributar tan oportuno homenaje a la memoria del Rey Alfonso, ha hecho algo más que una obra de arte y un trabajo de industria, ha señalado a los nobles, a los industriales, a los artistas y asimismo a los políticos y ciudadanos todos, fieles a la remembranza del malogrado príncipe, una loable empresa que completar y un ejemplo elocuente que seguir²⁶.

A pesar de que la reina regente dictó el 26 de julio de 1887 una orden para erigir una estatua en bronce a la memoria de Alfonso XII²⁷, y de que presumiblemente el proyecto estaba bastante avanzado, al parecer no pudo llevarse a cabo porque la suscripción nacional no alcan-

6. Portada de *La Ilustración Artística*, n.º 276, año VI (11 de abril de 1887). Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/4954 (1887)

7. Jean David, *Alfonso XII*, 1884 (Álbum *Real Palacio de Madrid*, n.º 1, Levallois, París). Albúmina, 30 x 36 cm. Madrid, Colección Santiago Saavedra



zó la suma prevista. No sería hasta el 25 de febrero de 1901 cuando tendría lugar el nombramiento de una comisión para arrancar finalmente el gran proyecto, que, esta vez sí, realizaría Mariano Benlliure.

Al analizar el grupo de Gandarias desde el punto de vista estilístico, se observa el rigor histórico con el que está planteado, tanto en el rostro como en la indumentaria, y la categoría del caballo que monta el monarca, «su caballo favorito, el de la entrada triunfal en Madrid y de su campaña del Norte»²⁸. Es muy probable que las fotos que se le proporcionaron a Gandarias fueran las del fotógrafo Jean David (activo en España entre 1880 y 1905) que forman parte del álbum *Real Palacio de Madrid* de 1884, del que se conserva un ejemplar en la Real Biblioteca de Palacio y otro, con el exlibris de «Antoine d'Orleans», en colección particular²⁹. En estas se retrata al monarca a caballo en varias posiciones, bien solo o bien con su Cuarto Militar (fig. 7). Es posible que después de estudiar las fotografías el escultor tomase apuntes del natural del caballo.

El monarca aparece retratado en la escultura con el uniforme de capitán general establecido para diario en actos a caballo. Gandarias utiliza el uniforme del Reglamento de Uniformidad de 1870, pero con la variación establecida en la Circular de 22 de Mayo de 1871, que se mantendrá hasta el nuevo Reglamento de Uniformidad de 1881³⁰. En esta Circular se fijaba que los generales llevaran, para campaña y marchas (anteriormente no se contemplaba esta situación), una levita azul turquí

cerrada con nueve botones, sin los entorchados en la bocamanga, pero manteniendo los bordados en el cuello; el pantalón o calzón de montar pasaba del color azul turquí a color grancé, con faja encarnada y «quepis-ros» como prenda de cabeza. Se aprecia en la escultura que porta faja con borlas; en las pistolerías de arzón y en la manta figuran un emblema de Corona Real y un bastón cruzado con un sable de oficial en banda y abatido, todo ello entre dos ramas de laurel entrelazadas; quizás este emblema perteneciera a alguna dependencia ecuestre de la propia Casa Real en aquel momento, porque en general los emblemas de las unidades operativas del Ejército, así como las divisas de empleo militar, sables y espadas cruzan siempre con la punta hacia arriba. Como prenda de cabeza, lleva una teresiana con las divisas de capitán general, prenda muy querida para él, pues la trajo como recuerdo de su estancia en la Academia Teresiana de Viena y posteriormente se reglamentó en el ejército hasta la actualidad. Luce en el pecho dos condecoraciones: la Gran Cruz Laureada de la Real y Militar Orden de San Fernando, concedida el 31 de diciembre de 1874 por la finalización de la tercera guerra carlista al frente del Ejército del Norte, y la Medalla de Distinción de Alfonso XII, creada por R.D. de 8 de septiembre de 1875 «para recordar las glorias y penalidades de la presente guerra civil y que perpetúe sus más brillantes hechos»³¹. Se le retrata con la característica barba de los años setenta que bordea el mentón con largas patillas unidas al bigote (véase fig. 8). El cuadro



8



9

con la misma iconografía de Román Navarro García de Vinuesa de 1897, que conserva el Museo del Prado, presenta al rey con levita cerrada de nueve botones, pero sin bordados en cuello y bocamangas, según el uniforme de 1881 específico de campaña, y exactamente tal como posó en las fotografías de época³².

El porte elegante y seguro, ligeramente tenso, con el que lleva con la mano izquierda las riendas del caballo muestra su actitud serena, y apoya la mano derecha airoosamente sobre el muslo, combinando así, con sutileza, los recursos expresivos que ofrece la actitud del monarca. El caballo, que gira ligeramente la cabeza hacia la derecha –contrarrestando el sutil movimiento

de la cabeza del rey hacia la izquierda–, parece de raza anglo árabe: presenta un cuello largo y extremidades finas, largas y fibrosas, cabeza pequeña con grandes ojos, orejas proporcionadas y amplios ollares –típica de los caballos árabes– y una piel fina –que permite distinguir las venas–, característica de un caballo con temperamento enérgico³³. Está modelado con excepcional destreza y conocimiento de su naturaleza, representado con naturalidad y gran nobleza, en posición de descanso y con un muy leve estudio de las crines.

Justo de Gandarias, orgulloso de esta obra, presentó la escayola que había conservado junto con otras esculturas en la Exposición del Círculo de Bellas Artes celebrada en mayo de 1893 en el palacio de Cristal del Retiro, llamado entonces «la Estufa». Sobre esta muestra, en la que, frente a casi 900 pinturas, se expusieron solo 42 esculturas, la prensa señaló: «De escultura hay poco, pero bueno. Sobresale en esta sección una estatua ecuestre de D. Alfonso XII [...] con la firma de Gandarias»³⁴. Probablemente el grupo ecuestre en bronce fue el que Gandarias presentó en la Exposición de esta misma institución en 1894³⁵.

De la fundición realizada entre 1886 y 1887 de al menos 33 ejemplares con la inscripción de la Compañía Metalúrgica y fecha de 1886 (fig. 9), hoy se han podido localizar los que se mencionan a continuación, hasta ahora todos catalogados como obra de Mariano Benlliure y con desperfectos o modificaciones en las riendas:

1. Patrimonio Nacional, Palacio Real (fig. 10). Fue el primer ejemplar fundido y por ello no numerado (correspondería al n.º 1), donado por el conde de Velle a la reina regente como se ha relatado³⁶. Es el único que conserva el sable según el modelo original, pendiendo del costado de la faja, como se aprecia en las fotos de la prensa (véase fig. 6)³⁷. Un documento del Archivo General de Palacio menciona el pago por dos ejemplares numerados con el 26 y el 33 sin señalar autoría³⁸, lo que significaría que a Palacio llegaron dos ejemplares más algún tiempo después, quizá para regalos personales, uno de los cuales está hoy localizado en el Cuartel General del Ejército de Tierra (véase el número 7).
2. Museo Nacional del Prado (fig. 1). Lleva inciso en el borde de la base el n.º 6 y fue una donación,

8. Detalle del ejemplar de *Alfonso XII a caballo* del Museo del Ejército (fig. 11)
9. Detalle del ejemplar de *Alfonso XII a caballo* del Museo del Prado (fig. 1)
10. Justo de Gandarias, *Alfonso XII a caballo*, 1886. Bronce, 57 x 42,5 x 17 cm. Madrid, Patrimonio Nacional (n.º inv 10137641)

junto con otras obras, del Ministerio de la Guerra al Museo de Arte Moderno el 4 de septiembre de 1931. Ese mismo año fue depositado en el Museo de Málaga por Orden de 27 de octubre, a donde llegó en 1932³⁹.

3. Museo del Ejército (fig. 11). Tiene inciso el n.º 11. Fue donado por la hermana de Alfonso XII, la infanta Isabel de Borbón y Borbón, al Regimiento de Infantería «Saboya» el 9 de julio de 1908⁴⁰.
4. Senado de España. Con el n.º 15 inciso, fue adquirido en 1886 por 750 pesetas⁴¹. Quizá el propio director de la fábrica, el conde de Velle, senador por Albacete desde 1877 y senador vitalicio de 1896 a 1901, pudo haber propuesto la compra⁴². La atribución a Benlliure en esta institución es posterior a 1917.
5. Ejemplar perteneciente a los descendientes de la infanta María Isabel de Orleans, condesa de París, en el palacio de Orleans en Villamanrique de la Condesa. Lleva inciso el n.º 21⁴³.
6. El ejemplar que pertenecía a los descendientes de Fernando de Baviera y Borbón⁴⁴, infante de España, sobrino de Alfonso XII y esposo de una de sus hijas, María Teresa. Lleva inciso el n.º 28⁴⁵.
7. Cuartel General del Ejército de Tierra (Madrid), Salón de Embajadores. Lleva inciso el n.º 33, por lo que se trataría de uno de los ejemplares adquiridos por la familia real, regalado quizá al Ministerio de la Guerra o al jefe de Estado Mayor del Ejército de Tierra. Tiene una pátina que no permite la lectura clara de la inscripción. El pedestal ha sido cambiado por otro metálico dorado, más lujoso, pero fabricado con idéntico diseño y con similar tipografía en la inscripción⁴⁶.



Documentalmente tenemos noticia de más ejemplares que todavía no han sido localizados:

8. El que los condes de Pinohermoso regalaron en 1887 a Antonio Cánovas del Castillo con motivo de su boda con su segunda esposa, Joaquina de Osma y Zavala⁴⁷.
9. El adquirido el 30 de diciembre de 1886 por el Círculo Conservador de Madrid presidido por Cánovas del Castillo⁴⁸. Dado que Cánovas fue presidente del Consejo de Ministros del 27 de noviembre de 1885 al 5 de julio de 1890 (y de nuevo lo sería en 1895), es posible que durante su mandato varios ejemplares tuvieran este y otros destinos a propuesta suya.
10. Una fotografía del archivo Moreno del Instituto del Patrimonio Cultural de España señala, sin que se conozca la fuente informativa, un ejemplar hoy sin localizar, donde figura como propiedad de los duques de Tamames, seguramente en referencia al IV duque, José Mesía del Barco (1853-1917)⁴⁹.



11



12

11-12. Dos ejemplares que la Memoria de 1913 de la Sociedad Española de Beneficencia de Guatemala (véase nota 21) cita en el Ayuntamiento de Madrid y en el Congreso de los Diputados, de los que no hay noticias⁵⁰.

13. El ejemplar subastado en Durán el 26 de octubre de 1988. No se indica su procedencia ni si está numerado, y se señala que se ubica sobre una peana de madera, lo que podría hacer pensar que se trata de una réplica moderna⁵¹.

Una interpretación errónea de un anuncio en la portada de *La Ilustración Artística* (Barcelona, 11 de abril de 1887) llevó a pensar a algún investigador que este grupo escultórico se regalaba por una suscripción a la Biblioteca Universal Ilustrada (véase fig. 6)⁵².

Aunque el actual Museo de las Reales Fábricas de San Juan de Alcaraz en Riópar (Albacete) conserva modelos y moldes de la producción artística de finales del siglo XIX, no se ha localizado el molde original de este grupo escultórico⁵³. Al menos en una ocasión se utilizó el modelo ecuestre modificando la base y el jinete para representar al general Franco a caballo⁵⁴. El grupo

ecuestre de Alfonso XII no se ofrecía en los catálogos de productos de la fábrica durante el siglo XX, pero es posible que se hubieran podido encargar ejemplares en condiciones especiales, ya que se menciona la existencia de la figura del monarca en el catálogo de 1995 (sin precio)⁵⁵. Dada la calidad en el modelado del animal, se fundió el caballo de manera independiente, sin la figura del monarca, y se vendió ampliamente.

El éxito de la iconografía y del grupo a lo largo del tiempo fue tal que se realizaron nuevas fundiciones a partir de moldes de los originales. Por ejemplo, con motivo de la boda de los entonces príncipes de Asturias, el Ejército de Tierra les regaló un ejemplar fundido a partir del molde de la pieza conservada en el Museo del Ejército (el n.º 11), fundición única realizada en 2004 por iniciativa del entonces jefe del Estado Mayor, general Luis Alejandro Sintés⁵⁶. En otras ocasiones, sin embargo, no se parte seguramente de moldes originales. Así, por ejemplo, en la réplica que se conserva en el Museo del Ejército, procedente del Patronato de Conservación del Alcázar de Toledo (fig. 12), se aprecia claramente la reducción en las medidas de la nueva fundición⁵⁷, y cómo el conjunto ha ido perdiendo calidad.

11. Justo de Gandarias, *Alfonso XII a caballo*, 1886. Bronce, 57 x 45 x 17 cm. Toledo, Museo del Ejército (n.º inv. MUE-24231)

12. Réplica de Justo de Gandarias, *Alfonso XII a caballo*, mediados del siglo xx. Bronce, 41 x 34 x 13 cm. Toledo, Museo del Ejército (n.º inv. MUE-207597)

El jinete está relajado, la mano izquierda no aparece girada –en este caso conserva, suelto, el sable–, el cuello del caballo está más bajo, los estribos son diferentes, las pezuñas son más largas y las patas son más delgadas, por lo que parece que quisiera dar la impresión de que se trata de un caballo inglés. De hecho, se conocen réplicas posteriores solo del caballo, vendidas como de raza inglesa.

Justo de Gandarias interpretó este tema de una manera personal, elegante, equilibrada y sobria, modelándolo con soltura, y hoy devolvemos su autoría a una

obra tan presente en el imaginario colectivo de Alfonso XII. Ironías del destino: en Guatemala o en catálogos como el de la Exposición Universal de Chicago de 1893, Gandarias es conocido como «artista protegido del rey Alfonso XII»⁸. Era de justicia que, aun sin certeza sobre esta afirmación, se reconociera su aportación a la iconografía del monarca.

LETICIA AZCUE BREA es Jefe del Área de Conservación de Escultura y Artes Decorativas del Museo Nacional del Prado desde 2004. Doctora en Historia del Arte, pertenece desde 1985 al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos y es Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Ha publicado más de una cincuenta de artículos sobre escultura española e italiana de los siglos XVIII al XX. Fue comisaria en 2013, junto con Lucrecia Enseñat Benlliure, de la exposición *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Ha sido comisaria en 2016 de la exposición *Solidez y belleza. Miguel Blay en el Museo del Prado* y actualmente redacta el catálogo de la colección escultórica del siglo XIX del Museo. leticia.azcue@museodelprado.es

RESUMEN: El grupo de *Alfonso XII a caballo*, fundido en 1886 por la Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz en Riópar (Albacete) figuraba tradicionalmente atribuido a Mariano Benlliure y se vinculaba al proyecto acometido por este escultor en el parque del Retiro de Madrid en 1902. Un estudio detenido del estilo artístico y un análisis de la documentación de la época han permitido aclarar el auténtico motivo de su ejecución y sus vicisitudes y, sobre todo, han ayudado a identificar a su verdadero autor, el escultor Justo de Gandarias y Planzón (Barcelona, 1846 - Ciudad de Guatemala, 1933), rescatándolo del injusto olvido que provocó, principalmente, la lejanía tras su marcha a Guatemala.

PALABRAS CLAVE: Justo de Gandarias; *Alfonso XII a caballo*; Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz; IV duquesa de Pinohermoso; Mariano Benlliure; grupo escultórico; conde de Velle; Riópar

ABSTRACT: The sculpture of *Alfonso XII on Horseback* cast in 1886 by the Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz in Riópar, Albacete, has traditionally been attributed to Mariano Benlliure and linked to the project undertaken by this sculptor in Madrid's Buen Retiro Park in 1902. A detailed study of its style, together with an in-depth analysis of the documentation of the time, has helped to clarify the true reason behind its creation and its vicissitudes, and has helped to identify its real author, the sculptor Justo de Gandarias y Planzón (1846–1933), rescuing him from the unfair oblivion into which he had fallen as a result of his departure to Guatemala.

KEYWORDS: Justo de Gandarias; *Alfonso XII on Horseback*; Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz; IV Duchess of Pinohermoso; Mariano Benlliure; sculptural group; Count of Velle; Riópar

1. Albadalejo 1893, p. 357.

2. La web del Senado señala sobre el ejemplar allí conservado: «Con independencia de la verosimilitud de la anécdota, parece prudente retrasar la fecha de ejecución final de la pieza, que no parece corresponder a un niño de doce años, aunque obedeciese a una concepción primitiva».

3. La figura está realizada con una aleación de bronce con alta proporción de zinc, mientras que el

pedestal es una aleación de latón. Es previsible que así se hicieran todos los demás ejemplares que se comentarán. Agradezco la colaboración de Lola Gayo, responsable del Laboratorio de Análisis del Museo del Prado, y de Elena Arias, restauradora de metales de la misma institución.

4. Algo que ya había apuntado Lucrecia Enseñat Benlliure, quien planteó y no incluyó la obra, de acuerdo con Leticia Azcue, en la

muestra *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* (véase Enseñat y Azcue 2013, p. 254).

5. Quevedo Pessanha (1947, pp. 44-45) cita una obra de 1874 e incluye una imagen, erradamente, de Alfonso XIII. El resto de historiadores que han escrito sobre el monumento de Benlliure del Retiro han señalado esta obra de 1886 como el precedente o boceto. De la escultura del Retiro se conserva, en

colección particular, un excepcional ejemplar en formato mediano (véase Enseñat en Enseñat y Azcue 2013, pp. 254-56).

6. Murillo Carreras *et al.* 1933, p. 155, lám. 142.

7. Crevillente, Museo Mariano Benlliure, E 231 (en escayola) y E 169 (en bronce, fundición póstuma de Capa encargada por el director del Museo).

8. Orihuela 1990, p. 95

9. *La Armonía* en escayola figura en el *Inventario de las esculturas adquiridas desde el mes de abril de 1856 [hasta 1896]*, Archivo del Museo del Prado, caja 3219, exp. 8, n.º 67a. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propuso, en su sesión del 1 de abril de 1880, que la obra tenía cualidades para su adquisición por el Estado y su paso a material definitivo. Gandarias llevó la obra a la Exposición Universal de París de 1878 y a la Exposición Nacional de 1881, y presentó la versión en mármol a la Exposición Internacional de Viena de 1882, a donde fue remitida por cuenta del Estado, y a la de Múnich de 1883, donde lamentablemente se extravió, por lo que el Estado le indemnizó con 7.000 pesetas en 1912. Monsanto 2003; Melendreras 2008, pp. 109-10, 115, fig. 1. Agradezco sinceramente a Alejandro Carrión, jefe del Área de Documentación y Difusión del Instituto del Patrimonio Cultural de España (en adelante IPCE), su eficaz colaboración.

10. En la actualidad, junto a la autora de este texto, diversos descendientes del escultor recogen todo el material relativo a su obra y conservan, además, algunos testimonios de la misma. Agradezco la generosidad de Igor de Gandarias y de Sergio de Gandarias. Sobre parte de la producción de Gandarias, véase Monsanto 2003; Melendreras 2008, basado en material documental; Azcue Brea 2009, pp. 118-20, y Castro Gómez 2013, pp. 174-85 y 378, basado esencialmente en Monsanto 2003.

11. Compañía heredera de las Reales Fábricas dedicadas a la obtención y manufacturación de zinc, cobre y latón, fundadas en 1773 tras localizarse un yacimiento de calamina en Riópar. Privatizadas en 1838, se creó en 1846 la Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz que, por agotamiento de las minas, se dedicó hasta su cierre en 1996 a producir objetos en varios materiales. Hoy una pequeña parte se ha convertido en museo. Véase Helguera Quijada 1984 y Claramunt y Zúñiga 2011.

12. «Los productos de San Juan de Alcaraz no son, en general, tan conocidos como merecen»; *La Época*, 2 de diciembre de 1886, p. 8.

13. El patrimonio de la industria metalúrgica heredera de las Reales Fábricas de San Juan de Riópar sufrió un gran deterioro desde que las instalaciones se abandonaron

tras su cierre en 1996. Desde 2011 parte de la propiedad pertenece al Ayuntamiento. El IPCE redactó en noviembre de 2011 el *Plan Director del Conjunto Histórico Industrial de las Fábricas de Metales de Riópar (Albacete)* y ya ha iniciado la inversión en una de sus fases. Mucha documentación histórica se deterioró por humedad con algunas pérdidas irreparables, pero se está rescatando, en parte, con una decisiva colaboración cívica, y entre los documentos rescatados está el *Libro mayor* de 1886. Varias administraciones públicas de Albacete han intervenido en diferentes momentos, y es reseñable la labor de concienciación de la Asociación Cultural Sierra del Agua para la protección del patrimonio y para su necesaria declaración de BIC en la primera década de este siglo y, desde 2010, la promovida por la Asociación de Amigos de las Reales Fábricas de Riópar. El Ayuntamiento, el INEM y el Fondo Social Europeo iniciaron un proyecto de museo –colección con maquinaria, moldes, modelos y ejemplares fundidos–, pero todavía necesitan más ayuda.

14. Agradezco sinceramente a Marta Vera, miembro de la Asociación de Amigos y autora en 2015 de la tesis *Patrimonio industrial y musealización: Fábricas de San Juan de Alcaraz (Riópar, Albacete)*, que realiza labores de archivera y museóloga en el Museo de las Reales Fábricas y atiende las visitas del programa «Abierto por obras» del IPCE, su inestimable colaboración y ayuda. Y también a Peque Richarte y a Julia Rivera su amabilidad y apoyo.

15. Archivo Histórico de las Reales Fábricas, FD 2010/1/044. Entre las páginas 19 y 186 se describen los pasos del encargo, la fabricación del modelo y su fundición. Destacamos las entradas «Moldes, modelos y hermas. Comisión activa, 20 de abril de 1886, al escultor Gandarias por el modelo de la estatua de Alfonso XII, 2500 pts»; «al escultor Gandarias por el embalaje de la estatua de Alfonso XII, 15,10»; «22 de junio, por un troquel, correajes, accesorios y cincelado de la estatua de Alfonso XII (modelo) 550».

16. *La Iberia*, 28 de noviembre de 1886, p. 3.

17. *La Correspondencia de España*, 5 de diciembre de 1886, p. 2.

18. *La Correspondencia de España*, 11 de enero de 1887, p. 1: «aun rodea-

da, como está, de ricos y bellísimos objetos de arte, figura dignamente y aun sobresale entre todos».

19. «Ecos de Barcelona. [...] brillante muestra una estatua ecuestre del malogrado Alfonso XII que se halla expuesta en el escaparate de la tienda que el señor Llibre tiene en la calle de Fernando»; *La Nueva Lucha. Diario de Gerona*, 25 de marzo de 1887, p. 1.

20. *La Dinastía*, Barcelona, 4 de diciembre de 1886, p. 4; *La Época*, 12 de diciembre de 1886, p. 2 («Ecos madrileños»); *Industria e Invenciones*, 25 de diciembre de 1886, p. 7, basado en lo señalado en *La Dinastía*: «El trabajo ejecutado en los talleres de San Juan de Alcaraz, es verdaderamente digno de llamar la atención de las personas inteligentes y de buen gusto, por todos conceptos»; *La Ilustración Artística*, 11 de abril de 1887, portada y p. 114: «Nuestros grabados. [...] La Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz ha dado una valiosa prueba de los elementos de que dispone, en el terreno del arte y en el terreno de la industria. De sus talleres ha salido la estatua retrato del malogrado D. Alfonso XII, trabajo digno de la mayor estima, por cuanto tiende, y tiende con éxito, a emanciparnos del exclusivismo ejercido hasta ahora en este ramo del arte por los escultores y fundidores franceses y alemanes. La prensa local se ha ocupado de esa obra con elogio unánime, y nosotros sentimos una verdadera satisfacción publicando la copia de ella y uniendo nuestro aplauso al del público y al de los inteligentes. [...] Si todo progreso industrial nos interesa y estimula nuestros patrióticos sentimientos, nuestra satisfacción es mayor cuando la industria se aplica al fomento y propagación de las bellas artes, como ocurre en el caso presente, en que lo perfecto de la fundición hace resaltar la valía de la escultura».

21. Memoria de trabajo de la Sociedad Española de Beneficencia de Guatemala de 1913, redactada por un columnista de origen español y editada hacia 1914, publicación que amablemente me señaló y remitió Igor de Gandarias y de la que desconocemos los datos de edición. *Enciclopedia* 1924, p. 677: «Gandarias. [...] También es notable [...] una pequeña estatua ecuestre de S. M. el Rey don Alfonso XII, vaciado bronce, que figura en una de las es-

tancias de la reina viuda y otras tres iguales en el Senado, en el Congreso y en el Ayuntamiento, respectivamente». Agradezco la indicación de Guillermo Monsanto, director y fundador de la galería y centro de documentación El Atico de Ciudad de Guatemala, también investigador sobre el escultor.

22. *La Época*, 15 de diciembre de 1886, p. 2.

23. El mismo anuncio apareció en diversos periódicos: *La Correspondencia de España*, 15 y 21 de junio de 1887, p. 4; *La Unión*, Madrid, 17 de junio, 1 y 2 de julio de 1887, p. 4.

24. *La Época*, 2 de diciembre de 1886, p. 8.

25. *La Época*, 31 de enero de 1887, p. 2.

26. Alfonso 1887.

27. Peiró Martín 2003, p. 30.

28. *La Época*, 2 de diciembre de 1886, p. 8: «El modelo lo ha hecho el escultor Sr. Gandarias. El Rey, joven, fuerte, con el varonil aspecto que tenía en los primeros años de su reinado y que no hacía presentir el triste desenlace de su muerte».

29. Encuadernado en piel de cabritilla roja, con la cubierta decorada con el escudo real y un fileteado perimetral gofrado. Es propiedad de Santiago Saavedra, quien generosamente me facilitó su consulta y reproducción. En el Archivo General de Palacio (en adelante AGP) se conserva una foto suelta de David (n.º inv. 10190678), que parece ser la incluida en el álbum citado pero con el fondo modificado.

30. Agradezco muy sinceramente al coronel Santiago Taboada Giménez su asesoramiento especializado y sus valiosas investigaciones sobre esta obra para localizar la circular adicional que justifica la elección del uniforme.

31. En Gómez Ruiz y Alonso Juanola 2006, p. 35 se reproduce el grupo *Alfonso XII a caballo* sin describir el uniforme. Agradezco a Rafael Herranz Ybarra su colaboración.

32. *Alfonso XII, a caballo*, h. 1897. Óleo sobre lienzo, 271 x 187 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. En depósito en Madrid, Congreso de los Diputados, P-7725.

33. Agradezco a Belén Bartolomé sus valiosas observaciones, y al capitán Rafael Boja su interés y orientaciones con especialistas, en particular el asesoramiento del comandante José Sánchez Losada.

34. *Círculo* 1893, n.º 605; *La Época*, 13 de mayo de 1893, p. 3.

35. *Exposición* 1894, p. 31, «Alfonso XII» (sin especificar a caballo).

36. Se ha señalado como grupo que participó en el concurso del monumento a Alfonso XII de 1902. En Ruiz Alcón 1980, p. 23 no se menciona autoría («Sobre su mesa de trabajo, una pequeña escultura ecuestre de su padre, Alfonso XII, ofrecida por la Compañía Minera de San Juan de Alcaraz»); Herrero Sanz 2008, p. 258.

37. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de febrero de 1887, pp. 99 y 108 (se incluye un grabado de la obra según dibujo de Badillo).

38. AGP, Sección Bellas Artes, leg. 41, exp. 141, recibo con fecha de 31 de octubre de 1888, en el que se indica que valen cada una 750 pesetas, pero por el hecho de adquirir dos se hace el 6,66 % de descuento, por un total de 1.400 pesetas. Agradezco la ayuda de Juan José Alonso Martín, director del Archivo General de Palacio. Herrero Sanz 2008, p. 258.

39. Véase nota 3. En Murillo Carreras *et al.* 1933, pp. 155 y 170, n.º 142 (repr.) no se menciona autoría; Orihuela y Cenalmor 2003, p. 115, y Romero Torres 1980, pp. 74-75, lám. 63. Agradezco a Mercedes Orihuela y a Luz Pérez Torres, del Museo del Prado, y a José Ángel Palomares, del Museo de Málaga, su colaboración.

40. Archivo del Museo del Ejército, exp. AH 1-15 y exp. 16 del Museo Histórico Militar - Infantería. Agradezco al general Valentín-Gamazo, director del museo, y en especial a las conservadoras María López Pérez, jefe del departamento de Bellas Artes; Esther Rodríguez, jefe de exposiciones, y Teresa Moneo, jefe del Centro Documental, así como al capitán Rafael Boja, secretario del Área de Acción Cultural, a la fotógrafa Esperanza Montero y a la investigadora Pilar Cabezón del Instituto de Historia y Cultura Militar por su amable y profesional colaboración. Bermúdez de Castro 1953-58, 11, p. 200; *Museo* 1968, p. 9 (repr.) («Modelo [...] de Benlliure que corona el monumento del Retiro»); Heredia

y López 1983, p. 103; en Cabezón Pérez 1990 no se incluye esta obra a pesar de su tradicional atribución a Benlliure; Carlos Peña 1992, p. 16; en Cabezón Pérez 1998, pp. 76-77 se indica que fue realizada en escayola en 1874 y fundida en 1886.

41. N.º inv. 2340, 44 cm de altura. Avilés y Merino 1903, p. 89, n.º 92 (no menciona autoría); Avilés y Merino 1917, p. 89, n.º 112, con información similar a la de Avilés y Merino 1903; Puente 1975, p. 403 (repr.); Lafuente Ferrari 1980, p. 204; García Fernández 1992, p. 327, n.º 147; ficha de C. Reyero en Miguel Egea 1999, p. 482: «frente a las obsesiones realistas que caracterizan el Benlliure maduro, en esta pequeña obra se aprecia un elegante tratamiento del caballo, con un habilidoso gesto en el jinete, el Rey Alfonso, cuya actitud osada y apuesta se puede percibir, a pesar de las reducidas dimensiones». Agradezco a Pilar Imaña, jefe del Departamento de Patrimonio Artístico, Mobiliario y Suministros del Senado, su amable colaboración.

42. Archivo del Senado, H15 0503-01, expediente personal del conde de Velle como senador por la provincia de Albacete (1877-81, 1884-87), y senador vitalicio desde 1896.

43. La inscripción sobre la base está algo perdida. Agradezco al director general de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Juan Manuel Albendea, su amable colaboración para acceder a las fotografías y cotejar los datos de este ejemplar.

44. Primogénito de la infanta María de la Paz de Borbón y del príncipe Luis Fernando de Baviera.

45. Se subastó en Christie's Londres, South Kensington, el 30 de abril de 2015, lote 60: «A Spanish patinated bronze equestrian group of Alfonso XII cast by Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz, dated 1886. [...] Property of the descendants of His Royal Highness Prince Ferdinand of Bavaria, Infante of Spain (1884-1958)».

46. Agradezco al jefe del Estado Mayor del Ejército de Tierra general Jaime Domínguez Buj el interés y las

facilidades para este estudio, y a Mónica Ruiz Bremón, directora técnica de Museos del Instituto de Historia y Cultura Militar, su valiosa colaboración. Aguilar Olivencia 1984, 111, p. 39, «Anónimo s. XIX. Escultura ecuestre de Alfonso XII. Bronce pavoroso»; en Portela Sandoval 1996 es atribuido a Benlliure.

47. *El Día*, Madrid, 28 de octubre de 1887, p. 3: «Noticias de sociedad. El lunes, desde las dos de la tarde, estarán expuestos probablemente en el magnífico hotel de los marqueses de la Puente y Sotomayor, los innumerables regalos que su bella hija Joaquina ha recibido de sus muchos amigos con motivo de su próximo enlace con el Sr. Cánovas del Castillo. [...] De los condes de Pinohermoso una estatua ecuestre de S. M. el rey D. Alfonso XII, de bronce, construida en San Juan de Alcaraz». Encontramos la misma noticia en *El Guadalete*, 1 de noviembre de 1887, p. 2; *El Correo de Mallorca*, 3 de noviembre de 1887, p. 2 o *El Bien Público*, 4 de noviembre de 1887, p. 2. La I duquesa de Cánovas del Castillo falleció en 1901 sin descendencia, y el título pasó a su hermana Blanca Rosa de Osma. Los herederos son los duques de Arión, pero el X duque no tiene noticia sobre este ejemplar.

48. *La Provincia. Órgano del Partido Liberal Conservador*, Gerona, 6 de enero de 1887, p. 2.

49. Madrid, IPCE, Archivo Moreno, n.º 00967_B. Según se nos ha indicado, el actual duque no tiene noticia de este ejemplar.

50. En el inventario de bienes muebles de carácter artístico del Ayuntamiento de Madrid de 2014 solo se menciona una maqueta del monumento a Alfonso XII (n.º 53.041), pero se trata de una maqueta moderna de 1992 del monumento del Retiro. Los técnicos de la Corporación informan que no hay datos sobre este ejemplar mencionado en la prensa. Tampoco hay noticias de que el Congreso tuviera un ejemplar.

51. *Durán* 1988, lote 910, p. 136. Herrero Sanz 2008, p. 258.

52. Véase Munera 2013, p. 221.

53. Según el inventario de 1993, anterior al cierre y abandono de la fábrica, el modelo de *Alfonso XII a caballo* se conservaba, pero hoy no se ha podido localizar entre las piezas rescatadas. *Catálogo de modelos y moldes* (Sociedad para la Recuperación de la Artesanía de Riópar S.A. y Fundación Cultural Española para el Fomento de la Artesanía, 1993), anexo VI, n.º 161: modelo «Caballo con busto» de latón, C 4414, A 1360, 43,5 cm de altura, conservado en el Museo de la Fábrica, creado en 1886, del que no se conserva molde. Para el modelo del caballo aislado de latón, véase anexo 111, n.º 1, modelo C 4402, A 1369, 43 cm de altura, donde figura como fecha de creación 1986 y se indica que se conservaba un molde con 5 piezas.

54. Todavía se ofrecía con esta iconografía en el catálogo *Industrial metalúrgica de San Juan de Alcaraz S.A. Ornamentación* (Fábrica de San Juan, Riópar, Albacete, 1974), p. 52, n.º 4414.

55. Según el listado de precios mecanografiado posteriormente en enero de 1995, el n.º 4402, «Caballo» –el modelo de Gandarias sin jinete– se vendía por 52.914 pesetas; sin embargo el n.º 4414, «Figura de Alfonso XII» aparecía sin precio, lo que podría indicar que se fundiría por encargo. El resto de las piezas tienen precio.

56. Agradezco sinceramente al general Alejandro los datos aportados, así como la información facilitada por su entonces jefe de Gabinete general José Emilio Roldán Pascual, que coordinó el proyecto con los preceptivos permisos para utilizar el molde de escayola, que estaba, lógicamente, muy deteriorado. Se conserva un molde moderno de silicona. Agradezco también la colaboración de José M.ª Jøglar. Herrero Sanz (2008, p. 258) menciona este regalo de boda como realizado por el Ayuntamiento de Albacete; al parecer le facilitaron una información inexacta.

57. 39,4 (sin base) x 43 x 14,9 cm y el original del Museo del Ejército, 40,5 x 45 x 15,1 cm.

58. *Exposición* 1893, p. 704, n.º 2183.

Obras depositadas en las embajadas de Berna, Estocolmo, La Haya, Londres, Moscú, Rabat y Viena y en el consulado de Tánger

Inventario realizado por
MERCEDES ORIHUELA
Y LUZ PÉREZ

NOTA: Se señalan con asterisco aquellas obras que han quedado adscritas al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por Real Decreto 410/1995 de 17 de marzo.

Berna Embajada de España

Depositado por el desaparecido Museo de Arte Moderno por Real Orden de 19 de agosto de 1927

P-7439
JOSÉ VALLEJO
Y GALEAZO (1821-1882)
Alegoría del Quijote
Tabla, 23 x 32 cm
«593 T», en azul, en el ángulo inferior izquierdo
En regular estado
Inv. N. Adq. 593



Depositados por Orden Ministerial de 31 de marzo de 1931

P-532
ANÓNIMO ESPAÑOL (1570-90)
Retrato de caballero de la orden de Calatrava
Lienzo, 112 x 94 cm
«2146» y «1861», en el ángulo inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Col. Real, n.º 2146 (como Escuela Flamenca)



P-1265
ANÓNIMO ESPAÑOL
DEL SIGLO XVII
Leonora de Austria
Lienzo, 108 x 88 cm
«2368», en naranja, y «897», en blanco, en el ángulo inferior izquierdo
En buen estado
Inv. Col. Real, n.º 2368



Depositado por Real Orden de 29 de octubre de 1904 en la Diputación Provincial de Burgos, desde donde, al parecer, fue enviado en 1927 a la Embajada de España en Berna

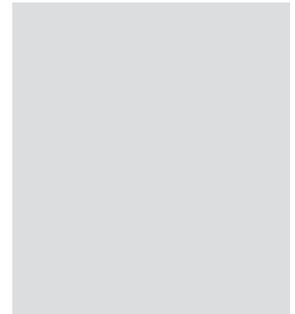
I-1145

PEDRO FERRER
CALATAYUD (1860-1944)
Averías en día de levante
Lienzo, 320 x 500 cm
Firmado y fechado: «P. Ferrer
Calatayud / Valencia 1892.»,
en el ángulo inferior derecho
«22 (F)», abajo a la derecha
Reg. MAM 14-E y 22-F
Sin localizar



I-1243

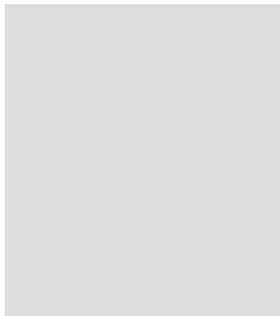
EMILIO POY DALMAU
(1876-doc. hasta 1948)
Frutas de otoño
Lienzo, 65 x 42 cm
Reg. MAM 67-P
Sin localizar



*Depositados por Real Orden
de 19 de agosto de 1927*

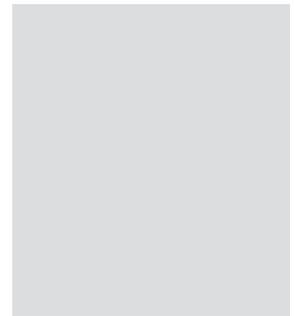
I-1173

ADELA GINÉS Y ORTIZ (1847-1918)
Gladiolos
Lienzo, 60 x 34 cm
Reg. MAM 92-G
Sin localizar



I-1249

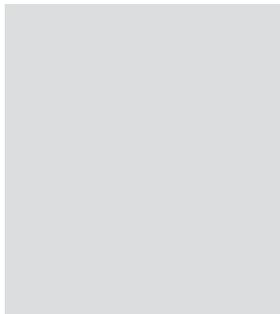
MARCELIANO SANTA MARÍA
SEDANO (1866-1952)
Paisaje madrileño
Lienzo, 52 x 42 cm
Reg. MAM 74-S
Sin localizar



*Depositado por Real Orden
de 14 de abril de 1928*

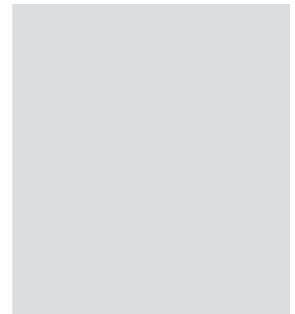
I-1179

ERNESTO GUTIÉRREZ
HERNÁNDEZ (1873-1934)
Bodegones (tríptico)
Lienzo, 122 x 56 cm
Reg. MAM 105-G
Sin localizar



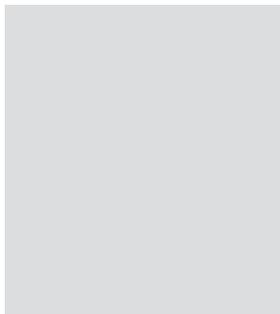
I-7

BENITO ESPINÓS (1748-1818)
Florero
Tabla, 54 x 73 cm
Inv. Col. Real, n.º 241
Sin localizar



I-1242

EMILIO POY DALMAU
(1876-doc. hasta 1948)
Frutas del Sacedal
Lienzo, 65 x 42 cm
Reg. MAM 87-P
Sin localizar



Estocolmo

Embajada de España

*Depositados por Orden Ministerial
de 16 de julio de 1952*

P-2035
HERMAN VAN SWANEVELT
(1603/4-1655)
*Paisaje con san Francisco
en meditación*
Lienzo, 145 x 215 cm
«1819», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado
Inv. Col. Real, n.º 1819 (como
Escuela Flamenca)



P-2847
JOSÉ DEL CASTILLO (1737-1793)
Paisaje con caza muerta
Lienzo, 150 x 100 cm
«5716», en rojo, en el ángulo
inferior derecho
En buen estado
Inv. Tap. 5716



P-6885
JOSÉ DEL CASTILLO (1737-1793)
Una zorra, una liebre y un gato
Lienzo, 91 x 160 cm
«5668», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado
Inv. Tap. 5668



La Haya

Embajada de España

*Depositados por Orden Ministerial
de 25 de octubre de 1948*

P-6213
ZACARÍAS GONZÁLEZ
VELÁZQUEZ (1763-1834)
Cuatro marineros y un niño
Lienzo, 270 x 180 cm
«5706», en rojo, en
el ángulo inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Tap. 5706



P-6214
ZACARÍAS GONZÁLEZ
VELÁZQUEZ (1763-1834)
*Pescadores y una mujer
con una cesta de peces*
Lienzo, 270 x 180 cm
«5708», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado. Restaurado
entre 2003 y 2004
Inv. Tap. 5708



P-6215
ZACARÍAS GONZÁLEZ
VELÁZQUEZ (1763-1834)
*Tres marineros tirando la red
y una mujer vendiendo pescado*
Lienzo, 270 x 425 cm
«5713», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Tap. 5713



P-6216

ZACARÍAS GONZÁLEZ
VELÁZQUEZ (1763-1834)

*Embarque de una familia
en una tartana*

Lienzo, 270 x 425 cm
«5742», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Táp. 5742



P-1280

ANÓNIMO ESPAÑOL DEL SIGLO
XVII, SEGÚN UN ORIGINAL
DEL SIGLO XVI

Juana la Loca

Lienzo, 110 x 100 cm
«2929», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Col. Real, n.º 2929 (como
Anónimo)



Londres Embajada de España

*Depositado por Real Orden
de 26 de noviembre de 1900*

P-4147

FEDERICO GIMÉNEZ Y
FERNÁNDEZ (1841-1910)

Un tibor japonés, frutas y animales

Lienzo, 111 x 100 cm
Firmado: «F. GIMENEZ»,
en el borde del mueble,
abajo a la izquierda
«T.479», en amarillo,
en el ángulo inferior derecho
En buen estado
Inv. N. Adq. 479



P-2397

LOUIS-MICHEL
VAN LOO (1707-1771)

Isabel de Farnesio, reina de España

Lienzo, 150 x 110 cm
«2171», en rojo, en
el ángulo inferior izquierdo
En buen estado
Inv. Col. Real, n.º 2171 (como
Escuela Francesa)



P-2398

JEAN RANC (1674-1735)

*Luis de Borbón y Saboya, príncipe
de Asturias, futuro Luis I de España*

Lienzo, 128 x 96 cm
«2655» y «305», ambos en rojo,
en el ángulo inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Col. Real, n.º 2655 (como
Escuela Francesa)



*Depositados por Real Orden
de 5 de septiembre de 1922*

P-1268

ANÓNIMO ESPAÑOL
DEL SIGLO XVII

Retrato de señora joven

Lienzo, 128 x 92 cm
«2430», en rojo, y «3.9», en color
oscuro, en el ángulo inferior
izquierdo
En buen estado
Inv. Col. Real, n.º 2430 (como
Escuela Española)



*Depositados por Real Orden
de 25 de agosto de 1928*

P-4156

GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE
(1727-1800)

*Dos soldados a caballo
delante de una bostería*

Lienzo, 262 x 300 cm
«5646», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Táp. 5646



P-4157
RAMÓN BAYEU Y SUBÍAS
(1746-1793)
Una merienda campestre
Lienzo, 255 x 287 cm
En regular estado
Inv. Tap. 5806 (como José
del Castillo)



P-5524
MATÍAS TÉLLEZ (doc. 1758-65)
Una mujer lavando
Lienzo, 280 x 57 cm
«5794», en rojo, en el ángulo
inferior derecho
En regular estado
Inv. Tap. 5794



P-5521
JOSÉ DEL CASTILLO (1737-1793)
*Tres floreras vendiendo claveles
en la calle de la Montera*
Lienzo, 262 x 130 cm
«5717», en rojo, en ambos ángulos
inferiores
En buen estado
Inv. Tap. 5717



P-5525
MATÍAS TÉLLEZ (doc. 1758-65)
Un joven dando limosna a un pobre
Lienzo, 285 x 72 cm
«5795», en rojo, en el ángulo
inferior derecho
En regular estado
Inv. Tap. 5795



P-5522
RAMÓN BAYEU Y SUBÍAS
(1746-1793)
Paseo junto a un río
Lienzo, 256 x 197 cm
«5792», en rojo, en el ángulo
inferior derecho
En regular estado
Inv. Tap. 5792



P-5526
JOSÉ DEL CASTILLO (1737-1793)
Un cazador
Lienzo, 344 x 57 cm
«5811», en rojo, en el ángulo
inferior derecho
En regular estado
Inv. Tap. 5811



P-5523
RAMÓN BAYEU Y SUBÍAS
(1746-1793)
Dos mozos paseando, con guitarra
Lienzo, 371 x 78 cm
«5793», en rojo, en el ángulo
inferior derecho
En regular estado
Inv. Tap. 5793



P-5527
JUAN JOSÉ CAMARÓN Y MELIÁ
(1760-1819)
*Dos mujeres sentadas
junto a un árbol y un niño*
Lienzo, 168 x 160 cm
«5815», en rojo, en el ángulo
inferior derecho
En regular estado
Inv. Tap. 5815



Depositados por Orden Ministerial
de 16 de diciembre de 1952

P-4146
ANÓNIMO ESPAÑOL
DEL SIGLO XVII
La Piedad
Lienzo, 111 x 50 cm
En regular estado
Inv. T. 1711 (como Anónimo)



P-4151
ANÓNIMO ITALIANO
DEL SIGLO XVII
Adoración de los Reyes Magos
Tabla, 45 x 52 cm
«T.943», en azul, en el ángulo
inferior izquierdo
En regular estado
Inv. N. Adq. 943 (como Juan
Benedicto Castiglione)



P-4148
ANDRIES VAN EERTVELT (?)
(1590-1652)
Combate en el mar
Tabla, 41 x 71 cm
«T.849», en azul, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado
Inv. N. Adq. 849 (como A.E.
Escuela Holandesa)



P-4152
ANÓNIMO ESPAÑOL
DEL SIGLO XVII
Sagrada Familia con san Juan
Lienzo, 68 x 57 cm
«T.956», en azul, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado
Inv. N. Adq. 956 (como Juan
Antonio Escalante, Escuela
de Madrid)



P-4149
ANÓNIMO FLAMENCO
DEL SIGLO XVII
La Fecundidad
Lienzo, 132 x 135 cm
«T.859», en azul, en el ángulo
inferior izquierdo
En regular estado
Inv. N. Adq. 859 (como Teodoro
van Thulden)



P-4153
ANÓNIMO FLAMENCO
DEL SIGLO XVII
Marina
Lienzo, 39 x 68 cm
«T.1043», en azul, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado
Inv. N. Adq. 1043 (como Julio
Parcelles)



P-4150
ANÓNIMO ITALIANO
DEL SIGLO XVII
La huida a Egipto
Lienzo, 46 x 39 cm
«T.916», en azul, en
el ángulo inferior izquierdo
En buen estado
Inv. N. Adq. 921 (como Jaime
Cavedone)



P-4154
JOSÉ MARÍA CORCHÓN
(doc. 1850-64)
Bodegón de caza y hortalizas
Lienzo, 140 x 103 cm
Firmado: «J. M. Corchon»,
en el ángulo inferior izquierdo
«T.1053», en azul, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado
Inv. N. Adq. 1053



*Depositado por Real Orden
de 26 de noviembre de 1900*

P-4155
JOSÉ MARÍA CORCHÓN
(DOC. 1850-64)
*Bodegón de caza
y bortalizas con gallinas*
Lienzo, 140 x 103 cm
Firmado y fechado: «J.M.
Corchon 1852», en el ángulo
inferior derecho
«T.1054», en azul, en el ángulo
inferior izquierdo
En buen estado
Inv. N. Adq. 1054



P-5531
JUAN ANTONIO RIBERA
Y FERNÁNDEZ (1779-1860)
Alegoría del Otoño
Lienzo, 87 x 54 cm
Inv. Col. Real, n.º 3045



P-5533
ANÓNIMO FLAMENCO
DEL SIGLO XVII
Partida de cetrería
Lienzo, 140 x 123 cm
«2268», en naranja, y «22», en rojo,
en el ángulo inferior izquierdo
En regular estado
Inv. Col. Real, n.º 2268 (como
Escuela Flamenca)



Moscú
Embajada de España

*Depositado por Orden Ministerial
de 27 de septiembre de 1973*

P-2918
BARTOLOMÉ GONZÁLEZ
(1564-1627)
Felipe III, rey de España, sedente
Lienzo, 160 x 109 cm
«2128», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo y «1123», en el
ángulo inferior derecho
En buen estado
Inv. Col. Real, n.º 2128



*Depositados por Orden Ministerial
de 26 de abril de 2002*

P-4077
CAMILO IBORRA, SEGÚN
UN ORIGINAL ATRIBUIDO
A JUAN PANTOJA DE LA CRUZ
Don Juan de Austria
Lienzo, 223 x 119 cm
En buen estado



*Depositado por Orden
de 29 de febrero de 2012*

P-7193
ANÓNIMO FLAMENCO
DEL SIGLO XVII
Bodegón
Lienzo, 76 x 119 cm
«T.954», en tono grisáceo, en el
ángulo inferior izquierdo
En buen estado
Inv. N. Adq. 954 (como Escuela
de Heem)



P-4078
KAROL SVOBODA,
SEGÚN TIZIANO
Felipe II
Lienzo, 195 x 112 cm
En buen estado



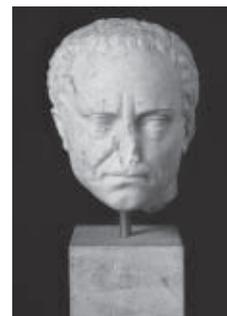
P-7223

RESTITUTO VILLAR,
SEGÚN DIEGO VELÁZQUEZ
El príncipe Baltasar Carlos a caballo
Lienzo, 221 x 174 cm
En buen estado



E-931

ANÓNIMO ROMANO
(RÉPLICA DE LA PRIMERA
MITAD DEL SIGLO I A.C.)
Retrato de un político romano
Mármol, 17 x 12 x 13 cm
En buen estado
Inv. N. Adq. 2603



Rabat

Embajada de España

*Depositados por Orden Ministerial
de 13 de julio de 2000*

E-929

ANÓNIMO ROMANO
(RÉPLICA DE H. 150 A.C.)
*Torso de efebo, variante
del Paris de Eufranor*
Mármol, 116 x 60 x 53 cm
En buen estado
Inv. N. Adq. 2603



E-930

ANÓNIMO ROMANO (100-130 D.C.)
*Pierna de estatua
de un emperador romano*
Mármol, 81 x 45 x 40 cm
En buen estado
Inv. N. Adq. 2603



Viena

Embajada de España

*Depositados por el desaparecido Museo de Arte Moderno por Real Orden de 3
de agosto de 1901 en la Embajada de España en Lisboa, desde donde pasaron,
por Orden Ministerial de 2 de noviembre de 1974, a la Embajada de España
en Viena*

P-6939

ADELA GINÉS Y ORTIZ (1847-1918)
Un presidio suelto
Lienzo, 75 x 150 cm
Firmado y fechado:
«Adela Ginés y Ortiz / 1897»,
en el ángulo inferior izquierdo
En buen estado
Reg. MAM 26-G y 51-G



P-6940

FEDERICO GIMÉNEZ
Y FERNÁNDEZ (1841-1910)
Un golpe en vago
Lienzo, 110 x 158 cm
Firmado: «Fed.º Jimenez / y /
Fern^{dez}», en el ángulo inferior
derecho
«T.I[09]0», en azul, en el ángulo
inferior derecho
En buen estado
Inv. N. Adq. 1090



Depositado por el desaparecido Museo de Arte Moderno por Real Orden de 24 de diciembre de 1910 en la Embajada de España en Berlín, desde donde pasó, en fecha desconocida, a la Embajada de España en Viena

P-7780

ALEJANDRO FERRANT Y
FISCHERMANS (1843-1917)

Alfonso XII

Lienzo, 222 x 160 cm

Firmado y fechado:

«A. Ferrant / 1878», abajo
a la derecha junto a una
de las patas del trono

En buen estado

Reg. MAM 43-F



Depositado por Orden Ministerial de 24 de octubre de 1950

P-6938

RAMÓN BAYEU Y SUBÍAS
(1746-1793)

Niños haciendo música

Lienzo, 335 x 250 cm

«5632», en rojo, en el ángulo
inferior izquierdo

En regular estado

Inv. Tap. 5632



Depositado por el desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo por Orden Ministerial de 11 de septiembre de 1974

P-8182

JOSÉ PRADO NORNIELLA
(1875-H. 1937)

Alfonso XIII

Lienzo, 115 x 85 cm

Firmado y fechado: «J. Prado
Norniella / 12-5-905», en el
ángulo inferior izquierdo

En buen estado

Inv. MAM 1954, n.º 482



Depositado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en fecha desconocida

P-8097

WELLS MOSES SAWYER
(1863-1960)

Salobreña, Granada

Lienzo, 86 x 102 cm

Firmado: «WELLS M
SAWYER», en el ángulo inferior
derecho

En buen estado

Reg. MAM 1954, n.º 526



Depositados por Real Orden de 22 de noviembre de 1909

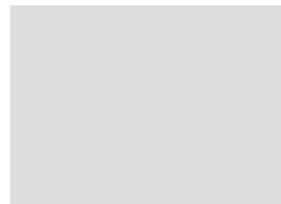
I-6

BENITO ESPINÓS (1748-1818)
Florero

Tabla, 60 x 42 cm

Inv. Col. Real, n.º 215

Sin localizar. Probablemente
desaparecido o destruido
durante la Segunda Guerra
Mundial



I-12

RAFAEL TEGEO DÍAZ (1798-1856)
La Magdalena en el desierto

Lienzo, 122 x 170 cm

Inv. Col. Real, n.º 580

Sin localizar. Probablemente
desaparecido o destruido
durante la Segunda Guerra
Mundial



I-817

FRANCISCO BUSHELL
Y LAUSSAT (1836-1901)

El Postiguet, Alicante

Lienzo, 58 x 100 cm

Firmado: «1862 F. Bushell de
Laussat», en el ángulo inferior
izquierdo

Inv. N. Adq. 87

Sin localizar. Probablemente
desaparecido o destruido
durante la Segunda Guerra
Mundial



I-929

FEDERICO GIMÉNEZ
Y FERNÁNDEZ (1841-1910)

El águila y el escarabajo

Lienzo, 143 x 173 cm

Firmado: «F.º Gimenez / 1881»,
en el ángulo inferior derecho
«T.510», en ángulo inferior izquierdo

Inv. N. Adq. 510

Sin localizar. Probablemente
desaparecido o destruido durante
la Segunda Guerra Mundial



I-943

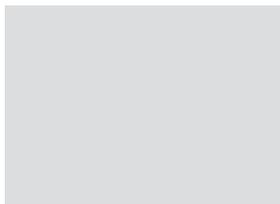
ANTONIO PÉREZ RUBIO
(1822-1888)

Vindicación de la pastora Marcela

Lienzo, 63 x 110 cm

Inv. N. Adq. 674

Sin localizar. Probablemente
desaparecido o destruido
durante la Segunda Guerra
Mundial



I-977

MARCELIANO SANTA MARÍA
SEDANO (1866-1952)

A la epístola

Lienzo, 174 x 255 cm

Inv. N. Adq. 1223

Sin localizar. Probablemente
desaparecido o destruido
durante la Segunda Guerra
Mundial



I-1320

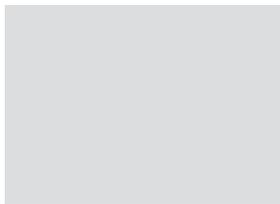
JOSÉ PINAZO MARTÍNEZ
(1879-1933)

Un pregón

Lienzo, 145 x 325 cm

Reg. MAM 55-P y 83-P

Sin localizar. Probablemente
desaparecido o destruido
durante la Segunda Guerra
Mundial



Tánger Consulado

*Depositados por Orden Ministerial
de 30 de septiembre de 1932*

D-5522*

LOUIS-CHARLES CRESPIN
(1892-1953)

Interior de iglesia en Rouen

Cartón, 133 x 90 mm

Firmado: «L. Ch. Crespin»,
en el ángulo inferior derecho
En buen estado
Museo de Arte Moderno



P-7451*

JUAN ÁNGEL GÓMEZ ALARCÓN
(doc. 1905-30)

Valle del Micar

Lienzo, 108 x 87 cm

Firmado y fechado: «J. GOMEZ
ALARCON / Micar 1910», en
el ángulo inferior izquierdo
«MAM 75», en el ángulo inferior
izquierdo

En buen estado

Reg. MAM 75-G



P-7452

ADRIEN KARBOWSKY (1855-1945)

Claveles, loza y frutas

Lienzo, 63 x 52,5 cm

Firmado y fechado: «A.
Karbowsky 1914», en el ángulo
inferior derecho
En buen estado
Reg. MAM 3-K



Depositados por Orden Ministerial
de 29 de julio de 1933

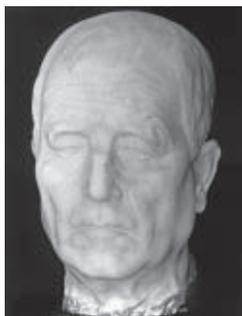
E-894
MANUEL IGLESIAS RECIO (1880-?)
Castellano (cabeza)
Bronce, 39 x 22 x 22 cm
En buen estado
Museo de Arte Moderno



E-897*
JULIO VICENT MENGUAL
(1891-1940)
Claudina
Bronce, 50 x 46 x 19 cm
Firmado y fechado:
«J. VICENT / 1917»,
en la parte posterior, abajo
«CLAUDINA», encerrado en
una elipse, en la parte inferior
En buen estado
Museo de Arte Moderno



E-895*
FRUCTUOSO ORDUNA Y
LA FUENTE (1893-1973)
Roncalés (El padre del artista)
Mármol, 30 x 20 x 24 cm
En buen estado
Museo de Arte Moderno



P-7450
JOSÉ ROBLES Y MARTÍNEZ
(1843-1911)
Florinda o Niña con lilas
Lienzo, 91 x 55 cm
«MAM 58 (R)», en amarillo,
en el ángulo inferior derecho
En buen estado
Reg. MAM 58-R



E-896*
VICENTE NAVARRO
Y ROMERO (1888-1978)
Torso femenino
Mármol, 42 x 17 x 17 cm
En buen estado
Museo de Arte Moderno



Traducciones

Una nueva atribución a Giuliano Finelli: el conocido como *Séneca* del Museo del Prado

EN UNA SALA DEL MUSEO DEL PRADO dedicada a la escultura de los siglos XVI y XVII se encuentra una magnífica cabeza barroca de mármol de Carrara (figs. 1, 5 y 9). El rostro es el de un hombre anciano de marcados pómulos, boca carnosa y cara robusta, enmarcada por una barba hirsuta y rebelde. El escultor caracteriza la fisonomía con una amalgama de cabellos encrespados sobre la cabeza, que, girada hacia la derecha, tensa la piel del cuello, flácida y distendida debido a la avanzada edad. La ausencia de definición de las pupilas hace que los ojos, caídos hacia los lados del rostro, se abran vacíos bajo las cejas indómitas y despeinadas. El dinamismo barroco que define la obra, en la que resultan evidentes un talento y un virtuosismo técnico de calidad extraordinaria, permite fecharla sin duda en la primera mitad del siglo XVII: la profusa utilización del trépano abulta y alborota fantasiosamente el pelo despeinado, que se riza formando mechones aparentemente casuales pero sin duda modelados precisa y calculadamente por el autor; el bigote rebelde y descuidado traspasa el estrecho límite del labio superior y alcanza a rozar el labio inferior con un mechón de pelo tan hábilmente trabajado que forma un fino «puente» de pocos milímetros de mármol –que sin embargo caracteriza

perfectamente la sutileza hispida del bigote–, separado de la carne de la boca mediante un preciso golpe de trépano magistralmente aplicado.

En las fichas de catálogo de la obra¹, la representación del anciano se relaciona correctamente con la tipología del llamado Pseudo-Séneca, derivación del modelo de cabeza clásica que perteneció a la colección Farnesio y que hoy se encuentra en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles². Ese busto, considerado durante un largo periodo el retrato del filósofo estoico español³, tuvo una gran fortuna sobre todo entre finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII, cuando el nacimiento del neoestoicismo, promovido por el filósofo de Amberes Justo Lipsio, comenzó a propagarse por gran parte de Europa. Pero fue principalmente Pedro Pablo Rubens, artista seguidor y promotor de las ideas de Lipsio, quien contribuyó a inmortalizar la fama de la cabeza del *Pseudo-Séneca*, primero encargando una copia para su propia residencia en Amberes y después representándolo como una especie de «personalidad inspiradora» en el famoso lienzo *Los cuatro filósofos* (h. 1611, Florencia, Palazzo Pitti)⁴, en el que los protagonistas son precisamente Lipsio, el propio Rubens, su hermano Philippe y otro alumno del filósofo. En

lo alto, dentro de una hornacina colocada sobre la cabeza de Justo Lipsio, que está impartiendo una lección de filosofía a su reducido pero cualificado público, aparece justamente la versión que poseía el pintor del *Séneca* Farnesio. Sin embargo, pese a que la utilización de la iconografía del Pseudo-Séneca evidencia la profunda admiración que esta escultura clásica suscitaba en Rubens, para la investigación sobre la cabeza de mármol del Prado resulta de mayor interés un dibujo de asunto análogo realizado por el pintor flamenco que hoy se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 2). El dibujo, en efecto, representa un rostro descrito con mayor detalle que en el lienzo, en el que sus elementos distintivos son precisamente las masas desordenadas de la cabellera y de la barba, así como la piel flácida y distendida del cuello. A partir de este dibujo, dada la fama de su autor en toda Europa, Lucas Vorsterman (1595-1675) realizó un grabado que publicó como parte de una serie de *virii illustres* basada en dibujos del pintor⁵ (fig. 3). El *Séneca* del Prado se manifiesta como una derivación plástica del dibujo rubensiano a través del grabado por la evidente analogía en la forma de resolver el «corte» limpio en la unión de la nariz y la frente, por la detenida descripción de la flacidez de la piel del

cuello—detalle que en el mármol se concretiza de forma absolutamente literal—y por la perfecta correspondencia de los límites de la cabeza, que se cierra con un perfil curvo de las mismas características que aparecen tanto en el dibujo como en el grabado.

Una vez constatada la dependencia del modelo de Rubens, queda intentar proponer una autoría para esta magnífica obra barroca. El virtuosismo técnico casi obsesivo, la poderosa carga expresiva y el atormentado movimiento concéntrico de la barba y el cabello, agitados por los golpes del trépano, permiten considerar al carrarés Giuliano Finelli (1602-1653) como posible responsable de la ejecución de esta obra. Como es bien sabido, Finelli fue uno de los más refinados escultores del Seiscientos en las zonas de influencia de Roma y Nápoles⁶. Colaborador de Gianlorenzo Bernini en muchas de las obras que contribuyeron a revolucionar el retrato en mármol en el siglo XVII, Finelli alcanzó una breve pero muy intensa fama como uno de los retratistas más originales y mejor dotados⁷. Una de sus características más notables es el exagerado virtuosismo técnico que condiciona y distingue gran parte de su obra: es emblemático el retrato de *Miguel Ángel Buonarroti el Joven*⁸ (fig. 6), en el que se aprecian evidentes semejanzas con el *Séneca* del Prado. Pese a que en el caso del *Buonarroti* se trata de un retrato veraz, para cuya ejecución el artista tuvo que atenerse al semblante del representado, las analogías de ejecución con el *Séneca* son obvias: la pericia en la realización de la barba y el bigote mediante finos «hilos» se manifiesta de forma clara en el *Miguel Ángel el Joven* (véase fig. 4) y aparece —como se ha dicho— con fuerza casi sorprendente en la obra del Prado (véase fig. 5)⁹. La forma caída de los ojos, realizados por una sutil línea que dibuja los párpados abultados, conforma en ambos casos un rostro severo y poderoso, aunque en la escultura de Madrid presenta un acabado más pulido, casi

alabastrino, respecto a la rugosidad que se aprecia en el busto de la Casa Buonarroti. Esta diferencia entre dos obras que en otros aspectos presentan semejanzas tan claras puede explicarse por una posible distancia temporal entre ambas: dado que el *Miguel Ángel el Joven* puede fecharse con seguridad en 1630, es muy probable que el *Séneca* fuera realizado en el periodo napolitano de la actividad de Finelli (h. 1634-50), posiblemente en una fecha poco posterior al año 1638.

Si se acepta que el modelo para la escultura del Prado pueda haber sido el dibujo de Rubens y se excluye un conocimiento directo por parte de Finelli de la obra original del flamenco, se debe considerar por tanto como término *post quem* el año 1638, fecha de publicación del grabado de Vorsterman que aparece también en la inscripción del pedestal del que hablaremos más adelante. Esta cronología se ajusta a la evolución de la técnica de Finelli, que en estos años tiende hacia un acabado más nítido, perdiendo la porosidad y la sensación de carne «rociada como si estuviera bañada en sudor»¹⁰ que conserva hasta principios de la década de 1630: las superficies se vuelven más pulidas; los detalles, más refinados, y se acentúa la definición caligráfica de las formas, manteniendo siempre el exuberante espíritu virtuoso tan reconocible en sus obras. Creemos además que se puede considerar el *Séneca* como una pieza de sensibilidad muy cercana al *Retrato de caballero* (fig. 7), fechado por Andrea Bacchi en 1640¹¹, y quizá, pese a que evidentemente se trata de dos obras muy distintas, como precedente del cambio estilístico que se advierte de manera clara en el retrato de *Carlo Andrea Caracciolo* (fig. 8), firmado y fechado en 1643¹². La cabeza del Prado, por último, demuestra una vez más que los registros de los retratos de Finelli fueron múltiples y no estaban dirigidos solamente a la captación del natural para representar en el mármol la carne viva, sino que eran también una trasposición

exacerbada de los estereotipos figurativos de modelos clásicos, reinterpretados de manera enérgica mediante un brillante virtuosismo técnico¹³.

Queda por esclarecer, por tanto, quién pudo encargar a Finelli la ejecución de una obra que concretizaba en mármol uno de los modelos realizados por el artista más famoso de Europa: por el momento no ha sido posible localizar documentación anterior a 1747, fecha de la primera mención de la obra en el inventario de ese año de la colección de Felipe V, cuando el *Séneca* estaba en el Palacio Nuevo. Sin duda la fecha propuesta invita a pensar en un comitente cercano a la nobleza española, ya que, a partir de su estancia en Nápoles, Giuliano Finelli se mantuvo estrechamente relacionado con la aristocracia ibérica¹⁴.

Ya en esa primera mención del *Séneca* en las Colecciones Reales en el siglo XVIII se hace referencia al pedestal sobre el que está colocada la pieza (véanse figs. 1 y 9)¹⁵. A pesar de que algunos estudiosos han considerado, sin demasiadas explicaciones, que este pedestal no es el original de la obra¹⁶, consideramos que sí lo es, y además puede servir ahora de ayuda para avanzar algunas hipótesis acerca del posible comitente de la obra. Transcribo aquí íntegramente la inscripción, corrigiendo las lecturas que se han publicado hasta el momento¹⁷:

VIRTVTITER MAXIMÆ / INVICTISSIMI ÆQVI AC SAPIENTISSIMI / D[ICTI] D[omini] / IOANNIS ALFONSI HENRIQUEZ DE CABRERA / MEDINÆ DE RIOSECO DVCIS MOTICÆ COMITIS / MAGNI CASTELLÆ ADMIRATVS SICILLÆQ[ue] PROREGES¹⁸ OPT[imi] / HISPANIA ITALIAQVE PLAVENTIBVS / HOC SIMVLACRV M EX LAPIDE FACTVM / POST DEVICTOS FVGATOSQ[ue] GALLLOS VII IN ME[n]SE AN[n]I 1638 / IN HOC QVASI ALTERO TERRAR[um] ORBIS CAPITOLIO / LV BENS. DICAT. VOVENS. SACRAT. / D[atum] B[ene] M[erenti]¹⁹.

Merece la pena resaltar algunos datos interesantes que emergen de la lectura de la inscripción: en ella se celebra la figura de Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Rioseco y conde de Módice, que aparece identificado como virrey de Sicilia, cargo que ocupará a partir de 1641²⁰, mientras que se conmemora también su victoria sobre los franceses en 1638 –triumfo que le valdrá precisamente el virreinato²¹–, por lo que debe de tratarse de un monumento realizado con posterioridad a 1641, fecha que, como se ha señalado, es perfectamente coherente cronológicamente con la lectura estilística de la cabeza finelliana que lo acompaña. Los catálogos consultados no ofrecen argumentos convincentes acerca de la presunta incongruencia del pedestal con respecto a la cabeza: por el momento el indicio más sólido de su hipotética disparidad se encuentra en el hecho de que la inscripción dedicatoria aparece situada en el verso del busto en lugar de estar en el frente, como sería más lógico. La segunda objeción tiene que ver con la información que ofrece la lectura de la inscripción, que parecería indicar un retrato del propio Juan Alfonso (*boc si-*

mulacrum ex lapide factum), dado que es él el destinatario del elogio. Sin embargo, hay que tener en consideración el origen cordobés de la familia Enríquez de Cabrera²², ascendencia que la poderosa familia española compartía con uno de los símbolos más importantes del mundo romano: Lucio Anneo Séneca. Esta coincidencia en el origen de ambos podría significar, aunque se trata solo de una hipótesis, la voluntad de celebrar la figura del virrey mediante la utilización de la ilustre efigie de su más eminente y «clásico» conciudadano, que en esos años recobró gran notoriedad tanto por la difusión de la filosofía lipsiana como por el dibujo de Rubens, medio igualmente poderoso y efectivo. Vistas desde esta óptica, las dos partes de la obra parecen más coherentes de lo que se ha creído hasta el momento, ya que su cronología coincide perfectamente y se puede considerar que existe una justificación desde el punto de vista iconográfico. En lo referente a la elección de Finelli como artista, los cargos de virrey, primero de Sicilia y después de Nápoles, situaron a Juan Alfonso Enríquez de Cabrera en la posición más propicia para poder conocer y apreciar las obras

del escultor y, por lo tanto, para requerir sus servicios para un monumento que, como especifica claramente la inscripción, debía conmemorar la empresa más importante de la vida del virrey en la sede central del poder: ese *altero Capitolio* que alude sin duda a la corte madrileña de Felipe V. La composición actual de la pieza, en la que la inscripción aparece en el verso del busto, podría ser el resultado de una interpretación errónea de la obra y, por tanto, simplemente de un montaje equivocado de las dos partes de las que originariamente se componía.

GIACOMO MONTANARI es licenciado en Letras Antiguas y en Historia del Arte y Valorización del Patrimonio Artístico por la Universidad de Génova, donde se doctoró en Historia y Conservación de Bienes Culturales, Artísticos y Arquitectónicos. Se ocupa de cultura artística y literaria entre los siglos xv y xvii estudiando principalmente la relación entre palabra e imagen. Ha publicado artículos sobre pintores y escultores de los siglos xvi y xvii en diversas revistas, sobre todo italianas, como *Commentari d'Arte y Paragone*. Es también autor de la reciente publicación *Libri, dipinti, statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra xvi e xvii secolo* (Génova, 2015). gcm.montanari@gmail.com

Traducción del italiano: Itziar Arana

FIGURAS

1. Giuliano Finelli (aquí atribuido), *Séneca* (?), 1641-44. Mármol, 71 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-144)
2. Peter Paul Rubens y taller (?), *Busto del Pseudo-Séneca*, 1600-26. Pluma y tinta parda sobre lápiz negro realizado con blanco, con pincel y tinta gris, 265 x 177 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection 1975 (inv. n.º 1975.1.843)
3. Lucas Vorsterman I (según dibujo de Peter Paul Rubens), *Lucius Annaeus Seneca*, 1638. Butil, 281 x 198 mm (huella). Bérgamo, Accademia Carrara (inv. n.º 03106)
4. Detalle del *Miguel Ángel Buonarroti el Joven* (fig. 6)
5. Detalle del *Séneca* (fig. 1)
6. Giuliano Finelli, *Miguel Ángel Buonarroti el Joven*, 1630. Mármol, 87 cm. Florencia, Casa Buonarroti
7. Giuliano Finelli, *Retrato de caballero*, h. 1640. Mármol, 70 cm. Colección particular
8. Giuliano Finelli, *Carlo Andrea Caracciolo*, 1643. Mármol. Nápoles, iglesia de San Giovanni a Carbonara
9. Vista posterior del pedestal del *Séneca* (fig. 1)

1. Barrón 1908, p. 116, n.º 144; Coppel 1998, pp. 301-2, n.º 149; Ducos 2013, pp. 29 y 324, n.º 11.

2. En el Museo Archeologico Nazionale se conservan en realidad tres cabezas prácticamente iguales del mismo personaje definido como Pseudo-Séneca (inv. 6185, 6186 y 6187).

3. Aunque mantiene convencionalmente la tipología iconográfica del Pseudo-Séneca, algunos estudiosos han planteado la hipótesis de que represente a Hesíodo. Véase Robertson 1976, 1, pp. 526-27, n.º 64.

4. Vickers 1977, pp. 643-45. El busto de Séneca que Rubens hizo copiar a partir del modelo de la co-

lección Farnesio hoy se encuentra en el Ashmolean Museum.

5. Véase Bodart 1977, pp. 80-81, n.º 150, y Buonincontri 1999, pp. 400 y 402.

6. Acerca de Giuliano Finelli, Dombrowski 1997; Bacchi 2009, con bibliografía anterior.

7. Véase Nava Cellini 1960 y Bacchi 2009.

8. A. Bacchi en Bacchi *et al.* 2009, pp. 278-80, n.º 17.

9. El modo de elaboración de la barba como característica diferenciadora de la obra de Finelli se indica también en Nava Cellini 1960, p. 15, y en Bacchi 2009, p. 161.

10. A. Bacchi en Bacchi *et al.* 2009, p. 292.

11. A. Bacchi en Bacchi *et al.* 2009, pp. 290-92, n.º 20.

12. Bacchi 2009, pp. 156-57, fig. 15.

13. Dombrowski 2011, pp. 265-74.

14. Bacchi 2009, p. 155.

15. Coppel 1998, p. 302.

16. Barrón 1908, p. 116, n.º 144; Coppel 1998, pp. 301-2, n.º 149; Ducos 2013, pp. 29 y 324, n.º 11.

17. Transcripción realizada gracias a la amabilidad y competencia de Davide Gambino.

18. *Proreges*: así en el texto, en lugar del esperado *proregis*. Se aprecia

un probable intento de corregir el error.

19. «Al repetido valor del invencible, justo y sapientísimo Señor llamado Juan Alfonso Henríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco, Conde del castillo de Mó-dica y Virrey de Sicilia enormemente admirado, con la aprobación de Italia y España, este simulacro realizado en mármol tras la derrota y la expulsión de los Franceses el siete del mes [de septiembre] del año 1638, en este lugar casi como en un segundo Capitolio de la Tierra, dedica con gran alegría y consagra como ofrenda». Agradezco a Chiara

Traverso su inestimable ayuda en la traducción.

20. La indicación de Juan Alfonso como virrey de Sicilia (1641-44) y no de Nápoles (1644-46) circunscribe el marco cronológico de la realización de la obra dentro de este restringido periodo de tiempo.

21. Se trata de la victoria de Fuentes de Oropesa, en la que, pese a la inferioridad numérica, las tropas de Juan Alfonso Enríquez de Cabrera vencieron a las de Enrique II, príncipe de Condé, lo que puso fin al asedio francés sobre la ciudad española.

22. Véase Ruano y Ribadas 1779, pp. 80-85; Herreros Moya 2013.

Bibliografía

- ACKROYD, CARR Y SPRING 2005
P. Ackroyd, D. Carr y M. Spring, «Mazo's Queen of Spain Mourning», *National Gallery Bulletin*, n.º 26 (2005), pp. 43-55.
- ÁGUEDA VILLAR 1980
M. Águeda Villar, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1980.
- ÁGUEDA VILLAR 1982
M. Águeda Villar, «La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel», *Boletín del Museo del Prado*, III, n.º 8 (1982), pp. 102-17.
- ÁGUEDA VILLAR 2003
M. Águeda Villar, «El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)», *Reales Sitios*, n.º 157 (2003), pp. 48-63.
- AGUILAR OLIVENCIA 1984
M. Aguilar Olivencia, *El Palacio de Buenavista*, 3 vols., Madrid, Estado Mayor del Ejército de Tierra y Gráficas Marte, 1984.
- ALBA Y GARCÍA-MÁIQUEZ 2011
L. Alba y J. García-Máiquez, «Los paisajes del Buen Retiro. Estudio radiográfico de los lienzos empleados», *Arte y Patrimonio*, n.º 55 (2011), pp. 20-27.
- ALBADALEJO 1893
E. Albadalejo, «Proyecto de monumento a Don Pelayo», *Crónica del Sport*, n.º 23 (diciembre de 1893), pp. 356-57.
- ALFONSO 1887
L. Alfonso, «La estatua de Alfonso XII», *La Dinastía*, 26 de enero de 1887, pp. 4-5.
- ÁLVAREZ LOPERA 2004
J. Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad en el Prado*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- ÁLVAREZ LOPERA 2009
J. Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- ANDRÉS DE UZTÁRROZ 1646
J. F. Andrés de Uztárruz, *Obelisco histórico i honorario, que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del serenísimo Señor, don Baltasar Carlos de Austria*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1646.
- ANES 1996
G. Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1964
D. Angulo Íñiguez, «El pintor Pedro Núñez. Un contemporáneo castellano de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, xxxvii, n.º 146 (1964), pp. 179-84.
- ANSELMÍ 2004
A. Anselmi, *El diario del viaje del Cardenal Barberini por Cassiano del Pozo*, Madrid, Doce Calles, 2004.
- ANTIGÜEDAD 1998
M. D. Antigüedad del Castillo-Olivares, «El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, n.º 11 (1998), pp. 367-96.
- ANTIGÜEDAD 1999
M. D. Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.
- ATERIDO 2000
Á. Aterido (ed.), *Corpus velazqueño*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2000.
- ATERIDO Y PEREDA 2004
Á. Aterido y F. Pereda, «Colonna y Mitelli en la corte de Felipe IV: la decoración del Salón de los Espejos», en F. Farneti y D. Lenzi (eds.), *L'Architettura dell'Inganno. Squadraturismo e grande decorazione nella Pittura di età Barocca. Atti del convegno* (Rimini, 27-30 de noviembre de 2002), Florencia, Alinea, 2004, pp. 37-47.
- ATERIDO Y PEREDA 2006
Á. Aterido y F. Pereda, «Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV», en A. Serra y J. L. Colomer (eds.), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, pp. 241-64.
- AVILÉS Y MERINO 1903
Á. Avilés y Merino, *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, Madrid, Hijos de J. A. García, 1903.
- AVILÉS Y MERINO 1917
Á. Avilés y Merino, *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, Madrid, Fortanet, 1917 (2.ª ed. corr. y aum.).
- AYALA MARTÍNEZ 2001
J. M. Ayala Martínez (coord.), *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián*, cat. exp. Zaragoza, Palacio de Montemuzo, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001.
- AZCÁRATE 1960
J. M. de Azcárate, «Noticias sobre Velázquez en la corte», *Archivo Español de Arte*, xxxiii, n.º 132 (1960), pp. 357-85.
- AZCÁRATE 1970
J. M. de Azcárate, «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vi (1970), pp. 43-61.
- AZCUE BREA 2009
L. Azcue Brea, «Escultors catalans del segle XIX al Museo Nacional del Prado. Una primera aproximació», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 10 (2009), pp. 111-39 [edición bilingüe catalán-castellano].
- BACCHI 2009
A. Bacchi, «L'arte della scultura non habbi mai havuto homo pari a questo». La breve gloria romana di Giuliano Finelli, en A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi y D. Zikos (eds.), *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, cat. exp. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, Florencia, Firenze Musei y Giunti, 2009, pp. 136-63.
- BACCHI *et al.* 2009
A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi y D. Zikos (eds.), *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, cat. exp. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, Florencia, Firenze Musei y Giunti, 2009.
- BARATECH ZALAMA 1989
M. T. Baratech Zalama, «La testamentaria del infante don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza», *Archivo Español de Arte*, LXI, n.º 247 (1989), pp. 372-77.
- BARBEITO 1991
J. M. Barbeito, «Dos dibujos para la decoración de un techo», *Villa de Madrid*, 105-6 (1991), pp. 78-89.
- BARBEITO 1992
J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.
- BARBEITO 2007
J. M. Barbeito, «Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar», en J. M. Luzón Nogué (dir.), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación AXA Winterthur, Centro de Estudios Europa Hispánica y Fundación Cajamurcia, 2007, pp. 113-31.
- BARCIA 1906
Á. M. de Barcia, *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1906.
- BARRENO 1980
M. L. Barreno, «La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, LIII, n.º 212 (1980), pp. 467-90.

- BARRIO MOYA 1989
J. L. Barrio Moya, «El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, x, n.º 28 (1989), pp. 43-48.
- BARRÓN 1908
E. Barrón, *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura*, Madrid, Lacoste, 1908.
- BERMÚDEZ DE CASTRO 1953-58
L. Bermúdez de Castro, *Catálogo del Museo del Ejército*, 5 vols., Madrid, Ares, 1953-58.
- BEROQUI 1914-15
P. Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado. Parte primera: Escuelas italianas. Parte segunda: Escuelas españolas*, Valladolid, Tipografía del Colegio Santiago, 1914-15.
- BEROQUI 1933
P. Beroqui, *El Museo del Prado: notas para su historia. I. El Museo Real (1819-1833)*, Madrid, Gráficas Marinas, 1933.
- BODART 1977
D. Bodart (ed.), *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, cat. exp. Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe y De Luca, 1977.
- BOTTINEAU 1956
Y. Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: aspects de la cour d'Espagne au xviiie siècle», *Bulletin Hispanique*, LVIII (1956), pp. 421-52.
- BOTTINEAU 1958
Y. Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: aspects de la cour d'Espagne au xviiie siècle», *Bulletin Hispanique*, LX (1958), pp. 30-61, 145-79, 289-326 y 450-83.
- BOTTINEAU 1986
Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BRUQUETAS 2002
R. Bruquetas, *Técnicas y materiales en la pintura española en los siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- BUESA CONDE 1995
D. J. Buesa Conde (ed.), *El Pilar es la columna. Historia de una devoción*, cat. exp. Zaragoza, La Lonja, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.
- BUONINCONTRI 1999
F. Buonincontri, «Il fondo incisioni dell'Accademia Carrara: una ricognizione», en R. Paccanelli, M. G. Recanati y F. Rossi (eds.); *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, Bérgamo, Accademia Carrara, 1999, pp. 397-411.
- BYNE Y STAPLEY 1920
A. Byne y M. Stapley, *Decorated Wooden Ceilings in Spain*, Londres y Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1920.
- CABEZÓN PÉREZ 1990
M. P. Cabezón Pérez, «Mariano Benlliure en el Museo del Ejército», *Militaria. Revista de Cultura Militar*, n.º 2 (1990), pp. 13-33.
- CABEZÓN PÉREZ 1998
M. P. Cabezón Pérez (coord.), *Benlliure y el Ejército*, cat. exp. Madrid, Museo del Ejército, Madrid, Subdirección General de Publicaciones, Ministerio de Defensa, 1998.
- CAMÓN AZNAR 1964
J. Camón Aznar, *Velázquez*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- CAMPBELL 1921
T. J. Campbell, *The Jesuits, 1534-1921. A history of Society of Jesus from its foundation to the present time*, Nueva York, 1921.
- CAMPBELL 2015
L. Campbell (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- CARDUCHO [1633] 1979
V. Carducho, *Diálogos de la Pintura* [1633], ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Turner, 1979.
- CARLOS PEÑA 1992
A. de Carlos Peña, *El isabelino Museo del Ejército*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1992 (Ciclo de conferencias El Madrid de Isabel II n.º 4).
- CARRETE, VEGA Y SOLACHE 1996
J. Carrete, J. Vega y G. Solache, *Catálogo de la colección de estampas de la Fundación Focus*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996.
- CASTRO GARCÍA 1975
L. de Castro García, «Un alfarje mudéjar en Los Balbases (Burgos)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, n.º 11 (1975), pp. 227-38.
- CASTRO GÓMEZ 2013
M. Castro Gómez, *El aporte de los emigrantes españoles a la economía, cultura y educación de Guatemala en los años 1900-1968*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología «León XIII», 2013.
- CHECA Y FALOMIR 2001
F. Checa Cremades y M. Falomir, *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- CHERRY 1990
P. Cherry, «Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez (1653)», *Archivo Español de Arte*, LXIII, n.º 252 (1990), pp. 511-28.
- CIEBRA 1861
C. Ciebra, «Apuntes sobre el estado de nuestros museos con relación a la restauración de cuadros», *La Discusión. Diario Democrático*, año 6, n.º 1691, 26 de junio de 1861.
- CÍRCULO 1893
Círculo de Bellas Artes. Exposición Bienal celebrada en mayo de 1893 en el Palacio de Cristal del Parque de Madrid, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- CLARAMUNT Y ZÚÑIGA 2011
J. Claramunt González y A. I. Zúñiga Rodríguez, «Las minas de San Jorge y las Reales Fábricas de Alcaraz», *Foresta*, núms. 47-48 (2011), pp. 50-54.
- CONCEJO DÍEZ 1999
M. L. Concejo Díez, *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, 5 vols., tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1999 (<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0039801.pdf> [consultado el 4 de septiembre de 2015]).
- CONELLI 2000
M. A. Conelli, «The *Guglie* of Naples: Religious and Political Machinations of the Festival *Macchine*», *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 45 (2000), pp. 153-83.
- COOK Y GUDIOL RICART 1980
W. W. S. Cook y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imaginería románicas*, en *Ars Hispaniae*, t. VI, Madrid, Plus Ultra, 1980 (2.ª ed.).
- COPPEL 1998
R. Coppel, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998.
- COTILLO 2003
E. Á. Cotillo, «Nuevos datos inéditos sobre Velázquez», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, n.º 16 (2003), pp. 55-70.
- CRÓNICA [s. xv] 1940
Crónica de don Álvaro de Luna [s. xv], ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- CROOKE Y NAVARROT 1903
J. B. Crooke y Navarrot, conde viudo de Valencia de Don Juan, *Tapices de la Corona de España*, 2 vols., Madrid, Hauser y Menet, 1903.
- CRUZADA VILLAAMIL 1865
G. Cruzada Villaamil, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de pinturas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.
- CRUZADA VILLAAMIL 1874
G. Cruzada Villaamil, *Rubens, diplomático español*, Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro, 1874.
- DÍEZ 1998
J. L. Díez, *José de Madrazo (1781-1859)*, cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.
- DÍEZ, GUTIÉRREZ MÁRQUEZ Y MARTÍNEZ PLAZA 2015
J. L. Díez, A. Gutiérrez Márquez y P. J. Martínez Plaza, *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- DOMBROWSKI 1997
D. Dombrowski, *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Fráncfort del Meno, Peter Lang, 1997.
- DOMBROWSKI 2011
D. Dombrowski, «Fashioning foreign identities. Finelli's "opportunism" of style», *Sculpture Journal*, n.º 20 (2) (2011), pp. 265-74.
- DUCLÓS 1791
C. P. Duclos, *Voyage en Italie, ou considérations sur l'Italie*, Lausana, Chez Jean Mourer, 1791.
- DUCOS 2013
B. Ducos (dir.), *L'Europe de Rubens*, cat. exp. Lens, Louvre-Lens, Paris, Louvre-Lens y Hazan, 2013.
- DURÁN 1988
Durán. Sala de arte y subastas. Gran subasta extraordinaria (24-28 de octubre de 1988), n.º 228, Madrid, Fernando Durán Subastas, 1988.
- ENCICLOPEDIA 1924
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. xxv, Madrid, Espasa-Calpe, 1924.
- ENSEÑAT Y AZCUE 2013
L. Enseñat Benlliure y L. Azcue Brea (coms.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Valencia, Centro del Carmen, Madrid y Valencia, Comunidad de Madrid y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2013.

- ESPINÓS, ORIHUELA
Y ROYO VILLANOVA 1980
A. Espinós, M. Orihuela y M. Royo Villanova, «El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid II: convento de San Pascual, iglesia de San José, palacio arzobispal, convento de Santa Teresa, convento de Santo Domingo el Real, Real Academia de la Historia, Instituto de España», *Boletín del Museo del Prado*, 1, n.º 2 (1980), pp. 99-126.
- EUSEBI 1821
L. Eusebi, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, Madrid, Imprenta Nacional, 1821.
- EXPOSICIÓN 1893
Exposición Universal de Chicago de 1893. Catálogo de la Sección española publicado por la Comisión General de España, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1893.
- EXPOSICIÓN 1894
IV Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes inaugurada el día 16 de mayo de 1894. Catálogo ilustrado, Madrid, Imprenta de Enrique Jaramillo, 1894.
- FERNÁNDEZ BAYTON 1981
G. Fernández Bayton (ed.), *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II*, vol. 11, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1981.
- FERNÁNDEZ DE MADRID [s. XVI] 1976
A. Fernández de Madrid, *Silva palentina* [s. XVI], ed. de Jesús San Martín Payo, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1976.
- FERNÁNDEZ IBÁÑEZ 2012
C. Fernández Ibáñez, «Seis nuevos pinjantes bajomedievales del norte de la península ibérica», en B. Arizaga Bolumburu, D. Mariño Veiras, C. Díez Herrera et al. (eds.), *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder. Homenaje al Profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, 2 vols., Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. 1295-1306.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA 1991
F. Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios reales. Carlos III. 1789*, t. 111, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991.
- FERRER BENIMELI [1974] 1986
J. A. Ferrer Benimeli, *La masonería española en el siglo XVIII* [1974], Madrid, Siglo XXI, 1986 (2.ª ed. corr.).
- FRANCO MATA 2010
Á. Franco Mata, *Arte leonés (siglos IV-XVI) fuera de León*, Trabajo del Camino (León), Edileasa, 2010.
- GALINDO 2010
S. Galindo (coord.), *Aragón. Patrimonio cultural restaurado. 1984-2009. Bienes muebles*, t. 11, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010.
- GÁLLEGO 1979
J. Gállego, «La liberalidad de Velázquez», en J. Gállego, *Temas de cultura aragonesa*, Zaragoza, Librería General, 1979, pp. 68-70.
- GARCÍA CARRAFFA
Y GARCÍA CARRAFFA 1957
A. García Carraffa y A. García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. 77, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1957.
- GARCÍA CUETO 2005
D. García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna*, 1658-1662, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- GARCÍA FERNÁNDEZ 1948
T. García Fernández, *Historia de la villa de Valencia de Don Juan (León) y bosquejo geográfico e histórico del partido judicial de Valencia de Don Juan; sus tradiciones, usos y costumbres*, Valladolid, Gráficas Castilla, 1948.
- GARCÍA FERNÁNDEZ 1992
J. García Fernández (ed.), *1812-1992. El arte de gobernar. Historia del Consejo de Ministros y de la Presidencia del Gobierno*, cat. exp. Madrid, Museo de la Ciudad, Madrid, Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno, Tecnos, 1992.
- GARCÍA LÓPEZ 2008
D. García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- GARCÍA-TORAÑO 2009
I. García-Toraño (ed.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Fundación Banco Santander, Fundación Arquitectura COAM, 2009.
- GARRIDO 1992
C. Garrido, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992.
- GASCÓN DE TORQUEMADA 1991
J. Gascón de Torquemada, *Gaçeta y Nuevas de la Corte de España*, ed. de A. de Ceballos-Escalera y Gila, marqués de la Floresta, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.
- GAYO Y JOVER DE CELIS 2010
M. D. Gayo y M. Jover de Celis, «Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España», *Boletín del Museo del Prado*, XXVIII, n.º 46 (2010), pp. 39-60.
- GÉAL 2002
P. Géal, «La creación de los museos en España», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 14 (2002), pp. 289-98.
- GEHLERT 2010
A. Gehlert, «¡O Zaragoza, y cuánto perdiste!». La elegía de Velázquez a la muerte del príncipe heredero Baltasar Carlos en Zaragoza en 1646», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n.º 105 (2010), pp. 97-156.
- GERARD 1978
V. Gerard, «La fachada del Alcázar de Madrid (1608-1630)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 1, n.º 2 (1978), pp. 237-57.
- GÓMEZ RUIZ Y ALONSO JUANOLA 2006
M. Gómez Ruiz y V. Alonso Juanola, *El ejército de los Borbones*, t. VII (*Gobierno provisional. Amadeo I. Alfonso XII. La Regencia. 1868-1902*), Madrid, Ministerio de Defensa, 2006.
- GÓMEZ-MORENO 1925-26
M. Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925-26.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1984
A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milán, Longanesi, 1984.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2001
A. González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- GUDIOL RICART 1955
J. Gudíol Ricart, *Pintura gótica*, en *Ars Hispaniae*, t. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955.
- GUTIÉRREZ BAÑOS 2010
F. Gutiérrez Baños, «El retablo de San Cristóbal», *Boletín del Museo del Prado*, XXVIII, n.º 46 (2010), pp. 6-21.
- HAMY 1875
P. A. Hamy, *Essai sur l'iconographie de la Compagnie de Jésus*, París, Chez Mr Rapilly, 1875.
- HAMY 1893
P. A. Hamy, *Galerie illustrée de la Compagnie de Jésus. Album de 400 portraits choisis parmi les plus beaux, les plus rares ou les plus importants, et reproduits, en héliogravure, par le P. Alfred Hamy*, 8 vols., París, chez l'auteur, 1893.
- HELGUERA QUIJADA 1984
J. Helguera Quijada, *La industria metalúrgica experimental en el siglo XVIII. Las Reales Fábricas de San Juan de Alcaraz, 1772-1800*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984 (Colección Estudios y Documentos, n.º 43).
- HEREDIA Y LÓPEZ 1983
M. de Heredia y L. López, *El Museo del Ejército Español. Poesía y grandeza de una patria inmortal*, Madrid, Torrecoler, 1983.
- HERRERO 1992
C. Herrero Carretero, *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*, 3 vols., tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- HERRERO 1993
C. Herrero Carretero, «Cortinas de la colgadura del dormitorio de Carlos III», en D. Rodríguez (ed.), *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Aranjuez, Centro Cultural Isabel de Farnesio, Madrid, Electa, 1993, p. 287.
- HERRERO 2004
C. Herrero Carretero, «La Fortaleza. Cortina de la colgadura del dormitorio de Carlos III en el Palacio Nuevo de Madrid», *Reales Sitios*, n.º 16 (2004), pp. 24-35.
- HERRERO SANZ 2007
M. J. Herrero Sanz, «Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos. Los leones de Matteo Bonucelli», en J. M. Luzón Nogué (dir.), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación AXA Winterthur, Centro de Estudios Europa Hispánica, Fundación Cajamurcia, 2007, pp. 144-59.
- HERRERO SANZ 2008
M. J. Herrero Sanz, *Bronces en las colecciones de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008.
- HERREROS MOYA 2013
G. J. Herreros Moya, «Nobleza, genealogía y heráldica en Córdoba: la casa solariega de los Mesa

- y palacio de las Quemadas», en *Historia y Genealogía*, n.º 3 (2013), pp. 99-194.
- HONISCH 1965**
D. Honisch, *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1965.
- IGLESIAS 2008**
C. Iglesias (dir.), *Encrucijada de culturas*, cat. exp. Zaragoza, La Lonja, Zaragoza, Ibercaja, 2008.
- ILLÁN Y ROMERO 2013**
A. Illán y R. Romero, «Procedimientos tradicionales a la luz de nuevas tendencias», *Arts Magazine*, año 6, n.º 19 (2013), pp. 104-5.
- JORDÁN DE URRÍES 2009**
J. Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009.
- JORDÁN DE URRÍES 2010**
J. Jordán de Urríes y de la Colina, «Menges en las colecciones del Prado», en G. Borrás, F. Calvo, P. Cherry et al., *El arte del siglo de las luces*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 239-53.
- JOST 1820-29**
I. M. Jost, *Geschichte der Israeliten: Seit der Zeit der Maccabaer bis auf unsre Tage*, 10 vols., Berlin, Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, 1820-29.
- JOVER DE CELIS Y GAYO 2014**
M. Jover de Celis y M. D. Gayo, «“This they use in Madrid”: the ground layer in paintings on canvas in 17th-century Madrid», en H. Dubois, S. Eyb-Green, S. Kroustallis et al. (eds.), *Making and Transforming Art. Technology and interpretation. Proceedings of the fifth symposium of the ICOM-CC. Art Technological Source Research Working Group* (Bruselas, Royal Institute of Cultural Heritage [KIK-IRPA], 22-23 de noviembre de 2012), London, Archetype Publications, 2014, pp. 40-46.
- KAGANÉ 2005**
L. Kagané, *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005.
- LAFUENTE FERRARI 1980**
E. Lafuente Ferrari, «La colección de pinturas y esculturas del Senado», en J. L. López Henares (dir.), *El Palacio del Senado*, Madrid, Senado, 1980, pp. 97-209.
- LÓPEZ CASTÁN 1991**
Á. López Castán, *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- LÓPEZ CASTÁN 2004**
Á. López Castán, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (I)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 16 (2004), pp. 129-50.
- LÓPEZ CASTÁN 2005**
Á. López Castán, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 17 (2005), pp. 93-114.
- LÓPEZ CASTÁN 2008**
Á. López Castán, «Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la *forxada de Barcelona* de 1802», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 20 (2008), pp. 103-22.
- LÓPEZ ESPINOSA 2011**
L. López Espinosa, «Ángel Maeso, ebanista de la Real Casa», en M. Piera y J. Marsal (eds.), *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, Barcelona, Museu de les Arts Decoratives, Associació per a l'Estudi del Moble, 2011, pp. 97-112.
- LÓPEZ ESPINOSA 2012**
L. López Espinosa, «El conjunto neogótico de San Lorenzo y los artesanos que lo realizaron», *Reales Sitios*, n.º 191 (2012), pp. 54-67.
- LÓPEZ ESPINOSA 2014**
L. López Espinosa, «Conjuntos de muebles de caoba para el Palacio de Aranjuez del ebanista Maeso González», en M. T. Sauret Guerrero, N. Rodríguez Ortega y R. Sánchez-Lafuente (eds.), *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 261-75.
- LÓPEZ REY 1963**
J. López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre, with an Introductory Study*, Londres, Faber & Faber, 1963.
- LORENTE JUNQUERA 1960**
M. Lorente Junquera, «La “Vista de Zaragoza” por Velázquez y Mazo», *Archivo Español de Arte*, xxxiii, n.º 130 (1960), pp. 183-90.
- LUENGO 1928**
J. M. Luengo, *Monumentos religiosos leoneses. La iglesia de Nuestra Señora de Vizbayo (Otero - Ponferrada) y la iglesia del Cristo de Santa Marina (Coyanza)*, León, Imprenta y Librería de Jesús López, 1928.
- LUNA 2006**
J. J. Luna, «Antón Rafael Mengs (1728-1779), Retrato del Padre Joaquín de Eleta y la Piedra (c. 1765)», en *Museo Nacional del Prado, Memoria de Actividades 2005*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 38-40.
- MADRAZO 1843**
P. de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, Madrid, Oficina de Aguado, Impresor de Cámara, 1843.
- MADRAZO 1872**
P. de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1872.
- MADRAZO 1913**
P. de Madrazo, *Catálogo des tableaux du Musée du Prado*, Madrid, J. Lacoste, 1913.
- MADRAZO 1945**
M. de Madrazo, *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*, Madrid, C. Bermejo, 1945.
- MALVASIA 1678**
C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, 2 vols., Bolonia, Erede di Domenico Barbieri, 1678.
- MARTÍN ANSÓN 2004**
M. L. Martín Ansón, *La colección de pinjantes y placas de arnés medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- MARTÍNEZ 1989**
R. Martínez, *La arquitectura gótica en la ciudad de Palencia (1165-1516)*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989.
- MARTÍNEZ 1990**
R. Martínez, «Aproximación al estudio de los conventos franciscanos en la provincia de Palencia», en *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia* (Palencia, 24-28 de julio de 1989), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 111-48.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ 1986**
R. Á. Martínez González, «Dos manuscritos del monasterio de San Francisco de Palencia», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 54 (1986), pp. 271-78.
- MARTÍNEZ RUIZ 2008**
M. J. Martínez Ruiz, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, 2 vols., Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008.
- MATILLA 1999**
J. M. Matilla, «El caballo de bronce. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV», *Reales Sitios*, n.º 141 (1999), pp. 50-59.
- MATILLA Y PORTÚS 2004**
J. M. Matilla y J. Portús, «“Ni una pulgada de pared sin cubrir”. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920», en J. M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 15-124.
- MAURA Y GAMAZO 1911-15**
G. Maura y Gamazo, *Carlos II y su corte*, 2 vols., Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911-15.
- MELENDRERAS 2008**
J. L. Melendreras, «El escultor Justo Gandarias y Planzón», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 89 (2008), pp. 105-16.
- MÉLIDA 1903**
J. R. Mérida, «Tapices de la Corona de España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, n.º 8 (1903), pp. 504-6.
- MENÉNDEZ PIDAL Y GÓMEZ PÉREZ 1987**
F. Menéndez Pidal y E. Gómez Pérez, *Matrices de sellos españoles (siglos XI al XVI)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- MERINO DE CÁCERES Y MARTÍNEZ RUIZ 2012**
J. M. Merino de Cáceres y M. J. Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2012.
- MIGUEL EGEA 1982**
P. de Miguel Egea, «Juan Antonio de Ribera, director del Real Museo de Pintura y Escultura y primer pintor de cámara de Isabel II. Un nombramiento cuestionado por Federico Madrazo», *Boletín del Museo del Prado*, 111, n.º 7 (1982), pp. 36-40.
- MIGUEL EGEA 1999**
P. de Miguel Egea (ed.), *El Arte en el Senado*, Madrid, Senado, 1999.
- MILLÁN ABAD 1998**
M. Á. Millán Abad, *Historia de Coyanza (Valencia de Don Juan)*, 3 vols., Valencia de Don Juan, Ayuntamiento de Valencia de Don Juan, 1998.
- MILLÁN ABAD 2004**
M. Á. Millán Abad, *Catálogo de blasones de Valencia de Don Juan (León). Heráldica coyantina*, León, ed. del autor, 2004.

- MITCHELL Y ROBERTS 1996A
P. Mitchell y L. Roberts, *A History of European Picture Frames*, Londres, Paul Mitchell Limited and Merrell Holberton Publishers, 1996.
- MITCHELL Y ROBERTS 1996B
P. Mitchell y L. Roberts, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*, Londres, Merrell Holberton Publishers, 1996.
- MOLEÓN 2011
P. Moleón Gavilanes, *El Museo del Prado: biografía del edificio*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.
- MONSANTO 2003
G. Monsanto (com.), *Exposición homenaje al maestro de la plástica Justo de Gandarias (Barcelona 1846-Guatemala 1933). Justo de Gandarias, tras los pasos de una leyenda*, cat. exp. Ciudad de Guatemala, Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, Ciudad de Guatemala, Ediciones Don Quijote, 2003.
- MORALES PIGA
M. L. Morales Piga, *Andrés de la Calleja*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- MORÁN TURINA 2013
M. Morán Turina, «Fue un final asombroso, sí, pero un final», en J. Portús (ed.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 75-91.
- MUNERA 2013
C. Munera, «Aproximación a la producción artística de las Fábricas de San Juan de Alcaraz», en M. Vera Prieto (coord.), *Fábricas de Riópar. Mirar lo propio con ojos propios. Nuestra historia industrial. Memorias del ciclo de conferencias en torno a las Fábricas de Riópar* (agosto 2011-diciembre 2012), Albacete, Amigos de las Reales Fábricas de Riópar, 2013, pp. 211-26.
- MURILLO CARRERAS et al. 1933
R. Murillo Carreras et al., *Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. Catálogo ilustrado con 203 reproducciones. Quinta edición*, Málaga, Imprenta Ibérica, 1933.
- MUSEO 1968
Museo del Ejército: descripción, Madrid, Impr. Oliver, 1968.
- MUT CALAFELL 1985
A. Mut Calafell, *Inventario del Archivo del Infante don Gabriel de Borbón*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.
- NAVA CELLINI 1960
A. Nava Cellini, «Un tracciato per l'attività ritrattistica di Giuliano Finelli», *Paragone*, año 11, n.º 131 (1960), pp. 9-30.
- NAVARRETE PRIETO 1996
B. Navarrete Prieto, «La creación del Museo de la Trinidad. Datos para su estudio», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 83 (1996), pp. 507-26.
- NAVARRO GARCÍA 1946
R. Navarro García, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia. Fascículo Cuarto. Partido judicial de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1946.
- NIELSEN Y MASON 1906
F. K. Nielsen y A. J. Mason, *The History of the Papacy in the 19th Century*, 2 vols., Londres, John Murray, 1906.
- NUERE MATAUCCO 2000
E. Nuere Mataucco, *La carpintería de armar española*, Madrid, Munilla-Lería, 2000.
- ONOFRI 1803
P. degli Onofri, «Breve elogio istorico del Servo di Dio, il fu P. Francesco Pepe della compagnia di Gesù», en P. degli Onofri, *Elogi storici di alcuni servi di Dio, che vissero in questi ultimi tempi; e si adoperarono pel bene spirituale, e temporale della Città di Napoli*, Nápoles, Tipografía Pergeriana, 1803, pp. 131-252.
- ORIHUELA 1990
M. Orihuela, «El Prado disperso. Cuadros y esculturas depositados en San Sebastián, Fuenterrabía, Irún y Bilbao», *Boletín del Museo del Prado*, xi, n.º 29 (1990), pp. 81-102.
- ORIHUELA 1996
M. Orihuela (dir.), *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III. Nuevas adquisiciones. Museo iconográfico. Tapices*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Espasa-Calpe, 1996.
- ORIHUELA Y CENALMOR 2003
M. Orihuela y E. Cenalmor, «El Prado disperso. Obras depositadas en Málaga», *Boletín del Museo del Prado*, xxi, n.º 39 (2003), pp. 107-34.
- ORIHUELA Y PÉREZ SÁNCHEZ 1991
M. Orihuela y A. E. Pérez Sánchez (dirs.), *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad (Bienes desamortizados)*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Espasa-Calpe, 1991.
- ORSO 1986
S. N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- PACHECO [1649] 1990
F. Pacheco, *El Arte de la Pintura* [1649], ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALOMINO [1715-24] 1947
A. A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* [1715-24], Madrid, Aguilar, 1947.
- PALOMINO [1724] 1986
A. A. Palomino, *Vidas* [1724], ed. de N. Ayala Malory, Madrid, Alianza, 1986.
- PANCORBO 2006
A. Pancorbo, «Várez Fisa, José Luis», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y TF Editores, 2006, vol. VI, pp. 2143-44.
- PANTORBA 1957
B. de Pantorba, «Sobre la "Vista de Zaragoza" del Museo del Prado», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 7-9 (1957), pp. 119-27.
- PAPA 1958
E. Papa, «Padre Francesco Pepe S. I. e la sua attività apostolica a Napoli nel giudizio del nunzio Gualtieri», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, n.º 27 (1958), pp. 307-26.
- PASTORAL 1789
Pastoral de nuestro Santísimo Padre Benedicto XIV, de gloriosa memoria, siendo cardenal arzobispo de la Santa Iglesia de Bolonia; é Instrucciones eclesiásticas para su Diócesis. Traducidas del Toscano por el Rmo. P. M. Fr. Juan Facundo Raulín, Ex-General del Orden del Gran Padre San Agustín, &c., Tomo Segundo. Sexta Impresión, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1789.
- PEIRÓ MARTÍN 2003
I. Peiró Martín, «La historia, la política y la imagen crítica de la Restauración», en M. C. Lacarra Ducay y C. Giménez Navarro (coords.), *Historia y política a través de la escultura pública. 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 7-40.
- PEPE 1744
F. Pepe, *Novena di sabati dell'immacolata concezione di Maria SS*, Nápoles, Giovanni Riccio, 1744 [Existe traducción al castellano del presbítero Tomás Antonio Pérez, *Novena de Sábados en honor de la Concepción Inmaculada de María Madre de Dios y Señora Nuestra*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1796].
- PÉREZ D'ORS, JOHNSON Y JOHNSON 2012
P. Pérez d'Ors, R. Johnson y D. Johnson, «Velázquez en Fraga: a new hypothesis about the portraits of El Primo and Philip IV», *The Burlington Magazine*, cliv, n.º 1314 (2012), pp. 620-25.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1970
A. E. Pérez Sánchez (ed.), *Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado*, cat. exp. Madrid, Casón del Buen Retiro, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, 1970.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1985
A. E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1986
A. E. Pérez Sánchez, «El autor de la decoración del retrete de Fernando VII en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vii, n.º 19 (1986), pp. 33-38.
- PITA ANDRADE 1960
J. M. Pita Andrade, «Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba», en A. Gallego y Burín (ed.), *Varía velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte. 1660-1960*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, vol. I, pp. 400-13.
- PONZ [1776] 1947
A. Ponz, *Viaje de España* [1776], Madrid, Aguilar, 1947.
- PONZ 1793
A. Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella...*, t. v: *Trata de Madrid, y sitios reales inmediatos*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1793.
- PORTELA SANDOVAL 1996
F. Portela Sandoval, *El Palacio de Buenavista. Cuarterel General del Ejército*, Madrid, Tabapress, 1996.
- PORTÚS 2007
J. Portús, «Historias cruzadas (meninas, hilanderas y una fábula musical)», en J. Portús (ed.), *Fábulas de Velázquez*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 279-97.
- PORTÚS, GARCÍA-MÁIQUEZ Y DÁVILA 2011
J. Portús, J. García-Máiquez y R. Dávila, «Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos», *Boletín del Museo del Prado*, xxix, n.º 47 (2011), pp. 16-39.

- PUENTE 1975
J. de la Puente (com.), *La época de la Restauración*, cat. exp. Madrid, Palacio de Velázquez, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, 1975.
- QUESADA VALERA 2013
J. M. Quesada Valera, «Pedro Núñez del Valle, académico romano», *Ars Magazine*, año 6, n.º 19 (2013), pp. 93-103.
- QUEVEDO PESSANHA 1947
C. de Quevedo Pessanha, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- RAGGI 2002
G. Raggi, «Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 14 (2002), pp. 151-66.
- RAMOS DE CASTRO 1997
G. Ramos de Castro, «La presencia de la mujer en los oficios artísticos», en C. Peña (ed.), *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, CSIC; Madrid, 26-29 de noviembre de 1996), Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 169-78.
- RIPA [1593] 1766
Cesare Ripa, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino...* [1593], 5 vols., Perugia, Piergiorgio Costantini, 1776.
- RIQUER 1986
M. de Riquer, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.
- ROBERTSON 1976
M. Robertson, *A History of Greek Art*, 2 vols., London, Cambridge University Press, 1976.
- ROETTGEN 1999-2003
S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2 vols., München, Hirmer, 1999-2003.
- ROMERO TORRES 1980
J. L. Romero Torres, *La escultura en el Museo de Málaga (siglos XIII-XX)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Patronato Nacional de Museos, 1980.
- RUANO Y RIBADAS 1779
F. Ruano y J. Ribadas, *Casa de Cabrera en Córdoba*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1779.
- RUIZ ALCÓN 1980
M. T. Ruiz Alcón, «Habitaciones y objetos personales del Rey Don Alfonso XIII en el Museo del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, n.º 63 (1980), pp. 17-28.
- RUIZ GÓMEZ 1999
L. Ruiz Gómez, «Un fotógrafo aficionado en la corte de Isabel II, el Infante Sebastián Gabriel», *Reales Sitios*, n.º 139 (1999), pp. 16-30.
- RUIZ GÓMEZ 2006
L. Ruiz Gómez, «Restauración en el Museo del Prado», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y TF Editores, 2006, vol. v, pp. 1836-43.
- RUIZ GÓMEZ 2011
L. Ruiz Gómez, «Algunas notas después de la exposición Juan Bautista Maino», *Boletín del Museo del Prado*, xxix, n.º 47 (2011), pp. 78-96.
- RUMEU DE ARMAS 1980
A. Rumeu de Armas, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, Instituto de España, 1980.
- SALAS 1931
X. de Salas, «Una carta del pintor Mazo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vii (1931), pp. 181-82.
- SALORT 1999
S. Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653», *Archivo Español de Arte*, lxxii, n.º 288 (1999), pp. 415-68.
- SALORT 2002
S. Salort, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- SÁNCHEZ CANTÓN 1916
F. J. Sánchez Cantón, «Los pintores de cámara de los reyes de España. Los pintores de los Borbones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, xxiv (1916), pp. 56-64.
- SÁNCHEZ CANTÓN 1927
F. J. Sánchez Cantón, «Los tíepolos de Aranjuez», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, lxi, n.º 7 (1927), pp. 1-17.
- SÁNCHEZ CANTÓN 1929
F. J. Sánchez Cantón, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929*, Madrid, Tomás Marinas, 1929.
- SANCHO 2004A
J. L. Sancho, «Carlos III y los tapices para el palacio real de Madrid: la serie del "Real dormitorio"», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xlii (2004), pp. 359-90.
- SANCHO 2004B
J. L. Sancho, «El ornato del "Real dormitorio" en el Palacio de Madrid. Anton R. Mengs y Francesco Sabatini al servicio de Carlos III», *DecArt, Rivista di arti decorative*, n.º 2 (2004), pp. 34-55.
- SANCHO 2008
J. L. Sancho, «Mengs, las pinturas y las tapicerías en el "Real Dormitorio" de Carlos III. Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid», *Reales Sitios*, n.º 177 (2008), pp. 28-47.
- SANCHO 2016
J. L. Sancho, «Real Dormitorio. Tapicería y muebles», en P. Benito, J. Jordán de Urríes y J. L. Sancho (coms.), *Carlos III, Majestad y Ornato*, cat. exp. Madrid, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016 [en prensa].
- SANTIAGO 1991
E. Santiago (ed.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1991.
- SAURA PÉREZ 2015
M. P. Saura Pérez, *Fran Juan de Molina y Entrena, venerable mercedario (1579-1652). Camino de santidad*, Madrid, ed. de la autora, 2015.
- SERRÃO 2009
V. Serrão, *A pintura maneirista e proto-barroca*, Vila Nova de Gaia, Fubú, 2009 (Colección Arte portuguesa da pré-história ao século xx, n.º 11).
- SESEÑA 2006
N. Seseña, «Retrete de Fernando VII», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y TF Editores, 2006, vol. v, pp. 1853-54.
- SILVA MAROTO 2013
P. Silva Maroto, *Donación Várez Fisa*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013 (Serie Uno n.º 10).
- TELLERÍA 1950
R. Tellería, *San Alfonso M. de Ligorio*, 2 vols., Madrid, El Perpetuo Socorro, 1950.
- TIMÓN TIEMBLO 2002
M. P. Timón Tiemblo, *El marco en España. Del mundo romano al inicio del Modernismo*, Madrid, Publicaciones Europeas de Arte, 2002.
- TORMO 1912
E. Tormo, *Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1912.
- TORMO 1927
E. Tormo, «Informe acerca de autorización para enajenar un artesonado de la iglesia de Santa Marina de la villa de Valencia de Don Juan, diócesis de Oviedo», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 21 (1927), pp. 88-92.
- TOVAR 1983
V. Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo xvii*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- TOVAR 1986
V. Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, cat. exp. Madrid, Museo Municipal, Madrid, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1986.
- ÚBEDA DE LOS COBOS 2001
A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo xviii. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- VERGARA Y LAMMERTSE 2012
A. Vergara y F. Lammertse (eds.), *El joven Van Dyck*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.
- VICENTE RABANAQUE 2012
M. T. Vicente Rabanaque, *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos xviii y xix. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2012.
- VICKERS 1977
M. Vickers, «Rubens's bust of "Seneca"?», *The Burlington Magazine*, cxix, n.º 894 (1977), pp. 643-45.
- VIGURI 2005
M. de Vigurí, *Heráldica palentina I. La ciudad de Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia, 2005.
- VIÑAS 2013
V. Viñas, «León llena de dragones El Prado», *Diario de León*, 18 de diciembre de 2013 (http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/leon-llena-dragones-prado_852602.html) [consultado el 26 de junio de 2015].
- VOLK 1980
M. C. Volk, «Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace», *The Burlington Magazine*, cxxii, n.º 924 (1980), pp. 168-80.
- WHISTLER 1985
C. Whistler, «G. B. Tiepolo and Charles III: The Church of S. Pascual Baylon at Aranjuez», *Apollo*, n.º 121 (1985), pp. 321-27.
- WHISTLER 1986
C. Whistler, «G. B. Tiepolo at the Court of Charles III», *The Burlington Magazine*, cxxviii, n.º 996 (1986), pp. 198-203.

El *Boletín del Museo del Prado* es una publicación de carácter anual que recibe artículos de especialistas nacionales e internacionales. A través de ella y desde 1980, el Museo del Prado da a conocer a la comunidad académica y al público interesado los resultados de las últimas investigaciones sobre la historia de la institución, las colecciones que alberga o sobre cuestiones de la Historia del Arte específicamente relacionadas con ellas. A través de su página web, el *Boletín del Museo del Prado* facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido dos años después de su publicación (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/historico>).

INSTRUCCIONES PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A PARTIR DE 2015

Envío por email a: boletin@museodelprado.es. Para más información: tel. 913 302 800 ext. 2834.

El envío deberá incluir el siguiente material (en documentos independientes):

- Texto en un documento en formato Word a doble espacio (Times New Roman 12), con las páginas numeradas y notas a pie de página. El texto debe ir precedido exclusivamente del título en el idioma original y en inglés.
- Documento de Word con información sobre el autor: título del trabajo, nombre del autor o autores, correo electrónico, afiliación institucional, un breve currículo (80-100 palabras) y la fecha de envío a la revista. La dirección de correo electrónico del autor y su currículo serán publicados junto con el artículo. Para garantizar el anonimato del autor y el proceso de revisión por pares ciegos, su nombre (o mención que permita identificarle) no podrá aparecer en ningún otro lugar (ni en el texto, ni en las notas, ni en el resumen).
- Documento de Word con un resumen en el idioma del texto y en inglés (de 100-120 palabras para artículos y 60-80 palabras para notas) y las palabras clave (de 3 a 6 aprox.) en castellano y en inglés.
- Documento de Word con un listado de imágenes ilustrativas con sus pies de fotos, correctamente numerados.
- Imágenes en baja resolución en formato .jpg o .tiff correctamente numeradas e identificadas siguiendo el orden del listado de ilustrativas.
- Si el artículo o la noticia se basaran en la publicación y transcripción de documentos inéditos se debe especificar la procedencia de dichos documentos y suministrar, siempre que sea posible, fotocopias de los originales de adecuada calidad para facilitar el trabajo de edición.
- El formulario de Declaración de autoría (disponible en la página web) debidamente cumplimentado y firmado por todos los autores.

ORIGINALES

Los textos podrán ser presentados a lo largo de todo el año y serán inéditos y originales. No deben haber sido sometidos, ni siquiera parcialmente, a la aprobación de otra publicación ni en español ni en cualquier otro idioma extranjero.

TIPO DE TEXTOS

El *Boletín* recibe artículos en castellano, inglés, italiano, francés y alemán.

- Artículos: hasta 8.000 palabras (notas incluidas) con 8 imágenes aproximadamente.
- Noticias: entre 1.000 y 3.000 palabras (notas incluidas) con 2-5 imágenes aproximadamente.

El Consejo de Redacción podrá variar el número de ilustraciones si lo considera necesario.

Los textos que excedan el número máximo de palabras establecido serán devueltos al autor para su adecuación al mismo.

Los textos deberán seguir las normas de la hoja de estilo del *Boletín del Museo del Prado*, disponible en la página web del Museo (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/introduccion>).

ILUSTRACIONES

El Museo del Prado gestionará la obtención de las imágenes en alta resolución y sus derechos de reproducción. Los autores suministrarán las ilustraciones (cuyo número máximo para los artículos y noticias se ha especificado más arriba) en formato digital en baja resolución debidamente identificadas. Deberán ir numeradas correlativamente en función del texto, indicándose en este el lugar donde deben incluirse de la siguiente manera: (fig. 1). En el listado de ilustrativas y pies de foto habrán de seguirse las indicaciones de redacción que aparecen en la hoja de estilo del *Boletín del Museo del Prado*.

EVALUACIÓN Y PUBLICACIÓN

- El Consejo de Redacción acusará recibo del texto en un plazo no superior a un mes.
- No se aceptarán textos que requieran un trabajo sustancial de edición como borradores, resúmenes, artículos e investigaciones sin terminar, o bien diagramas, tablas o apéndices inacabados.
- Primera revisión (Jefe y Secretaria de Redacción): los artículos que no cumplan con los requerimientos de contenido, presentación y formato expresados anteriormente y en la hoja de estilo serán devueltos al autor.
- Evaluación por pares ciegos: una vez analizados por el Jefe de Redacción y el Consejo de Redacción, los originales se someterán al dictamen externo de dos especialistas en la materia. El método de evaluación empleado será el «doble ciego», manteniéndose el anonimato de autor y evaluadores. Tras el dictamen, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación, notificándose a los autores en un plazo aproximado de seis meses. El Consejo de Redacción decidirá el número del *Boletín del Museo del Prado* en el que se publicará el artículo aceptado y trasladará a los autores su decisión.

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

- El editor enviará a los autores el texto en formato Word con sus comentarios, dudas y correcciones. El autor deberá devolver estas cuestiones resueltas en el plazo establecido.
- Los autores dispondrán además de las primeras pruebas de imprenta para su corrección, que se limitará a erratas de imprenta. No se permitirán cambios sustanciales ni correcciones que alteren la maquetación o el estilo del artículo o la noticia. Las pruebas de imprenta corregidas deberán devolverse en el plazo máximo establecido.

The *Boletín del Museo del Prado* is an annual publication that serves to present to the academic community and the general public the outcome of new research on works in its collections and on related topics in the field of Art History, as well as on the history of the Museum. It welcomes articles from scholars around the world. Two years after their publication in the *Boletín del Museo del Prado*, articles will be available online on the Museum's website (<https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/back-issues>).

SUBMISSION AND STYLE GUIDELINES FROM 2015

Manuscripts must be sent electronically to boletin@museodelprado.es. For more information, please call (+34) 913 302 800 ext. 2834.

Submissions must include, each in a separate file:

- Main text (12-point Times New Roman type), with the title in the original language and in English (never the name of the author/s). All pages must be consecutively numbered and footnotes must appear at the bottom of each page.
- Author information, including the date of submission, author/s name/s, contact information (address, email, telephone number), a short CV (80–100 words) and institutional affiliation. Both the CV and the email will appear next to the article in the *Boletín*. In order to guarantee the double-blind peer review process, the name of the author/s or the means to identify him/her/them must not appear anywhere else in the text or in the notes.
- Abstract (100–120 word abstract for articles; 60–80 word abstract for short articles or notes) in Spanish or English and key words (3–6).
- Illustration information, including a list of images and their captions.
- Images (separately as .jpg or .tiff files) in low resolution, properly numbered and identified according to the list of captions (see above).
- If the article is based on the presentation and transcription of an unpublished document, the author/s must provide the location of the original document and a photocopy (if possible) to facilitate the editing process.
- A Declaration of Authorship (available online <https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/introduction>).

MANUSCRIPTS

Texts may be sent to the Editorial Board at any time throughout the year. Articles must be original and must not have been published previously, not even partially or in another language. Papers that require substantial editorial work, such as articles in draft form, will be returned to their authors.

TYPES OF TEXTS

Manuscripts may be written in Spanish, English, Italian, French or German.

- Articles: up to 8,000 words (notes included in the word count) with 8 illustrations approximately.
- Shorter notices: 1,000–3,000 words (notes included in the word count) with 2–5 illustrations approximately.

In the case of texts with larger word counts, the Editorial Board will ask authors to adjust the number of words to the established limit. The Editorial Board may modify the number of images illustrating a text at its discretion.

Authors should follow the *Boletín* Style Sheet.

IMAGES

The Museo del Prado will obtain quality photographs to illustrate the articles it accepts for publication, as well as the necessary permission to reproduce them in the bulletin. The author/s must provide low resolution images of proposed illustrations (maximum number specified above), consecutively numbered using Roman numerals and properly identified according to the list of captions included in the submission. The position in the text of each table and figure should be clearly indicated in the manuscript (i.e.: fig. 1). Captions must be written in accordance with the instructions in the *Boletín* Style Sheet (<https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/introduction>).

REVIEW PROCESS

- The Editorial Board will acknowledge receipt of a manuscript within 30 days of its arrival.
- The Editorial Board will not accept manuscripts that require excessive editorial input such as drafts, abstracts and unfinished articles, or texts with incomplete diagrams or appendices.
- First review (Editor in Chief & Editorial Assistant): Articles that do not meet the criteria outlined above – in terms of content and style – will be returned to their authors.
- Blind peer-review: After being considered by the Editor in Chief and the Editorial Board, the papers submitted for publication will be entered into a double-blind peer review system (maintaining the anonymity of both the authors and the reviewers) and will be read by at least two peers. The Editorial Board will then decide whether it accepts a manuscript and, if so, in which issue it will appear. Authors will be informed of this decision approximately within 6 months.

PROOFREADING AND CORRECTIONS

- Authors will be expected to deal with editors' comments and queries (in a Word document) promptly.
- Authors will receive a galley proof or electronic copy of the text layout to detect and correct errors. Corrections must be returned within the established timetable. At this point substantial changes in content, style and layout will not be allowed.

Créditos fotográficos

Barcelona, © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas: pp. 16, 17, 21
Bérgamo, Fondazione Academia Carrara: p. 54
Bratislava, Collection of Bratislava City Gallery: p. 80
Ciudad de Guatemala, Fundación Justo de Gandarias: p. 135
Évora, © Celestino Manuel: p. 71
Florencia, © 2016. A. Dagli Orti/Scala: p. 56
Florencia, © 2016. Photo Scala: p. 83
Florencia, © Arrigo Coppitz: pp. 55, 57
Florencia, Galleria degli Uffizi, Raffaello Bencini/Archivi Alinari, per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: pp. 38, 39
Londres, Bridgeman Images: p. 65
Lyon, Musée des Beaux-Arts: p. 83
Madrid, © CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (fotografía: Manuel Gómez-Moreno): p. 10
Madrid, © Patrimonio Nacional: p. 139
Madrid, Biblioteca Nacional de España: pp. 36, 81, 136
Madrid, Colección Santiago Saavedra: p. 137

Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración: p. 123
Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional: p. 29
Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci (fotografía: Jean Laurent): p. 135
Madrid, Museo del Romanticismo: p. 104
Nápoles, Archivio Storico: p. 57
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art: p. 54
París, © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage: p. 71
París, Bibliothèque nationale de France: pp. 28, 29
Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schloss Rohrau: p. 25
San Petersburgo, The State Hermitage Museum: p. 49
Toledo, © Museo del Ejército (fotografía: Esperanza Montero): p. 138
Toledo, © Museo del Ejército (fotografía: Santiago Mijangos Hidalgo-Saavedra): p. 140
Washington, National Gallery of Art: p. 48



MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

