

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2023 - NÚMERO 125

MADRID
ISSN: 0567-560X



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

DIRECTOR: José María Luzón Nogué
SECRETARIO DE REDACCIÓN: Jorge Maier Allende

CONSEJO DE REDACCIÓN

ACADÉMICOS:

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
José María Luzón Nogué
Ismael Fernández de la Cuesta
Fernando de Terán Troyano
Antonio Almagro Gorbea

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma de México)
Marcello Fagiolo dell'Arco (Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Elisa Vargas-Lugo (Academia Mexicana de la Historia)
Jesús Urrea Fernández (Profesor titular de la Universidad de Valladolid)
Francesc Fontbona de Vallescar (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)
Javier Jordán de Urries y de la Colina (Patrimonio Nacional)
Carolina Brook (Accademia Nazionale di San Luca)
María Dolores Sánchez-Jauregui (Universidad de Glasgow)

REDACCIÓN:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Revista ACADEMIA
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

INTERCAMBIO, SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Publicaciones
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

ACADEMIA aparece referenciada en las Bases de Datos de ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET, REBIUN, ERIH PLUS, CARHUS Plus, y puede consultarse libremente en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ACADEMIA is referenced in the databases of ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET REBIUN, ERIH PLUS, CARHUS Plus, and may be downloaded free of charge from the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

PERIODICIDAD: 1 número al año

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Tfno.: 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X

eISSN: 2530-1551

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

MILA PIÑUELA GARCÍA: ¿Qué es la Medina y qué supone en una techumbre de mocárabes?.....	9-54
MASSIMO PULLINI: La decollazione di San Paolo di Luigi Amidani.....	55-59
GLORIA MARTÍNEZ LEIVA: Un nuevo retrato de <i>Mariana de Austria como Regente</i> , por Juan Carreño de Miranda, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Reflexiones en torno al surgimiento y consolidación de un modelo.....	61-91
EDUARDO PUERTO MENDOZA: La colección de pintura religiosa de Mariana de Austria: usos, destino y propuestas de identificación.....	93-115
ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: El “Panóptico Industrial” de Fabio Gago: un proyecto para Sevilla (1846).....	117-133

¿QUÉ ES LA MEDINA Y QUÉ SUPONE EN UNA TECHUMBRE DE MOCÁRABES?*

WHAT IS A MEDINA AND WHAT DOES IT REPRESENT IN A MUQARNAS CEILING?

Mila Piñuela García
Investigadora independiente
Gigantones@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1061-2716

Recibido: 12/04/2023. Aceptado: 13/05/2023

Cómo citar: Piñuela García, Mila: "¿Qué es la Medina y qué supone en una techumbre de mocárabes?", Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 125 (2023): 9-54.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.71>

Resumen: Encontramos en el Occidente islámico techos de mocárabes con trazados de medina similares. En el análisis de ese "tipo de trazado similar" nos fijamos en tres techumbres de madera y observamos cómo a lo largo del tiempo la medina ha evolucionado, pero no tanto en su trazado como en el cometido que tiene dentro del proceso constructivo. Por otro lado, ciertos indicios nos llevan a pensar que esta misma evolución también se dio en ejemplos de yeso.

Palabras clave: *Labor de mocárabes en Occidente; trazado de medinas; mocárabes de madera; mocárabes de yeso.*

Abstract: Muqarnas ceilings in the West often include similar medina designs. An analysis of this recurring pattern shows how, in three types of wooden ceiling, the medina's evolution over time corresponded not so much to its design but more so its remit within the whole construction process. Certain signs also suggest this same evolution occurred in plaster ceilings too.

Key words: *Muqarnas work in the West. Medina design. Wooden muqarnas. Plaster muqarnas.*

INTRODUCCIÓN

La labor de los mocárabes es característica de la arquitectura islámica y con ella ha evolucionado, pero, ¿cómo? Aunque reconocibles frente a todos los demás, especialmente desconocidos resultan ser los trabajos realizados con mocárabes que encontramos en el Occidente islámico y en su área de influencia. A partir de ahora

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Atlas de Arquitectura Almohade (ATARAL)", PID2019-111644GB-I00, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del sistema de I+D+i.

nos vamos a referir a estos como mocárabes en Occidente para diferenciarlos de los que encontramos en el Medio Oriente.

Los mocárabes en Occidente principalmente se construyen con yeso; es quizá el motivo por el que resultan tan impenetrables. No obstante, tienen algo que los unifica y los distingue de los del Medio Oriente: la medina. En principio, es un filete que serpentea entre los mocárabes. Llevamos tiempo centrados en él y hemos observado cómo trabajos con mocárabes de distintas épocas, distintas facturas e incluso distintos materiales, pueden tener trazados de medina que guardan una cierta semejanza. Nos preguntamos cuál es el denominador común que hace que esos trazados sean parecidos, cuáles son las diferencias y qué puede significar cada uno de esos extremos.

Del análisis del trazado de medinas en las techumbres de mocárabes de yeso saadíes (Marrakech, siglo XVI) surgió una propuesta que establecía una posible secuencia de montaje y, aunque quedó en el aire visualizar de una forma íntegra ese proceso, a nuestro modo de ver, se evidenció que la medina tenía mucho que decirnos sobre la organización y el montaje de estos techos¹. Somos conscientes de que al análisis de los trazados de medinas hay que sumar el de los trasdoses y el de cualquier merma o rotura que puedan presentar. Aun así, la lectura parece compleja, puesto que el yeso propicia que las partes que entran en el conjunto, literalmente, se fundan en un todo. Esto no pasaría de igual manera en los ejemplos de madera, este material parece más permeable a posibles interpretaciones. Este es el motivo por el que vamos a empezar este trabajo precisamente centrándonos en ejemplos de madera.

El primero es la techumbre de mocárabes de la Capilla Palatina del Palacio Real de Palermo. Aunque esta capilla fue consagrada en 1140, ya en 1132 había sido elevada al nivel de iglesia parroquial². Del segundo ejemplo, aunque desaparecido, creemos tener una idea de cómo pudo estar construido³, se trata de la techumbre de mocárabes que cubrió el Salón de Linajes en el Palacio del Infantado de Guadalajara. Este palacio lo construyó don Íñigo López de Mendoza entre finales del siglo XV y posiblemente principios del XVI para rematar obras menores. Respecto a la techumbre en cuestión, Lalaing ya se refiere a ella en 1502 y transmite cómo, en la visita realizada, se le hace saber que fue adquirida en un monasterio cercano. Piensa Layna que este fue el de Lupiana, muy protegido por los Mendoza. De ser así, esta techumbre la habría mandado hacer a principios del siglo XV doña Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona y hermana del primer duque del Infantado, para el cuerpo de la iglesia del citado monasterio conventual⁴.

¹ Piñuela, 2022: 527-567.

² Fatta / Campisi / Li Castri / Costa, 2017: 65-85.

³ Piñuela, 2019: 885-895.

⁴ Layna, 1997: 50.

Tenemos dos ejemplos distantes en el tiempo y pensamos que de muy distinta factura; no obstante, encontramos en sus trazados de medinas esa similitud que mencionábamos.

Aunque la madera parezca más permeable a la interpretación que el yeso, lo cierto es que las techumbres de mocárabes se resisten a mostrar sus secretos, por lo que para compararlas nos vemos abocados a manejar supuestos que, más allá de que se puedan ir perfilando o corrigiendo, en principio nos sirven para concretar y dar forma a una serie de diferencias que nos parecen claras. Estas nos llevan a dos formas muy distintas de montaje, entre una y otra ha habido un cambio radical que, no obstante, queda recogido por trazados de medinas similares. Es más, las soluciones de montaje que proponemos para uno y otro caso son antagónicas, el positivo y el negativo precisamente de eso que comparten, el trazado de las medinas. Nos encontraremos con que no es tanto el trazado lo que cambia como el papel que la medina tiene en el proceso de construcción de la techumbre.

Contamos con un tercer ejemplo de madera para analizar. Dos techumbres en la madrasa de Abū 'Inān de Fez de mediados del siglo XIV. Nos fijamos en la mayor por incluir a la menor. En principio, su trazado de medinas tiene ciertas peculiaridades que lo alejan del tipo de trazado que vemos en las anteriores. No obstante, tras su análisis y desfigurado por el trazado que describen las medinas, encontramos un posible esquema de división en grupos de mocárabes ordenados que encaja en lo observado al analizar ese tipo de trazado de medinas que resulta similar. Este esquema de división, u organización, bien podría haber sido un esquema de partida del que, en el proceso de diseño, el trazado de las medinas o filetes se habría desdoblado y separado. De hecho, el procedimiento de montaje que proponemos para esta techumbre da sentido a ese posible desdoblamiento. Es un procedimiento de montaje distinto a los de las techumbres anteriores que, no obstante, podría constituir un eslabón importante de cara a comprender esa evolución en el papel de la medina que aquí se plantea.

En cualquier caso, una vez detectado en el ámbito de la madera el cambio en el papel de la medina, hemos identificado ciertos indicios que nos llevan a pensar que ese mismo cambio se pudo dar en los ejemplos de yeso. Por un lado, tenemos lo que nos pareció ver en los ejemplos saadíes, que nos lleva a pensar que estos podrían ser un paralelo en yeso al ejemplo en madera del Infantado. Por otro, veremos cómo puede haber una semejanza entre el ejemplo en madera de la Capilla Palatina y el pequeño cupulín de mocárabes en yeso de la linterna que ocupa la macsura de la Mezquita Mayor de Tremecén.

Este paralelismo entre ejemplos distantes en el tiempo en uno y otro material, nos lleva a plantear ya de forma general que en Occidente hubo un cambio en el papel de la medina, un cambio estrechamente relacionado con la evolución en la forma de montaje de los techos de mocárabes. Un cambio de cometido que, no obstante, queda recogido por un trazado de medinas similar. Un punto de partida que, en el ámbito del yeso, con bastantes más ejemplos que analizar, esperamos nos lleve a comprender cómo puede haber sido el proceso que va de un extremo a otro.

TRAZADOS DE MEDINA O ESQUEMAS DE DIVISIÓN EN GRUPOS ORDENADOS. UN TIPO DE ESQUEMA MUY COMÚN EN TECHOS DE MOCÁRABES

De fondo se perfilan otras dos cuestiones: la primera sería si el motivo por el que no cambió el tipo de trazado que conforma la medina, cuando cambia el cometido de esta en el proceso de diseño y construcción, pudo estar en que de alguna manera ese cambio hubiera estado propiciado, inspirado o apoyado, precisamente en ese tipo de trazado. La segunda cuestión sería de dónde viene el trazado en origen. A cada una de estas cuestiones nos parece haberle encontrado, ya en este trabajo, una posible respuesta.

Lo que llama la atención de los esquemas en planta que podemos levantar de las techumbres con mocárabes en Occidente son dos aspectos. El primero es que el elemento básico, el *muqarbaṣ*, o mocárabe, en español, no presenta la evolución que ese elemento experimenta en el Medio Oriente, donde recibe el nombre de *muqarnaṣ*. Ghiyāth al-Dīn Jamshīd Masūd al-Kāshī, astrónomo y matemático de la primera mitad del siglo XV, en su libro *La llave de la Aritmética* se refiere a cuatro tipos de *muqarnaṣ*: tres cuyas formas en proyección horizontal coinciden y, en líneas generales, coinciden también con las formas en proyección horizontal de los mocárabes en Occidente, y un cuarto tipo caracterizado por el hecho de que las formas en proyección horizontal de los elementos evolucionan y se multiplican⁵. Si nos fijamos en el estudio que hace Notkin de varios dibujos de los que se conservan en el Instituto uzbeko de Estudios Orientales de la Academia de Ciencias en Tashkent, que responden a este cuarto tipo, vemos cómo cualquier figura triangular o factible de dividirse en triángulos puede ser válida⁶. En Occidente no vemos esta evolución de la que habla al-Kāshī. En este extremo del mundo islámico parece que las proyecciones horizontales de los mocárabes, en esencia, no han experimentado cambios. El segundo aspecto, y el que realmente resulta representativo de Occidente, es la existencia del elemento al que nos estamos refiriendo, un filete que a veces discurre entre los mocárabes y cuarteja el conjunto a la vez que delimita grupos de mocárabes perfectamente ordenados. Su nombre, la medina, nos lo deja Diego López de Arenas en la revisión que él mismo hace de su *Tratado de Carpintería de lo Blanco* y que se edita catorce años después del primer Tratado⁷. No es un dato menor, el nombre de medina aparece en fechas tardías, a principios del siglo XVII, y en un ámbito muy concreto que no es el originario de esta labor, la carpintería de lo blanco. No obstante, tenemos muestras de filetes serpenteando entre mocárabes en ejemplos mucho más tempranos y también en ejemplos de yeso. No podemos asegurar que los carpinteros de lo blanco heredaran de la tradición islámica, junto con la técnica de los mocárabes, el término de medina. Y aunque hubiera sido este el caso, en este trabajo nos preguntaremos si el término “medina”, ¿se lo deberíamos aplicar solo al filete, o a toda una realidad mucho más compleja que está detrás de ese filete? Por ahora, y en tanto

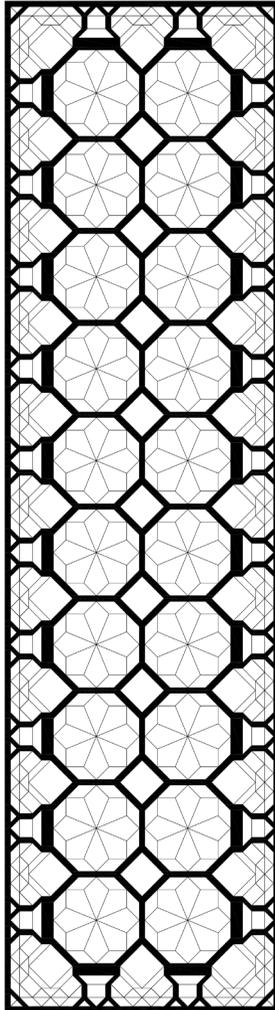
⁵ Dold-Samplonius, 1992: 193-242.

⁶ Notkin, 1995: 148-171.

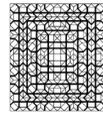
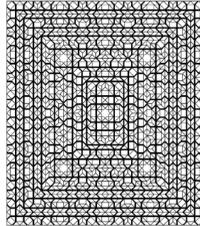
⁷ López de Arenas, 1633: 43.

TECHOS DE MOCÁRABES: ESQUEMAS DE MEDINAS
EJEMPLOS EN MADERA :

SICILIA NORMANDA
Palermo (1ª mitad del XII)
Capilla Palatina



MERINÍ.
Fez (mediados del XIV)
Madrasa de Abū 'Inān (1)



(2)

CARPINTERÍA DE LO BLANCO.
Guadalajara (1ª mitad del XV)
Palacio del Infantado (Salón de Linajes)

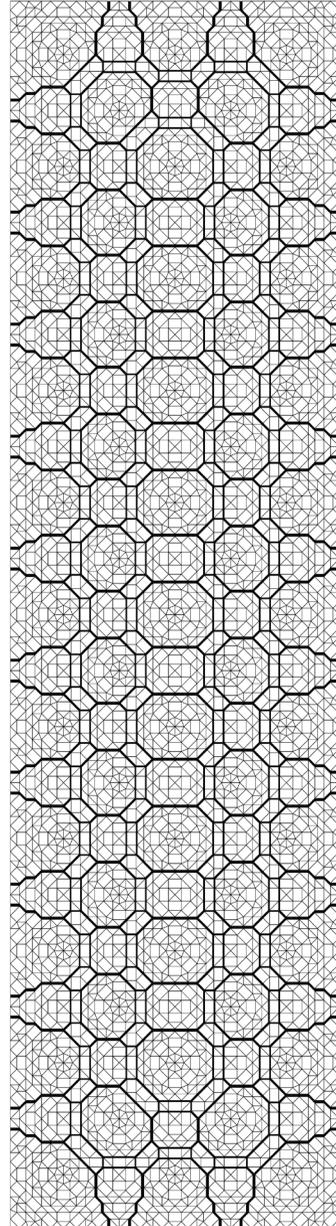


Fig. 1a. Trazados de medinas en techumbres de mocárabes de madera que guardan cierta similitud.

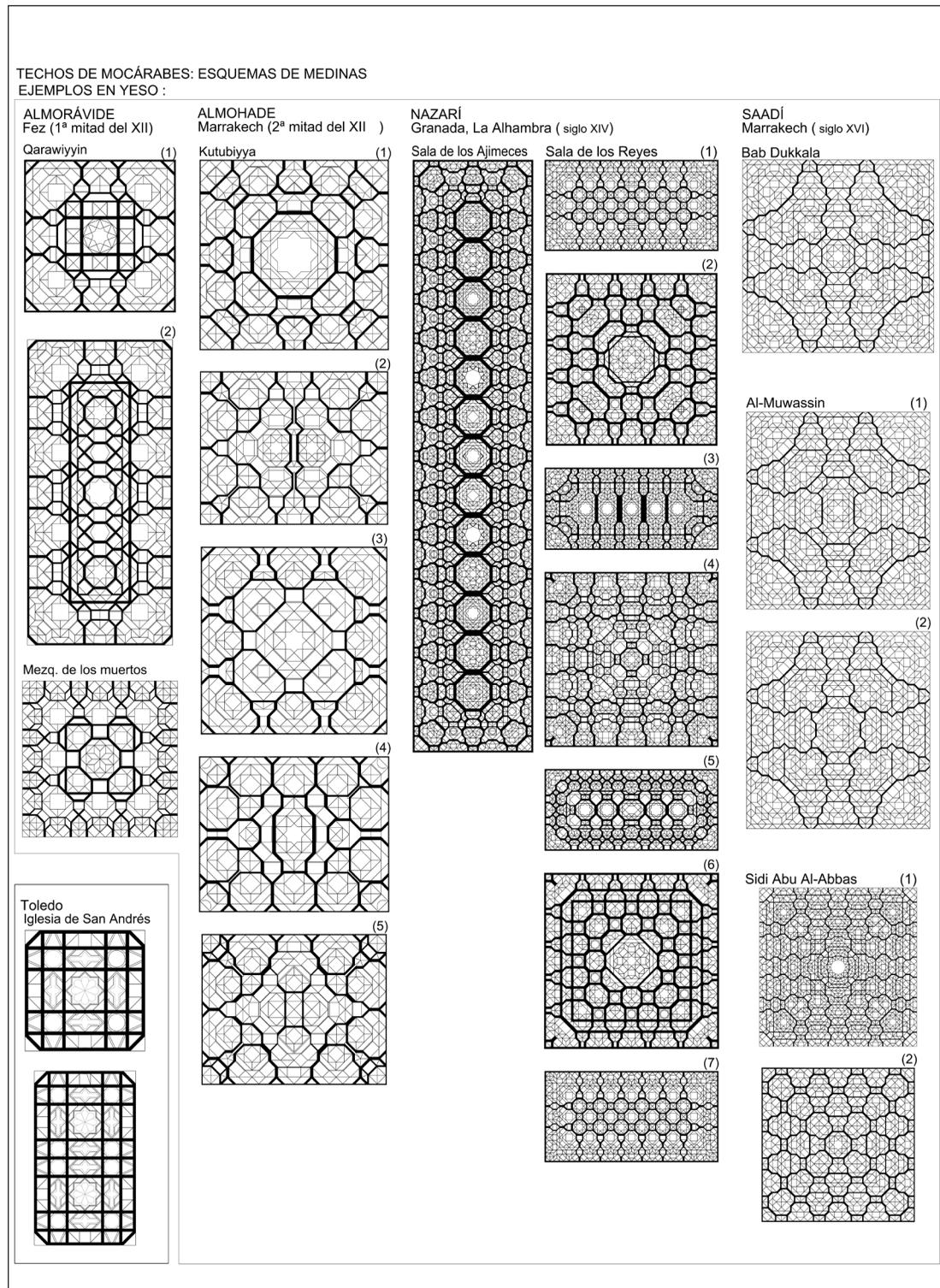


Fig. 1b. Trazados de medinas en techumbres de mocárabes de yeso que guardan cierta similitud.
Buena parte de ellos hechos a partir de las ortofotos facilitadas por Antonio Almagro.

tengamos una visión un poco más amplia de esa realidad, usaremos el término medina para referirnos al filete perfectamente perfilado y tratado como un elemento más del conjunto.

Nos fijamos en el trazado geométrico que describe este filete y que en la gran mayoría de los casos que hemos estudiado hasta ahora es un “trazado que resulta similar”. Lo hemos resaltado en los esquemas de la figura 1. No obstante, también apreciamos una evolución. Pretendemos analizar estos extremos con la esperanza de comprender a qué puede obedecer.

Pero antes queremos llamar la atención sobre un detalle que es importante no perder de vista. El espectador, en muchos ejemplos, apenas va a percibir la medina. Lo que principalmente se podría percibir al observar un trabajo de mocárabes con medinas es cómo afectan estas a la organización de los mocárabes que encierran. Incluso este aspecto puede no advertirse en el conjunto del trabajo de mocárabes. Tenemos que los mocárabes se desarrollan en sintonía en el interior de cada hueco que la medina conforma. En proyección horizontal los vamos a ver generalmente organizados en redondo, orbitando en torno a un punto interior. Pero a esa composición en planta pueden obedecer innumerables y muy variadas posibilidades de desarrollo vertical. Y con la definición de esta variable, el desarrollo vertical, también se está estableciendo la relación que cada grupo va a tener con los colindantes. Veremos cómo la medina que separa los grupos puede pasar de ser una línea de cumbrera a ser una línea de vaguada, o incluso podemos verla intercalada dentro de un desarrollo continuo en el espacio, eso sí, con un ligero resalto sobre los mocárabes. A esto se debe que, al visualizar el conjunto, no siempre se perciba el trazado de medinas o la división que provoca, al menos, no de una forma íntegra. Pero la medina está ahí, divide y organiza la composición del conjunto. Y ahí está la flexibilidad y riqueza del sistema.

Por ahora, tenemos alguna idea de lo que puede suponer la medina para ejemplos muy concretos, pero no tenemos una imagen de conjunto. Al observar los ejemplos recogidos en la figura 1, tenemos que la medina delimita grupos de mocárabes que tienden a ser redondeados. Grupos que se repiten formando anillos concéntricos y paralelos al perímetro, de tal forma que en cada anillo se alternan un número muy reducido de grupos distintos, normalmente dos, tres si contamos el de las esquinas o ángulos. Aunque este último, si no es directamente la macla de uno de los anteriores con el producto de su propia simetría respecto a la bisectriz del ángulo (45°), es una pequeña variación de esa macla. Eso sí, vemos un cambio, que no tiene tanto que ver con el tipo de esquema como con la densidad de este, incluso con el tamaño de los elementos básicos o mocárabes. En principio, no parece que podamos decir mucho más solo de la observación de los esquemas de la figura 1.

Si acaso llamar la atención sobre tres de los casos que hemos recogido y que no cumplen fielmente esta descripción. ¿Por qué los hemos incluido si lo que pretendemos es analizar ese esquema o trazado de medina que nos parece común? Es cierto que en los tres casos existen peculiaridades, pero vemos cosas en común con el resto y veremos cómo precisamente sus particularidades nos pueden dar

pistas para comprender el tipo de trazado que pretendemos analizar y, sobre todo, lo que significa realmente ese trazado.

El primer caso son las dos techumbres de la madrasa de Abū 'Inān. A primer golpe de vista, llaman la atención dos aspectos. Por un lado, y como en ningún otro ejemplo, vemos claramente segregados dos tipos de trazos: trazos sinuosos que cruzan la bóveda de lado a lado y trazos formando anillos perfectamente paralelos al perímetro en los que no hay sinuosidad. Sin tener en cuenta el caso extremo de los ejemplos de San Andrés, donde no hay atisbo de sinuosidad, vemos en algún otro ejemplo de yeso anillos de este tipo, perfectamente paralelos al perímetro, pero eso sí, intercalados entre anillos que sí se desarrollan de forma sinuosa. El otro aspecto que llama nuestra atención es que la medina define grupos en los que no priman las formas redondeadas, más bien vemos formas quebradas.

El segundo caso, lo acabamos de mencionar, son las dos techumbres de la Iglesia de San Andrés, en cuyo trazado no hay sinuosidad, por lo tanto, los grupos que la medina forma son cuadrangulares.

El tercer caso son ciertos ejemplos saadíes en los que la medina forma arcos concéntricos con centro en los ángulos. Estos ya llamaron nuestra atención en su momento⁸. Tras el análisis que hicimos entonces, descubrimos la necesidad de una segunda red de filetes menores para compensar geoméricamente el grosor de estas medinas con forma de arco (fig. 2). El hecho de que este arco tenga un grosor supone que el perímetro que deja el arco en el interior es menor que el que deja al exterior, al contar estas bóvedas con un único módulo para todos sus mocárabes la diferencia entre ambos perímetros se ha de resolver con una segunda red de filetes de menor grosor, unos filetes tratados para pasar inadvertidos. Lo interesante es que unos y otros vuelven a establecer un esquema de división del conjunto muy similar al de los esquemas de medinas de los otros ejemplos que recogemos en la figura 1⁹.

Por lo tanto, en principio, lo que estaríamos recogiendo en la figura 1 no es tanto el tipo de trazado formado por filetes perfectamente perfilados y tratados como un elemento más del conjunto (lo que por ahora hemos empezado llamando medinas), como un esquema de división del techo en grupos de mocárabes que en ciertos ejemplos coincide con ese esquema de filetes que vemos, y en otros, como los ejemplos saadíes a los que nos acabamos de referir, es la suma del esquema de medinas y una red menor de filetes tratados para pasar desapercibidos. Ya

⁸ Piñuela, 2022: 527-567.

⁹ Si nos centramos en la mitad superior que delimita la diagonal, podemos observar que el hecho de que el primer arco tenga un grosor, supone que las adarajas de la primera media capa, marcada con (1), se han de desplazar horizontalmente un valor igual al grosor de los tramos verticales del medio arco. Si llamamos "G" a ese grosor o desplazamiento y lo proyectamos en la diagonal, por un lado, vemos que se ha de compensar con otro igual en vertical, es decir, los mocárabes de esta primera media capa se han de expandir en vertical un valor G. Por el mismo motivo, los mocárabes de la segunda media capa, marcada con (2), se tendrán que expandir en vertical 2G, porque son dos los arcos que se intercalan entre su posición y el ángulo. Por otro lado, G en la diagonal ocupa $G\sqrt{2}$, si el grosor de la medina en su tramo perpendicular a la diagonal es como parece G, los mocárabes en la dirección de la diagonal, en cualquiera de las dos capas, se han de expandir la diferencia entre $G\sqrt{2}$ y G.

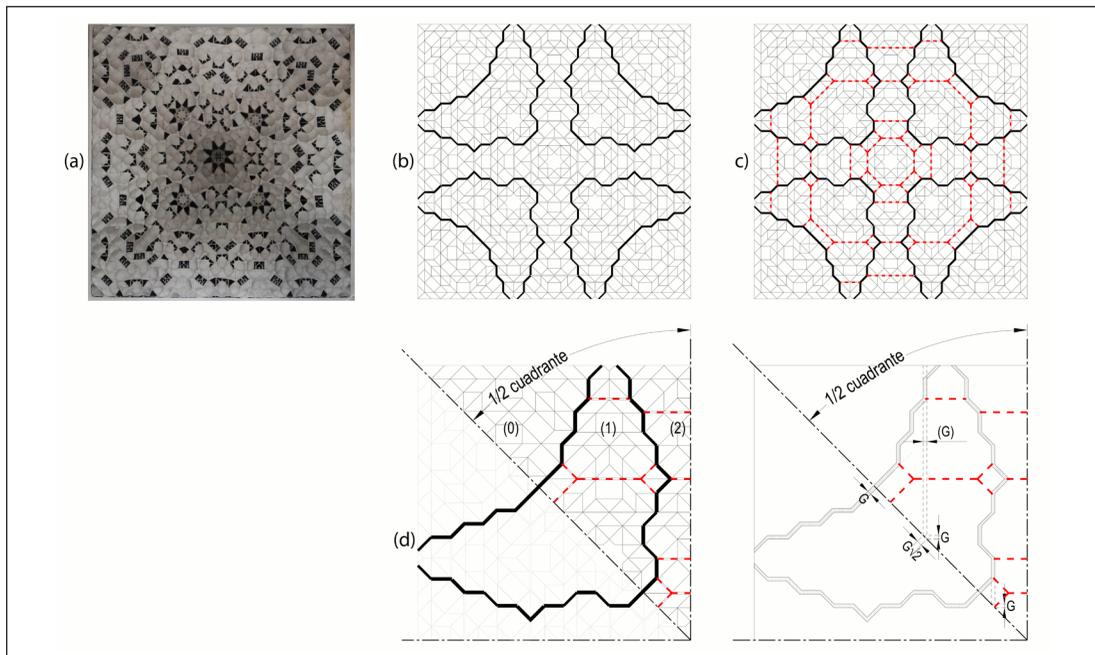


Fig. 2. Bóveda de mocárabes sobre la puerta principal de la Mezquita Bab Dukkala, Marrakech. (a) ortofoto de Antonio Almagro. (b) esquema de prismas y filetes totalmente perfilados y tratados como un elemento más del conjunto. (c) esquema de prismas, filetes totalmente perfilados y, en línea roja a puntos, propuesta de una segunda red de filetes menores. (d) justificación geométrica de esta segunda red de filetes en un cuarto de bóveda.

hemos mencionado que la excepcionalidad de los tres casos sobre los que hemos llamado la atención nos podía dejar información interesante. Por ejemplo, fueron precisamente los casos saadíes con medina en arco los que hicieron que nos fijásemos en el esquema de división en grupos y en que este podía, o no, coincidir con el esquema de medinas que veíamos en las composiciones de mocárabes. De alguna manera, parecía que este esquema de medinas se había intentado reducir, o al menos modificar, pero el esquema de división en grupos parecía inevitable. Este aspecto y la propia distinción entre filetes, centró nuestra atención.

Tras la diferenciación entre filetes vimos su posible especialización. La lectura e interpretación que hicimos de esta nos llevaron a dos propuestas, una referida al diseño y otra al montaje.

Por un lado, la simple lectura de esa distinción nos llevó a plantear la posibilidad de que en el diseño hubiera intervenido un patrón lineal de filetes (y, por lo tanto, también de grupos de mocárabes). Un patrón lineal formado por filetes con una clara tendencia horizontal y paralela a la base del patrón, y filetes con una clara tendencia de desarrollo vertical o perpendicular a esa misma base. No obstante, unos y otros, sinuosos gracias a pequeños tramos a 45° que en buena medida comparten. Trazos a 45° forzados por las propias formas de los elementos básicos y que son los responsables de las formas redondeadas que toman los grupos que los filetes en su conjunto conforman. Este patrón lineal, tras doblarse simétricamente respecto a la bisectriz de cada uno de los ángulos de la estancia a cubrir, se repetiría alineado

a cada uno de los lados del perímetro de la sala. En las figuras 3, 4 y 5 recogemos el posible patrón lineal que puede haber tras los ejemplos de la figura 1. También añadimos en la figura 3 un último recuadro con dos ejemplos excepcionales por su complejidad, dos ejemplos que, no obstante, esta propuesta nos puede explicar a nivel de diseño de una forma sencilla. Se trata de los techos de mocárabes que cubren la Sala de Dos Hermanas y la de los Abencerrajes en la Alhambra, ejemplos de la arquitectura nazarí. No tendríamos más que tener en cuenta que en estos ejemplos no habría un solo ángulo como bisectriz, sino dos. Dicho de otro modo, si un techo de mocárabes de planta cuadrada es el resultado de doblar ocho veces un gajo de 45° extraído del patrón lineal de filetes, en estos dos casos el gajo sería distinto, concretamente el ángulo mitad. Es más, según qué mitad doblásemos dieciséis veces, daría como resultado una estrella como la del techo de mocárabes de la Sala de Abencerrajes o un octógono como el de la Sala de Dos Hermanas.

El giro de un patrón en el ángulo del espacio a cubrir ahora puede resultar claro en los ejemplos en los que los trazos en una y otra dirección son filetes con el mismo tratamiento de medina, pero fueron los ejemplos con medinas en arco, esos en los que las medinas de alguna manera empiezan a desaparecer, los que lo evidenciaron, precisamente por la distinción en el tratamiento de los filetes en uno y otro sentido. Los trazos del patrón lineal en sentido vertical son los que tienen tratamiento de filete con un cierto porte, los que discurren en sentido horizontal son los que están tratados para pasar desapercibidos. Es por lo que, al doblar el patrón en el ángulo, los trazos verticales (es decir, las medinas que claramente vemos) conforman los arcos que llamaron nuestra atención.

En este punto nos apoyamos para plantear la siguiente propuesta: una secuencia de montaje. Veíamos anillos concéntricos en los que aparecían grupos de mocárabes. En cada anillo teníamos un número muy limitado de grupos distintos. Cada uno de estos grupos de mocárabes pensábamos que bien podía ser una pieza prefabricada o tal vez podía estar constituido por más de una, en cualquier caso, piezas prefabricadas mayores a la propia pieza básica, al propio mocárabe.

Dentro del anillo, entre grupos o piezas compuestas, aparece la medina. Un elemento con un cierto grosor con el que, quizá, empezar dando un margen. Un margen mediante el que, en anillos sucesivos, se irían absorbiendo los desajustes propios de la obra. Esta opción era aceptable en el caso de los ejemplos saadíes, e incluso en el caso de los nazaríes, puesto que parece que en estos periodos los elementos básicos o mocárabes están perfectamente modulados, es decir, parece existir de forma generalizada un solo módulo en cada techo de mocárabes.

Al tratarse de construcciones de yeso, planteábamos que el techo de mocárabes se empezaría a montar por el anillo exterior, ciñéndose al perímetro y aprovechando el soporte directo que ofrecen los paramentos. A este le seguiría el siguiente anillo y así sucesivamente hasta cerrar el techo en el centro. Entre anillos, de nuevo, un filete que en el caso de las medinas en arco es mínimo, en cualquier caso, un filete de pasta con el que fijar los grupos o piezas compuestas del siguiente anillo, el interior. Ya hemos mencionado que estos grupos o piezas tienden a ser

redondeados; basta ver los esquemas para visualizar cómo parecen estar diseñados para trabarse y engarzarse en el anillo anterior, el exterior, a la vez que volver a dejar un frente interior sinuoso en el que a su vez encajen los grupos o piezas del siguiente anillo.

A pesar de haber extraído el patrón lineal de los esquemas de la figura 1, no estamos planteando que detrás de todos ellos haya habido un patrón lineal de medinas en fase de diseño, tampoco que la secuencia de montaje sea la que hemos esbozado para los ejemplos saadíes, pero queremos aprovechar lo observado en los patrones saadíes para analizar ahora los trazados de medinas a partir de esos patrones.

Empezando por lo que tienen en común, hemos despejado tres puntos:

1. En todos ellos parece que subyace una trama ortogonal. Vemos trazos que, aunque sinuosos, por un lado, trascurren en paralelo a la base de apoyo, es decir, con un claro desarrollo horizontal, y por otro, trascurren perpendicularmente a esa misma base de apoyo o con un claro desarrollo vertical. Los hemos distinguido en la figura con distintos azules. La sinuosidad la confieren, como ya hemos mencionado, pequeños tramos a 45° que pueden ser compartidos por las alineaciones principales. Tramos forzados por las propias formas de los elementos básicos y que son los responsables de que los grupos de mocárabes tengan forma redondeada.

2. Es común ver, principalmente en los trazos con un claro desarrollo vertical, cómo estos pueden converger o desdoblarse en dos o en más recorridos.

3. Aunque pueden verse alteraciones, parece que es común que los trazos se generen a partir del inmediatamente anterior. En el caso de los trazos con desarrollo horizontal, parece común que sea por traslación o por simetría. En el caso de los trazos con desarrollo vertical, claramente por simetría. Esto último, unido a la forma en la que en los trazos en vertical se desarrolla la sinuosidad en el arranque, de alguna manera los deja organizados por parejas. Este detalle resulta interesante, porque estas parejas no solo van a tener mucha presencia en la composición última de la labor con mocárabes, sino también en la de los frisos sobre los que se asientan estas construcciones.

Este último punto nos da pie a distinguir varias composiciones. Dejando aparte las modificaciones puntuales que se pueden haber hecho para ajustar y rematar el ángulo, en los patrones lineales que hemos recogido en la figura 3 es común que se cumpla que cada trazo con desarrollo vertical sea un reflejo del inmediatamente anterior. Sobre esta base, en principio extraemos dos esquemas posibles:

a) En el primero, las distancias a las que se van haciendo simetrías alternas son siempre dos, parece que es el caso general. Como resultado, más allá de los pares que ya hemos mencionado, en la composición, la medina forma dos tipos de columnas que se alternan: “A B A B A...”.

b) En el segundo, surgen más tipos de columnas al usar más distancias en las que hacer simetrías. En principio, las composiciones de alternancia podrían ser variadas. Aunque en este punto podrían entrar todos los que no entran en el apéndice anterior, solo hemos recogido un caso, ejemplo ya de entrada especial por

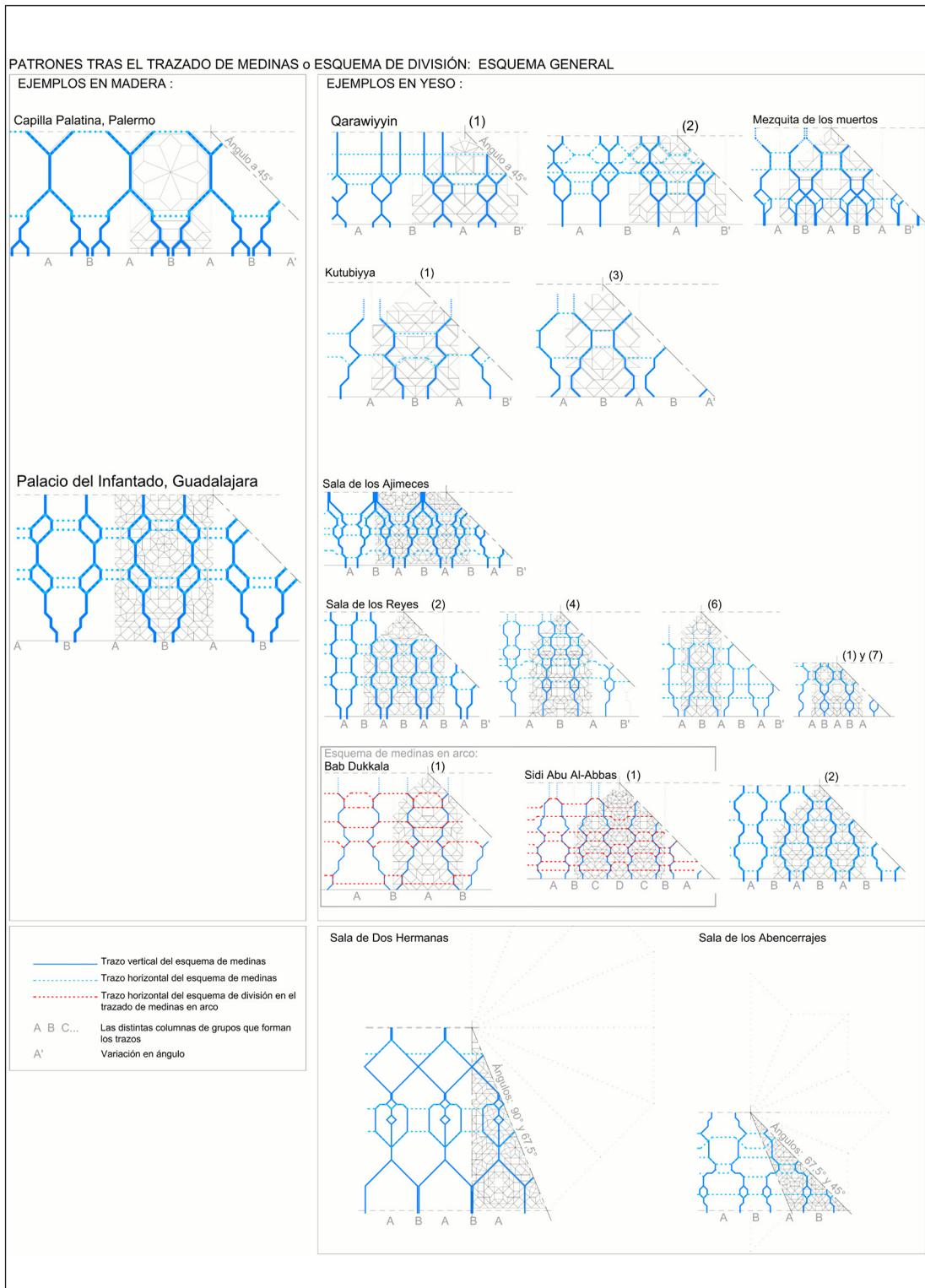


Fig. 3. Patrones lineales extraídos de los trazados de medina de algunos de los ejemplos de la figura 1: Esquema General.

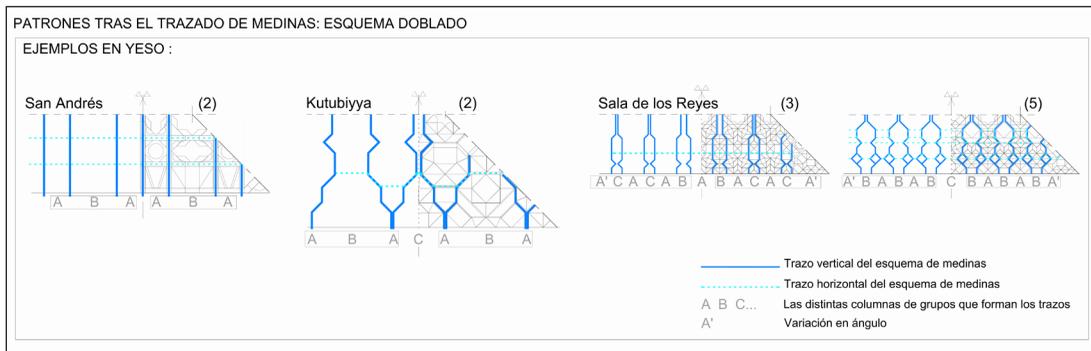


Fig. 4. Patrones lineales de medina que siguen un esquema “doblado”.

tener medina en arco; se trata del segundo ejemplo de la Mezquita Sidi Abu Al Abbas, con una composición “A B C D C B A”.

Al margen de los ejemplos recogidos en la figura 3, hemos observado otros ejemplos que bien pudieran quedar encuadrados en el segundo punto de la clasificación anterior, pero que tienen una peculiaridad que resulta interesante. Es un esquema al que nos hemos referido como “doblado” (fig. 4). Es posible que sea una forma de variar el ritmo o quizá de ajustar un patrón a una planta concreta de proporción rectangular, de hecho, es en plantas rectangulares donde lo encontramos. El caso es que, en un punto dado, se pasa de doblar simétricamente el último trazo vertical a doblar todo el patrón ya constituido. Lo vemos en el ejemplo rectangular de San Andrés, en uno de los ejemplos de la Kutubiyya y en dos de la Sala de los Reyes. Este esquema, aplicado según en qué parte de los esquemas anteriores, multiplica las opciones.

c) “.....” – “.....”

¿Dónde encajarían los esquemas de los ejemplos de la madrasa de Abū ‘Inān? En la figura 5 reflejamos el trazado de medinas de ambos ejemplos. Se intuye un ritmo, pero no somos capaces de determinarlo, ¿se habrá alterado puntualmente un ritmo preexistente?, de ser así, ¿cuál sería el motivo? A simple vista, estos ejemplos ya resultaban peculiares, pero tras su análisis descubrimos aún más particularidades. Para presentarlas nos vamos a fijar en la techumbre mayor, la techumbre (I).

Igual que pasaba en los ejemplos saadíes, en estos también existe una distinción entre los trazos con un desarrollo vertical y los trazos con un desarrollo horizontal. En este caso, la distinción no está en el porte del filete, como veíamos en los ejemplos saadíes, sino en el tipo de trazo, sinuoso, en los trazos verticales, y perfectamente recto, en los horizontales. En cualquier caso, la distinción entre trazos nos lleva al mismo punto, al doblar el esquema lineal en los ángulos del espacio a cubrir surge claramente un esquema en planta organizado en anillos concéntricos y paralelos al perímetro.

Por otro lado, los trazos del esquema lineal que se desarrollan en vertical cuartearán cada uno de los anillos del esquema en planta, en grupos de mocárabes que quedan engarzados entre sí dentro del propio anillo. Pero, a diferencia de lo

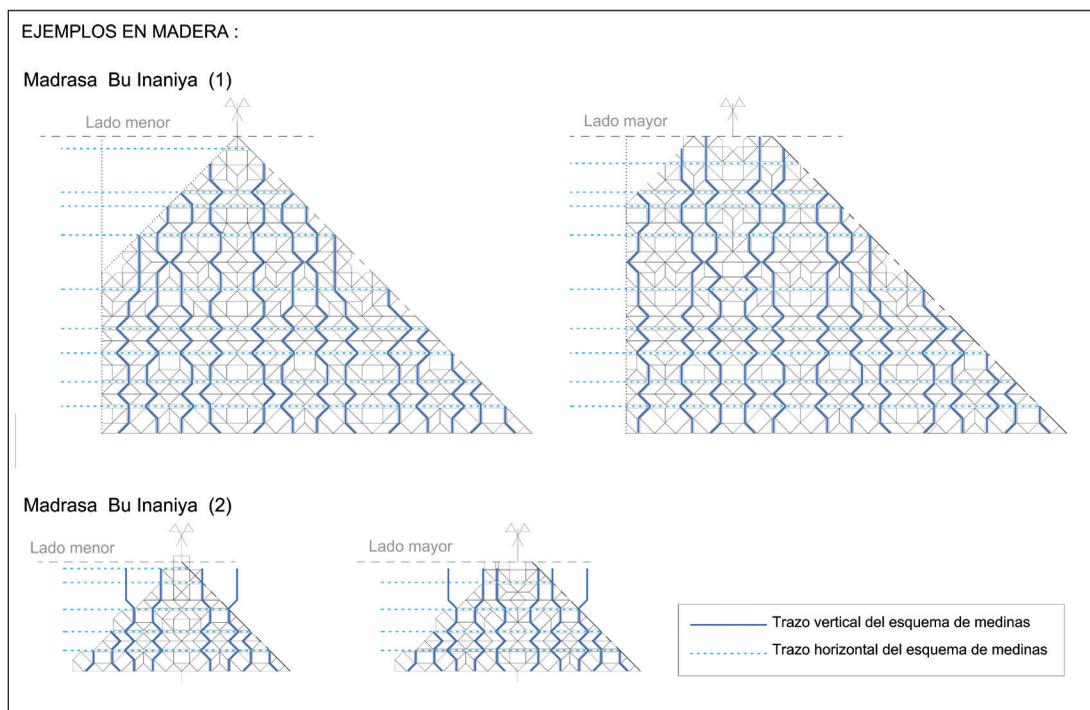


Fig. 5. Esquema lineal de medinas de los techos de mocárabes de madera de la madrasa de Abū 'Inān de Fez.

que veíamos en los ejemplos saadíes, esos grupos no se engarzan con los de otros anillos, tampoco sus formas animan a pensar que estos grupos de mocárabes estén diseñados para entrar en el conjunto como una pieza prefabricada. Quizá, lo que podría entrar prefabricado para formar el conjunto es cada frente del anillo o, al menos, buena parte de él. Sería una pieza alargada constituida por lo que parece una secuencia de mocárabes. Esta secuencia sale a relucir cuando nos abstraemos y borramos del esquema dos aspectos existentes en la propia techumbre, por un lado, los trazos de medina que cuartejan los anillos, es decir, los trazos verticales del esquema lineal y, por otro, el desarrollo vertical de los propios mocárabes, es decir, cuando nos fijamos solo en los prismas base.

Hasta aquí hemos planteando dos aspectos importantes. Por un lado, el hecho de que pueda existir una pieza prefabricada mayor que el propio mocárabe y que sería la que realmente construiría la techumbre. En principio, pensamos que esta constituiría si no todo, buena parte de cada uno de los frentes de cada uno de los anillos. Visualmente esta pieza sería una especie de cornisa, eso sí, una cornisa que tendría un desarrollo interior vertical, por lo tanto, no iría apoyada, tendría que ir colgada o clavada a otra pieza colocada anteriormente. Por otro lado, en cada anillo o en cada uno de sus frentes apreciamos una secuencia, pero no de los grupos de mocárabes que delimita la medina como es común en otros ejemplos, sino de mocárabes o más bien de sus prismas base. De hecho, a lo largo de esta pieza alargada que planteamos, vemos cómo la secuencia de prismas que la conforma queda



Fig. 6. Secuencia de prismas en cada uno de los anillos de la techumbre I de la madrasa de Abū 'Inān. Se recogen los prismas en pequeños grupos para ayudar a visualizar dicha secuencia (este no es el despiece que forma la medina, el despiece que provoca esta no ayudaría a ver la secuencia de prismas existente). En rojo señalamos las variaciones de la secuencia, variaciones que se concentran en el ángulo de la techumbre y en el centro del lado largo.

cuarteada por la medina en grupos distintos que no reproducen secuencia alguna, de ahí la dificultad en buscar un ritmo claro, la dificultad en encontrar en este ejemplo un patrón. Según este primer planteamiento, serían los trazos horizontales del esquema lineal de medinas los que delimitan piezas, los trazos verticales no lo harían, en principio, parece que pueden discurrir libremente.

Analizamos la secuencia de prismas en cada uno de los frentes de cada anillo. Son muchas las piezas básicas que los conforman, por lo que para poder visualizar y analizar esa secuencia agrupamos los prismas en grupos de manera que reproduzcan a su vez una secuencia. En cada frente hemos delimitado dos o tres pequeños grupos distintos que se alternan con cierto orden (fig. 6). Esto nos permite identificar las zonas donde el orden se interrumpe: los ángulos y la parte central del lado largo de la techumbre (son las zonas coloreadas en rojo en la fig. 6). Estas interrupciones cobran sentido si tenemos en cuenta la idea, ya apuntada, de que ciertas techumbres se pueden haber diseñado a partir de un patrón lineal de medinas, sin más que doblar ese patrón simétricamente sobre la bisectriz de los ángulos del espacio a cubrir. Esto explicaría el hecho de que los grupos que quedan cortados por la bisectriz del ángulo se tengan que reconfigurar o que el patrón que se ha ajustado a una dimensión concreta se tenga que estirar para cubrir otra mayor en una planta rectangular como esta.

Por lo tanto, hasta aquí solo un aspecto sigue llamando nuestra atención respecto a lo observado en otros ejemplos, es el hecho de que la organización se base en una secuencia de piezas elementales y no en grupos de piezas elementales. La justificación puede ser que lo que se conforma con esa secuencia o cadena de piezas elementales es precisamente una pieza compuesta. En cualquier caso, que esa

pieza alargada estuviera constituida por grupos que siguieran una secuencia clara facilitaría su fabricación. Es más, la medina distorsiona una secuencia existente, y lo hace cuarteándola en grupos con diferencias mínimas que además no tienen formas redondeadas, cerradas, sino formas quebradas, abiertas. Esto no favorece que estos grupos se puedan identificar y recordar fácilmente, por lo que se fuerza a tener que recurrir a un plano o un esquema a cada paso del montaje de esas piezas compuestas. Si el objetivo de estos trazos de medina que cuartean la pieza compuesta no es ayudar a su montaje, nos preguntamos, ¿a qué obedecen y de dónde vienen?

Nos hemos centrado en las franjas que definen las medinas horizontales pensando que estas podían obedecer a una pieza prefabricada y ahí hemos encontrado una secuencia de prismas que se repite. Pero los grupos que hemos podido delimitar a partir de esta secuencia de prismas, de forma que a su vez reproduzcan ellos mismos otra secuencia, no nos convencen. Nos resistimos a creer que se pueda haber diseñado esta techumbre a partir de cadenas de mocárabes para cada una de esas franjas horizontales. Y no es porque no hayamos visto ya algo que obedezca a esta descripción, sino precisamente porque sí lo hemos visto.

El análisis de la techumbre octogonal de mocárabes de la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia del Salvador de Toledo nos llevó a proponer para esta y para otra muy parecida que existió en el Monasterio Madre de Dios, también en Toledo, una solución constructiva que ya entonces nos parecía una reinterpretación de la construcción con mocárabes hecha desde la carpintería de lo blanco (fig.7). Planteábamos que sendos ochavos de cubierta se podrían haber constituido a partir de los faldones previamente montados en el suelo, izados y ensamblados como si de una cubierta ochavada con lima mohamar se tratara. La pieza prefabricada que conformaría la techumbre sería cada uno de los faldones e incluso un posible almizate. En estos faldones veíamos un cierto patrón de formación lineal. Cada faldón parecía estar formado por filas o calles que a su vez estaban formadas por una secuencia de prismas. De forma puntual, podíamos ver en alguna de las calles insertada alguna pequeña modificación para interrumpir el ritmo¹⁰. En cualquier caso, en estos ochavos el resultado último resultaba bastante más monótono que en este ejemplo de la madrasa de Abū 'Inān. Bien es cierto que, en este caso, casi todas las calles son distintas, incluso las hay de distintos anchos, evidentemente con esto ya se estaría rompiendo la monotonía. Pero existe otra diferencia entre las techumbres ochavadas de Toledo y la techumbre de Fez, y es que las primeras no tienen medina. Aunque el recorrido de la medina en la techumbre de la madrasa de Abū 'Inān por ahora resulte indescifrable, lo cierto es que, como en cualquier otra techumbre con medinas, esta afecta a la forma en la que se desarrollarán las piezas que envuelve, puesto que estas han de acompañar a la medina en su discurrir y esto afectará, no solo a la disposición en planta de los prismas base, sino al desarrollo vertical que tendrán como mocárabes. Por muy particular que sea el trazado de la medina en este ejemplo, la medina constituye un tejido que se extiende por el

¹⁰ Piñuela, 2019: 885-895.

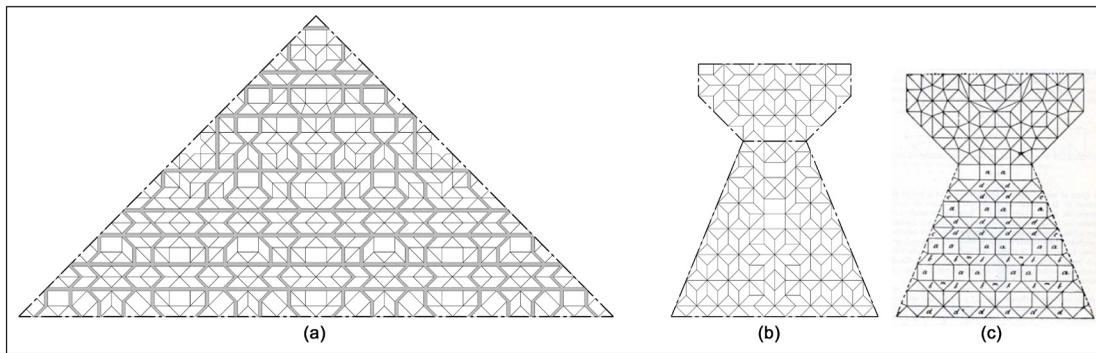


Fig. 7. Esquemas de prismas. (a) lado corto de la techumbre I de la madrasa de Abū 'Inān. (b) representación mediante faldón y almizate de la techumbre ochavada de la Capilla de Santa Catalina en la Iglesia del Salvador. (c) representación mediante faldón y almizate de la techumbre ochavada del Monasterio Madre de Dios¹¹.

conjunto, una urdimbre que en cierta medida contribuye a romper la composición lineal y a conectar el conjunto.

A estos dos aspectos, la variedad en el ritmo en esas filas o calles y el hecho de que exista un tejido de medinas que se extiende por el conjunto, hay que añadir otro detalle del que somos conscientes, precisamente por el tiempo que hemos dedicado a intentar buscar grupos de mocárabes ordenados que se repitieran con cierto orden dentro de cada una de las calles que perfilan las medinas horizontales, y es que los mocárabes parecen encontrar su grupo, es decir, su orden, saltándose la medina horizontal. Es por lo que nos planteamos borrar también, del esquema sobre el que estamos trabajando, los trazos de medina horizontales, de forma que nos quedamos solo con un esquema de prismas, y es sobre este en el que surge un esquema de organización que resulta conocido. Un esquema de grupos ordenados, grupos que a su vez están formados por prismas también ordenados, normalmente en redondo en torno a un punto interior (fig. 8). Sombreamos cada una de las tres columnas distintas que surgen con un color y, a su vez, cada grupo distinto dentro de la columna con un tono. Los colores se alternan de la siguiente forma: $v - m - n - m - v - m - n - m - v$. Este podría haber sido un esquema de división en grupos sobre el que se podría haber empezado a diseñar esta techumbre. En cualquier caso, es un esquema de división que claramente tiene que ver con ese tipo de trazado de medinas tan común que estamos analizando.

Sobre este esquema de división en grupos encontramos tres tipos de variaciones (la primera es una argucia muy común en el trabajo con mocárabes, por lo que mantenemos el color y el tono del grupo, en las otras dos variaciones se reconfigura el esquema de grupos y las marcamos con una ligera trama de puntos):

1. Se mantiene la forma redondeada del grupo y se cambia la configuración interior de piezas; es una forma de provocar ligeros cambios en el movimiento del conjunto (de un grupo a , se hacen grupos a' , a'' ...).

¹¹ Prieto Vives, 1907: 229-250.

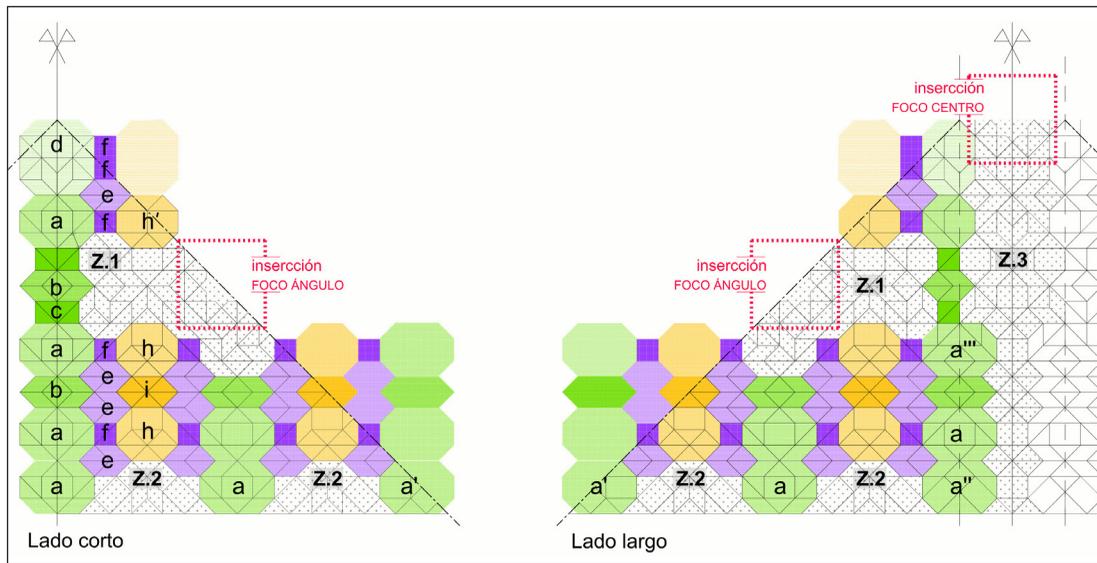


Fig. 8. Techumbre (1) de la madrasa de Abū 'Inān. Propuesta de esquema de división en grupos a partir del cual se podría haber partido para el diseño de la techumbre.

2. Se reconfigura la forma de los grupos, lo vemos en las zonas Z1 y Z2. Es un paso más allá del proceso anterior, se reconfiguran piezas elementales hasta el punto de que puede también variar la forma de los grupos del esquema de partida. En Z1 se debe a la inserción en los ángulos de la techumbre de una estrella de ocho puntas a modo de foco y a su conexión con el entorno próximo. En Z2 puede deberse al interés de cambiar el ritmo en el arranque de la techumbre. Esta es una zona que suele estar relacionada con el friso sobre el que se asienta la techumbre, tiene sentido que se preste especial cuidado en su diseño al ser la zona más próxima al espectador.

3. Se inserta una nueva franja en el centro del faldón largo, es lo que vemos en la zona Z3. Es la forma de prolongar un esquema que se ha llevado a escala para ajustarlo a una dimensión, la del lado corto de la techumbre, y que se ha de estirar para cubrir su otro lado, el más largo. Además, en este caso también se ha insertado en la parte superior de esta franja, es decir, en lo que será el centro de la techumbre, una estrella de ocho puntas.

Tenemos que el esquema de división al que hemos llegado, y que proponemos puede ser un esquema de partida en el diseño, es distinto al esquema de medinas de la techumbre. Nos centramos en el lado corto, que es donde, en principio, más limpiamente se relacionan ambos esquemas por quitarnos la zona de ampliación del lado largo de la techumbre. En la figura 9 los unimos para compararlos, en (a) marcamos con un trazo gris la división en grupos que proponemos como punto de partida en el diseño, en (b) solapamos ese esquema de división con el esquema definitivo de medinas.

Las diferencias las tenemos, por un lado, en los trazos que discurren en paralelo a la base de apoyo, es decir, los trazos con un desarrollo horizontal, sinuosos en el supuesto esquema de división de partida y totalmente horizontales en el esquema

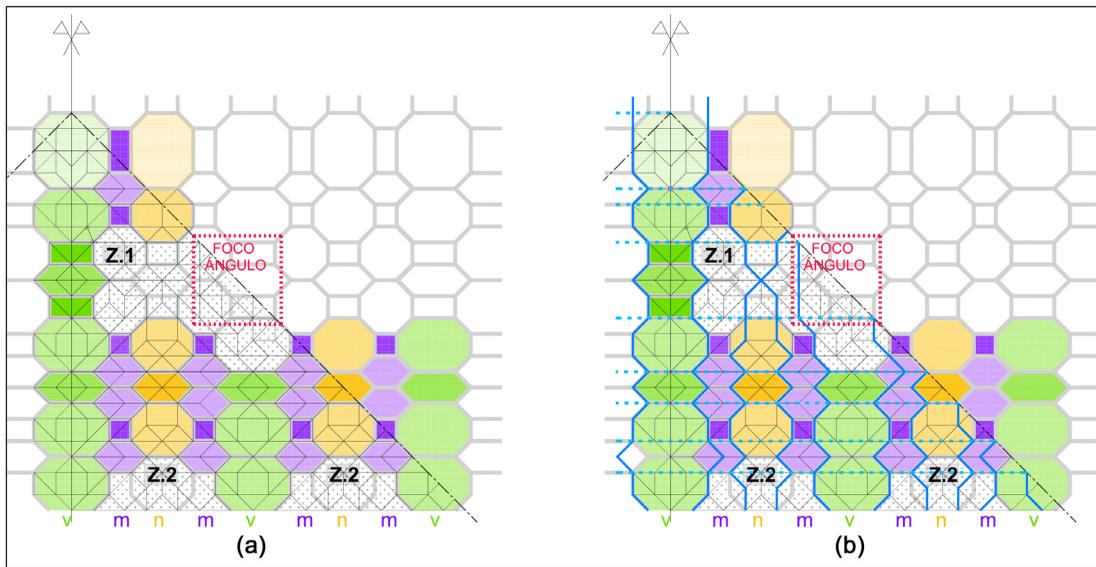


Fig. 9. Techumbre I de la madraza de Abū 'Inān. (a) esquema de división de partida propuesto para esta techumbre. (b) Solape del esquema de división de partida propuesto y del esquema definitivo de filetes.

de filetes definitivo. Si, como pensamos, esta techumbre se hubiera construido a partir de esas piezas alargadas que constituyen si no todo, al menos buena parte del frente de cada anillo, este cambio concreto, sobre el supuesto esquema de división de partida, podría deberse a un ajuste constructivo. Por otro lado, también vemos variaciones puntuales, o por zonas, en los trazos de desarrollo vertical. Coinciden con las zonas en las que ya observamos variaciones en la disposición de los prismas de la techumbre respecto al supuesto esquema de división en grupos de partida. Especialmente interesante es la zona que entonces llamamos Z1; ahora vemos cómo en el diseño definitivo los filetes o medinas claramente encuadran y acompañan a esa estrella de ocho puntas que aparece en cada uno de los ángulos de la techumbre, con lo que cada una de las estrellas de los ángulos ha modificado en su entorno, no solo la disposición de prismas, sino también la concreción de los grupos y el discurrir de las medinas con un desarrollo vertical. También aparecen cambios en la zona Z2, en el arranque de la techumbre. Ya hemos apuntado el interés en esta zona.

Resulta interesante que para diseñar una techumbre de mocárabes se pueda haber partido de un “patrón de división en grupos”, patrón que, hasta este ejemplo, siempre había coincidido con el patrón de filetes, aunque parte de ellos estuvieran tratados para pasar desapercibidos como vimos en ciertos ejemplos saadíes. Porque más allá de que con este patrón de división se establezca la base de cada uno de los elementos de la techumbre, se define la disposición ordenada de cada uno de ellos, es decir, la disposición ordenada de las piezas elementales dentro de los grupos y la disposición ordenada de los grupos dentro del conjunto. Una vez se tiene una base de partida de este tipo, como este ejemplo nos muestra, el sistema resulta totalmente flexible; se puede realizar cualquier cambio sin más que ir ajustando el entorno próximo a cada paso. Es la forma de ir transformando el esquema de

partida, incluso hasta hacerlo irreconocible, sin llegar a perder un orden general, un esquema geométrico que sutilmente rija el conjunto. Resulta difícil entender que se pueda haber acometido el diseño de cualquiera de estas prodigiosas techumbres ensamblando geoméricamente infinidad de piezas sin un esquema base previo.

Empezamos el estudio de la medina partiendo de la definición que dejaba Diego López Arenas en la revisión de su tratado de carpintería de lo blanco: “un filete..., va culebreando por sus adarajas, haziendo vna armonía en que se ofusca la vista muy graciosa”. No nos dejaba Arenas ningún esquema en el que viéramos cómo la medina discurría entre los mocárabes. Sí nos describía un procedimiento para amedinar mocárabes, pero de forma imprecisa y confusa. En cualquier caso, hablaba de un filete con un grosor, es decir, un elemento físico, y nos dejaba su nombre, la medina. Fue después cuando empezamos a localizar ese filete en distintas construcciones de mocárabes. Cada una de ellas ha ido ampliando nuestra perspectiva sobre este elemento.

Ciertos ejemplos saadíes nos mostraron cómo su trazado de medinas, entendiendo como tal un filete tratado como un elemento más de conjunto, necesitaba geoméricamente otro grupo de filetes que estaban tratados para pasar desapercibidos. Unos y otros volvían a reflejar el esquema de división en grupos de mocárabes ordenados. Otro paso más supuso el análisis de la techumbre de madera del Salón de Consejos del Palacio del Infantado, un ejemplo que no tenía filetes, sin embargo, en él encontramos el mismo esquema de división en grupos de mocárabes ordenados que ya habíamos visto en la techumbre del Salón de Linajes del mismo palacio.

Teníamos, por lo tanto, que el esquema de división podía tener, o no, reflejo en un esquema de filetes tratados como un elemento más del conjunto, incluso, de tenerlo, podía ser total o parcial. No obstante, ese esquema de división y organización, más o menos oculto, es lo que parece ser una constante en todas estas techumbres.

El ejemplo de la madrasa de Abū ‘Inān nos abre otra posibilidad, cuanto menos curiosa: el esquema de filetes o medinas se ha transformado en fase de diseño y no reproduce de una forma fiel, ni siquiera una parte, de lo que nos parece que puede ser el esquema de división de partida. Pero, aunque quede camuflado por el esquema de medinas, este sigue ahí, muy próximo, latente, como un esquema ordenado y regulado de grupos. El esquema de medinas parece haberse desdoblado y distanciado ligeramente del esquema de división de partida. ¿A qué se debe este distanciamiento? Por ahora solo tenemos una idea de por qué se distancian los trazos con un desarrollo horizontal, y es para delimitar piezas compuestas lineales.

Si la particularidad de los ejemplos saadíes con medina en arco nos llevó a prestar especial interés en un esquema de división que se mantenía como una constante, aunque solo quedará reflejado en parte por el esquema de medinas, los ejemplos de la madrasa de Abū ‘Inān vienen a subrayar ese interés por el esquema de división en grupos que, aunque oculto y camuflado por un esquema de medinas, se mantiene con las mismas características que en las otras techumbres que hemos

analizado. Cobrando peso la idea, que ya hemos apuntado, de que ese esquema de división puede ser una base de partida en el diseño.

En este punto podríamos empezar a tener la respuesta a una de las cuestiones que nos planteábamos al inicio de este análisis de trazados: ¿por qué ejemplos distintos y distantes en el tiempo tenían un trazado de medinas similar? No sería el trazado de medinas lo que se mantiene, sino el tipo de composición que está en la base del diseño de la techumbre que, aunque suele coincidir en mayor o menor medida con ese esquema de filetes que vemos, no siempre lo hace. Se trata de una composición en la que todos los elementos que intervienen quedan ordenados (prismas ordenados en grupos y grupos ordenados en filas y columnas dentro del conjunto), una composición que parece que no les ha dejado de funcionar a lo largo del tiempo.

Que los prismas se ordenen en redondo está en su geometría, parece su razón de ser, el acierto de la composición podría estar en otros dos aspectos: el primero es que con los prismas así ordenados se constituyan pequeños grupos o células que el tiempo demostrará ser elementos lo suficientemente manejables para convertirse en piezas prefabricadas. El segundo es cómo se ordenaron estos grupos: un número muy limitado de grupos distintos ordenados en filas y columnas conformando un patrón que, por un lado, se puede extender linealmente en vertical y en horizontal de forma ilimitada y doblar simétricamente en los ángulos del espacio a cubrir, y por otro, permite que se le puedan introducir puntualmente modificaciones, sin dejar con ello de ser efectivo como composición base.

Siguiendo con nuestro análisis, en el ejemplo de la madrasa de Abū ‘Inān tenemos dos esquemas: el que pensamos que es el esquema de partida, un esquema de división en grupos ordenados, y el esquema de medinas que se habría desdoblado y apartado del anterior. A la pregunta de ¿sobre cuál de ellos deberíamos centrar nuestra atención para el análisis que estamos haciendo? Parece que tiene sentido fijarnos en el esquema de división de grupos por ser este el que comparten todas las techumbres que hemos visto y el que pensamos que es el responsable de esa similitud que apreciábamos en los trazados de medinas.

Según esto, el objeto último del análisis que estamos haciendo sería el de “esquema o patrón de división en grupos”. Con esta reformulación, de los ejemplos que hemos recogido la única particularidad que quedaría sería el hecho de que en ciertos casos los trazos de medina puedan no ser sinuosos, o lo que es lo mismo, que los grupos no tengan formas redondeadas, y esta particularidad por sí sola ya no parece tan relevante, puesto que los prismas también pueden quedar ordenados de forma redonda en torno a un punto interior configurando formas cuadrangulares.

En definitiva, tendríamos que el patrón lineal que está detrás de ese “esquema tipo de organización” es una división que se conforma a partir de un discurrir de trazos que, aunque pueden ser rectos, normalmente son sinuosos y se desarrollan en dos direcciones, una, con un claro desarrollo vertical y otra, con un claro desarrollo horizontal. En cualquiera de los dos casos y precisamente gracias a su sinuosidad, podemos ver cómo estos trazos a lo largo de su recorrido pueden desdoblarse o converger. En uno y otro caso también apreciamos un cierto rigor en la forma en

la que se generan estos trazos, por traslación o simetría del anterior, en los que discurren en horizontal y claramente por simetría del anterior, en los que discurren en vertical, lo que lleva a que estos queden relacionados por pares.

Pero también podemos decir que el resultado de esa organización es la división en una serie de grupos, en los que los prismas quedan normalmente ordenados en redondo, grupos que a su vez quedan ordenados en filas y columnas dentro del conjunto, de tal forma que, especialmente en las filas, vemos un número muy limitado de grupos distintos que se alternan con un cierto orden, producto a su vez de la alternancia de las columnas.

Siguiendo con el análisis de estos esquemas queda pendiente analizar qué diferencias podemos encontrar en esta composición a lo largo del tiempo. Como ya mencionamos, estas parecen estar más relacionadas con los tamaños, por lo que resulta difícil concretar diferencias a partir del tipo de trazado. Pero de establecer una, tenemos que entre los ejemplos más tempranos y los más tardíos parece haber un cambio en cuanto a la densidad de la malla que establece la división. En líneas generales, vemos cómo el esquema tiende a enriquecerse como resultado directo de la contracción del hueco de la malla. Desde la perspectiva de los grupos de prismas, aumenta el número de grupos que conforman el conjunto, quizá no el número de grupos distintos o al menos no tanto, pero sí el número de grupos.

A esta diferencia podemos añadir las ya mencionadas al observar la figura 1. Así que en paralelo al aumento de densidad de la malla vemos cómo se reduce el tamaño de los mocárabes y quizá, también, el grosor de la medina. Todas estas diferencias las encontramos entre los ejemplos recogidos de madera y de yeso, y parecen dividir la figura 1 para cada uno de los materiales en dos extremos. En el caso de los ejemplos recogidos hasta ahora en yeso, el cambio parece que se da entre almohades y nazaríes. En el caso de los ejemplos recogidos en madera, el cambio está entre la techumbre arabo-normanda de la Capilla Palatina y las merinies de la madrasa de Abū 'Inān'.

Tras este análisis previo, nuestra intención es empezar por analizar los ejemplos de madera con los que contamos, puesto que, como ya hemos mencionado, nos parece un material más abierto a una posible interpretación de montaje. De los tres ejemplos empezaremos por los dos temporalmente más extremos, las techumbres de la Capilla Palatina y la del Salón de Linajes del Palacio del Infantado. Ambos tienen el mismo tipo de esquema de medina y en ambos este coincide con el esquema de división en grupos.

DOS TECHUMBRES CON UN TRAZADO DE MEDINAS SIMILAR: SALÓN DE LINAJES DEL PALACIO DEL INFANTADO DE GUADALAJARA (SIGLO XV) Y LA CAPILLA PALATINA DE PALERMO (SIGLO XII)

Hasta ahora nos hemos fijado puntualmente en ciertos ejemplos, y cuando en estos hemos apreciado este tipo de patrones de división en grupos y medinas hemos acabado sugiriendo que se constrúan por anillos sucesivos. En el caso del

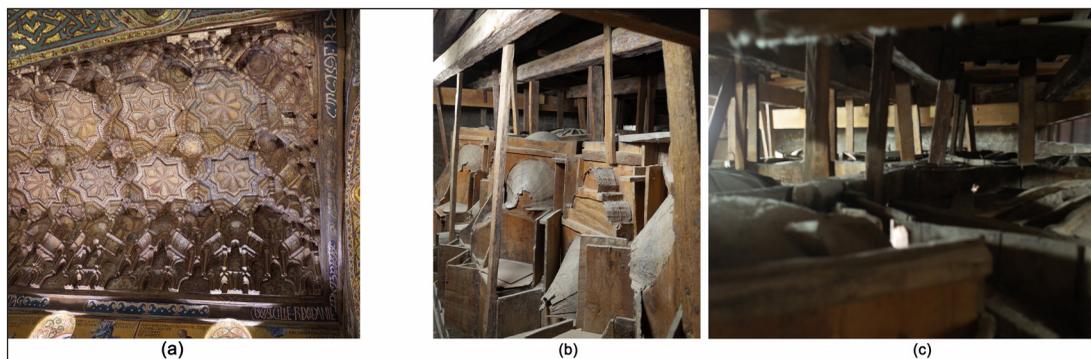


Fig. 10. Techo de mocárabes de la Capilla Palatina. (a) extremo de la techumbre, parte vista. (b) y (c) imágenes del trasdós. Fotografías de Antonio Almagro.

ejemplo de madera que ocupó el Salón de Linajes del Palacio del Infantado, en un trabajo anterior planteamos que su montaje habría comenzado por el centro para posteriormente ir avanzando mediante anillos concéntricos hacia el perímetro. En conjunto veíamos una alternancia entre anillos mayores y anillos menores. Los primeros estarían formados por piezas compuestas, piezas prefabricadas que entrarían ya montadas en el anillo. Estas piezas estarían formadas por piezas elementales o mocárabes (también llamadas adarajas en la carpintería de lo blanco), dispuestas en torno a un nabo del que luego la pieza compuesta iría colgada. Los anillos menores pensábamos que podían estar formados por piezas elementales clavadas una a una hasta zunchar el anillo anterior y dejar un acomodo sinuoso donde encajar el siguiente. Planteamos, por lo tanto, dos niveles de piezas prefabricadas, piezas básicas o mocárabes y piezas compuestas, no obstante, claramente es la compuesta la que principalmente construye el techo de mocárabes (fig. 11, b1-b5). Este procedimiento precisa una estructura superior de la que colgar el conjunto¹².

En el caso de los ejemplos de yeso de la arquitectura saadí, ya lo hemos apuntado, planteamos que su montaje habría comenzado en el perímetro para ir avanzando mediante anillos sucesivos hacia el interior¹³. No descartábamos que, en el montaje, y de forma auxiliar, pudiera haber sido precisa algún tipo de estructura o elemento auxiliar. Entre el ejemplo de madera del Salón de Linajes y los ejemplos de yeso de la arquitectura saadí vemos un cierto paralelismo, pero también vemos cómo en la figura I se sitúan en el mismo extremo.

Nos proponemos ahora analizar desde la perspectiva de un posible montaje el ejemplo de la Capilla Palatina. Ejemplo que, aun siendo de madera, nos parece que se distancia del ejemplo del Infantado en algo más que en el tiempo. Como ya hemos visto, al igual que el techo de mocárabes del Infantado, tiene medinas y su trazado, aunque responde a un patrón más sencillo, guarda las características vistas en el apartado anterior.

¹² Piñuela, 2019: 885-895.

¹³ Piñuela, 2022: 527-567.

A las diferencias en el trazado de medinas a nivel general, en las que ya nos hemos fijado anteriormente, las imágenes del trasdós, que tan amablemente nos ha cedido Antonio Almagro, añaden dos nuevas discrepancias con el ejemplo del Salón de Linajes. La primera es que cada uno de los elementos básicos o mocárabes se construye a partir de varios elementos, no son, por esta razón, piezas prefabricadas como en el ejemplo del Infantado. La segunda es que, en este caso, el trazado de la medina es algo más que un trazado que cuartea el conjunto en grupos de elementos básicos ordenados en redondo, es un complejo armazón aéreo que haría de guía y base sobre la que ir construyendo los mocárabes. No es una diferencia desdeñable. En la Capilla Palatina la medina como elemento físico es imprescindible, en tanto que en el ejemplo del Salón de Linajes la medina como elemento físico es totalmente prescindible. De hecho, ya lo hemos mencionado, hoy sabemos que hubo un segundo techo de mocárabes en el Palacio del Infantado cubriendo el Salón de Consejos, un segundo techo sin medinas como elemento físico que, no obstante, se construyó a partir del mismo esquema de división de partida. En este ejemplo, quizá, podríamos decir que la medina es un esquema virtual, un esquema de partida en la fase de diseño que delimita, en planta, las piezas compuestas que forman el techo¹⁴.

En la actualidad, en el ejemplo de la Capilla Palatina se aprecia un entramado superior de vigas de las que pende la techumbre. En principio, este entramado ayudaría a entender cómo se pudo construir. Sin embargo, parece que el sentir general de los investigadores que han analizado de cerca el techo y también la documentación que sobre él y sus intervenciones existe, es que este techo surgió autoportante y que no fue hasta mucho tiempo después, probablemente a finales del siglo XIX al subirse los muros perimetrales, cuando se habría instalado el sistema de vigas del que pende en la actualidad. No obstante, Fatta, Campisi, Li Castri y Costa advierten que “algunos de los tableros y remaches de conexión podrían ser atribuibles a operaciones de consolidación mucho más antiguas que solo estudios analíticos de los materiales y/o la investigación de archivos podrían confirmar” (Fatta *et al.* 2017). No parece, por lo tanto, que la secuencia de actuaciones sobre el techo esté aún lo suficientemente clara.

Nuestra intención es intentar entender cómo están constituidos los elementos que conforman el techo y plantear una forma posible de montaje. No hemos tenido oportunidad de conocer el techo, pero contamos con las descripciones que hacen distintos autores. Por ejemplo, Fabricio Agnello, sirviéndose de fotografías del trasdós, de maquetas y de simulaciones hechas con el ordenador, describe cómo están compuestos los elementos básicos¹⁵. En líneas generales, los mocárabes parecen estar formados por un armazón de tableros en posición vertical, recortados inferiormente con las siluetas propias del elemento que van a conformar, y tablas y superficies regladas a base de tablillas constituyendo sus papos, es decir, sus caras vistas desde abajo. Estos elementos parece que se habrían ido colocando sobre la red

¹⁴ Piñuela, 2021: 11-36.

¹⁵ Agnello, 2011: 295-352.

de medinas. Estas a su vez parecen estar formadas por un armazón de palos sobre los que se fijan, por un lado, tableros que hacen de testas, igualmente recortados inferiormente con la silueta debida y, por otro, tablas y tablillas de más o menos porte formando el papo de la medina.

Más complejo resulta visualizar cómo se forma esa red de medinas. Agnello esboza una posible secuencia de montaje, según la cual, la techumbre en su conjunto, medinas y mocárabes, se habría comenzado en el perímetro y mediante anillos sucesivos se habría ido avanzando en voladizo hasta cerrar en la parte central.

Fatta, Campisi, Li Castri y Costa¹⁶ presentan otra hipótesis. En esta, lo primero en establecerse habría sido la red de medinas, un complejo armazón al que se acoplarían los mocárabes. En su propuesta se centran en cómo está constituido el armazón base de las medinas, pero no en cómo se habría montado. Para explicar su hipótesis dividen el techo en dos partes, la zona central, bastante plana, y el anillo perimetral que se desarrolla con un pronunciado descenso hasta los muros. Los autores plantean que, en la zona central, el armazón sobre el que se construye la medina está constituido por nervios paralelos de unos 2.50 m de largo y 20 x 8 cm de escuadría, dispuestos cada 1,6 m. Estos estarían a su vez conectados entre sí perpendicularmente en su punto medio por otro nervio de iguales características. Quedarían prácticamente enmarcados los grupos de mocárabes con forma de octógono que ocupan ese plano central. Cada una de estas vigas transmitiría la carga mediante una especie de caballete, un complejo elemento bípodo que conectaría cada uno de sus extremos con el muro, ya en la franja perimetral. Cada una de las vigas con esos complejos elementos extremos constituirían un pórtico. Estos a su vez quedarían conectados en su punto medio por los nervios transversales, constituyendo un complejo armazón aéreo, base de los tableros y tablas que dan cara a las medinas.

El armazón, así constituido, puede funcionar a nivel estático, pero nos preguntamos cómo se habría montado. A modo de ejercicio, nos proponemos buscar una posible forma de montaje para esa compleja y ligera estructura aérea que constituye la red de medinas, así como para el techo en su conjunto. La solución, a nuestro entender, tiene que pasar por el uso de una estructura auxiliar en la que ir apoyando, o de la que ir colgando, esa estructura de medinas en tanto se completa y su propia forma la hace autoportante, incluso, hasta que el techo en su conjunto haya entrado en carga. Dada la forma sinuosa que las medinas tienen por su cara vista, optamos, y así lo reflejamos en nuestro supuesto, por un entramado de vigas superior. A este elemento auxiliar le vemos la virtud, además, de dejar replanteada y encajada no solo la red de medinas, sino toda la techumbre.

Una vez montada esta estructura auxiliar se habría acometido el montaje de la techumbre. En un primer paso se establecería la red de medinas. Una estructura espacial que, dadas sus particularidades, planteamos que se habría comenzado a montar por su parte central; en nuestro modelo la representamos colgada de un supuesto entramado superior (fig. II aI). Cuando esta estuviera establecida, entre

¹⁶ Fatta / Campisi / Li Castri / Costa, 2017: 65-85.

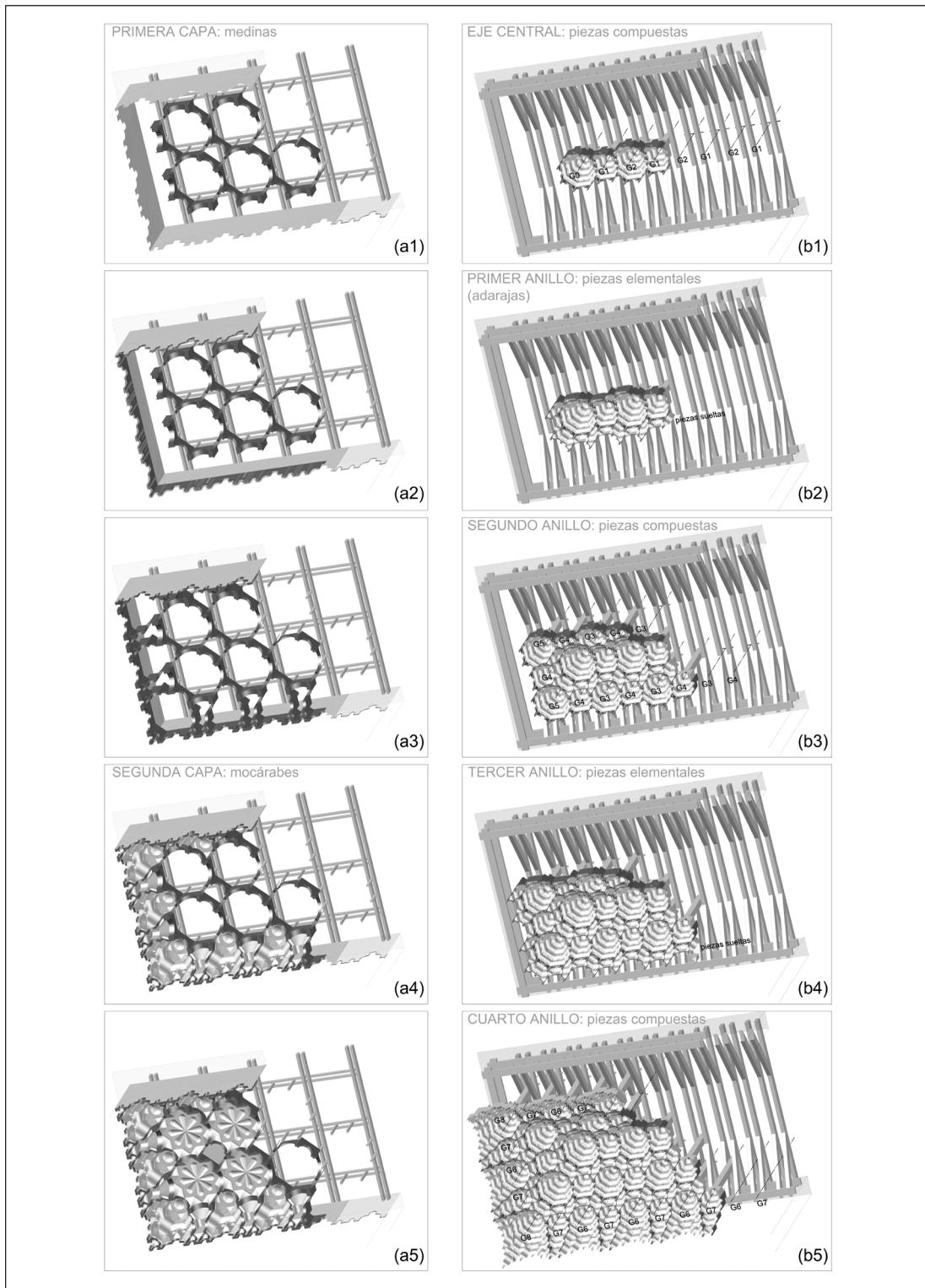


Fig. 11. Representación de las propuestas de montaje para los techos de mocárabes de la Capilla Palatina (a) y del Salón de Linajes en el Palacio del Infantado (b).

puntos fijos, los extremos de los tramos de medina ya montados, por un lado y los entronques en el muro, por otro (fig. II a2), se establecerían los complejos tramos quebrados de la franja perimetral (fig. II a3). Según esto, lo que estamos planteando son dos niveles de elementos auxiliares. Un primer nivel que habría permitido montar el segundo, el armazón de medinas. Este, por un lado, enmascara con su trazado sinuoso al primero y por otro, serviría de guía y base a la que fijar los mocárabes hasta el punto de fundirse con ellos en un todo.

En un segundo paso se montarían los elementos básicos, los mocárabes, rellenando los huecos que la red de medinas configura. En principio planteamos un orden inverso en el montaje, primero la franja perimetral y luego la zona central. Aunque en este ejemplo los elementos básicos no son en sí mismos piezas prefabricadas, se entiende que en buena medida están montados por piezas que suben ya bastante preparadas (palos, tableros recortados con la silueta debida, superficies regladas de tablillas ya preparadas o a medio preparar). Siguiendo este orden, encontramos la virtud en el hecho de que en cada anillo aparecen un número reducido de grupos de elementos que se van alternando, por lo tanto, un número limitado de piezas distintas. Siguiendo un esquema distinto al de los anillos, por ejemplo, el de arcos, en cada paso entrarían todos los elementos distintos que aparecen en el conjunto.

Aunque los anillos subyacen en cada paso, lo que estamos sugiriendo para esta techumbre es un montaje por capas. Es cierto que la primera es de un elemento auxiliar y en el montaje del techo de mocárabes del Salón de Linajes no planteamos en su momento la estructura de la que pendía el conjunto como un paso más. Pero en este caso nos encontramos algo nuevo, la medina es en sí misma parte de esa estructura auxiliar, la parte que se ha fundido con el techo de mocárabes en un todo, quedando como un elemento visible, y este aspecto de la medina es el que parece haber cambiado, hasta el punto de haberse convertido, tres siglos después, en un esquema de diseño, imprescindible para el montaje, pero del que no tiene por qué quedar reflejo como elemento físico.

En cuanto a la propuesta que hacemos, somos conscientes de que una duda queda en el aire. En torno a esta, Antonio Almagro nos hace un par de reflexiones interesantes que queremos compartir. ¿Qué sentido habría tenido eliminar esa primera estructura auxiliar una vez montado el techo? y ¿qué sentido tiene el alarde constructivo que supondría montar una estructura de medinas de ese tipo sin un elemento auxiliar que ayudara en su montaje en un trasdós que no va a quedar visto? Quizá, tal y como apuntan Fatta, Campisi, Li Castri y Costa, tengamos que esperar a nuevos análisis tanto de la documentación como de los materiales existentes para poder comprender esta techumbre.

En cualquier caso, fuera o no precisa una estructura auxiliar para el montaje del armazón de medinas, coincidimos con los autores anteriores en que en este ejemplo el armazón de medinas es la base sobre la que se apoyan y fijan los mocárabes, por lo tanto, en sí misma, la medina es un elemento auxiliar para la instalación de estos, un elemento imprescindible en la techumbre. Una situación muy distinta a lo que es la medina en el techo de mocárabes del Salón de Linajes del Palacio del Infantado de Guadalajara.

COMPARACIÓN ENTRE LOS DOS EJEMPLOS

Ambos ejemplos tienen el mismo tipo de esquema. Un esquema único que, no obstante, refleja dos aspectos. Por un lado, un esquema lineal, la medina como filete y por otro, un esquema de grupos ordenados.

Pero en cada uno de los ejemplos es uno de los dos aspectos de ese esquema único el que tiene un papel relevante en cuanto al montaje. En el ejemplo de la Capilla Palatina la clave del montaje la da el esquema lineal, en cuanto a que define un elemento auxiliar a la instalación de los mocárabes, un elemento imprescindible. En cambio, en el ejemplo del Salón de Linajes la clave del montaje está en la división en grupos, por ser la concreción de las piezas que van a construir la techumbre. La medina en este ejemplo existe como filete, pero como filete es totalmente prescindible.

En cuanto a los mocárabes, en líneas generales podemos decir que tanto en la Capilla Palatina como en el Salón de Linajes responden al mismo esquema de proyecciones horizontales. No obstante, en el primer ejemplo son de mayor tamaño y no son piezas prefabricadas. Los mocárabes están formados a partir de piezas y esta puede ser, en parte, la explicación de cierta flexibilidad que podemos observar en los mocárabes de esta techumbre en cuanto a formas y tamaños. En el ejemplo del Infantado los mocárabes son de menor tamaño y se han convertido en piezas prefabricadas y totalmente moduladas. Incluso planteamos que buena parte de los grupos de mocárabes en los que queda dividido el techo son, a su vez, piezas compuestas también prefabricadas.

Nuestra propuesta sobre la techumbre de la Capilla Palatina añade un elemento más, que quizá es el que más controvertido puede resultar en cuanto a que no encaja de forma clara con la idea de que la techumbre haya surgido autoportante. Se trata del hecho de que la medina, elemento auxiliar a la instalación de los mocárabes, precisaría a su vez de otro elemento auxiliar para poder montarse. No tenemos una explicación plausible para explicar por qué se habría hecho desaparecer este elemento tras la instalación de la techumbre. En cualquier caso, de existir ese elemento auxiliar habría sido muy parecido al que vemos en la actualidad, quizá, lo que vemos hoy sea una modificación de ese mismo elemento.

Una forma de ilustrar lo que habría pasado entre los dos ejemplos es ubicar sobre el trazado de medina de cada uno de ellos los puntos de cuelgue que hemos planteado para su montaje (fig. 12). Estos puntos fijan un esquema que en ambos casos explica el montaje y la solución resistente que proponemos. Un esquema que en ambos casos se extiende por toda la techumbre y, de una u otra forma, se relaciona con la medina. En la Capilla Palatina lo hace solapándose, en tanto que en el ejemplo del Palacio del Infantado ocupa el centro en torno al que se ordenan los mocárabes en los grupos mayores que delimita la medina. En este último caso, si lo que se ha de controlar son los centros de los espacios que la medina forma, tiene sentido que los perímetros de esos espacios cobren un cierto grado de libertad, el que les permitan las adarajas, por un lado y el propio sistema de prefabricación, por

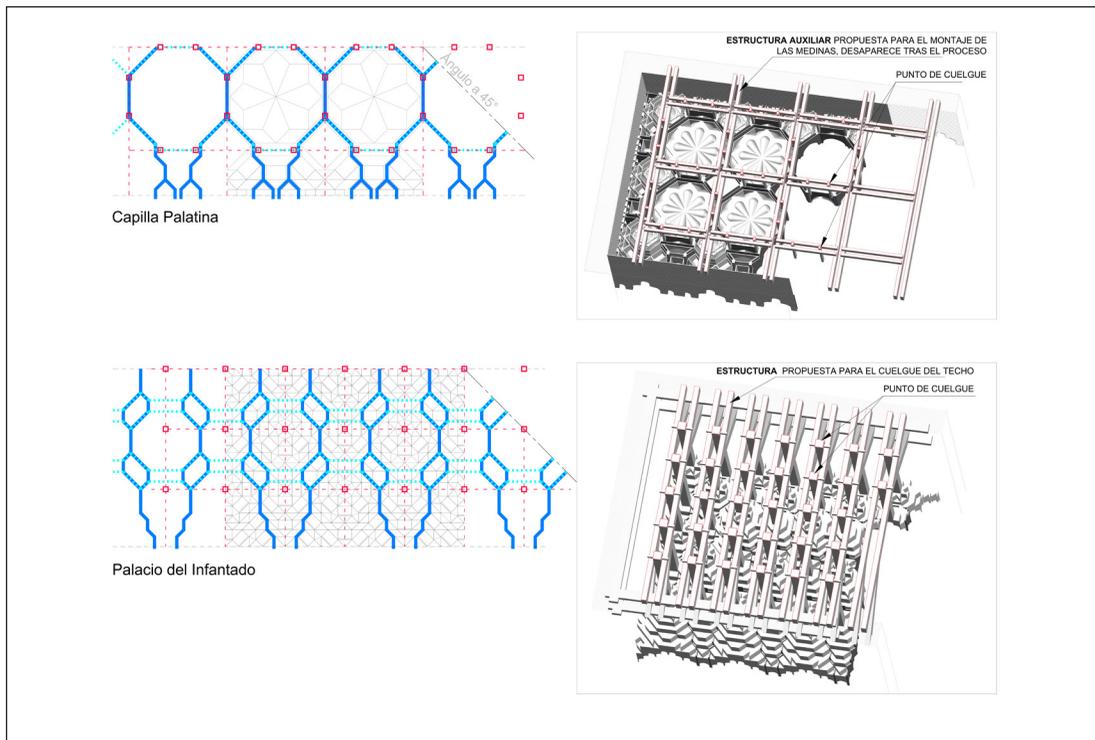


Fig. 12. Perfilados en rojo los puntos de sustentación sobre patrón y modelo 3D en cada uno de los ejemplos.

otro. Esto, unido a que el tamaño de los elementos básicos se ha reducido, explica el aumento de densidad de la trama que configura la medina.

Tenemos dos soluciones que parecen extremas y nos preguntamos qué posición ocuparía un posible procedimiento para la madrasa de Abū 'Inān y cómo se relacionaría con las soluciones que hemos planteado para la Capilla Palatina y el Salón del Infantado.

UN EJEMPLO CON UN TRAZADO DE MEDINAS QUE TIENE CIERTAS PECULIARIDADES: TECHUMBRE MAYOR DE LA MADRASA DE ABŪ 'INĀN EN FEZ (SIGLO XIV)

La madrasa de Abū 'Inān de Fez es una obra merini de mediados del siglo XIV, por lo tanto, un ejemplo que se sitúa entre los dos anteriores. Temporalmente es más próxima a la techumbre del salón de Linajes del Palacio del Infantado y, en principio, claramente se parece más a esta en cuanto al tamaño de los mocárabes y el grosor de la medina. Como ya hemos visto, la peculiaridad de este ejemplo está en su trazado de medinas. Nos preguntamos a qué obedece o, dicho de otra forma, ¿cuál sería el motivo por el que el trazado de filetes se habría desdoblado y distanciado del esquema de división en grupos ordenados que, como pensamos, estaría en la base de esta techumbre?

Ya sugerimos que el cambio en los trazos de medina con desarrollo horizontal podía deberse a la determinación de hacer piezas compuestas alargadas. Partiendo de este supuesto, si nos fijamos en el esquema de la techumbre, localizamos un primer elemento central al que se podría ir uniendo estas piezas alargadas. Este elemento central podría ir colgado de una estructura superior mediante un nabo, es el elemento (0) de la figura 13. Vendría a ser un racimo de mocárabes como los que vemos pender de muchos almizates en techumbres de la carpintería de lo blanco, pero un racimo perfectamente rectangular. Igual que estos quedan envueltos con un filete, que Arenas llama albornica; en este caso, esta primera pieza compuesta quedaría envuelta por todo un encintado de medinas.

En un segundo paso se añadiría el anillo (I). Este se constituiría clavando primero las piezas alargadas (1a) y (1b) y se remataría clavando una a una las piezas elementales que aparecen en los ángulos, primero los mocárabes y luego los tramos de medina.

Fijémonos en esas piezas compuestas alargadas que proponemos. La parte trasera de la pieza vuelve a ser toda una línea de medinas, esto supone que toda esa alineación podría ser un tablero. Un tablero sobre el que replantear y dibujar, no solo el perfil del tablero, sino el de las piezas elementales que se le han de adosar, para que el tablero tenga un pequeño resalto sobre los mocárabes, tal y como explica Arenas. Con el replanteo hecho se recortaría y se podría empezar a clavar sobre él los mocárabes en su ubicación exacta, con la garantía de que la pieza alargada va a tener la medida exacta, puesto que es la medida que previamente se ha dado al tablero, la que se puede haber tomado del elemento ya montado.

En torno al primer anillo se monta un segundo anillo, de nuevo formado por piezas compuestas alargadas (2a) y (2b) y piezas elementales clavadas, una a una, en los ángulos para cerrar el anillo. Las piezas alargadas de este anillo no tienen una sola alineación de mocárabes como el anillo anterior, sino dos alineaciones. En un primer momento podríamos pensar que para clavar estas piezas compuestas a lo ya montado tendríamos que atravesar con los clavos esas dos alineaciones de mocárabes. No es el caso, el propio desarrollo de los mocárabes en la pieza compuesta está cuidado para que, en estas piezas compuestas, el frente con el que se ha de clavar la propia pieza alargada tenga como raíz una única alineación de mocárabes, por lo que, como mucho, solo hay que atravesar con los clavos un módulo, es decir, el cateto del cuadrado base.

Tras el segundo anillo viene un tercero, de nuevo formado por piezas compuestas alargadas (3a) y (3b), esta vez de mayor porte. Igual que antes, el desarrollo de la pieza está pensado para que en el frente, con el que se va a clavar la pieza, estén los mocárabes que ocupan la posición más elevada y dejen su raíz despejada de forma que los clavos solo tendrían que atravesar su grosor.

Lo interesante de este anillo está en los ángulos, es esa zona que marcábamos como ZI en el análisis del trazado, esa zona en el ángulo donde a nivel de diseño se insertaba un sino con forma de estrella, motivo que explicaba buena parte de los cambios en la disposición de prismas y la desviación de medinas con desarrollo

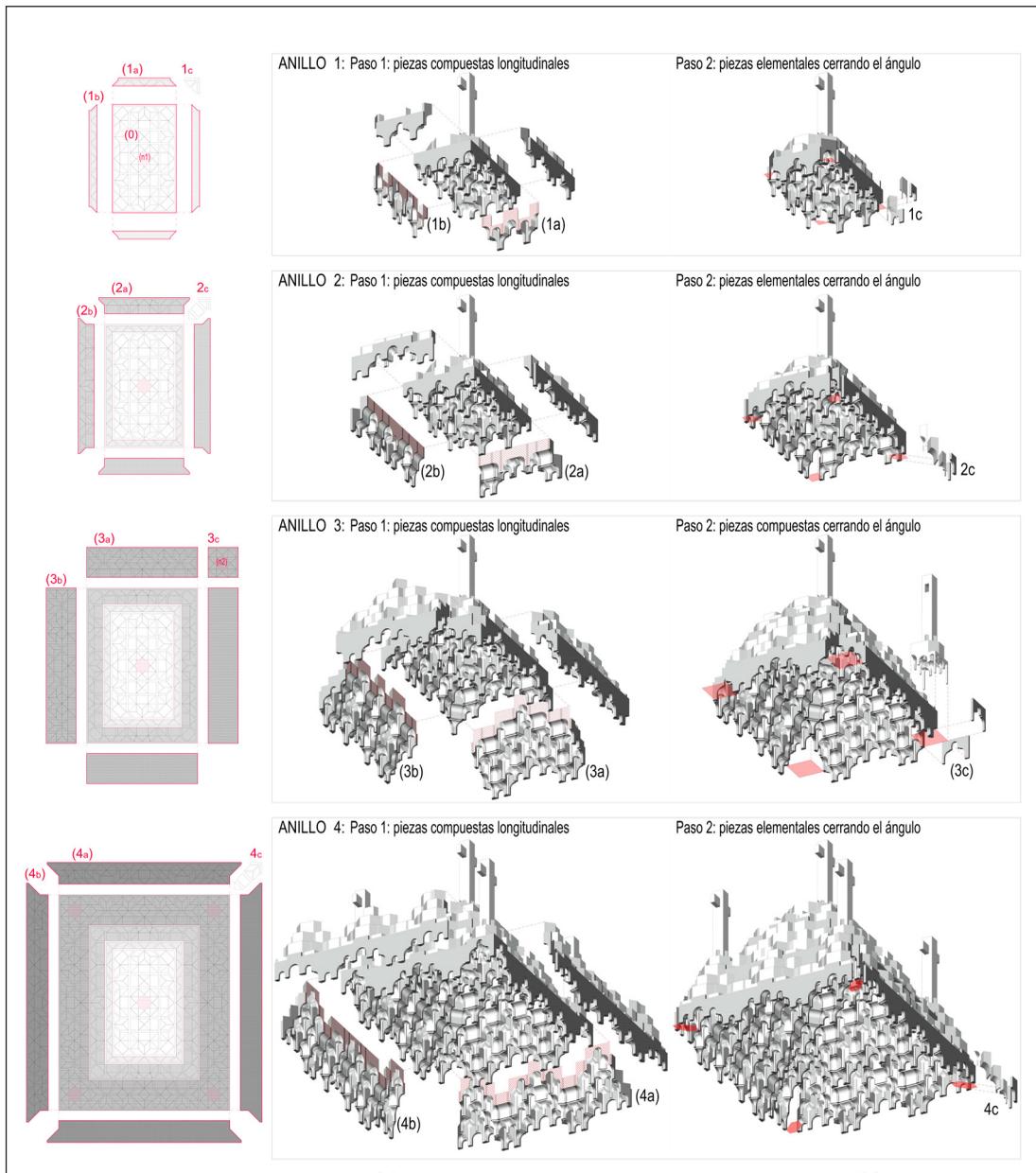


Fig. 13. Techumbre (1) de la madrasa de Abū 'Inān. Propuesta de montaje, formación de los cuatro primeros anillos. (a) esquemas en planta. (b) esquemas en 3D.

vertical respecto a ese esquema de división de partida perfectamente ordenado que proponíamos. En este punto del modelo constructivo que estamos levantando es donde podemos entender la oportunidad de insertar esos sinos en los ángulos, se trataría de establecer nuevos puntos de cuelgue para la techumbre. Por lo tanto, en este anillo los ángulos no se cerrarían clavando piezas elementales, sino colgando una nueva pieza compuesta, una pieza que en planta tiene forma cuadrada y se desarrolla como un sino, lo que permite que pueda estar montada sobre un nabo.

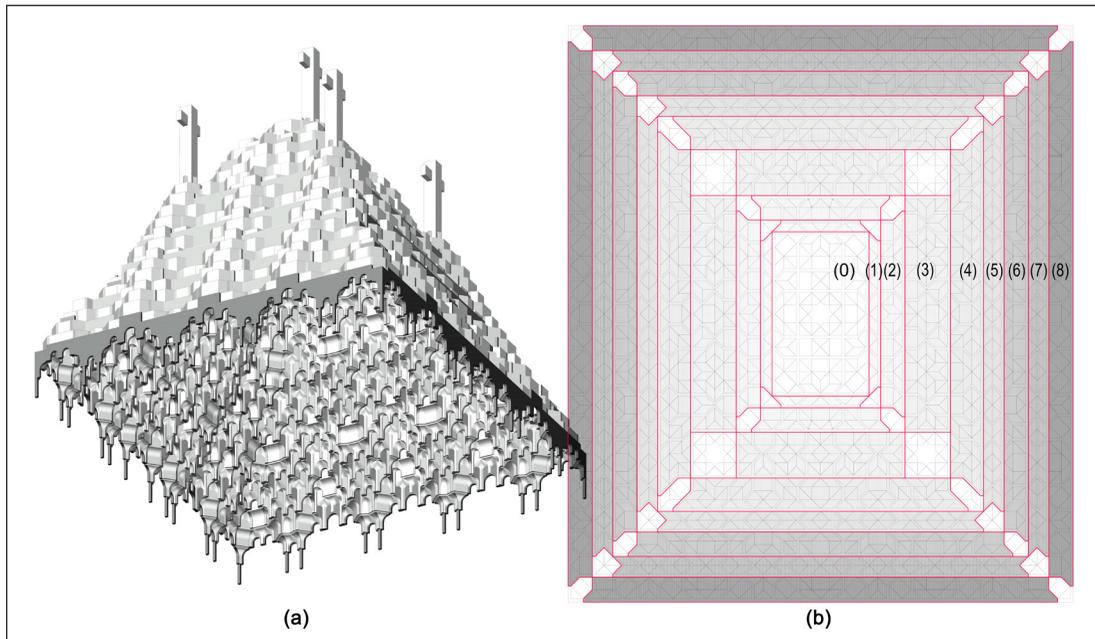


Fig. 14. Techumbre (I) de la madrasa de Abū 'Inān. Propuesta de montaje. (a) esquema en 3D.
(b) esquema en planta.

En este anillo no parece fácil clavar las piezas alargadas a estas nuevas piezas compuestas colgadas en los ángulos, en cualquier caso, los siguientes cinco anillos, que de nuevo serán de poco espesor, penderán solidariamente también de estos cuatro nuevos puntos de cuelgue.

Este planteamiento de montaje explicaría varios aspectos. Primero, da sentido a esa otra propuesta que hicimos a partir del análisis del trazado de medinas, es decir, la posibilidad de que en el diseño se hubiese partido de un esquema de división en grupos como esquema compositivo que hiciera de base, un tipo de esquema muy común en techumbres de mocárabes en Occidente y que normalmente vemos reflejado fielmente por ese filete que empezamos llamando medina.

También explicaría el motivo constructivo por el que el esquema de medinas se ha desdoblado y separado de ese esquema de división de partida. Primero, la forma longitudinal de las piezas compuestas a modo de cornisas fuerza el cambio en las medinas con un desarrollo horizontal sinuoso en trazos totalmente rectos. Segundo, la inserción de los cinco puntos de cuelgue ha forzado en ese punto y en el entorno próximo variaciones en la disposición de prismas, y, sobre todo, el reajuste de las medinas con un desarrollo vertical. De nuevo, la medina, en estos puntos vuelve a delimitar una pieza compuesta, esta vez constituida sobre un nabo del que la propia pieza y la techumbre en su conjunto irán colgadas. En definitiva, el esquema de medinas que vemos no está reflejando la división compositiva de grupos de prismas ordenados en redondo del que se ha partido en el diseño, sino un esquema de división constructivo, es decir, el esquema de piezas que intervienen en la formación de la techumbre.

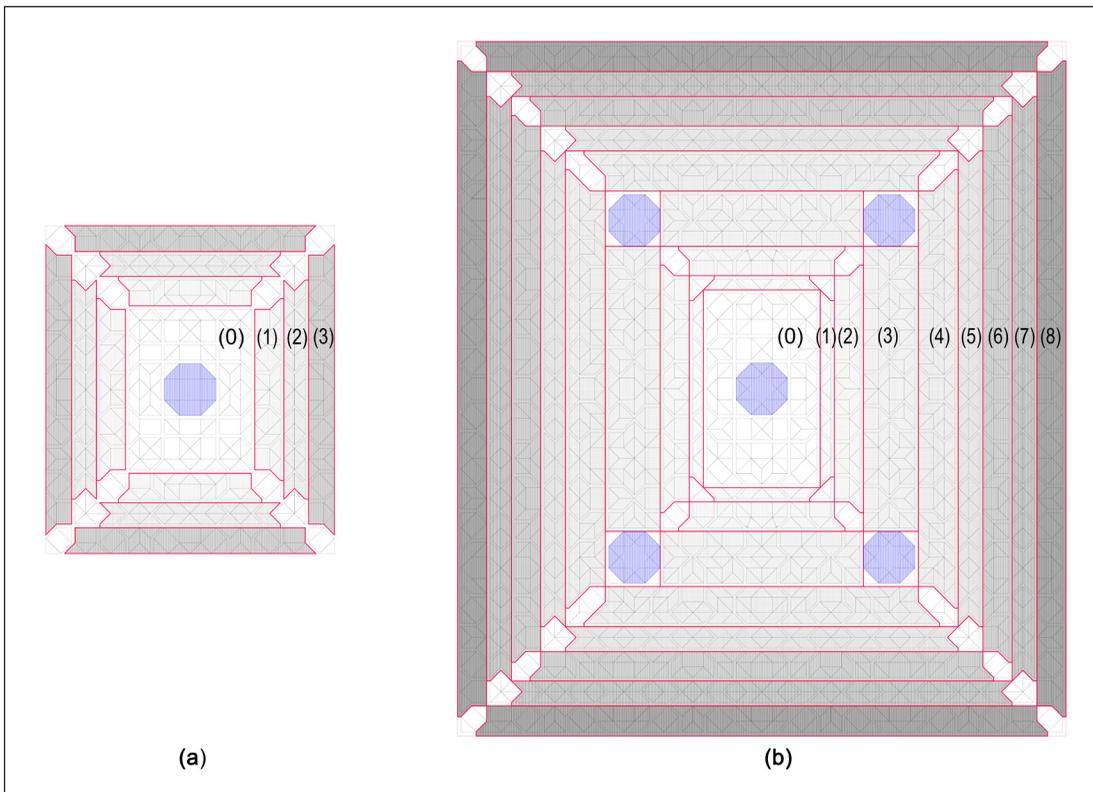


Fig. 15. Techumbres de la madrasa de Abū 'Inān. (a) la menor, han previsto un solo punto de cuelgue. (b) la mayor, han añadido otros cuatro puntos de cuelgue.

De la comparación de esta techumbre con la otra menor que hay en la madrasa Abū 'Inān se obtiene una idea bastante aproximada de a partir de qué punto han considerado oportuno incluir nuevos puntos de cuelgue (fig. 15).

La excepcionalidad de estos dos ejemplos puede deberse a su material y a la dificultad de trasponer a la madera la solución que se estaba dando, en ese momento concreto, a los ejemplos de yeso, material en el que evidentemente se dio la evolución de estas techumbres. No obstante, abre una perspectiva interesante que nos lleva a hacer un inciso y a volver a replantearnos qué hay detrás de ese filete que empezamos llamando medina.

Poco a poco hemos ido recabando información en torno a la medina, la reflejamos en la figura 16, usando como base las techumbres de madera que estamos viendo. Nos encontramos ante un esquema doble: una división del conjunto en grupos y un esquema lineal, el propio trazado de la medina. Parece que de forma generalizada ambos aspectos coinciden.

Un esquema doble en el que, además, encontraríamos dos cometidos: por un lado, el ser un esquema compositivo de partida, una forma de tener una base organizada sobre la que empezar a trabajar en fase de diseño y, por otro, el de explicar la solución constructiva. Así como el primer cometido no habría variado a lo largo del tiempo y claramente siempre estaría relacionado con la división en

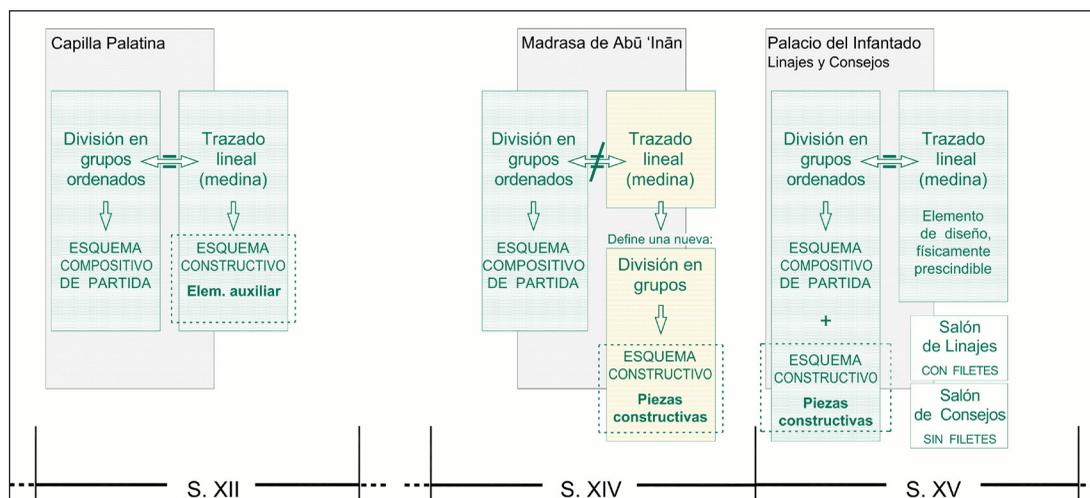


Fig. 16. Particularidades del esquema doble que hay tras la medina en cada uno de los ejemplos de madera vistos.

grupos, es en su segundo cometido en el que el esquema evolucionaría y no lo haría variando como tal, lo que cambiaría sería el aspecto, de los dos con los que cuenta, que dedicaría a explicar la solución constructiva. Si empezó siendo el esquema lineal el que explicaba el montaje de la techumbre, acabó siendo la división en grupos la que lo hace. Tendríamos, por lo tanto, que la división en grupos acabaría resolviendo los dos cometidos: composición y construcción, en tanto que el esquema lineal sería principalmente una herramienta de diseño, el trazo que perfila. Aunque lo podemos encontrar en algunas techumbres tardías como filete, sería una herencia de lo que fue; como elemento físico parece totalmente prescindible. Y es en esta situación, en la que Arenas nos deja el nombre de medina, cuando el trazo que define piezas puede o no tener un reflejo en forma de filete.

La solución constructiva del ejemplo de la madrasa de Abū 'Inān ocupa una posición intermedia, aunque claramente más próxima a la solución del Palacio del Infantado que a la de la Capilla Palatina. Con el Infantado, por ejemplo, comparte el hecho de que sus elementos básicos o mocárabes están perfectamente modulados y prefabricados, también el hecho de contar ya con un nivel superior de piezas prefabricadas, esas que hemos llamado piezas compuestas. Es en la concreción de estas donde todavía encontramos diferencias. En la madrasa de Abū 'Inān hay dos tipos de piezas compuestas: un primer tipo de pieza compuesta que se parece a las del Infantado y del que apenas tiene 5 unidades, son las responsables de la sustentación de la techumbre, y un segundo tipo de pieza compuesta alargada que ha de ir clavada a lo ya colocado; en este aspecto esta pieza todavía tiene que ver con los elementos que conforman la techumbre de la Capilla Palatina. Este segundo tipo de pieza compuesta es mayoritaria, son 32 unidades de un total de 37.

Por otro lado, aunque la medina en la madrasa de Abū 'Inān es un elemento prefabricado y en cuanto a su grosor también se parece a la medina que debió tener el ejemplo del Salón de Linajes, se distancia de esta en que, en cierta medida, todavía

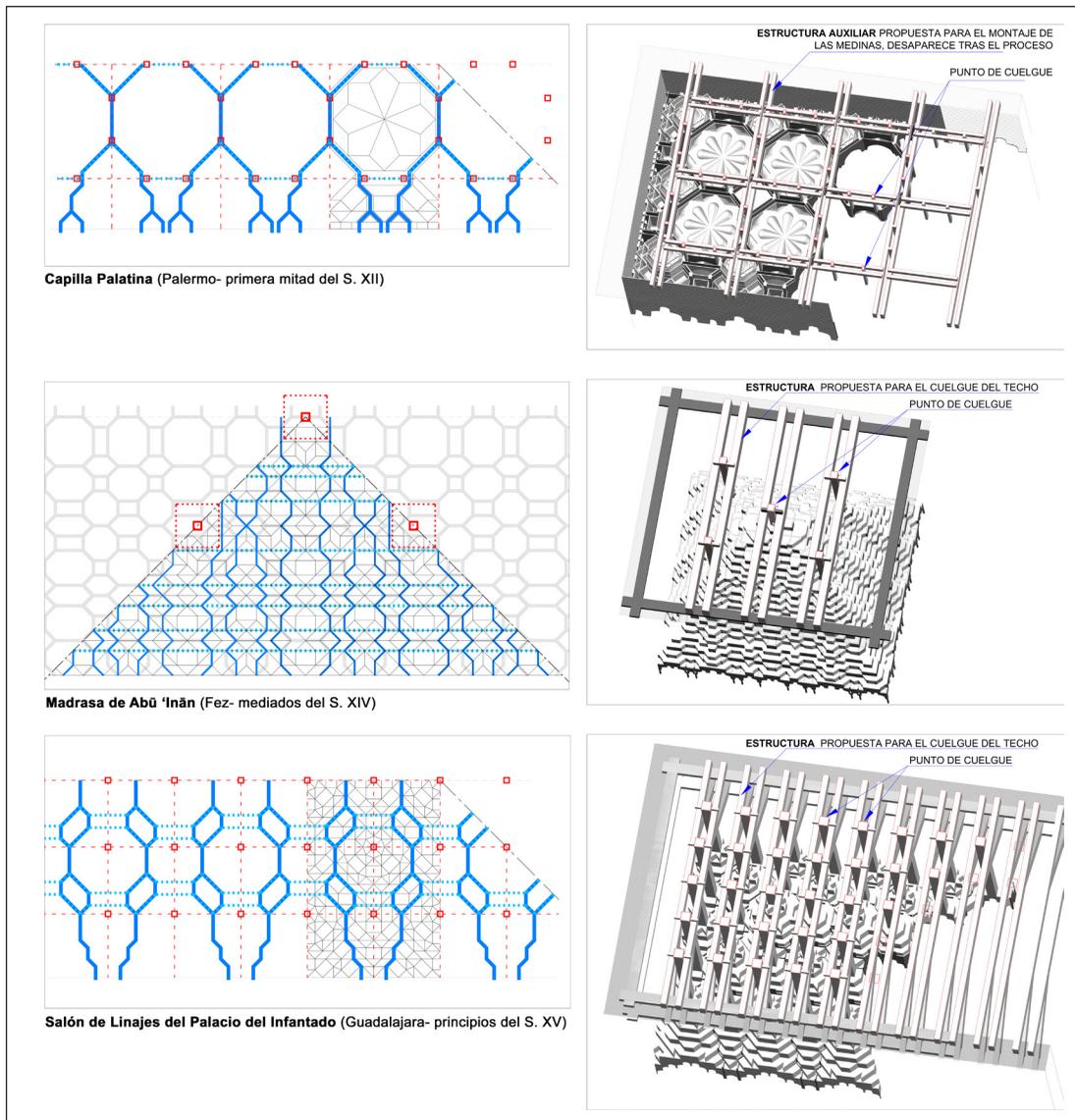


Fig. 17. Perfilados en rojo los puntos de sustentación sobre patrón y modelo 3D en cada uno de los ejemplos.

parece un elemento imprescindible. No se usa como elemento auxiliar para montar la techumbre, pero sí como elemento auxiliar para montar las piezas alargadas.

En la techumbre de la madrasa de Abū 'Inān podemos encontrar relaciones y parecidos con las dos techumbres anteriores, pero hay algo en lo que claramente se diferencia de ambas, una forma de visualizar esta distinción es añadir este ejemplo al comparativo de la anterior figura 12 (fig. 17).

A diferencia de los otros dos ejemplos, en la madrasa de Abū 'Inān los puntos de cuelgue no están relacionados con el esquema compositivo de partida, por lo que la red virtual que pueden establecer estos puntos no se extiende llevada por esa composición de una forma uniforme por toda la techumbre. Es más, como

hemos visto, la inserción de esos puntos de cuelgue parece ser la responsable del desdoblamiento del esquema de medinas respecto al esquema compositivo de partida.

Como ya hemos planteado, el que hayan tenido que provocar este desdoblamiento para solucionar esta techumbre puede deberse al hecho de que sea de madera y no de yeso, principal material con el que se construyeron estas y por lo tanto con el que evolucionaron. Por ahora no hemos encontrado este desdoblamiento en otros ejemplos y menos en yeso, lo que nos lleva a pensar que en el yeso la evolución se dio sin problemas dentro del esquema. No obstante, la particularidad de este ejemplo no resta importancia a su aportación al conocimiento del esquema que hay detrás de la medina, de la misma forma que el desdoblamiento de esta no resta interés al esquema compositivo de grupos, es más, muestra hasta qué punto es flexible como punto de partida para el diseño.

UN POSIBLE PARALELISMO ENTRE LA MADERA Y EL YESO: EL PEQUEÑO CUPULÍN EN LA MEZQUITA DE TREMECÉN

Empezamos a ver los mocárabes en Occidente con los almorávides, en principio en zonas muy limitadas, pero acaban conformando bóvedas enteras ya con ellos. Bóvedas que por lo que parece terminan sustituyendo a las bóvedas anteriores de nervios entrecruzados. Ciertos ejemplos apuntan, que en tanto se hizo efectiva esa sustitución, se dio una fase de convivencia entre las bóvedas de nervios y los mocárabes.

Tomamos como punto de partida dos de los ejemplos más antiguos de los que se conservan. Por un lado, la bóveda que cubre la macsura en la Mezquita Mayor de Tremecén, en Argelia. En este ejemplo, los mocárabes ocupan ya los cuatro ángulos que dan pie a la base dodecágona de la cúpula de nervios entrecruzados y también la pequeña cúpula que sobre ella se levanta y que cubre el espacio que los seis pares de nervios paralelos dejan en el centro al entrecruzarse. Tenemos, por lo tanto, que sobre una bóveda de nervios entrecruzados con plementería calada aparece una pequeña cúpula de mocárabes. Por otro lado, la Qubba Ba'adiyn de Marrakech, con una bóveda con cuatro pares de arcos entrecruzados, los espacios que estos dejan en los ángulos se rellenan de mocárabes. El nuevo elemento que parece que viene de Oriente se ha empezado a instalar entre los mismos arcos entrecruzados de las bóvedas que se estaban haciendo en Occidente, esas que el trabajo con mocárabes va a acabar sustituyendo.

Llevamos tiempo dando vueltas a la medina y a sus esquemas, prácticamente el mismo tiempo que en el aire queda una idea que ahora, tras este análisis, retomamos. Nos preguntamos si la medina y la forma en la que se organiza no son más que un reflejo a otra escala de los arcos entrecruzados entre los que se empezaron a instalar los mocárabes.

En uno y otro caso se trata de nervios, en uno y otro caso se organizan por pares. La principal diferencia es que en un caso los pares de nervios se entrecruzan



Fig. 18. Fotografía del trasdós de la bóveda y cupulín que cubre la maqsura de la Mezquita Mayor de Tremecén en Argelia, y esquema en planta de prismas y medinas del cupulín y posible disposición de los tableros que se ven en la fotografía.

circularmente y en el otro, al ser de menor porte, se reproducen linealmente, vertical y horizontalmente, conformando una trama, un patrón que se extiende lo que sea preciso para cubrir un espacio.

La propuesta de montaje que hemos presentado para el ejemplo de la Capilla Palatina sería un punto más a tener en cuenta en esta reflexión. En este ejemplo la medina constituye la base sobre la que fijar los mocárabes, igual que los arcos de las bóvedas de arcos entrecruzados son la base sobre la que construir la plementería. El fundamento en ambos casos es una construcción por capas, una primera establece un armazón de nervios y una segunda en la que se cubren los huecos.

Pero, ¿cómo se habría pasado de los arcos entrecruzados de una bóveda a esa filigrana que conforma la medina en el ejemplo de la Capilla Palatina?

Para responder a esta cuestión nos fijamos con detenimiento en una imagen que recoge Antonio Almagro en su trabajo sobre la Mezquita Mayor de Tremecén y la cúpula de su maqsura (fig. 18)¹⁷. Vemos el trasdós del cupulín que corona dicha cúpula. En este, nos parece distinguir un par de tableros paralelos en posición vertical que sobresalen del conjunto. Es muy posible que estemos viendo también el extremo de, al menos, otro en el sentido perpendicular. Enseguida encontramos sobre el esquema en planta, hecho a partir de la planta que presenta también Almagro, cuál puede ser la disposición de esos tableros, que parece que pueden estar relacionados con los tramos de medina que acompañan a los elementos de base rectangular.

Tiene sentido pensar que el tablero cruza de lado a lado el hueco que deja la bóveda de arcos entrecruzados, apoyándose en esta. Si acercamos la imagen (fig. 19), reparamos en que el tablero se escalona en altura, por lo tanto, parece que tiene sentido pensar que al perfil superior escalonado de este tablero puede responder inferiormente otro perfil también escalonado, con lo que tendríamos un tablero en forma de arco.

¹⁷ Almagro, 2015: 199-257.



Fig. 19. Ampliación de la fotografía anterior y vista del modelo con nuestra interpretación.

Analizamos esta posibilidad con un modelo, se trata de ver qué relación puede haber entre estos tableros en posición vertical y los elementos que forman la pequeña cúpula.

Quizá en el modelo de la figura 19 falte un mayor desarrollo interior de yeso en los elementos básicos. Hemos preferido limitar este, precisamente para ver mejor su relación con los tableros, pero en principio nos muestra una idea de lo que podemos estar viendo en la imagen y nos deja información interesante: el perfil inferior del tablero al que hemos dado forma de arco parece que ha de responder a una silueta mucho más cuidada y precisa que el perfil superior, puesto que parte de ese perfil podría quedar visible en el conjunto como dos tramos de medina.

El caso es que si han comprobado que pueden añadir con yeso elementos básicos o mocárabes a las testas de los nervios de las bóvedas para rellenar los espacios reducidos que estos pueden conformar, como pasa en los huecos que la bóveda sobre la que se asienta este cupulín deja entre su planta dodecagonal y el cuadrado sobre el que se asienta (o como pasa en la Qubba Ba'adiyn de Marrakech en los triángulos que deja en los ángulos el curioso esquema octogonal que en planta describen sus nervios), tiene sentido que para poblar espacios algo mayores hayan optado por extender ese mismo sistema, a otra escala, con una red menor de nervios. Pensamos que es esto lo que estamos viendo en la imagen de la figura 19, y lo que intentamos recoger en nuestro modelo, dos pares de nervios paralelos entrecruzados perpendicularmente con otros dos.

Por supuesto, no se trata de un nervio convencional, es un tablero que parece de yeso, pensado para ir en posición vertical, prefabricado con una silueta muy concreta, en la que, tanto el perfil superior como el inferior reproducen un arco. En el perfil superior este arco queda resuelto con un simple escalonamiento. Más exigente parece el perfil inferior, no en vano parece que parte de él queda visto y formando parte del conjunto como tramos de medina.

No es nuevo para ellos trabajar con nervios entrecruzados y tampoco es nuevo en el mundo islámico usar “piezas prefabricadas de yeso que sirven de elementos auxiliares durante el proceso constructivo y que permanecen finalmente integradas en la propia fábrica”. De esta forma se refiere Antonio Almagro a ciertas piezas que se localizaron entre los restos de una arquería en el alcázar omeya de Amman¹⁸. Hemos reproducido tal cual sus palabras porque no vemos la forma de referirnos a estos tableros con mayor precisión. En este mismo artículo, Almagro, aunque advierte precisamente en relación con los mocárabes que no se sabe nada de cimbras o elementos auxiliares perdidos de yeso como los que ha descrito de Amman, plantea una reflexión que apunta a una solución que nos parece que describe perfectamente lo que creemos ver en el cupulín de Tremecén.

Si volvemos al modelo con el que estamos analizando el cupulín de mocárabes de Tremecén, de entrada, surgen un par de aspectos interesantes:

- Por un lado, esta solución segrega en dos elementos muy distintos lo que hasta ahora nos parecía el mismo tipo de medina. El primero responde a los tramos visibles de los tableros. Son los tramos de medina que aparecen en las testas de los elementos con base rectangular y que se desarrollan en lo que a partir de ahora vamos a considerar las direcciones principales de la pequeña cúpula de mocárabes. Los vemos en gris oscuro en la figura 20a. El segundo parece ser un filete, labrado como tal, sobre la pasta que usan para rellenar y pegar elementos. Son los que aparecen en gris de tono intermedio.

- Por otro lado, tenemos que una parte del cupulín queda embebida en el grosor de la bóveda de arcos entrecruzados, en tanto que otra parte emerge por encima. Al apoyar los tableros sobre la bóveda estos quedan ocupando, en el conjunto del cupulín, una franja limitada de su altura. Esto supone que los elementos básicos, o mocárabes, se relacionan con estos elementos auxiliares de distintas formas. Este punto se hace más evidente en la figura 20b, en la que aparece el esquema sin los filetes de relleno y pegado.

En el perímetro del cupulín vemos elementos cuyo desarrollo curvo claramente queda por debajo de los tramos horizontales y extremos del perfil inferior de los tableros, son los marcados con un (0) y un (1). Ocupando ese mismo nivel en altura y otro superior está el elemento (2) del grupo colindante. El resto de ese grupo colindante (3), y el elemento (4) desarrollan ya su curvatura limpiamente coincidiendo con la altura del primer nivel del tablero. Los elementos (5) desarrollan su curvatura coincidiendo con la altura del segundo nivel del tablero y, por último, el elemento o elementos (6), la coronación del cupulín, desarrollaría su curvatura por encima del arco.

Las distintas posiciones de los elementos respecto a los tableros auxiliares con forma de arco se traduce en distintas formas de pegado. Veamos cómo pueden ser y cómo evolucionan a lo largo de la pequeña cúpula. En la figura 21 empezamos por mostrar el perfil del tablero que hemos usado en el modelo, sobre él marcamos

¹⁸ Almagro, 2001: 147-170.

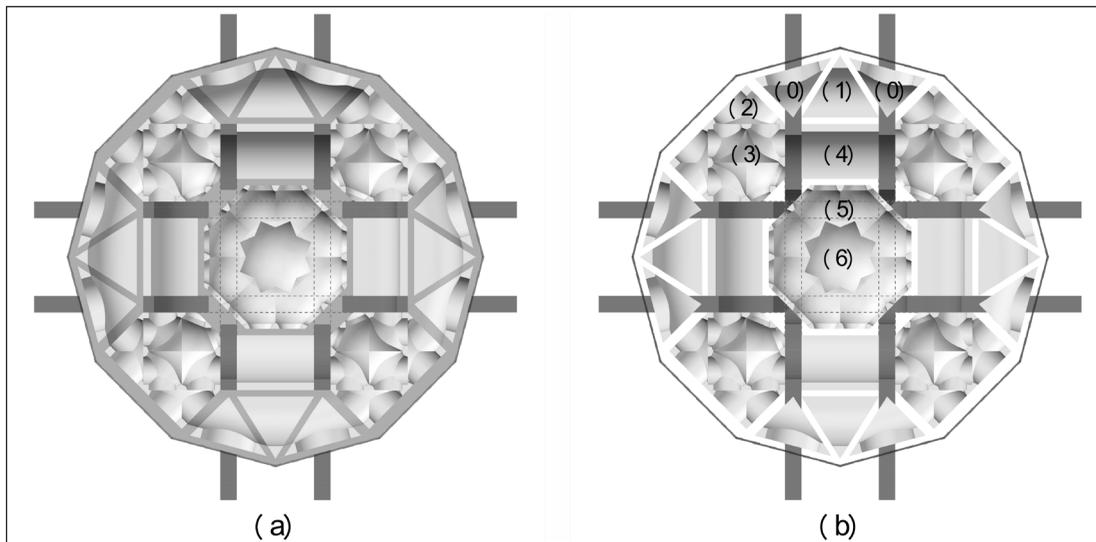


Fig. 20. Cupulín de mocárabes en la Linterna que cubre la macsura de la mezquita mayor de Tremencén.

- (a) Distinción en grises de los distintos elementos que lo componen. Del más claro al más oscuro: mocárabes, filetes labrados sobre la pasta de relleno y parte visible de tableros auxiliares.
 (b) Solo tableros auxiliares y su relación con elementos básicos.

con una línea de trazos roja lo que será su parte visible en el conjunto. Es la parte de su perfil inferior que conocemos, la medina que acompaña a los elementos básicos de base rectangular. En principio, hasta llegar a esta parte, la silueta del tablero previsiblemente ha de empezar siendo horizontal, y define el plano de apoyo sobre la cúpula. Por encima del tramo curvo conocido no sabemos si el arco evoluciona escalonándose en recto o en curvo, en cualquier caso, va a quedar oculto por elementos básicos. Previsiblemente, su acabado fuera rugoso para que agarrara mejor el yeso de pegado.

En la figura 21a vemos dispuestos estos tableros por parejas que se entrecruzan en el centro, como si se tratara de los nervios de una bóveda de nervios entrecruzados.

Nos fijamos ahora en los elementos básicos o mocárabes del anillo exterior, en todos ellos su desarrollo curvo, si no por entero al menos en parte, queda por debajo del primer tramo horizontal del perfil inferior de los tableros (fig. 21b). En el anillo perimetral tendríamos la sucesión de los siguientes elementos: (2)(0)(1)(0)(2)(2)(0)(1)(0)(2)... De estos, la posición de los marcados con (1) y con (2) no interfiere con los planos verticales de los tableros auxiliares, esto nos hace pensar que pueden tener un cierto desarrollo interior vertical, el suficiente para recibirlos con yeso a las testas de esos tableros auxiliares del cupulín y/o de los nervios de la bóveda. Y aquí tenemos dos situaciones distintas, por un lado, las piezas (2) tienen una cara alineada a uno de los nervios de la bóveda donde se instala el cupulín, la cara que responde a uno de los catetos del medio cuadrado que tienen por base; esta cara se puede pegar directamente al nervio con un filete de yeso. La cara que responde al otro cateto, así como las dos caras que se han de pegar en este anillo de la pieza (1), no se ciñen ni a tablero ni a nervio, por lo

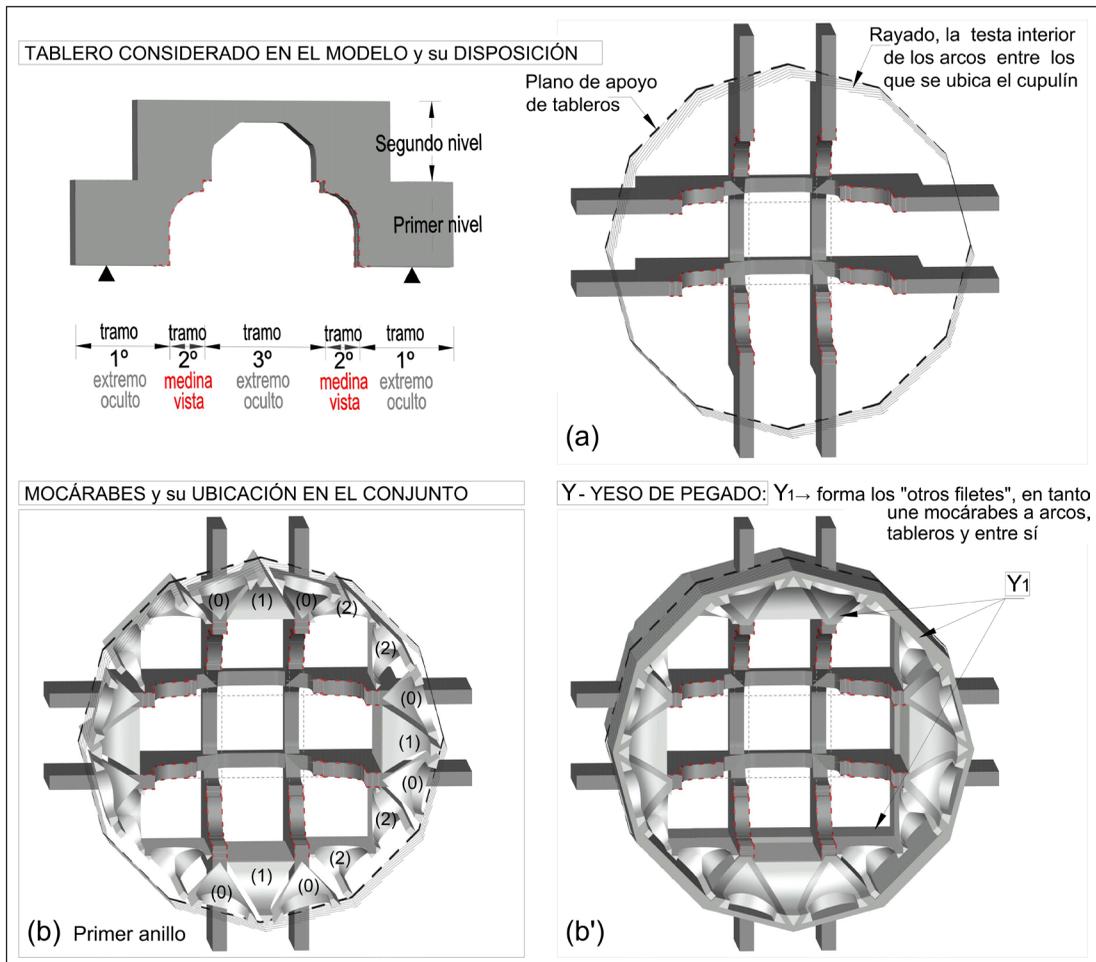


Fig. 21. Cupulín de mocárabes en la Linterna que cubre la maqsura de la Mezquita.

que se tendrán que pegar con pelladas hasta colmatar la unión que, por supuesto, dejará en su interior atrapado el tramo del tablero auxiliar que discurre entre estos elementos, pero también dejará fijado al conjunto el elemento (0), que, por su situación, en principio ha de entrar como un elemento sin raíz vertical, quizá más bien con una proporción superficial que, de entrada, permita fijarlo por debajo al tablero auxiliar.

Repetiendo este proceso en ocho puntos, el anillo perimetral quedará perfectamente fijado a los nervios de la bóveda, colmatado, y dejará en su interior perfectamente atrapados los tramos de tableros auxiliares que lo atraviesan. En este primer paso estamos viendo cómo todo puede ser de yeso, entrar prefabricado y cómo, en el montaje, las partes pueden fundirse literalmente en un todo (fig. 21b').

Hacemos un inciso y volvemos a la imagen que tenemos del trasdós del cupulín (fig. 22), vemos, en la base de los tableros, las pelladas de yeso que cubren las piezas (0) y (1); lo hemos marcado en la imagen con un rayado en amarillo. En el extremo derecho de la imagen apreciamos la raíz de las dos piezas (2), dos piezas



Fig. 22. Trasdós de cúpula, se marcan los elementos del primer anillo (0), (1) y (2).

que como hemos visto van pegadas por una de sus caras al nervio de la bóveda con un filete que por el intradós quedará perfilado y visto como parte del trazado de medina. Es más, este filete se ha de prolongar por encima del nervio de la bóveda para dar fondo al segundo nivel de la especial entalladura de la pieza (2). En la imagen vemos sobre el nervio cómo en el yeso que rebosa ha quedado marcado el paso de una mano para extenderlo. En el extremo izquierdo, la perspectiva con la que está tomada la fotografía propicia que el tablero oculte en buena medida las piezas (2) de ese lado.

A este primer anillo, interiormente le seguiría otro, formado por elementos cuyas curvaturas se desarrollan en el primer nivel de los tableros auxiliares en forma de arco. Se suceden, el elemento (4) y el grupo de elementos (3) (fig. 23c). Igual que planteábamos antes, bien pueden tener un cierto desarrollo vertical que permita pegarlos a las testas de los tableros y a las piezas ya pegadas. Esta vez todas las caras que se han de pegar quedan alineadas con el hueco que han de ocupar, así que se precisa una fina capa de yeso para su pegado. Vuelven a conformar un anillo perfectamente amarrado a la estructura que forman los tableros auxiliares en forma de arco, estructura de la que dejan a la vista ocho tramos de medina (fig. 23c').

En el siguiente anillo vemos elementos cuyo desarrollo curvo ha de quedar por debajo del perfil de los tableros auxiliares en forma de arco, son los elementos (5) (fig. 23d). En este caso los planos verticales de los tableros interfieren en todos los elementos. Así que estos tendrán un desarrollo interior limitado, el que permita su fabricación. Se ceñirán y pegarán con yeso fresco al perfil inferior de los tableros. Es posible que antes de terminar de fijarlos a los tableros con pelladas de yeso por encima se haya añadido la pieza de coronación. Esta queda inscrita entre las testas de los tableros, así que tiene sentido que, tal y como se ve en la imagen del trasdós, tenga un cierto desarrollo vertical que permita su

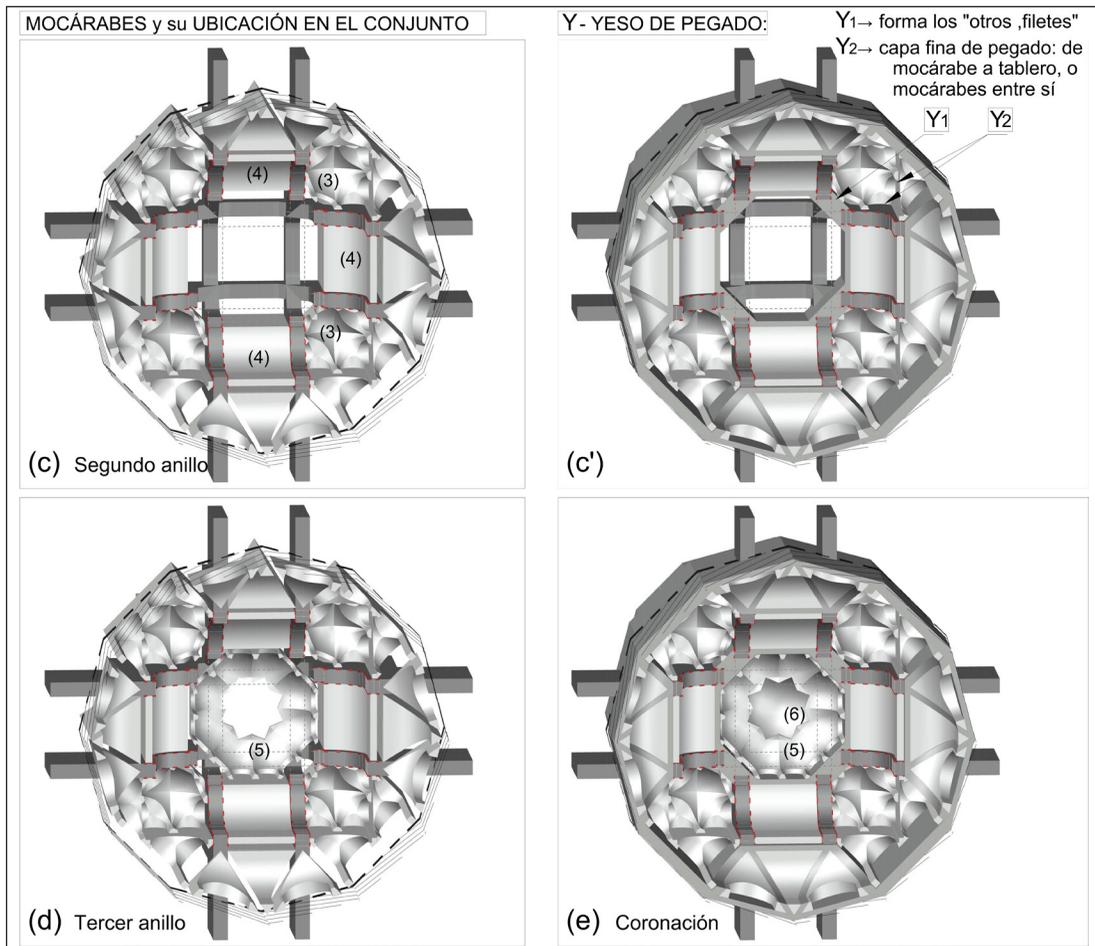


Fig. 23. Cupulín de mocárabes en la Linterna que cubre la maqsura de la Mezquita Mayor de Tremencén: últimos pasos.

anclaje a esa fijación a base de pelladas que planteamos para las piezas 5 (fig. 20e). De nuevo el núcleo central queda así consolidado a la vez que amarrado a los tableros que lo atraviesan.

El cupulín quedaría construido de esta forma mediante anillos sucesivos de elementos básicos, anillos que quedan conectados por ese curioso sistema de tableros auxiliares. Elementos básicos o mocárabes y tableros auxiliares se han fundido en un todo. En este ejemplo, igual que en el de la Capilla Palatina, tendríamos que el conjunto se ha construido por capas, una primera de elementos auxiliares y una segunda con los elementos básicos o mocárabes.

Se han servido de un sencillo esquema de elementos auxiliares, dos pares de tableros entrecruzados con un perfil inferior en forma de arco. Unos elementos auxiliares que además de ser la base a la que fijar los elementos básicos o mocárabes también hace de guía en el montaje, puesto que deja perfectamente replanteado el conjunto en el espacio. Además, estos tableros o nervios se funden en el conjunto y dejan una huella en el resultado último. Quedan vistos tramos de sus perfiles

inferiores, que junto con nuevos filetes labrados sobre la pasta de agarre constituyen toda una red de filetes mucho más compleja y sinuosa que la sencilla cuadrícula que establecen los nervios. Una red de filetes que se solapa al esquema de los tableros, a la vez que lo enmascara con su discurrir sinuoso.

El paralelismo con el ejemplo de la Capilla Palatina es claro, aunque los distintos materiales confieran particularidades al proceso; el esquema de elementos auxiliares de los que se sirven para el montaje de la pequeña cúpula de mocárabes de Tremecém tiene mucho que ver con el esquema de elementos auxiliares que hemos planteado para la techumbre de la Capilla Palatina. En ambos casos, el esquema reproduce planos verticales, en ambos casos se acaba fundiendo con el conjunto en cuanto que, en mayor o menor medida, deja huella en él a modo de medinas.

La principal diferencia está en que, en el ejemplo de Palermo, el esquema auxiliar se ha desdoblado en dos esquemas que convenientemente se solapan, de forma que del primer esquema no queda huella en el conjunto, en cambio el segundo se funde en el conjunto constituyendo una red perfectamente cerrada. En Tremecém hay un único esquema auxiliar, de forma que una parte de este no deja huella visible en el conjunto, en tanto que otra sí lo hace a modo de tramos de medina. En este último caso, el esquema auxiliar o, mejor dicho, su parte visible no cierra la red de filetes, esta queda cerrada mediante los filetes de pasta de yeso que se usan para recibir los mocárabes.

CONCLUSIONES

La medina es un elemento característico del trabajo con mocárabes en Occidente. En principio, un filete que acompaña a los mocárabes configurando un tejido que cuarteaa el conjunto. Pero, poco a poco vamos conociendo nuevos aspectos sobre este elemento que muestran la complejidad e importancia del esquema que hay detrás de él. De este esquema, podemos decir que es una constante en las techumbres de mocárabes que hemos analizado en Occidente, una constante que ha acompañado y probablemente determinado la evolución que estas techumbres han experimentado.

Para entender cómo ha sido este proceso tenemos que tener en cuenta que este esquema es doble. Tenemos que la medina reproduce un trazado lineal, pero a la vez, conforma un esquema de grupos de mocárabes ordenados. Por otro lado, este esquema doble está relacionado con dos aspectos fundamentales, el diseño y la construcción.

El hecho de que en este esquema estemos prestando atención a esa doble componente de trazado lineal, por un lado, y al grupo de mocárabes conformado, por otro, está en que en un principio el trazado representaba, o ayudaba a representar, un elemento auxiliar necesario al montaje de los mocárabes. Con el tiempo, la responsabilidad del montaje y la sustentación de estas techumbres acabó estando a cargo de los grupos de mocárabes conformados por el trazado. Este se convirtió en un elemento de diseño, físicamente un elemento prescindible que, no obstante,

perdura como filete en algunas techumbres como herencia de lo que fue; es el caso del ejemplo del Salón de Linajes del Palacio del Infantado. Entre medias, tenemos todo un proceso de evolución que nos falta por conocer.

En cualquier caso, es interesante que, en la evolución de estas techumbres, este esquema al que nos estamos refiriendo no solo se ha mantenido, sino que se ha convertido en su característica distintiva. Se trata de un esquema en el que todos los elementos quedan ordenados: prismas ordenados en redondo formando pequeños grupos, grupos que quedan ordenados en filas y columnas dentro del conjunto. Es un tipo de composición de partida que si bien precisó, en un principio, de un elemento auxiliar para su instalación, acabó convirtiéndose directamente en un esquema de definición de piezas, demostrando su acierto y flexibilidad.

¿Cómo surgió este esquema? Pensamos que pudieron influir tres aspectos:

1. El lugar en el que se comenzaron a instalar los mocárabes en Occidente, entre los arcos entrecruzados de las bóvedas, pudo ser determinante en la forma en la que estos se empezaron a desarrollar como piezas prefabricadas con un desarrollo interior vertical para poder pegarse a las testas de esos arcos.

2. La propia geometría en planta de los mocárabes, que los lleva a ordenarse en redondo en torno a un eje vertical. Es cierto que esto lo vemos también en el Medio Oriente, pero unido a la condición anterior, pudo influir en el hecho de que se limitara el tamaño de los grupos de mocárabes así ordenados. A esto solo había que añadir el que se redujera el tamaño de los propios mocárabes para que el grupo acabara convirtiéndose en una pieza compuesta, una nueva pieza prefabricada.

3. Especialmente determinante pudo ser el hecho de que se trasladara la solución de los pares de arcos entrecruzados de las bóvedas entre los se habían empezado a instalar los mocárabes, cuando estos dejaban pequeños huecos, a un esquema de nervios que, a una escala menor, sirvieran de apoyo y guía a los mocárabes dividiendo espacios mayores.

Este cambio de escala y el hecho de trabajar con yeso, pudo llevar al nervio, en su cara visible, a formar, junto con otros filetes labrados sobre el yeso de pegado de piezas, toda una red sinuosa que camuflaría el propio esquema de nervios.

El esquema resultante venía a dar la vuelta a lo que se estaba haciendo antes en las bóvedas de arcos entrecruzados, ya no son los mocárabes los que se ciñen a los nervios, sino el nervio, con la ayuda de esos nuevos filetes de pasta de pegado, los que simulan ceñirse a los mocárabes.

No obstante, aunque ese simular sinuoso parece que fue el camino habitual, también podemos encontrar nervios que limpiamente se muestran como medinas, es decir, no queda camuflado su condición de elemento auxiliar con otros filetes de pegado. Este es el caso de las bóvedas de la Iglesia de San Andrés en Toledo.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a Antonio Almagro y a Íñigo Almela.

BIBLIOGRAFÍA

- Agnello, Fabricio (2011): “Rilievo e rappresentazione del soffitto della navata central della Capella Palatina”. En: Brenk, Beat (ed.), *La Cappella Palatina di Palermo*. Modena: Ed. Franco Cosimo Panini, pp. 295-352.
- Almagro, Antonio (2001): “Un aspecto constructivo de las bóvedas en Al-Andalus”. En: *Al-Qanṭara*, 22, 1, pp. 147-170. <https://doi.org/10.3989/alqantara.2001.v22.i1.229>
- Almagro, Antonio (2015): “La mezquita mayor de Tremecén y la cúpula de la maqsura”. En: *Al-Qanṭara*, 36, 1, pp. 199-257. <https://doi.org/10.3989/alqantara.2015.007>
- Dold-Samplonius, Yvonne (1992): “Practical Arabic Mathematics: Measuring the Muqarnas by al-Kāshī”. En: *Centaurus*, 35, 3, pp. 193-242.
- Fatta, Giovanni / Campisi, Tiziana / Li Castri, Mario / Costa, Giuseppe (2017): “The muqarnas ceiling of the Palatina Chapel in Palermo”. En: *Conservation Science in Cultural Heritage*, 17, 1, pp. 65-85.
- Layna, Francisco (1997). *El Palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: aache ediciones.
- López de Arenas, Diego (1633) 2001. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes y de relojes de sol*. Facsímil de la cuarta edición de 1912. Valencia: Librerías París-Valencia, S.L.
- Notkin, I.I. (1995): “Decoding Sixteenth-Century Muqarnas Drawings”. En: *Muqarnas*, vol. 12, pp. 148-171.
- Piñuela, Mila (2019): “Bóvedas de mocárabes en la carpintería de lo blanco”. En: Huerta Fernández, S. / Redondo Martínez, E. / Gil Crespo, I. / Fuentes, P. (coord.), *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la construcción, Soria, 9 a 12 de octubre de 2019*, vol. 2. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 885-895.
- Piñuela, Mila (2021): “Sobre dos techos de mocárabes en el Palacio del Infantado de Guadalajara: el del Salón de Linajes y el del Salón de Consejos”. En: *Historia de la Construcción*, 1, Valencia, pp. 11-36.
- Piñuela, Mila (2022): “Bóvedas de mocárabes en las construcciones saadíes”. En Almagro, Antonio (ed.), *Arquitectura saadí. Marruecos 1554-1659*. Madrid: CSIC, pp. 527-567.

LA DECOLLAZIONE DI SAN PAOLO DI LUIGI AMIDANI

THE DECAPITATION OF SAINT PAUL OF LUIGI AMIDANI

Massimo Pullini

Accademia di Belle Arti in Bologna

massimo.pullini@ababo.it

ORCID:

Recibido: 04/05/2023. Aceptado: 21/06/2023

Cómo citar: Pullini, Massimo: "La decollazione di San Paolo di Luigi Amidani", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 125 (2023): 55-59.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.72>



Resumen: La decapitazione di San Paolo sta per essere eseguita, con l'apostolo inginocchiato a terra con le mani legate e il mantello rosso sceso. La scena si svolge vicino a architetture monumentali che ricordano la tradizione agiografica del martirio fuori dalla città. Il pittore, Luigi Amidani, utilizza contrasti chiaroscurali e stilizzazioni formali in un linguaggio di Maniera che è anacronistico per l'epoca barocca. La singolare coincidenza del 1629 vede Amidani scomparso da ogni documento italiano e molte opere del pittore trovate in territorio spagnolo, suggerendo una sua collaborazione con la causa iberica.

Palabras clave: *Luigi Amidani. Martirio di San Paolo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

Abstract: Saint Paul's decapitation is about to be carried out, with the apostle kneeling on the ground with his hands tied and his red cloak lowered. The scene takes place near monumental architecture that recalls the hagiographic tradition of martyrdom outside the city. The painter, Luigi Amidani, uses chiaroscuro contrasts and formal stylizations in a Mannerist language that is anachronistic for the Baroque period. The singular coincidence of 1629 sees Amidani disappear from every Italian document and many works of the painter found in Spanish territory, suggesting his collaboration with the Iberian cause.

Key words: *Luigi Amidani. Saint Paul's Martyrdom. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

La decapitazione di San Paolo (olio su tela, cm. 190 x 80 fig. 1) sta per compiersi e l'ultimo degli apostoli è inginocchiato a terra con le mani legate, l'ampio mantello rosso che lo identifica è sceso all'altezza dei gomiti e viene trattenuto dagli avambracci, mentre il capo del santo è reclinato sulla spalla destra quasi volesse agevolare il lavoro del boia. La spada sollevata è già pronta ad abbattersi sul collo del condannato.

La scena si svolge a ridosso di architetture monumentali a memoria della tradizione agiografica che colloca il martirio fuori dalle mura della città, all'inizio della via ostiense. Sviluppata in un rettangolo, il cui lato verticale risulta doppio rispetto alla misura della base, l'immagine utilizza l'elevazione di plinti, colonne, mura, nicchie figurate e balconi per costellare l'episodio di numerosi testimoni, ai quali sembra aggiungersi anche la curiosità delle stesse sculture che decorano i palazzi.

Il pittore gioca sull'esplicito contrasto tra il doloroso racconto, la muta accettazione della vittima, e l'irridere sarcastico di certi elementi decorativi, come il muso leonino scolpito alla base della colonna, al quale fa eco un'analogia maschera dorata nel fodero della spada. Per la verità aggiunge un ulteriore ghigno anche il teschio appoggiato sul libro di san Paolo, che si rivolge a questi in forma dialogante, quasi volesse comunicare un ultimo e pleonastico *memento mori*.

L'apostolo *ad honorem*, che nella sua prima vita fu persecutore dei cristiani, come è noto divenne il più importante scrittore della nuova religione e quel libro sotto al teschio ricorda le innumerevoli epistole che furono fondamentali per la diffusione e l'affermazione del primo cristianesimo.

Lo stile dell'opera, basato su contrasti chiaroscurali, tinte squillanti e stilizzazioni formali, equivale a un dichiarato programma anacronistico, che recupera un linguaggio di Maniera in piena epoca Barocca. L'incastonato cromatismo delle vesti, il teatro delle architetture, l'allungamento dei corpi e la geometria delle pose dispiegano un esplicito revival che caratterizza tutta la produzione di un singolare artista italiano, Luigi Amidani (Parma 1591 – documentato fino al 1629). Nato a Parma fu il principale allievo di Bartolomeo Schedoni (Modena 1578 – Parma 1615) e da quel genio Luigi trasse un viatico di astrazione e un coraggio poetico che ostenterà, quasi con fare provocatorio, in un tempo già rivolto verso altre direzioni.

Cionondimeno l'artista, dopo la morte prematura del proprio maestro, riuscì ad ottenere un ruolo non secondario nel ducato Farnese, almeno fino al 1629. Amidani in quell'anno cruciale segnato dalla guerra e dalla peste, nelle sue qualità di pittore di corte, venne incaricato di accogliere e accompagnare Diego da Silva Velázquez nel significativo soggiorno emiliano e durante il primo viaggio di questi in Italia. Attraverso una lettera inviata alla duchessa di Parma da Flavio Atti, che era ambasciatore farnese in Madrid, sappiamo che il viaggio del grande artista savigliano, oltre a essere indirizzato al completamento della propria formazione, aveva scopi politici e militari. In quella missiva, già conosciuta e pubblicata da Carl Justi nella sua precoce monografia su Velázquez del 1888¹, l'Atti cita esplicitamente il nome dell'*Amidano* per esortarlo a stare in guardia col collega, nel sottointeso di rimanere abbottonato sulle questioni connesse alla guerra in corso tra Spagna e Francia.

La singolare coincidenza che vede, proprio nel 1629, la sparizione di Luigi Amidani da ogni documento italiano e, di contro, il ritrovamento di molte opere di

¹ Vedi Carl Justi, 1888: 395.

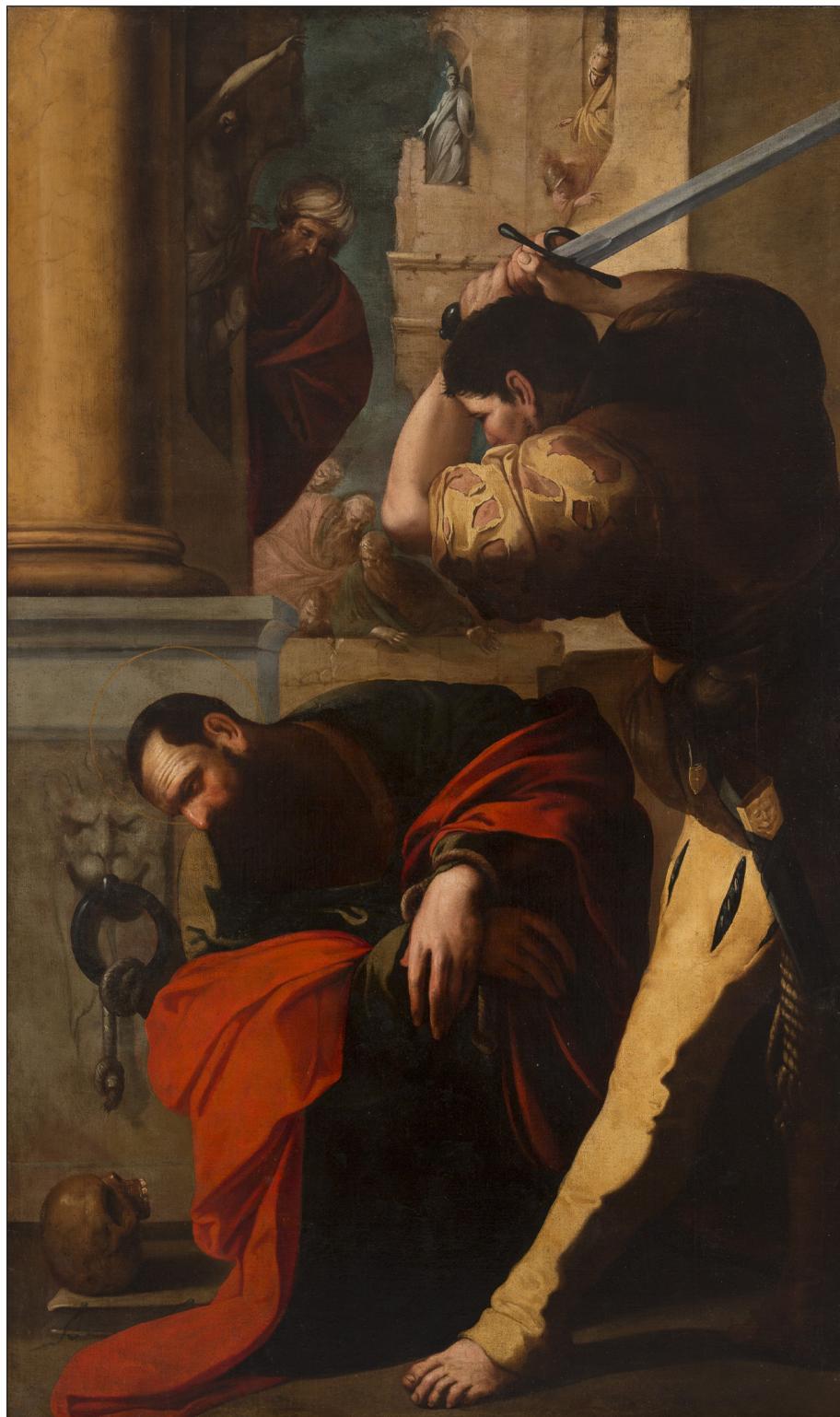


Fig. 1. Luigi Amidani, *La decollazione di San Paolo*.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

questo artista in territorio spagnolo, lascia aperte suggestive deduzioni circa una sua collaborazione alla causa iberica, che avrebbe implicato un repentino trasferimento da una penisola all'altra.

Molte delle opere 'spagnole' dell'Amidani, identificate da chi scrive e pubblicate in varie occasioni², documentano l'esecuzione di almeno tre cicli relativi al *Martirio degli Apostoli*, una tematica precisamente spagnola che dispiega tutte le differenti efferatezze subite dai primi seguaci di Cristo.

Una serie quasi integra, di piccolo formato è conservata presso la Real Academia de San Fernando di Madrid³. Ma almeno altri due gruppi di *Apostoli*, eseguiti in più ampie dimensioni, sono parzialmente ricostruibili grazie a tele riemerse a Jerez de la Frontera⁴, altre due presso il Museo di Valencia⁵ e una transitata nel mercato antiquario londinese⁶.

Tra le tele di Valencia è presente un *Martirio di San Paolo*, differente per invenzione, nel quale il corpo dell'Apostolo mostra tutta la ferita del collo decapitato e il boia, inappagato dal suo terribile lavoro, profferisce un ultimo insulto alla testa del santo, raccolta da terra e sollevata in aria.

Non appartiene dunque a quella serie la nuova opera acquisita dalla Real Academia di Madrid, che ha composizione e pure misure molto diverse⁷, e forse documenta un altro gruppo di Apostoli anche una terza *Decollazione di San Paolo* conservata a Pommersfelden⁸ che almeno per dimensioni avrebbe potuto accostarsi alle altre tele.

Questa redazione tedesca, che venne pubblicata nel 2016 da Alberto Crispo, è del tutto analoga a quella riemersa di recente, anche in ordine alla qualità di esecuzione, malgrado le fisionomie delle figure siano leggermente diverse e vi sia aggiunta, a terra, un'altra spada poggiata sopra il libro, quasi a mettere vicini tra loro tutti gli attributi del santo.

La riscoperta dell'esemplare madrileno del *Martirio di San Paolo*, che apparteneva allo storico dell'arte e collezionista José Milicua, apre nuove considerazioni circa

² Vedi Pulini, 2004: 41-54, con 20 tavole; e Pulini, 2007: 47-52. Mentre di recente è apparso sulla rivista *About art on line* novembre 2020, oltre a Pulini, 2022: 27-43.

³ La serie con il *Martirio degli Apostoli* conservata a Madrid presso la Real Academia di San Fernando, è composta da 11 telette che misurano ciascuna circa cm. 43 x 35. A parte il *Martirio di San Paolo* che è opera di Andrés Rubira, le altre dieci sono di Luigi Amidani e provengono dal noviziato Gesuita di Siviglia come risulta dall'inventario del 1796.

⁴ Un *Martirio di Sant'Andrea* e *Martirio di San Tommaso*, entrambi di cm. 206 x 125, che si trovavano in una collezione privata di Jerez de la Frontera, vennero pubblicati come opera di anonimo da A. E.Pérez Sánchez, 1965.

⁵ Un *Martirio di San Pietro*, olio su tela, cm. 204,5 x 124,5 e un *Martirio di San Paolo*, olio su tela, cm. 205x124 sono entrambi conservati a Valencia, nel Museo de Bellas Artes.

⁶ Il *Martirio di San Mattia*, transitato sul mercato londinese, presso la casa d'aste Sotheby nel 1989, venne reso noto da Crispo, 2005: 53, fig. 3.

⁷ La *Decollazione di San Paolo* recentemente acquisita dalla Real Academia di San Fernando di Madrid misura cm. 190 x 80.

⁸ La *Decollazione di San Paolo*, olio su tela, cm 201 x 104, è conservata a Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Galleria Schönborn, inv. 571, venne pubblicata da Alberto Crispo, 2016: 211-238.

la fortuna spagnola di Amidani. Il dipinto portava una tradizionale e significativa attribuzione al ferrarese Carlo Bononi e personalmente devo la sua prima conoscenza a Giovanni Sassu che me la segnalò nel 2022. Risulta comprensibile lo scambio di identità nel riscontro di singolari somiglianze tra i due artisti emiliani, che condivisero posizioni irregolari nel valico epocale tra l'arte riformata dei Carracci e il primo sentimento barocco.

Luigi Amidani, rispetto al suo conterraneo, spinge a livelli più estremi la scelta di trasformare le composizioni in tarsie di colore, dove il battito luminoso diviene pretesto per netti contrasti geometrici. Anche quest'opera vive una dimensione più astratta che reale e pur non superando la soglia del grottesco, come avviene in altri suoi cinici supplizi, sembra allestire una scena metafisica, attorno al mesto e remissivo dolore del santo.

BIBLIOGRAFIA

- Justi, Carl (1888). *Diego Velázquez und Sein Jahrhundert*, Bonn: Verlag von Max Cohen & Sohn.
- Pulini, Massimo (2004), "Per Luigi Amidani. Dipinti e intrighi spagnoli". In *Parma per l'Arte*, anno X, Parma, pp. 41-54.
- Pulini, Massimo (2007), "Ancora sulle tracce spagnole di Luigi Amidani". In *Parma per l'Arte*, anno XIII, pp. 47-52.
- Pulini, Massimo (2020), "Luigi Amidani da Parma a Madrid da pittore dei Farnese a 'confidente' di Velázquez". In *About art on line* novembre.
- Pulini, Massimo, "Luigi Amidani e Diego Velázquez". In José María Luzón (coord.), *Velázquez en Italia, entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*, catalogo della mostra, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 27-43.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1965). *Pittura Italiana del s. XVII en España*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- Crispo, Alberto (2005): "Nuove proposte per Luigi Amidani, Bartolomeo Schedoni, Sisto Badalocchio e altri artisti emiliani del XVII secolo". In *Parma per l'Arte*, anno XI, Parma, pp. 51-63.
- Crispo, Alberto (2016), "Nuovi dipinti per il primo Seicento parmense: Schedoni, Amidani, Badalocchio". In *Parma per l'Arte*, anno XXII, Parma, pp. 211-238.

UN NUEVO RETRATO DE *MARIANA DE AUSTRIA* *COMO REGENTE*, POR JUAN CARREÑO DE MIRANDA, EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. REFLEXIONES EN TORNO AL SURGIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE UN MODELO

A NEW PORTRAIT OF MARIANA OF AUSTRIA AS REGENT, BY JUAN
CARREÑO DE MIRANDA, AT THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS
OF SAN FERNANDO. REFLECTIONS ON THE EMERGENCE AND
CONSOLIDATION OF A MODEL

Gloria Martínez Leiva
Investigadora independiente
gmartinez@investigart.com
ORCID: 0000-0003-1061-2716

Recibido: 27/03/2023. Aceptado: 24/05/2023

Cómo citar: Martínez Leiva, Gloria: "Un nuevo retrato de Mariana de Austria como Regente, por Juan Carreño de Miranda, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Reflexiones en torno al surgimiento y consolidación de un modelo", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 125 (2023): 61-91.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.73>

Resumen: La restauración por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de un retrato de la reina *Mariana de Austria como regente*, que estaba considerado con anterioridad como copia de Juan Carreño de Miranda, ha permitido su estudio y puesta en valor. Tras el proceso de limpieza, la calidad de la obra no solo se ha puesto de manifiesto, sino que además ha permitido reflexionar sobre la forma de trabajar de Carreño y su dependencia de modelos anteriores. Asimismo, se ha logrado realizar un rastreo completo de la obra a través de los inventarios regio, que ha posibilitado afianzar la atribución de la pintura al maestro asturiano.

Palabras clave: *Juan Carreño de Miranda; Mariana de Austria; Juan Bautista Martínez del Mazo; restauración; procedencia; retrato regio; Carlos II; inventarios reales.*

Abstract: The restoration by the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* of a portrait of *Queen Mariana of Austria as Regent*, formerly thought to be a copy after Juan Carreño de Miranda, has shed further light on its history and provenance. The cleaning process brought out the quality of the work and also gave us fresh insights into Carreño's working method and his dependence on previous models. A thoroughgoing tracking of the painting through royal inventories has also confirmed the Carreño attribution.

Key words: *Juan Carreño de Miranda, Mariana of Austria, Juan Bautista Martínez del Mazo, restoration, provenance, royal portrait, Carlos II, royal inventories.*

A través del presente estudio se analiza el recién restaurado retrato de *Mariana de Austria como regente*, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 1), desde un punto de vista histórico, estético, técnico¹ y de su procedencia. Demostrando con ello que esta obra, que durante años estuvo depositada en otra institución y era considerada como de menor entidad, se trataba en realidad de una de las versiones con las que Juan Carreño de Miranda apuntaló la figura de la reina viuda como regente y gobernadora. Una obra de primer nivel que formó parte de las decoraciones del Alcázar de Madrid en época de los Austrias.

EL MODELO

Tras el fallecimiento de Felipe IV, en septiembre de 1665, el pequeño Carlos II, quien debía ocupar su lugar en el trono, no alcanzaba los cuatro años de edad. Se estableció entonces una regencia por la que su madre, la reina Mariana de Austria, se encargaría del gobierno de la nación con la ayuda de una Junta hasta que su hijo alcanzase la mayoría de edad, establecida en 14 años en el testamento de su padre². Para reforzar la imagen de la reina y su papel como jefe del Estado, Juan Bautista Martínez del Mazo, quien había sido designado pintor de cámara en 1661, un año después de la muerte de su suegro y maestro Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, creó un retrato en el que se desarrollaban toda una serie de elementos iconográficos que la representaban como regente, gobernadora y tutora del rey niño (fig. 2)³. La reina aparecía vestida de religiosa dominica, aunque nunca perteneció a la Orden, con hábito blanco y toca negra, una indumentaria que se asociaba con la de las viudas, ya que al fallecer el marido, la mujer pasaba a ser esposa de Dios. La soberana ya no abandonó hasta su muerte dicho atuendo, siguiendo así la tradición de las reinas viudas de la Casa de Austria⁴, que con él simbolizaban su ejemplaridad y fidelidad al monarca fallecido, del que obtenían la legitimidad de su poder. Esta indumentaria contribuyó a crear una iconografía de mujer virtuosa, piadosa, fuerte y santa y que por tanto tenía legitimidad para participar en los asuntos políticos⁵.

El escenario escogido para su representación, el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, era el corazón del principal edificio de los Austrias. La pieza había surgido tras la remodelación de la fachada llevada a cabo por Juan Gómez de Mora entre 1618 y 1622. Sabemos que en 1625 hubo un primer intento por dotarla de pinturas al fresco, aunque no llegaron a llevarse a cabo, y en ese momento se realizó una primera decoración de sus muros con pinturas de artistas de primer orden,

¹ Véase a continuación el análisis técnico realizado por Judith Gasca y Silvia Viana.

² En los últimos años han aparecido interesantes y completos estudios sobre la figura de Mariana de Austria analizando su papel como madre y gobernadora, véanse Mitchell, 2019; Olivan, 2006 y Olivan, 2022.

³ Sobre Juan Bautista Martínez del Mazo es esencial el trabajo de Manzano Rodríguez, 2023.

⁴ Rodríguez Moya, 2018.

⁵ Sobre este asunto, véanse Pérez Samper, 2005 y 2007. Rodríguez Moya, 2018: 247.



Fig. 1. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1673. Óleo sobre lienzo, 206 x 144 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 1485.



Fig. 2. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Mariana de Austria*, 1666. Óleo sobre lienzo, 196,8 x 146 cm. Londres, National Gallery, inv. NG2926.

como Tiziano o Rubens⁶. Nuevamente, la pieza fue renovada a partir de 1639, extendiéndose los trabajos en el tiempo, ya que se realizaron encargos de pinturas a Rubens y Velázquez, y este último trajo de su segundo viaje a Italia diversos lienzos y encargó los leones de bronce que sustentaron los bufetes del salón, que se convirtieron en uno de los elementos más emblemáticos de la pieza, como vemos en el lienzo en estudio⁷. La culminación del espacio se produjo en 1659 cuando, tras la llegada de los fresquitas Agostino Mitelli y Angelo Michel Colonna⁸, se decoró la bóveda al fresco con el tema de la *Dotación de Pandora*, representando Pandora la personificación de la mujer favorecida por los dioses con todas las virtudes, en una clara alegoría a la infanta María Teresa. La infanta fue entregada en casamiento al rey francés Luis XIV como uno de los acuerdos de la firma de la Paz de los Pirineos y la decoración de la pieza se inauguró con motivo de la recepción al embajador extraordinario de Francia, quien venía a pedir la mano de la infanta para Luis XIV⁹. Una vez finalizada la estudiada decoración representativa de los Habsburgo en el Salón de los Espejos, que en buena parte se debió a la labor de Velázquez no solo como pintor, sino también como aposentador regio¹⁰, el espacio fue el utilizado por Felipe IV para recibir a las audiencias de alto rango.

Asimismo, fue Velázquez el primero que vinculó al retrato regio con la representación de una estancia del Alcázar como símbolo de poder, siendo *Las Meninas* la primera obra en la que aparece reflejada una sala concreta del edificio, el Cuarto del Príncipe, convertido entonces en el obrador de pintores de corte. Así pues, la representación de la reina Mariana de Austria en el interior del Salón de los Espejos, un lugar en el que se realizaban las recepciones de embajadores y mandatarios, actos en los que anteriormente ella estaba ausente como reina consorte, indicaba que ahora era la que ostentaba el máximo poder dentro de la corte. De este modo, el escenario se convertía en un elemento esencial a la hora de aludir a la posición de la soberana. Este, asimismo, se abre hacia la Pieza Ochavada, donde el pequeño Carlos aparece acompañado de sirvientes, haciendo referencia a que el poder de la reina estaba sustentado en la presencia del rey niño.

Un último elemento hablaba con fuerza de la autoridad de la soberana. El sillón de brazos tapizado de terciopelo negro. Este, por su color, alude nuevamente al luto, pero su importancia principal radica en que la reina se sienta en él, algo que señala

⁶ Sobre este tema, véase Barbeito, 2015: 26-34.

⁷ Sobre las decoraciones y la nueva imagen del Salón de los Espejos, así como su significación, véanse Barbeito, 2015: 34-40. Martínez / Rodríguez, 2015: 58-70. Cruz Yábar, 2016 y 2017.

⁸ Sobre estos dos artistas y su llegada a España, véase García Cueto, 2005.

⁹ Aterido / Pereda, 2004; Hermoso, 2021.

¹⁰ Como afirman Martínez / Rodríguez, 2015: 66: "Todo el conjunto, tanto pinturas, como mobiliario y frescos, respondía por tanto a un pensado programa de exaltación dinástica en el que nada quedó al azar. Detrás de este premeditado elenco de obras parece claro que estuvo Velázquez, quien pintó cinco lienzos, trajo seis de Italia, diseñó los espejos de las águilas, encargó los leones que debían hacer de soporte a los bufetes, consiguió a Mitelli y Colonna para que pintaran el fresco de la sala y dio el diseño de este. Una labor que ratifica la confianza plena del monarca en el sevillano y el papel principal de este dentro de las redecoraciones que se acometieron en el Alcázar a partir de 1640".

directamente a su desempeño de las labores de gobernante¹¹. La silla era utilizada por las reinas en contadas ocasiones, ya que el uso habitual de la corte era que las mujeres se sentasen sobre almohadones en el suelo. En diversos lienzos las reinas de la Casa de Austria figuran apoyadas en sillones de brazos¹², pero normalmente no aparecen sentadas a no ser que se quisiera remarcar su papel político activo, como ocurre en el retrato de *Isabel Clara Eugenia*, realizado por Rubens y Brueghel el Viejo (Museo Nacional del Prado, cat. P001684). Por lo general, el asiento quedaba reservado a los soberanos, quienes ejercían el poder de una manera más ostensible y directa. Tenemos constancia documental de que Felipe IV recibía a su Consejo de Estado todos los viernes, sentado en una silla¹³ y, como regente y representante de la Junta de Gobierno que es, la reina tenía derecho a tomar asiento. Asimismo, el hecho de que la reina Mariana de Austria luzca en su mano un recado hace referencia a sus obligaciones oficiales y a que los documentos sin su firma carecían de validez jurídica. Como vemos, todo un complejo entramado iconográfico para apuntalar y legitimar el poder de la soberana¹⁴.

De las diversas versiones que del retrato de la reina Mariana de Austria como regente se conservan, al menos, tres, son consideradas autógrafas de Mazo. La de la National Gallery (fig. 2), firmada y fechada en 1666 por el artista, la del Museo del Greco de Toledo (inv. CE00023), también firmada, aunque no fechada, y la de formato más reducido que se conserva en el Museo de Arte Ponce de Puerto Rico (inv. 63.0397) y que también está fechada y firmada¹⁵. En ellas vemos las mismas facciones de una reina muy joven, casi niña, de gesto adusto y nariz redondeada, que aporta una personalidad muy particular al rostro. De esta efigie se conoce, al menos, otro ejemplo más que ha sido de igual modo atribuido a Mazo, pero que al compararlo con las tres imágenes autógrafas comprobamos que, aunque la composición es fiel a lo creado por el pintor regio, el rostro muestra diferencias importantes: este retrato es el de la colección Granados (fig. 3). De hecho, al comparar el rostro de la soberana con los ejecutados *a posteriori* por Juan Carreño de Miranda observamos que se trata de los mismos rasgos (figs. 7 a 9), los cuales nada tienen que ver con los efigiados por Mazo. Mazo falleció en febrero de 1667 y fue suplido por Sebastián de Herrera Barnuevo, quien acumuló en su persona los

¹¹ El valor de la silla como elemento simbólico y ritual de poder se retrotrae a la República romana con el uso de la silla curul [Schäfer, 1989]. Dentro de la etiqueta de la corte estaba perfectamente reglado el uso de la silla, su forma y tapizado dependiendo de la categoría del personaje que tenía derecho a ella; véase a este respecto, Gállego, 1972; Llorente, 2006: 222-223; Pascual Chenel, 2010: 39-40.

¹² Véase, por ejemplo, el retrato de *Margarita de Austria*, por Juan Pantoja de la Cruz (Museo Nacional del Prado, a partir de ahora MNP, cat. P002563), el de *Isabel de Borbón*, por Rodrigo de Villandrando (MNP, cat. P007124) o el de *Mariana de Austria*, por Velázquez (MNP, cat. P001191).

¹³ Llorente, 2006: 223.

¹⁴ Un completo análisis iconográfico de los retratos que Juan Bautista Martínez del Mazo realizó de Mariana de Austria como reina regente puede verse en Pascual Chenel, 2010: 31-44.

¹⁵ Sobre estos retratos, véase Llorente, 2006.



Fig. 3. Juan Carreño de Miranda y Juan Bautista Martínez del Mazo [nueva atribución propuesta], *Mariana de Austria*, ca. 1669. Óleo sobre lienzo, 192 x 136 cm. Madrid, Colección Granados.

cargos de maestro mayor y pintor de cámara¹⁶. El que este no pudiera dedicarse en exclusiva a la pintura hizo que en 1669 se nombrara a Juan Carreño de Miranda como nuevo pintor del rey con sueldo, y tras la muerte de Herrera Barnuevo, en 1671, fue designado pintor de cámara regio.

Juan Carreño de Miranda nació en Avilés, Asturias, en 1614, aunque muy pronto pasó a residir en Madrid. Formado primero en el taller de Pedro de las Cuevas para posteriormente pasar al del colorista Bartolomé Román, Carreño demuestra desde su primera obra conocida, *San Antonio predicando a los peces* (Museo Nacional del Prado, cat. P005097), firmada y fechada en 1646, su predilección por el uso de un colorido suntuoso de raigambre veneciana y un esquema compositivo de raíz flamenca¹⁷. Sus obras lograron pronto éxito y el pintor se abrió hueco en la corte, recibiendo importantes encargos tanto para órdenes religiosas como para familias nobiliarias. En 1658 testificó en las pruebas de la concesión del hábito de Santiago a Velázquez, y a partir de entonces comenzó su labor al servicio de Palacio, siendo su primera actividad la de colaborar en las decoraciones al fresco del Salón de los Espejos que estaban llevando a cabo Mitelle y Colonna y a las que acabamos de hacer referencia¹⁸. En los años sesenta continuó su labor como fresquista, en colaboración con Francisco Rizi. Así intervino en el camarín de la Virgen de Atocha, en el ochavo y relicario de la catedral de Toledo o en la bóveda de San Antonio de los Alemanes; y obtuvo también abundantes encargos de pintura religiosa, retratos, etc. En 1667 solicitó a la reina Mariana de Austria que le honrase con el título de pintor de cámara, pero en ese momento no se consideró oportuno, logrando en septiembre de 1669 el nombramiento de pintor del rey con sueldo “en atención a la inteligencia con que trabaja en su facultad y los méritos que le asisten para ello”¹⁹. Su buen hacer y la protección de la reina Mariana de Austria le llevaron a ir acumulando favores regio, siendo nombrado, en diciembre de ese mismo año, ayuda de la furriera, un puesto con el que se le hacía cargo de la conservación y disposición de las pinturas y mobiliario del Alcázar y que con anterioridad había ocupado Velázquez, por lo que el artista pasaba a seguir la misma senda de este. Finalmente, como ya hemos indicado, en abril de 1671, tras el fallecimiento de Sebastián de Herrera Barnuevo, el pintor obtuvo el título de pintor de cámara y gracias a la intercesión de la reina Mariana de Austria cobró los sueldos de pintor del rey y de pintor de cámara, en una demostración de la posición privilegiada que gozaba en Palacio²⁰.

¹⁶ Sobre Sebastián Herrera Barnuevo, y más concretamente sobre su labor pictórica, véase Díaz García, 2010. En la reciente exposición del Museo Nacional del Prado, comisariada por el profesor Benito Navarrete y dedicada a la figura de Francisco Herrera el Mozo, se hacen referencias a Sebastián Herrera Barnuevo como uno de los artistas barrocos españoles que practicaron las artes con voluntad totalizadora. Navarrete, 2023: 17 y Aterido, 2023: 77-81.

¹⁷ Sobre la vida y obra de Juan Carreño de Miranda hay diversos estudios monográficos, véanse Berjano, 1925; Marzolf, 1961; Pérez Sánchez, 1985 y 1986 y López / Carreño, 2007.

¹⁸ García Cueto, 2005: 125-127.

¹⁹ Pérez Sánchez, 1986: 22.

²⁰ Pérez Sánchez, 1986: 23.



Fig. 4. Retrato de Mariana de Austria en la Colección Granados de Madrid antes de su restauración.

Pese a la maestría en todos los géneros y técnicas pictóricas desplegada por Carreño, en lo que realmente destacó y en lo que centró su labor palaciega fue en el retrato. Es probable, a tenor de lo que puede observarse en el retrato de la colección Granados, que sigue el modelo del realizado por Juan Bautista Martínez del Mazo, pero se distancia de él en la ejecución y en la fisonomía de la soberana, que los primeros trabajos realizados por Carreño dentro del taller regio fueran la copia y distribución del modelo desarrollado por su antecesor. Pudo ser pues, a través de la copia y repetición de ese modelo y de las enseñanzas obtenidas a través de los retratos realizados por Mazo, como el artista asturiano llegó a elaborar y codificar su propio modelo iconográfico para representar no solo a la reina viuda y regente, sino también al rey Carlos II. Es más, si nos fijamos en el retrato perteneciente a la colección Granados antes de ser restaurado (fig. 4), comprobamos que hay una superposición de rostros de la reina y que se había eliminado al perrito que descansaba a los pies de la soberana, el cual reapareció durante la limpieza y sigue el modelo de Mazo. ¿Podría ser que Carreño interviniese directamente sobre uno de los retratos creados por Mazo y que este quizás dejó inacabado? Desde luego la teoría parece plausible a la vista de las transformaciones que presentaba el lienzo antes de su restauración²¹.

LA REELABORACIÓN DE UN NUEVO MODELO POR JUAN CARREÑO DE MIRANDA

A través de la copia, retoque y reproducción del retrato de Juan Bautista Martínez del Mazo de la reina viuda como regente, es como Carreño llegó a rediseñar uno propio. En ese proceso también le sirvieron de inspiración y estímulo otras de las obras realizadas en los últimos años por su antecesor. De hecho, la mano que la infanta Margarita tiene apoyada sobre una silla, en el retrato que Mazo le realizó tras la muerte de su padre (Museo Nacional del Prado, cat. P000888), parece que sirvió de muestra para la que posteriormente Carreño posó sobre el bufete con el recado blanco de la reina regente (fig. 5). Asimismo, el artista se inspiró no solo en Mazo, sino también en el retrato que Sebastián Herrera Barnuevo creó de la reina viuda como regente (Patrimonio Nacional, inv. 10014651). Este es una aproximación intermedia entre el ejecutado por Mazo y el reelaborado por Carreño, ya que muestra a la soberana sentada, pero de manera más frontal al espectador, como lo está en la pintura de Mazo, pero en él ya se refleja el bufete con los recados de escribir. En lo que se refiere al retrato de *Carlos II* que el artista codificó, el escenario elegido sigue siendo el mismo utilizado por Mazo, el Salón de los Espejos, pero acerca la atención sobre los espejos con cabezas de águilas diseñados por Velázquez y los bufetes con pies de leones de bronce, en una escenografía que remarca el poder del rey niño. La primera efigie que de este realizó le muestra con diez años de edad.

²¹ Debo agradecer al estudioso Eduardo Puerto Mendoza que me hiciera notar las superposiciones y cambios que se observan en el cuadro de la colección Granados antes de su restauración.

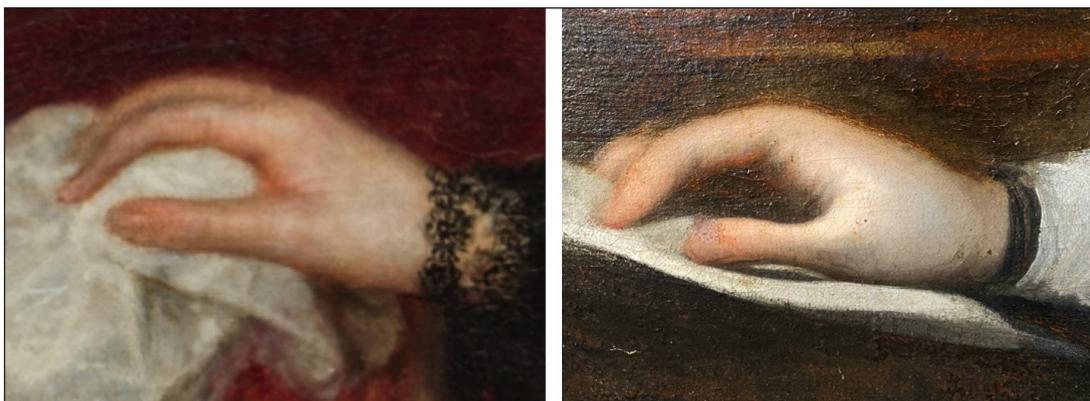


Fig. 5. Comparativa de las manos entre el retrato de Juan Bautista Martínez del Mazo de *Doña Margarita de Austria*, 1665-1666 (Museo Nacional del Prado, cat. P000888) y el retrato objeto de este estudio.

Fecha en 1671, tuvo que ser realizado nada más ser nombrado pintor regio, como el artista orgulloso remarca en la firma “Pictor Regis”, y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias²². A partir de entonces repitió el mismo esquema en múltiples ocasiones, cambiando tan solo la figura de Carlos II, cuyo semblante y porte fueron variando con la edad. Sabemos por un memorial fechado en septiembre de 1677 que Carreño elaboró hasta ocho parejas de retratos de Carlos II y su madre a lo largo de esos años²³.

En sus efigies de la reina Carreño situó a doña Mariana de Austria en el interior del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, mostrando a sus espaldas los dos bufetes con los leones y los espejos con las águilas que servirán de símbolo de la monarquía hispánica. También se divisa el cuadro de *Judit y Holofernes*, de Tintoretto, que decoraba la pieza, y que es utilizado aquí por el pintor como alegoría de la mujer fuerte que por su pueblo es capaz de grandes hazañas, en referencia directa a la reina. Ella está sentada delante de un bufete sobre el que se apoya una escribanía con todo lo necesario para la escritura y sobre este hay un memorial o recado en el que la reina apoya su mano. Todo el retrato subraya el carácter de reina regente y gobernadora de la soberana, y fue ese profundo sentido oficial el que lo convirtió en tipo iconográfico de gran fortuna²⁴.

De este retrato se conserva un boceto realizado a pluma con vivos trazos de tinta sepia en el British Museum (fig. 6) y múltiples versiones de mayor o menor calidad. Entre las mejores de la producción de Carreño están la de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 7), la del Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 8) o la del Museo del Prado (fig. 9). Otras han sido consideradas como

²² Navarrete, 2015.

²³ Pérez Sánchez, 1986: 48 y Navarrete, 2015: 34.

²⁴ Sobre la tipología del retrato como reina gobernadora creado por Carreño hay abundantes estudios. Señalamos aquí tan solo algunas de las referencias imprescindibles al respecto: Orson, 1982; Pérez Sánchez, 1986: 220, cat. 39; Rodríguez G. de Ceballos, 2000; Llorente, 2006; Pascual Chenel, 2010: 115-127; Bun, 2017.



Fig. 6. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1669. Pluma de tinta sepia sobre papel, 312 x 218 mm. Londres, The British Museum, inv. 1890, 1209.51.

repeticiones del taller o copias realizadas por otros artistas. Entre las obras que hasta ahora habían sido estimadas como copia realizada por otro artífice está el retrato objeto de este estudio. La obra, como veremos ahora, sin embargo, procede de las colecciones reales, más concretamente del Alcázar de Madrid, y tras la restauración a la que ha sido sometida puede apreciarse nuevamente tanto su calidad pictórica como ciertos detalles propios de Carreño.

Así, en el rostro podemos observar cómo la toca toma una forma curva en los extremos de la frente, enmarcando la mirada de la reina, que es la misma que se observa en el resto de los cuadros realizados por Carreño (figs. 7 a 9). Los labios de la soberana están ejecutados a base de la superposición de tonalidades carmines, con una pincelada más clara y empastada en la comisura derecha del labio inferior, que aporta jugosidad y vivacidad a la boca. En cuanto a la composición, en ella se dejan ver más claramente detalles de la escenografía que no aparecen en otros cuadros de Carreño. Ese es el caso, por ejemplo, del jarrón de pórfido rojo sobre uno de los bufetes²⁵. Este está creado a base de toques de luz sobre el color de base

²⁵ Este jarrón de pórfido era también uno de los elementos simbólicos del Salón de los Espejos. Ocho jarrones de pórfido fueron mandados adquirir directamente por Felipe IV, a través de una misiva enviada al Conde de Oñate en 1652, en la tienda de un boticario romano próximo a la Fontana de Trevi. Estos habían sido ofrecidos a don Juan de Acebedo, quien hacía de agente para la adquisición de objetos para el rey de España, en 1646. Sobre la compra e importancia de estas piezas véanse: Pita Andrade, 2000; I, 276; Martínez / Rodríguez, 2015: II, 722-723; Parisi, 2022: 125-126.



Fig. 7. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1675. Óleo sobre lienzo, 198 x 148 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0640.

de la pintura, al igual que se observa en el retrato de *Carlos II* del Prado (Museo Nacional del Prado, cat. P000642, fig. 11), el cual hizo pareja con la obra que estamos tratando, como veremos a continuación. Asimismo, es el retrato en el que mejor se refleja el lienzo de Tiziano en el que *Felipe II ofrece al cielo al infante don*



Fig. 8. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, 1673. Óleo sobre lienzo, 206 x 123,5 cm.
© Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao, inv. 69/50.

Fernando (Museo Nacional del Prado, cat. P000431), pudiéndose identificar, sin ninguna duda, la iconografía de la obra (fig. 10). Ese detalle, que en el resto de los cuadros de Carreño aparece más esbozado y que se ve con precisión también en el dibujo del British Museum (fig. 6), no solo indica el conocimiento directo del Salón de los Espejos por parte del artista, sino que la obra aquí en estudio no parece estar copiando ninguna otra.

Finalmente, hay un último detalle técnico que une la pintura en estudio con las de Carreño, y ese no es otro que la utilización de un pigmento negro humo que durante el tiempo ha sido absorbido por la pintura y transluce el color de la preparación, dejando zonas negras de la pintura, como puede ser la parte superior de la toca, de color rojizo. Ese mismo efecto, creado por la absorción del pigmento con el paso del tiempo, podemos verlo, por ejemplo, en el pelo de *Eugenia Martínez Vallejo, vestida* (Museo Nacional del Prado, cat. P000646). Dado todo ello y a la semejanza del rostro de la soberana con el mostrado en el retrato de la reina que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la obra debió de ser realizada por Juan Carreño de Miranda hacia 1673, misma fecha en la que aparece datada la de Bilbao.

LA PROCEDENCIA

Pero no solo la comparación estilística ha permitido la atribución de la presente pintura a Juan Carreño de Miranda. El rastreo de su procedencia también ha posibilitado consolidar dicha atribución.

Vamos a comenzar por la llegada del cuadro a la Academia. La obra aparece reflejada por primera vez en el catálogo de 1884 dentro del denominado “Cuarto de Susana”²⁶, una pieza en la que se encontraban gran número de obras de muy diversos autores y periodos artísticos, lo que indica que podría estar sirviendo de almacén de pinturas. De hecho, con anterioridad no se había hecho referencia a dicha estancia en los inventarios y catálogos de la Academia y en este se incluyó al ser el más exhaustivo y extenso de todos los realizados hasta el momento. Ejemplo de que se trataba de una sala donde constaban pinturas que no habían sido reflejadas en otros inventarios lo tenemos con el *Adán y Eva arrojados del paraíso*, del pintor Agustín Navarro. Esta pintura había entrado en la Academia en 1778, cuando el artista la realizó como parte de su oposición para una pensión en Roma²⁷. Del mismo modo

²⁶ “Carreño. Una monja sentada. Alto 2,05 ancho 1,44 lienzo”. *Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1884. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, Archivo RABASF), sign. 3-621, fol. 90r.

²⁷ *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración*, [1796-1805] [f 23v]: “Nº 185. Adán y Eva pintados por Dn. Agustín Navarro para una Oposición a Pensión de Roma que obtuvo cinco quartas de alto y tres de ancho sin marco”. En nota: “Propuesto para Pensión en 24 de marzo de 1778 nombrado en 11 de Abril”. Archivo RABASF, sign. 2-57-2.



Fig. 9. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1678. Óleo sobre lienzo, 211 x 125 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P000644.

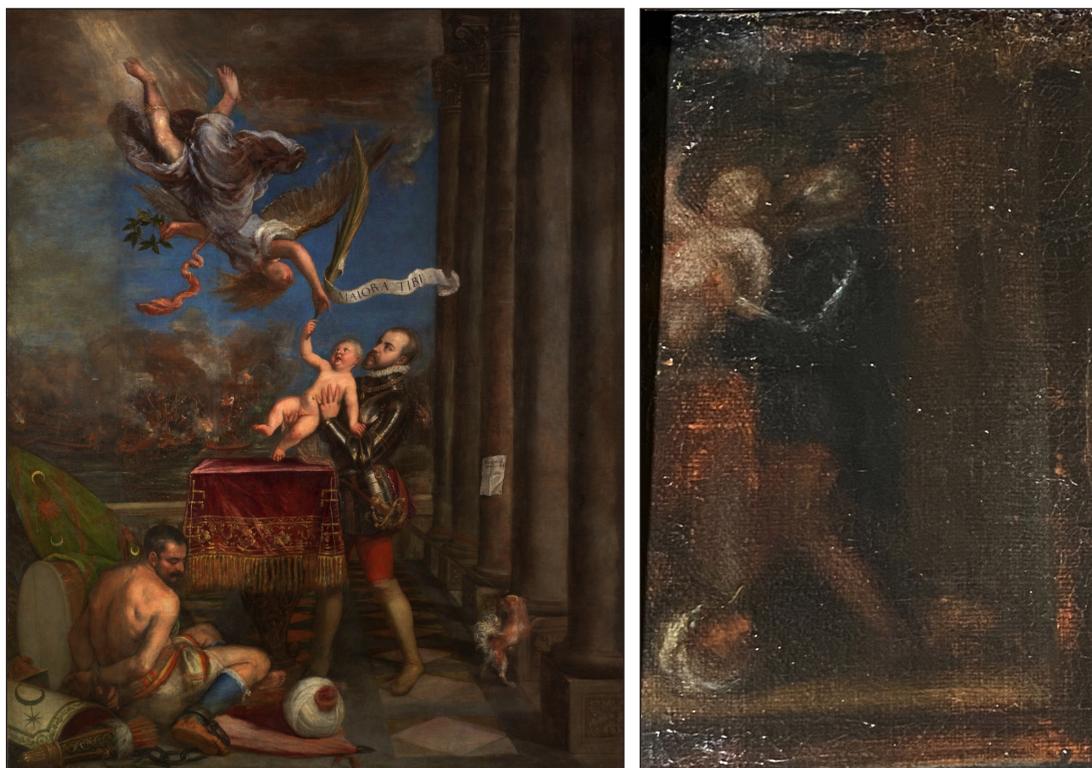


Fig. 10. Comparativa entre el cuadro de Tiziano, *Felipe II ofrece al cielo al infante don Fernando* (Museo Nacional del Prado, cat. P000431) y el detalle de dicha obra en el lienzo objeto de estudio.

aparece reflejada en el inventario de 1804-1814²⁸, pero hay que esperar, sin embargo, a 1884, para que aparezca nuevamente referenciada dentro de los inventarios y catálogos que de la Academia se realizaron durante esos setenta años.

El motivo del almacenaje del cuadro que nos ocupa pudo ser el haber llegado al mismo tiempo a la Academia que otro retrato de *Mariana de Austria*, que se colgó directamente en la denominada Sala de los Retratos²⁹ (fig. 7). Este, posiblemente la mejor de las versiones del retrato de la reina, fue incluido más tarde entre los *Cuadros selectos de la Real Academia*, una colección de estampas que pretendía divulgar las obras más importantes de la institución, realizada en 1885³⁰. Mientras, el cuadro ahora restaurado, fue estimado como una simple copia de este y por tanto fue almacenado, no creyéndose oportuna su exhibición.

²⁸ *Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando. 1804-1814*. Pinturas [Pág. 36, Pág. Inv. 33, f. 17r]: “Nº 185. Adán y Eva, por don Agustín Navarro. Alto cinco quartas, ancho tres”. Archivo RABASF, sign. 3-616.

²⁹ *Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817*. Sala de los retratos: [fól. 6v] “130. Otro cuadro de 7 pies y 1 pulgada de alto, con 5 pies y 4 pulgadas de ancho. Retrato de una religiosa al parecer de persona Real. Su autor Claudi (sic) Coello”. Archivo RABSF, sign. 2-58-17.

³⁰ Madrazo, 1870-1885: 52-53.



Fig. 11. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II niño*, ca. 1675. Óleo sobre lienzo, 201 x 141 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P000642.

La procedencia tanto de la pintura que nos ocupa como de este otro retrato de Mariana de Austria de la Academia era la misma y también eran casi idénticas sus dimensiones y composición. Ambas pinturas provenían del Palacio del Buen Retiro, tal y como se puede apreciar a través de los números 756 y 186 pintados en blanco en el ángulo inferior izquierdo de ambas. En el inventario del Real Sitio, realizado en 1808 y revisado en 1814, figura el retrato que aquí estudiamos con el número 756 (fig. 1), descrito como: “X. 756. Otra de Carreño con el retrato entero de D^a Mariana de Austria, de dos varas y tercia de alto y vara y tres q^{tas} de ancho... 500”³¹; mientras que con el número 186 (fig. 7) se relaciona la otra obra que ingresó en la Academia: “X. 186. Otra de Juan Carreño, retrato de la Madre de Carlos 2^o, de dos varas y media de alto y dos varas y tercia de ancho, con marco dorado... 1.000”³². La presencia en ambos registros del inventario de una X antecediendo al número indicaba que el cuadro se encontraba en el Buen Retiro en 1808, pero no aparecía ya en la revisión de este llevada a cabo en 1814. Por lo tanto, los lienzos debieron de salir al mismo tiempo del palacio madrileño y, dado lo que se ha expuesto anteriormente, con gran probabilidad ambos ingresaron a la vez en la Academia.

En el Palacio del Retiro también figuraban ambas pinturas en el inventario realizado con motivo de la testamentaría de Carlos III, llevado a cabo en el sitio, en 1794, por Mariano Salvador Maella, Francisco Javier Ramos y Eugenio Jiménez de Cisneros, todos ellos pintores de cámara de Carlos IV y más que acostumbrados a ver e identificar las obras de Carreño y de otros grandes maestros dentro de las colecciones regias³³. La obra que nos ocupa seguía manteniendo el número 756, y fue atribuida por los artistas regios a Juan Carreño de Miranda. Asimismo, tanto aquí como posteriormente, en 1808, hacía pareja con la 758: “Otra de Carreño, con el retrato entero de Felipe 2^o (sic), siendo Príncipe; de dos varas y tercia de alto y vara y tres cuartas de ancho... 500”³⁴. Este retrato no representaba a Felipe 2^o, sino obviamente a Carlos II, y no es otro que el conservado en el Museo del Prado (fig. 11) y que tiene unas dimensiones prácticamente idénticas a la obra aquí en estudio [206 x 144 cm el retrato de Mariana de Austria, por 201 x 141 cm el de Carlos II].

La nueva numeración que sufrieron las pinturas del Palacio del Buen Retiro, en 1787, dificulta la identificación de la obra en los inventarios realizados con

³¹ *Ymbentario de las Pinturas que existen en este R^l Palacio del Buen Retiro de 1808*. Archivo General de Palacio de Madrid (en adelante, AGP), Administrativa, Leg. 38, Exp. 59. En el documento no se precisan los nombres de los encargados de realizar el inventario, ya que seguramente lo que se hizo fue seguir lo indicado en el ejecutado tras la muerte de Carlos III.

³² *Ymbentario de las Pinturas que existen en este R^l Palacio del Buen Retiro de 1808*. AGP, Administrativa, Leg. 38, Exp. 59.

³³ Fernández Miranda, 1988: I, 271 y 314. La número 186 figuraba como “Otra de Juan Carreño: retrato de la madre de Carlos 2^o, de dos varas y media de alto, y dos y tercia de ancho con marco dorado... 1.000” y la 756 como “Otra de Carreño, con el retrato de D^a Mariana de Austria, de dos varas y tercia de alto, y vara y tres cuartas de ancho... 500”.

³⁴ Fernández Miranda, 1988: I, 314.

anterioridad a dicha data³⁵, ya que en ese momento se procedió al borrado de la numeración anterior de la superficie de la mayoría de los cuadros. En la relación de pinturas del sitio, de 1772, realizada por el pintor de cámara Andrés de la Calleja, uno de los encargados de restaurar los lienzos de la colección real tras el incendio del Alcázar de 1734 y, por tanto, una de las personas que mejor y más de cerca conocía la técnica de los diversos artistas, dos son los retratos de Mariana de Austria realizados por Juan Carreño de Miranda que figuran y otros dos los de Carlos II. En ambos casos los retratos de madre e hijo habían formado pareja, aunque en ese momento una de ellas se encontraba dividida en estancias diferentes.

Una de esas parejas se encontraba en el denominado “Quarto de las Ynf^{tas}” y ninguno de los dos cuadros poseía numeración: “Otros dos retratos iguales, el uno del S^{or}. Carlos II. joben, el otro de la Reyna su Madre, de dos varas y media de alto, y siete quartas de ancho, maltratados, origin^{les}. de Carreño”³⁶. Aunque en el inventario del Buen Retiro, de 1772, se hace mención tan solo a las pinturas que habían sido anteriormente parte de la dotación del Alcázar de Madrid, lo cierto es que, como ahora veremos, tanto en el inventario de 1747, realizado con motivo de la testamentaría de Felipe V, como en el del incendio del Alcázar de 1734, tan solo se hace referencia a la presencia de un retrato de *Carlos II* y otro de su madre, que posiblemente no son los que se acaban de referir.

El otro conjunto de retratos se encontraba, en 1772, dividido en diferentes estancias, pero sabemos que habían formado pareja debido a los números de inventario con los que se les había señalado en 1747. Así en la “Pieza del Banquillo” se registraba como el número 321: “Otro retrato de la Reyna madre de Carlos II de dos varas y media de alto, y siete quartas de ancho, de mano de Carreño”; mientras que dentro del “Quarto de las Ynf^{tas}” se encontraba con el número 330: “Un Retrato del S^{or}. Carlos II. Niño de dos varas y media de alto, y siete q^{tas}. de ancho”. El 321 con el que se señaló el cuadro de la reina Mariana de Austria debió de ser una malinterpretación del número reflejado en el lienzo o un error del escribano, ya que en el inventario que se realizó en 1747 de aquellas pinturas que habían sido heredadas de los Austrias, y no pertenecían de forma particular ni a Felipe V ni a Isabel Farnesio —que recibieron marcas y numeración aparte—, figuran con el 330 y 331: “330. Se tasó en 1.200r^s. Otra de un Retrato del Señor Don Carlos Segundo niño de dos varas y media de Caida y siete quartas de ancho original de Carreño / 331. Se tasó en 1.200r^s. Otro igual al antezedente de la señora Reyna viuda Madre del s^{or} Carlos Segundo original del mismo autor”³⁷. Ambas efigies de Carlos II y su madre son las únicas que aparecen referidas en la relación de 1747, cuya tasación corrió a cargo de los pintores Juan de Miranda y Andrés de la Calleja,

³⁵ *Nueva enumeración y reconocimiento de las Pinturas existentes en este sitio* [del Buen Retiro], 1787. AGP, Retiro, Leg. 11760, Exp. 2.

³⁶ *Reconocimiento de las Pintas de S.M. que se hallan colocadas en su Real Palacio de Buen Retiro que antes fueron dotación del de Madrid...*, 1772. AGP, Leg. 38, exp. 45.

³⁷ *Inventario testamentario de Felipe V*. AGP, Registro, n^o 247, fol. 251r.

y de igual modo tan solo se hace referencia a dos lienzos con esa temática dentro de las pinturas que sobrevivieron al incendio del Alcázar de Madrid de 1734.

En el inventario realizado tras el incendio, aunque se dio una numeración a las obras, esta no tuvo una correlación sobre las propias pinturas, ya que no se llegaron a pintar los números en los cuadros. Hay que esperar al *Inventario de la Furriera*, de 1747, el realizado tras la muerte de Felipe V, para que los números se reflejen no solo sobre el papel, sino también sobre los lienzos³⁸. Así, en la relación del incendio, realizada por gran número de artistas como Jan Ranc, Alonso de Tovar, Pedro de Peralta, Pedro de Calabria, Juan de Miranda o Francisco de Ortega, aparece bajo el número 854: “Otro, de dos varas y media de alto y vara y tres cuartas de ancho, con marco liso, retrato, cuerpo entero, del Señor Carlos 2º, copia de Carreño”³⁹, mientras que el de la reina madre se registró con el 1118: “Otro, de dos varas y media de alto y vara y tres cuartas de ancho, con marco dorado liso, retrato, cuerpo entero sentado, de la Señora Reyna Doña Mariana de Austria, copia de Carreño”⁴⁰. Ambas pinturas fueron depositadas primero en las Casas del marqués de Bedmar para posteriormente ser llevadas a las Casas Arzobispales, donde figuran almacenadas en 1747.

A las Casas del marqués de Bedmar fueron llevadas muchas de las obras que habían pertenecido al Cuarto de la Reina, principalmente retratos de las casas de Borbón, Austria y Neoburgo. Su presencia anterior en las estancias de la soberana explicaría que no se puedan rastrear en inventarios previos, ya que las pinturas del Cuarto de la Reina eran bienes privativos de esta y aquellas escasas a las que se hace referencia en el inventario a la muerte de Carlos II se inventariaron en bloque. Por ejemplo, en 1700, en la “Pieza donde Su magestad asiste el berano” se localizaban hasta setenta y dos retratos de personajes reales, entre ellos “Diez y ocho retratos de la Casa de Austria y de la de Neoburg de Cuerpo entero de mas de dos Uaras de alto y Uara y quarta de ancho = Y otros catorze retratos de las mismas Casas mas pequeños con marcos dorados”⁴¹. Como se puede ver, las descripciones son tan genéricas que es imposible inferir con certeza qué retratos son los que formaban parte de esa pieza. Sin embargo, la presencia de las efigies de Carlos II y Mariana de Austria en el inventario del incendio del Alcázar de Madrid, cuando no figuran retratos de ambos dentro del Cuarto del soberano en la testamentaría de Carlos II, indican con casi total seguridad que los lienzos se encontraban en el Cuarto de la Reina en época de Mariana de Neoburgo, segunda y última esposa de Carlos II.

El Museo del Prado ha identificado el retrato de *Carlos II*, al que anteriormente hemos hecho referencia y que fue pareja del cuadro que aquí estudiamos (fig. 11),

³⁸ Véase López-Fanjul / Pérez Preciado, 2005: 87.

³⁹ En la copia extensa del inventario del incendio del Alcázar se sustituye la palabra “copia” por “original” de Carreño. *Ynventario General de todas las Pinturas que se han libertado del Ynzendio acaezido en el Real Palacio de Madrid...*, 1734. AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁴⁰ *Ynventario General de todas las Pinturas que se han libertado del Ynzendio acaezido en el Real Palacio de Madrid...*, 1734. AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁴¹ Fernández Bayton 1985: III, 18.

con el registrado con el 330 en el inventario de 1747⁴². De ese modo, es lógico inferir que el retrato correspondiente a Mariana de Austria y que fue pareja de este es el que recibió el 331 en 1747, se registra en el Buen Retiro como 321 en 1772, y posteriormente fue reenumerado con el 756, haciendo pareja con el 758 con el que fue marcado el del soberano. Durante todo ese recorrido tan solo en el inventario de 1734 se considera que la efigie de la reina madre es una copia de una obra realizada por Juan Carreño de Miranda, pero este es un inventario en el que por su apresurada redacción posteriormente se cambiaron diversas atribuciones, y en el resto de inventarios, sin ir más lejos el de 1747, realizado tan solo trece años después, la pintura figura como original. Incluso en el caso de que el retrato que estudiamos fuese parte del conjunto que en 1772 no tenía numeración, y que por tanto resulta imposible de localizar con anterioridad, la obra claramente sigue siendo considerada como original de Juan Carreño de Miranda y su procedencia seguiría siendo la del Alcázar de Madrid.

En definitiva, la pintura recién restaurada por la Academia fue uno de los lienzos creados por Juan Carreño de Miranda del retrato como regente de Mariana de Austria que tanto éxito cosechó. Este perteneció a las decoraciones del Alcázar de Madrid hasta la desaparición del edificio en 1734. En los diversos inventarios regios redactados por algunos de los pintores de cámara más destacados del momento, como Jan Ranc, Juan de Miranda, Andrés de la Calleja o Mariano Salvador Maella, se reconoce tanto la figura de la reina madre como el pincel de Carreño en él. El lienzo hacía pareja con el retrato de *Carlos II* que se conserva en el Museo del Prado, también pintado por el asturiano, y que está considerado una de las obras maestras del museo⁴³. Ello pone en valor nuevamente esta obra que, dado a su estado de conservación antes de la intervención de la que ha sido objeto, no había podido ser apreciada como la pintura de gran calidad que es.

BIBLIOGRAFÍA

- Aterido, Ángel (2023): “El triunfo en sombras: Francisco de Herrera en la corte de Madrid”. En: Navarrete, Benito (ed.), *Herrera el Mozo y el Barroco total*. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. expo., pp. 67-88.
- Aterido, Ángel / Pereda, Felipe (2004): “Publicando todo majestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos”. En: *Symposium Internacional Velázquez, Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*. Sevilla, pp. 155-166.

⁴² No se encuentra rastro del número 330 en el cuadro del Museo del Prado. Los únicos números que son claramente visibles son el 513, con el que fue inventariado en el Prado, y el 758, con el que se le reenumeró a partir de 1787 en el Buen Retiro. Véase la procedencia de la obra en la web oficial del museo: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-ii/d8a541b7-c3d9-4b08-ad96-aa9d0cb98736?searchid=a7feb83e-2e89-bc68-35a0-e19b7c563537> [15-11-2022].

⁴³ En el año 2002 el lienzo formó parte de la exposición realizada por el Museo de Tokyo titulada *Obras Maestras del Museo del Prado*.

- Barbeito, José Manuel (2015): “De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 51, pp. 24-43.
- Berjano Escobar, Daniel (1925). *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y obras*. Madrid: Mateu Artes Gráficas.
- Bun, Valentina (2017): “El retrato cortesano como expresión de la monarquía en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII en España”. En: *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*, 20, pp. 161-176.
- Cruz Yábar, Juan María (2016): “La primera etapa del Salón de los Espejos y las intervenciones de Carbonel y Velázquez (1639-1648)”. En: *Anales de Historia del Arte*, 26, pp. 141-169.
- Cruz Yábar, Juan María (2017): “La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)”. En: *Anales de Historia del Arte*, 27, pp. 113-138.
- Díaz García, Abraham (2010): “Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 37, pp. 8-252.
- Fernández Bayton, Gloria (1985). *Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos II*. Madrid: Museo del Prado.
- Fernández Miranda, Fernando (1988). *Inventarios Reales. Carlos III (1789-1790)*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Gállego, Julián (1972). *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar.
- García Cueto, David (2005). *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada.
- Hermoso Cuesta, Miguel (2021): “Velázquez and the Royal Collections. Opening the Pandora’s Box”. En: Diéguez-Rodríguez, Ana / Rodríguez, Ángel (eds.), *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artist, Collections and Friendship in Europe, 1500-1900*. Brepols, pp. 241-268.
- Llorente, Mercedes (2006): “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”. En: *Studia Histórica. Historia Moderna*, 28, pp. 211-238.
- López-Fanjul, María / Pérez Preciado, José Juan (2005), “Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 23, pp. 84-110.
- López Vizcaíno, Pilar / Carreño, Ángel M. (2007). *Juan Carreño de Miranda. Vida y obra*. Asturias: CajAstur.
- Madrazo, Pedro (1870-1885). *Cuadros selectos de la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando, publicada por la misma con ilustraciones de varios académicos*. Madrid.
- Manzano Rodríguez, Patricia (2023). *Juan Bautista Martínez del Mazo: authorship, canonicity, and originality in the world of Velázquez*. Phd, University of Durham.
- Marzolf, Rosemary A. (1961). *The Life and Work of Juan Carreño de Miranda / 1614-1685*. Michigan: Ann Arbor.
- Martínez Leiva, Gloria / Rodríguez Rebollo, Ángel (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Editorial Polifemo, CSIC.
- Mitchell, Silvia Z. (2019). *Queen, Mother, and Stateswoman*. Penn State University Press.
- Navarrete, Benito (2015). *Carreño de Miranda en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Asturias: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Navarrete, Benito (2023): “Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total”. En: Navarrete, Benito (ed.), *Herrera el Mozo y el Barroco total*. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. expo., pp. 15-46.
- Olivan, Laura (2006). *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid: Editorial Complutense.
- Olivan, Laura (2022): “La regente Mariana de Austria en el testamento de su esposo, Felipe IV (1665)”. En: Calvo, Antonio Juan / Martínez, Celia / Ortega, Agatha / Prieto, Lucia (coords.), *Fuentes para el estudio de historia de las mujeres*. Editorial Comares, pp. 297-302.
- Orson, S. N. (1982): “A Lesson Learned: Las Meninas and the State Portraits of Juan Carreño de Miranda”. En: *Record of the Museum Princeton University*, 41, 2, pp. 24-34.

- Parisi, Antonella (2022): “«Illustrissimo Signor Don Giovanni di Corduba Errera» agente a Roma per la corona Spagnola”. En: Luzón, José María (dir.), *Velázquez en Italia. Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 112-127.
- Pascual Chenel, Álvaro (2010). *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Pérez Samper, M.^a Ángeles (2005): “La figura de la reina en la monarquía española en la Edad Moderna”. En: López Cordón, María Victoria / Franco Rubia, Gloria (coords.), *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 275-307.
- Pérez Samper, M.^a Ángeles (2007): “Las reinas de España en la Edad Moderna. De la vida a la imagen”. En: González Cruz, David (ed.), *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 13-58.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1985). *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento.
- Pérez Sánchez, Alfonso E (1986). *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Museo del Prado.
- Pita Andrade, José Manuel (2000) (dir.). *Corpus velazqueño*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2000): “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, pp. 93-109.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2018): “Las reinas santas y el retrato de la «divina» Isabel Clara Eugenia”. En: Mínguez, Víctor / Rodríguez, Inmaculada (dirs.), *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Asturias: Ediciones Trea, pp. 247-270.
- Schäfer, Thomas (1989). *Imperii insignia: Sella curulus und Fasces: zur Repräsentation römischer Magistrate*. Mainz: Philipp von Zabern.

EL RETRATO DE DOÑA MARIANA DE AUSTRIA, DE JUAN CARREÑO DE MIRANDA: ESTUDIO TÉCNICO, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Judit Gasca Miramón
Universidad Complutense de Madrid
jgasca@ucm.es
ORCID: 0000-0001-8254-1190

Silvia Viana Sánchez
Conservadora y Restauradora BIC
silviaviana@live.com
ORCID: 0009-0000-1124-5642

El retrato de doña Mariana de Austria (inv. 1485), pintado por Juan Carreño de Miranda hacia 1673, es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones¹ (fig. 1).

Como corresponde al soporte pictórico común de la época, se trata de un lienzo grueso, de trama abierta, tejido mediante ligamento simple, tipo *brin*, elaborado posiblemente con hilo de estopa de lino, en estado crudo, sin blanquear, para asegurar la adherencia de la preparación y el resto de los estratos pictóricos. Se compone de dos paños unidos mediante costura en sentido longitudinal² (fig. 2).

El bastidor es de madera de pino, móvil, sin la presencia de cuñas que aseguren una tensión adicional y sin biselar. Consiste en cuatro travesaños ensamblados a caja y espiga y un travesaño central que le aporta algo de firmeza. Al carecer de cuñas, la obra presenta falta de tensión.

Tanto el soporte de lino como el bastidor se corresponden con los de otras obras del artista que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es el caso de la *Caída en el camino del Calvario (El pasmo de Sicilia)* (inv. 0745), *La Magdalena penitente* (inv. 0638) o el otro *Retrato de Mariana de Austria* (inv. 0640), de menores dimensiones.

¹ En el bastidor actual mide 0'200,5 x 0'144 x 0'2 m.

² Según la Tasa General de Precios de Madrid de 1627, el *brin de melinje* tenía una anchura de vara y sesma, aunque podía llegar a vara y cuarta, es decir, aproximadamente entre 98 y 105 centímetros. Lo cita Rocío Bruquetas (2002), en *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, p. 235.



Fig. 1. Testigo de eliminación de materiales ajenos a la obra.

El estado de conservación de la obra está determinado principalmente por su exposición y almacenamiento. Esta regresa a la Academia de San Fernando en el año 2018, tras permanecer décadas como depósito externo en Bilbao. Los primeros exámenes organolépticos muestran importantes craqueladuras repartidas por toda la superficie. El riesgo de desprendimiento y pérdida de la capa pictórica hace necesario el empapelado de protección de la obra. Además, como medida preventiva contra la posible infestación biológica, se tratan tanto el marco como el bastidor de madera.

El lienzo presenta un buen estado de conservación, a pesar de una ligera oxidación de las fibras. La acción del oxígeno descompone la celulosa de las fibras del tejido, aumentando su fragilidad, y la contaminación atmosférica favorece la acidez de estas.

Por otro lado, se observan varios parches en el reverso del soporte, colocados en distintas intervenciones anteriores, no documentadas, como refuerzos puntuales de las roturas de este. La tela de estos parches es de diferente grosor y trama, y están encolados con adhesivos de tipo orgánico. Tanto el grosor de la tela como el



Fig. 2. Detalle de la unión, costura de las dos telas.

exceso de adhesivo han provocado en muchos de los casos deformaciones que se pueden observar en el anverso. Además, parte de la costura entre paños se encuentra descosida (fig. 3).

En alguna de estas intervenciones la obra fue desclavada del bastidor y vuelta a montar, como se aprecia en el lateral derecho, donde pueden verse los agujeros de las antiguas tachuelas.

En el examen previo se detectan craqueladuras con levantamiento y bastantes pérdidas diseminadas de la capa pictórica, que coinciden con los colores del fondo, más oscuros (fig. 4). A falta de análisis químicos que determinen la composición de los materiales, cabe suponer que esto se debe a la interacción del pigmento (posiblemente negro de humo) con el aglutinante. Las carnaciones y colores más claros, por el contrario, se encuentran estables.

Sobre la película pictórica aparece un barniz muy oxidado, coloreado, discontinuo y opaco. En las carnaciones también se observan algunos depósitos que podemos identificar como detritus de insectos, de efecto corrosivo por su contenido en ácido. Del mismo modo, la suciedad superficial, compuesta por sustancias orgánicas e inorgánicas, tiene la propiedad de ser muy higroscópica, puede llegar a aumentar la humedad relativa de la superficie hasta un 10 %, y ha creado un velo que distorsiona la correcta visión de la superficie.



Fig. 3. Reverso de la obra, durante los tratamientos de consolidación de la capa pictórica.

También se observan retoques y repintes generalizados que ocupan aproximadamente el 60 % del total de la superficie, como ya hemos visto, concentrados fundamentalmente en los colores más oscuros del fondo, vestimenta de la reina, tapete de la mesa o terciopelo negro del sillón frailer sobre el que está sentada la reina.

TRATAMIENTO

El procedimiento de conservación-restauración comienza por la protección de la capa pictórica mediante el empapelado con papel japonés, cuya finalidad es proteger los estratos pictóricos durante los sucesivos tratamientos que se van a llevar a cabo.

Se comenzó con la limpieza química/mecánica del reverso de la obra y la eliminación de forma mecánica y química de aquellos parches que producen tensiones y deformaciones en el anverso, para posteriormente ser sustituidos por nuevos fragmentos de tejido de poliéster mediante un adhesivo termoplástico en formato film, que presenta una buena flexibilidad, estabilidad, reversibilidad y adherencia, a la vez que no produce manchas en el lienzo debido a la ausencia de disolventes. La costura se consolidó por el mismo procedimiento.



Fig. 4. Lesiones en la epidermis de la obra, craqueladuras muy pronunciadas.

La consolidación y rehidratación de la capa pictórica es uno de los procedimientos más complejos. En este caso se trataba no solo de devolver la cohesión a las zonas en estado pulverulento por un fallo en el aglutinante, sino también de restablecer las propiedades mecánicas de la capa de preparación de las superficies con craqueladuras. Para ello se usó un consolidante orgánico como la cola de pescado, compatible con los materiales de la obra, a la vez que con otros materiales que pudieran ser usados en futuros tratamientos. Se buscaba, además, la fluidez necesaria para facilitar la impregnación de todos los estratos de la pintura³. Las aristas vivas se biselaron para evitar nuevas marcas y roturas del soporte en el anverso, y se fijaron unas cuñas expandibles mecánicas de acero inoxidable, que facilitarían el tensado del soporte y devolvieran la funcionalidad al bastidor.

Tras el desempapelado de la superficie pictórica se procedió a la eliminación químico/mecánica de los barnices oxidados y repintes de anteriores intervenciones y al barnizado de protección de la superficie pictórica (fig. 5).

³ La cola de pescado, de naturaleza proteica, se obtiene de la piel y otros desechos del pescado. Se utiliza de forma habitual en restauración por su alta resistencia a la humedad y su reversibilidad.

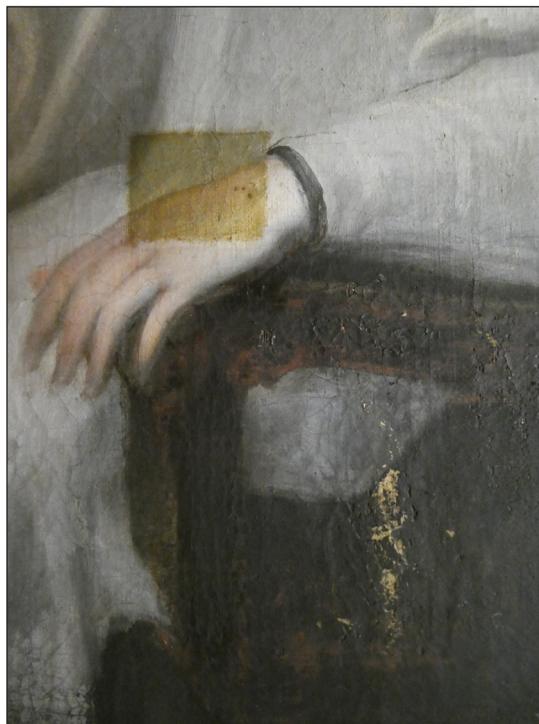


Fig. 5. Detalle de la película pictórica durante los procesos de conservación y restauración.



Fig. 6. Fotografía general, estucado de perdidas pictóricas.

El tratamiento finaliza con el estucado de las pérdidas, la reintegración cromática y un barnizado final de protección (fig. 6).

Ahora que sabemos que este cuadro perteneció a la propia Mariana de Austria, quien lo tenía junto con su compañero (el *Retrato de Carlos II* que se conserva en el Museo del Prado y tiene un número de inventario correlativo), es posible determinar dos momentos en los que debió ser intervenido. Por una parte, tras el incendio del Alcázar. Por otro lado, cuando se envía en depósito desde la Academia de San Fernando al Museo de Bilbao. En ningún caso tenemos la documentación de los trabajos realizados, pero sí se explican los abundantes repintes que se han encontrado durante su limpieza.

LA COLECCIÓN DE PINTURA RELIGIOSA DE MARIANA DE AUSTRIA: USOS, DESTINO Y PROPUESTAS DE IDENTIFICACIÓN

MARIANA OF AUSTRIA'S COLLECTION OF RELIGIOUS PAINTINGS: USES, LOCATION AND IDENTIFICATION PROPOSALS

Eduardo Puerto de Mendoza
Investigador independiente
edu.puerto@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4579-0240

Recibido: 29/03/2023. Aceptado: 24/05/2023

Cómo citar: Puerto de Mendoza, Eduardo: "La colección de pintura religiosa de Mariana de Austria: usos, destino y propuestas de identificación", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 125 (2023): 93-115.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.74>

Resumen: El inventario de bienes elaborado tras la muerte de Mariana de Austria revela que la reina poseyó un elevado número de pinturas de temática religiosa distribuidas por las diferentes estancias del palacio de Uceda, donde residía.

A través del estudio de los sucesivos inventarios se tratará de reconstruir el destino de estas obras y de proponer razonadamente la identificación de algunas de ellas.

Palabras clave: *Inventarios reales; coleccionismo; pintura religiosa; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

Abstract: The inventory of goods drawn up after the death of Mariana of Austria shows that the queen possessed a good number of paintings with a religious theme, spread around the various rooms of the Palace of Uceda where she lived.

A study of these successive inventories sets out to pinpoint the location of these works and identify them upon reasonable grounds.

Key words: *Royal inventories, painting collections, religious painting, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

INTRODUCCIÓN

Los recientes estudios sobre las colecciones artísticas de las reinas de España y de otros miembros femeninos de la familia real¹ están permitiendo profundizar sobre

¹ Por ejemplo, Pérez de Tudela, 2017. García Martínez, 2018: 121-138. Martínez Leiva, 2022.

aspectos anteriormente poco conocidos, tales como su gusto artístico, el uso que hicieron del arte al servicio de sus intereses políticos y familiares o el papel que desempeñaron como agentes en los intercambios culturales.

El presente artículo se centra en las pinturas que poseyó Mariana de Austria (1634-1696), reina consorte de España por su matrimonio con Felipe IV y, posteriormente, regente durante la minoría de edad de su hijo Carlos II. Durante este último periodo, la reina desarrolló un importante papel político que la historiografía más reciente está valorando desde una perspectiva bastante más favorable que la que tradicionalmente se le venía reconociendo².

Aunque oficialmente la regencia finalizó el día en que Carlos II alcanzó la mayoría de edad, la reina siguió detentando el poder hasta 1677, año en el que se vio apartada del mismo por la fuerza y fue obligada a exiliarse a Toledo durante dos años.

Tras su vuelta a Madrid, en 1679, y hasta su fallecimiento el 16 de mayo de 1696, fijó su residencia oficial en el palacio del duque de Uceda, situado a escasa distancia del Alcázar. En su testamento nombró a su hijo como único heredero, por lo que la gran mayoría de sus bienes pasaron a integrarse en la colección real³.

Inmediatamente tras el fallecimiento, Carlos II ordenó que se procediera a elaborar un inventario completo de sus bienes, que fue redactado en los días sucesivos y que, en general, trató de agruparlos en función de su naturaleza⁴. Entre sus posesiones se hallaban numerosos objetos suntuarios⁵, como joyas, espléndidos tapices y alfombras, muebles refinados, objetos de oro y plata, relojes, ornamentos litúrgicos, carruajes, libros, esculturas y un importante número de cuadros.

Las pinturas acumuladas por la reina madre formaban una colección relativamente numerosa y fueron relacionadas en un documento fechado el día 13 de junio de 1696, si bien, en otras partes del inventario se consignan también pinturas de forma ocasional. En total, la soberana poseyó más de 200 cuadros, en variados soportes y técnicas⁶, que conformó a partir de herencias familiares⁷, regalos diplomáticos y encargos directos a los artistas. Dicha posesión no significa necesariamente que fuera propietaria de todas ellas, pues era costumbre que obras de la furriera del rey se prestasen para alhajar el Cuarto de las soberanas⁸.

² Por ejemplo, en la reciente biografía publicada por Mitchell, 2019 o en la tesis doctoral de Oliván, 2006.

³ Testamento de Mariana de Austria, otorgado el 10 de mayo de 1696. Publicado por Abreu, 1752: 361- 366.

⁴ Biblioteca Nacional de España (BNE), Papeles varios referentes a los bienes de la Reina Mariana de Austria. Signatura, Mss/9196.

⁵ Pascual, 2020: 189.

⁶ Se citan obras sobre lienzo, cristal, piedra, tabla, etc.

⁷ Por ejemplo, Felipe IV le legó en su testamento una cruz grande *lignun crucis* que había pertenecido al Conde duque de Olivares, diversas reliquias y “las imágenes que están a la cabecera de mi cama”, cláusula 20 del testamento de Felipe IV, publicado por Domínguez, 1982: 41.

⁸ Consta por una nota añadida en 1697 al inventario de pinturas existentes en el obrador de los pintores de cámara de 1694, que algunas pinturas se habían llevado al palacio de la Reina madre y, posteriormente, vuelto a palacio tras su fallecimiento. Archivo General de Palacio (AGP), leg. 768, exp. 4.

En cuanto a su temática, estaba integrada en su práctica totalidad por asuntos sagrados y retratos de familiares, lo que es indicativo de los gustos e intereses de la monarca. Como excepción, cabe señalar dos pinturas mitológicas pintadas sobre cristal⁹, algunos bodegones y floreros, dos escenas de guerra y una perspectiva.

Por razones de extensión, en el presente artículo vamos a tratar únicamente la pintura religiosa que perteneció a esta reina, dejando el estudio de los retratos para un texto posterior.

La pintura sacra constituía más de la mitad de la colección, lo que denota su profunda religiosidad, fruto de la rigurosa educación recibida en Viena, basada en la *Pietas Austriaca*¹⁰. Se observa también su preferencia por temas marianos y de santos, propios del espíritu contrarreformista. Por el contrario, apenas poseía dos cuadros con asuntos veterotestamentarios¹¹.

En un mundo en el que lo político y lo religioso eran inescindibles, la exhibición de estas pinturas religiosas no era ajena a los usos políticos y, de hecho, Mariana utilizó tanto la literatura como la pintura como medios de legitimación política, especialmente durante su regencia¹². En su última etapa como reina madre, estas pinturas religiosas transmitían un mensaje de reina piadosa y santa, alejada de las intrigas políticas.

EL DESTINO DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS

La localización e identificación de las obras que pertenecieron a esta soberana es compleja debido a la parquedad del inventario, que se limita a ofrecer el tema, el soporte y la medida. Únicamente, de forma excepcional, se hace referencia al autor, lo que sucede solo en cuatro ocasiones¹³. Estas informaciones resultan claramente insuficientes, pues en la mayor parte de los casos se trata de iconografías religiosas muy frecuentes que hacen inviable establecer correspondencias directas con pinturas actualmente existentes.

Al objeto de sortear el inconveniente anterior, resultan de gran utilidad los documentos donde se ordenan los traslados de las pinturas, de modo que permiten rastrear su localización a través de los diversos sitios reales con un aceptable nivel de certeza. Gracias a ello sabemos que, tras la muerte de la reina, se dio orden de

⁹ “Dos pinturas en vidrio ochavadas con marcos de vidrio con molduras de concha correspondientes de la fábula de ercules de tres cuartas”. BNE, signatura, Mss/9196, f. 48v.

¹⁰ Oliván, 2006: 31.

¹¹ Solo dos de sus pinturas representan asuntos del Antiguo Testamento: “Otras dos láminas de a bara marcos de ebano en la una [...] y en la otra la zena del Rey Balthasar [...] Otra pintura en vidrio con su marco de concha y molduras negras de Sanson y Dalida de una bara de largo ochavada”. BNE, signatura, Mss/9196, f. 48v y 49r.

¹² Oliván, 2006: 426.

¹³ El inventario solo cita expresamente a Tiziano, Rubens, Matteis y Giordano. Por la relación posterior de pinturas que quedaron a cargo de Ignacio de Herrera Barnuevo sabemos que una Virgen del Sagrario era de Juan Carreño de Miranda.

llevarlas al Alcázar de Madrid y, poco después, gran parte de las pinturas se enviaron al palacete de la Casa de Campo, pues así lo indica una memoria fechada en abril de 1697, que relaciona las alhajas que quedaron a cargo de D. Ignacio de Herrera Barnuevo, ayuda de la furriera del rey, a la que se fue añadiendo, mediante notas al margen, el destino definitivo que se le daba a cada una de ellas¹⁴. Esta información permite comprobar su correspondencia con las obras inventariadas en dicho palacete y con las consignadas en el Alcázar de Madrid tras la muerte de Carlos II en 1700¹⁵.

En lo que se refiere a las pinturas de la Casa de Campo, aunque algunas se sacaron en 1703 para la decoración del Cuarto de la Reina en el Alcázar¹⁶, la mayoría de ellas permanecían allí en 1794, cuando se realizó un nuevo inventario tras la muerte de Carlos III¹⁷ y, seguramente, hasta la Guerra de la Independencia. Fue en este periodo cuando se produjo la dispersión definitiva de esta colección. Una de las primeras en desaparecer fue un San Sebastián que fue robado el 4 julio de 1808¹⁸. Al año siguiente, José I dio orden de redecorar el palacete con pinturas procedentes de la Casita del Príncipe de El Escorial¹⁹, lo que implicó la salida de las existentes²⁰. Muchas de ellas fueron trasladadas al palacio de Buenavista, que por entonces era utilizado como almacén de pinturas sobrantes de la colección real²¹, donde se iban acumulando obras de diferentes procedencias con el fin de crear el Museo Josefino, aunque esta institución no llegaría a materializarse. El desorden que caracterizó a este periodo fue el responsable de que, cuando finalmente algunas

¹⁴ AGP leg. 765, exp. 37. Inventario de alhajas y efectos de la testamentaria de la Reina Madre (1696-1705).

¹⁵ Inventarios publicados por Fernández Bayton, 1975.

¹⁶ Luna, 1978: 203-204.

¹⁷ Fernández-Miranda, 1989.

¹⁸ Se atribuyó el robo al General Musnier, quien se había alojado en el palacete. AGP, Administraciones patrimoniales. Real Casa de Campo. Administración Caja 61, exp. 2. Este documento indica que la obra tenía vara y media de alto y una de ancho, medida coincidente con la señalada en inventarios previos, por lo que probablemente fuera la misma que perteneció a Mariana de Austria. En su inventario figuraba "Otra pintura en lienzo de S. Sebastian de más de medio cuerpo con marco negro" (BNE, signatura, Mss/ 9196, f. 45r). Esta obra se llevó a la Casa de Campo (AGP, leg. 765, exp. 37), encontrándose en los inventarios de dicho Real Sitio de 1701 (Fernández Bayton, 1975: 200, n° 50) y 1794 (Fernández-Miranda 1989: 456, n° 4630). Los autores de este último indican que se trataba de una obra del Caballero Máximo (Massimo Stanzione) copiando a Guido Reni.

¹⁹ Rodríguez Rebollo, 2009: 153.

²⁰ En todo caso, el inventario de los efectos del palacio de la Real Casa de Campo, realizado el 9 de julio 1814, acredita que en dicha fecha las pinturas ya no se encontraban en el edificio. Únicamente quedaron "Un quadro de los sueños del Bosco" y "Diez y ocho marcos de pinturas". En la faisanera se hallaron cinco cuadros que representaban un paisaje, dos retratos de niños y dos aves. AGP, Administraciones patrimoniales, Real Casa de Campo, Caja 63, exp. 1.

²¹ Según una carta del ministro del Interior Manuel Romero Echalecu, fechada en agosto de 1810, el rey tenía almacenados en Buenavista más de quinientos cuadros de su propiedad. Puyol, 2020: 695. Allí fueron trasladadas muchas obras procedentes del palacio del Buen Retiro como consecuencia de la ocupación de este palacio por las tropas francesas (Simal, 2009: 453).

de ellas terminaron en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, no se tuviera constancia cierta sobre su procedencia²².

Los cuadros de la reina madre que no fueron a la Casa de Campo permanecieron en el Alcázar de Madrid, excepto algunos que se destinaron al palacio de El Pardo. Los que quedaron en el Alcázar se colocaron en la pieza de Las Furias, si bien, por decisión de Carlos II, se entregaron al conde de Benavente a su muerte²³. Entre ellos figuraban obras importantes, pues había varias de Luca Giordano, una *Virgen con el Niño* atribuida a Rubens y una *Santa Martina en el martirio*, que uno de los inventarios asignaba a Pietro da Cortona²⁴.

Estas informaciones sobre sus traslados nos permiten reconstruir, al menos parcialmente, su historia posterior y proponer la localización e identificación de algunas de las obras que pertenecieron a esta reina.

ENCARGOS DE PINTURA PARA EL PALACIO DE SANTA MARÍA

Como indicábamos anteriormente, la reina residió a partir de 1679 en el palacio del duque de Uceda, que pasó a llamarse de Santa María o de la Reina madre y, posteriormente, de Los Consejos²⁵. Este nuevo uso residencial dio lugar a obras de adaptación²⁶ y también al encargo de pinturas específicamente destinadas a su decoración.

Dos de estos encargos consistieron en grandes conjuntos de temática religiosa comisionados a los artistas napolitanos Paolo de Matteis y Luca Giordano, cuyos nombres son de los pocos que aparecen mencionados en el inventario.

²² Un ejemplo significativo es *La Santa Cena*, copia de Tintoretto pintada por Velázquez (RABASF n.º inv. 631) que, procediendo de la colección real, pasó a la Academia desde el palacio de Buenavista entre 1814 y 1817, sin que constase su origen hasta su identificación definitiva por Martínez Leiva / Rodríguez Rebollo, 2011: 313-336.

²³ Fernández Bayton, 1975: 118-120. Era costumbre entregar los bienes de la real cámara al Sumiller de Corps que, en el momento de la muerte de Carlos II, era el conde de Benavente. Sobre esta práctica ver Aterido, 2004: 230.

²⁴ La *Santa Martina* que incluye el inventario de bienes de Mariana de Austria debe ser la misma pintura que recoge el inventario de pinturas existentes en el obrador de los pintores de Cámara de 1694 (AGP leg. 768, exp. 4). En este se consigna “una pintura de Martina de tres cuartas de alto y media vara de ancho de mano de Pedro de Cortona, marco dorado y negro”. En una nota añadida el 5 de diciembre de 1697 se explica que la ausencia de algunas piezas —señaladas con una cruz— se debe a que se habían llevado a la reina madre y que estas volvieron por su fallecimiento a palacio a cargo de don Ignacio de Herrera.

Esta obra no se ha localizado, pero por la descripción del inventario, su composición debió ser la misma que la existente en la Academia Nazionale di San Luca de Roma (inv. 1066).

²⁵ Sobre este palacio ver Tovar, 1980: 37-44. Marín / Borque, 2016.

²⁶ Las obras se iniciaron en 1679 y se prolongaron a lo largo de los años siguientes. AGP, Sección Administrativa, leg. 730.

El primero de ellos fue un grupo de doce lienzos de temática sacra, ejecutado en Nápoles, de cuya comisión se encargó el virrey marqués del Carpio. Tras el fallecimiento de este, en 1687, se ocupó de completarlo el nuevo virrey Santiesteban.

Mariana recibió en primer lugar tres pinturas en enero de 1686²⁷, que se corresponden con las de mayor tamaño. Estas debieron ser de su agrado, ya que su secretario contactó personalmente con Santiesteban para que se agilizará cuanto antes el envío de las pinturas restantes. El 14 de mayo de 1688, el virrey contestó que ya estaban embarcadas junto al resto de pinturas para el rey. El viaje tuvo lugar y el cargamento llegó a Alicante en junio de 1688 de forma casi milagrosa, tras un enfrentamiento con una escuadra francesa que dirigía el almirante Tourville²⁸.

Se conocen los títulos de las obras de este segundo envío por un listado en una nota adjunta a una carta conservada en el archivo de la Casa de Alba²⁹: *El bautismo de Cristo, La Piedad, La Asunción de Nuestra Señora, La Resurrección de Nuestro Señor, La Magdalena, El sueño de San José* y “tres sobreventanas”³⁰.

Hasta la fecha se creía que se trataba de obras perdidas o no identificadas de Luca Giordano, sin embargo, se trata en realidad de pinturas de su discípulo Pablo de Matteis³¹. Todos los títulos anteriormente mencionados coinciden con obras inventariadas en 1696 tras la muerte de la soberana. En efecto, en la pieza del estrado del palacio de Uceda se encontraban las siguientes obras:

“Tres pinturas en lienzo yguales de hasta zinco varas de largo en la una el sueño de sn Joseph y en la otra el nazimiento y en otra la Adoración de los reyes que parecen de Una misma mano y en la una ay la ynscripzión de Paulus Mathei marcos negros de peral algo de pino. [...] Dos pinturas entre ventanas de tres varas de alto poco mas marcos negros el uno de la Resurrezióñ y el otro de la Asumpzióñ [] Tres pinturas sobre ventanas de niños las dos yguales de ados varas y la otra menor con mcos negros”³².

El resto se situó en la pieza de la cámara de verano, en concreto:

“Un lienzo pintura de la disputa de los doctores de la ley en que esta nuestro señor en la parte superior de hasta seis varas de ancho y quatro de alto mco negro. [] Dos pinturas yguales en lienzo de tres varas de alto. La una de Nuestra señora de las Angustias y la otra del Baupstismo marcos negros. [

²⁷ Frutos, 2009: 626. Aunque no se consigna el tema de las pinturas, dado que sí conocemos los del segundo envío, es posible deducir que estas pinturas fueron: *El Nacimiento y adoración de los pastores, La adoración del Reyes y Cristo entre los doctores*.

²⁸ González Asenjo, 2002: 76.

²⁹ Esta carta y demás correspondencia relativa al envío de estas pinturas fue transcrita y publicada por González Asenjo, 2002: 84 -91.

³⁰ González Asenjo, 2002: 81.

³¹ Sobre Paolo de Matteis (1662-1728), ver Pestilli, 2017. Di Furia, 2019:157-202

³² BNE, signatura Mss/9196, f. 46 v.

] Una pintura en lienzo de la Magna de cuerpo entero penitente con Angeles y dos serafines, y sus ynsignias de más de dos varas de largo mco negro”³³.

La colocación de la mayoría de estas pinturas en la llamada pieza del estrado da idea del aprecio que tuvo por ellas, pues la denominación de esta estancia hace referencia a su función como espacio de representación donde la madre de Carlos II recibía las audiencias. La soberana desempeñó estas funciones hasta el final de su vida, como demuestra la relación de la recepción del enviado del duque de Moscovia en diciembre de 1687, que resulta de gran interés por la descripción que realiza del acto. Este tuvo lugar en el propio palacio de la reina, donde se levantó

“un solio de cinco gradas de alto, todo el, y las gradas cubierto de terciopelo liso negro; y todo lo restante del suelo de dicho salón, cubierto de alfombras, [...] encima del solio estaba una silla y dosel de terciopelo liso negro y todo lo restante de las paredes y cortinas de dicha pieza estaba colgado de terciopelo liso negro y todo guarnecido por las junturas de los anchos de la seda, de franjas de oro”³⁴.

La decoración de la pieza del estrado contaba también con una serie angélica encargada a Claudio Coello. Se trataba de tres obras que representaban a los arcángeles Miguel y Gabriel y al Ángel Custodio, siendo las dos primeras de formato casi cuadrado, mientras que la tercera era más alta que ancha, lo que sugiere que fueron también encargadas expresamente para este espacio³⁵.

Completaban la decoración de la sala “Dos pinturas fruteros angostas de dos baras de alto y más de tercia de ancho marco negro [] dos floreros yguales de a vara con mco negro”³⁶.

Todo este grupo de pinturas, a excepción del *Sueño de San José*, pasó, tras la muerte de la reina, al palacete de la Casa de Campo, donde se consignan nuevamente a la muerte de Carlos II³⁷. Ponz³⁸ vio allí las obras de Matteis a finales del siglo XVIII, y vuelven a aparecer en el inventario realizado por Goya, Bayeu y Jacinto Gómez en 1794³⁹. Las pinturas debieron sacarse con ocasión de la redecoración del palacete

³³ BNE, signatura Mss/9196, f. 45 r.

³⁴ Extracto de la relación publicada por Domínguez Ortiz, 1978: 184.

³⁵ “Dos pinturas de angeles uno en cada una de a vara y media en cuadro con marco negro y la otra del angel de la guarda de dos varas y media de alto marco negro” (BNE, signatura Mss/9196, f. 46 v).

³⁶ BNE, signatura Mss/9196, f. 46 v.

³⁷ Fernández Bayton, 1975: 196-197 y 204. Los cuadros de Matteis son los nº 9, 10, 11, 21 y 85. Los de Coello, los nº 24 y 84 y los fruteros, el nº 27.

³⁸ Ponz, 1776: 156: “En una de las piezas mayores se ven quadros grandes de Pablo Matei, que representan el Nacimiento, la Adoración de Reyes, el Bautismo, la Resurrección, la Asunción, y otros asuntos sagrados; de su mano son también dos sobrepuestas, que representan niños, y un S. Josef de medio cuerpo”.

³⁹ Fernández-Miranda, 1989, II: 455-456.



Fig 1. Paolo de Matteis, *Adoración de los pastores* (1686), núm. inv. 0297, óleo sobre lienzo, 340 x 460 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

ordenada por José I en 1809, y se trasladaron al palacio de Buenavista⁴⁰, donde se iban acumulando las obras de arte de diversas procedencias, especialmente de los conventos suprimidos, del palacio del Buen Retiro y de la colección confiscada a Godoy.

Varias de las pinturas de Matteis se vuelven a recoger en el inventario de cuadros que existen en el Palacio de Buenavista y Casa chicas de la duquesa de Alba, elaborado por una Comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en junio de 1813, tras la salida de los franceses de Madrid⁴¹. Estas obras eran: *El Bautismo de Cristo*, *La Resurrección del Señor*, *La Asunción de la Virgen*, una *Dolorosa con Cristo muerto*, el *Nacimiento* y *Adoración de los pastores* y la *Magdalena en el desierto*. Al menos una parte se trasladó a la Academia al objeto de garantizar su protección, motivo por el que algunas constan en sus inventarios de 1817 y de 1824⁴², permaneciendo en ella hasta la actualidad.

⁴⁰ Los cuadros de Matteis y otros de la misma procedencia figuran en el inventario de los cuadros existentes en el guardamuebles de Buenavista, de 10 de abril de 1810. AGP, Signatura General de Cajas, Caja 25038, exp. 14.

⁴¹ Antigüedad, 1999: 262-267.

⁴² En el Inventario de los cuadros de las Salas de la Real Academia de San Fernando, del año 1817, figuran las tres sobre ventanas de Matteis con los números 51, 58 y 86 (signatura 2-58-17, f.3 r, 3 v y 4 v).



Fig. 2. Paolo de Matteis. *El Bautismo de Cristo* (1687-1688), núm. inv. 0386, óleo sobre lienzo, 282 x 178 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan actualmente las obras de Paolo de Matteis que han llegado hasta nosotros. Se tratan de *La Adoración de los pastores* (nº 0297)⁴³ (fig. 1), *La Resurrección de Cristo* (nº 0295)⁴⁴, *El Bautismo de Cristo* (nº 0386)⁴⁵ (fig. 2), las tres sobre ventanas (nº. 0276, 0379 y 0380)⁴⁶ (fig.3) y *La Magdalena penitente* (nº 0575)⁴⁷.

En la copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando de 1824 consta: “Sala séptima [...] En esta pieza hay una sala oscura en que se depositan diferentes cuadros, y los que actualmente se hallan en ella son los siguientes: [...] 4. San Juan bautizando a Cristo y el Padre Eterno en lo alto. Pintado por Pablo Matey. Alto 10 pies, ancho 6 pies 4 pulgadas. [...] 6. La Resurrección del Señor. De Pablo Matei. Alto 11 pies 8 pulgadas, ancho 5 pies y medio. [...] 7. Sta Magdalena en el desierto pintada por Pablo Matei alto 7 pies y medio ancho 8 pies”. Entre los cuadros que no se han podido colgar incluye: “Un Nacimiento. De Pablo Matei. De 16 pies de ancho por 11 y ½ pies de alto” (signatura 3-620, f. 79 r y 79 v).

⁴³ Óleo sobre lienzo, 340 x 460 cm, firmado en el ángulo inferior derecho “1686 Paolus de Matteis”. Esta obra fue identificada y analizada por Piquero, 1986: 259-376.

⁴⁴ Óleo sobre lienzo, 385 x 157 cm.

⁴⁵ Óleo sobre lienzo, 282 x 178 cm.

⁴⁶ *El Niño Jesús y San Juan*, Nº 0276, óleo sobre lienzo, 82 x 191 cm; *Niño Jesús entre nubes*, nº 0379, óleo sobre lienzo, 81 x 162 cm y *San Juan y el Niño dormido*, nº 0380, óleo sobre lienzo, 81 x 163 cm.

⁴⁷ Óleo sobre lienzo, 208 x 257 cm. Esta pintura se encuentra, por desgracia, en mal estado de conservación. Debió ser muy bella y, al parecer, estuvo firmada, pues así lo indica la memoria de Herrera Barnuevo.



Fig. 3. Paolo de Matteis, *San Juan y el Niño dormido* (1687-1688), núm. inv. 0380, óleo sobre lienzo, 81 x 163 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

De todas las obras de Matteis, solamente *El sueño de San José* permaneció en el Alcázar de Madrid, donde se inventarió en 1701 en la “Pieza Larga de las Bóvedas”⁴⁸. Fue salvado del incendio de 1734⁴⁹, siendo posteriormente trasladado al palacio del Buen Retiro, donde fue recortado, seguramente para adaptarlo a su nueva ubicación⁵⁰. De allí pasó al Museo del Prado con atribución a Giordano, siendo depositado en el Tribunal Supremo y pereciendo en el incendio de esta institución de 1915⁵¹.

En cuanto a los ángeles de Coello, los tres se llevaron a la Casa de Campo⁵², si bien solo el Ángel Custodio permanecía allí en 1701, siendo los otros dos trasladados al Alcázar de Madrid.

⁴⁸ Fernández Bayton, 1975, tomo I: 55. Pieza Larga de las Bóvedas “381. Yttem Una pintura en Lienzo Bosquejo de Cinco Uaras de ancho y de alto de el Sueño de San Joseph de mano de Ytaliano Sin marco que está desmontada en esta pieza por no ser de ella tasada en Veinte y Cinco doblones”.

⁴⁹ Inventario de las pinturas salvadas en el incendio del Alcázar en 1734, n° “631. Otro, sin bastidor, de quatro varas de alto y cinco y media de ancho, de las Dudas de San Joseph, de Pablo Matheis” (AGP, Sección Administrativa, leg. 768/13).

⁵⁰ Figura con el número 825 en el inventario de la furriera del rey de 1747, publicado por Aterido / Martínez Cuesta / Pérez Preciado, 2004, T. II: 138. Mantuvo el mismo número en el inventario del Palacio del Buen Retiro de 1772, indicando correctamente la atribución a “Pablo Mateu” (AGP, leg. 38, exp. 45), si bien refleja una importante reducción en sus dimensiones originales. La obra continuaba en El Retiro en los inventarios de 1794 (Fernández-Miranda, 1989: 295, n° 506) y 1808 (AGP, Sección Administrativa, leg. 38, exp. 59, n° 506). Posteriormente, pasó al Museo del Prado con el número 1852 de su catálogo antiguo, como obra de Luca Giordano.

⁵¹ Úbeda 2018: 361.

⁵² Las obras aparecen descritas en la relación de pinturas que quedaron a cargo de Herrera Barnuevo, indicando que se enviaron a la Casa de Campo (AGP, leg. 765, exp. 37).



Fig. 4. Claudio Coello, *El Ángel de la Guarda* (fines siglo XVII), núm. inv. 0421, óleo sobre lienzo, 206 x 143 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

El Arcángel San Miguel fue salvado del incendio del Alcázar de 1734 y llevado posteriormente al palacio del Buen Retiro hasta que desapareció durante la Guerra de la Independencia. Por fortuna volvió a aparecer en una subasta en Londres en 2004, siendo identificado y publicado por Ángel Aterido⁵³.

El Arcángel Gabriel no consta en la relación de obras salvadas del incendio, por lo que es posible que se perdiera en dicha ocasión. Para conocer su aspecto únicamente nos ha quedado la descripción contenida en el documento que relaciona las alhajas que quedaron a cargo D. Ignacio de Herrera Barnuevo, que dice: “Una pintura de un Ángel con una Azuzena en la mano derecha y en la mano izquierda un incensario”⁵⁴. *El Ángel de la Guarda* (fig. 4), al permanecer en la Casa de Campo, tuvo la misma historia que los cuadros de Matteis, acabando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde permaneció olvidado hasta su feliz identificación por Ángel Aterido y su posterior restauración⁵⁵.

⁵³ Este autor también documenta el recorrido de la obra por los distintos inventarios reales del siglo XVIII y en el de 1808 (Aterido 2015: 108-109, notas 355 y 357-361).

⁵⁴ AGP, leg. 765, exp. 37.

⁵⁵ Salas / Aterido / Torrente, 2022: 6-28.

A través de los inventarios de la Casa de Campo⁵⁶ pueden seguirse, igualmente, los dos fruteros angostos hasta su entrada, en fecha no determinada⁵⁷, en el Museo del Prado, pues probablemente se traten de los números P001998 y P001999 de su catálogo actual⁵⁸. Estas obras están hoy en día consideradas como anónimos flamencos del siglo XVII y, de hecho, ambas son composiciones elaboradas a partir de elementos de otro festón de Adriaen van Utrecht fechado en 1638, que también conserva el museo madrileño (P001853) procedente de la colección real.

El segundo de los encargos antes referidos se ejecutó en Madrid, ciudad a la que se había trasladado el pintor Luca Giordano tras ser llamado a la corte por Carlos II. Se trata de una espléndida serie de doce lienzos que narran la vida de la Virgen.

El inventario redactado tras la muerte de la monarca nos informa que siete eran de gran tamaño (más de dos varas de alto) y cinco eran sobre ventanas, todos ellos se destinaron a la denominada pieza de la Torre del Palacio de Uceda⁵⁹. Seguramente, esta serie es a la que se refiere De Dominici cuando indica que Giordano realizó durante su estancia en España una “Vita della Vergine” para una capilla del Palacio Real de Madrid por encargo de la reina⁶⁰. Es probable que sea a estas obras a las que se refería Mariana de Neoburgo en una carta dirigida a su hermano en noviembre de 1694, en la que le indica que Giordano estaba ocupado por algunos encargos de la reina madre y que terminaría enseguida⁶¹.

Esta serie se vuelve a mencionar en un documento que da cuenta de la orden del rey, de 28 de marzo de 1697, para que se llevasen al Alcázar los bienes de la difunta que relaciona, quedando todos a cargo de D. Ignacio de Herrera Barnuevo. Nuevamente figura en la orden de entrega junto con otros objetos, dirigida a dicho funcionario y firmada por el secretario del Despacho Universal, D. Juan de Larrea, el 12 de julio de 1697⁶². Después de eso no se vuelve a encontrar mención alguna a esta serie en los inventarios reales, significativamente tampoco en el realizado en 1701, tras la muerte de Carlos II, que es sumamente completo, pues comprende

⁵⁶ Ambas pinturas se trasladaron a este Real Sitio (AGP, leg. 765, exp. 37). El inventario de 1701 recoge con el n° 27 “Dos Pinturas de mas de dos Uaras de altto y media Vara de ancho de Un pendiente de fruttas en cada Vna con marcos negros tassadas diez doblones Cada Vna 20 Existen” (Fernández Bayton, 1975: 198). En 1794 seguían en la Casa de Campo, en la tercera pieza. 4600, “Dos floreros de dos baras y media de alto y media de ancho a mil rs cada uno. Estilo flamenco” (Fernández-Miranda, 1989: 453).

⁵⁷ En 1834 Se encontraban decorando el gabinete de descanso de Sus Majestades, Martínez Plaza, 2019: 24.f.

⁵⁸ Ambos llevan por título *Festón de frutas y hortalizas* y tienen las mismas medidas, 182 cm x 42 cm.

⁵⁹ El inventario de bienes de Mariana de Austria recoge en dicha pieza: “Doze lienzos de la vida de nuestra señora que dicen es de mano de Jordan todos con sus marcos negros y los siete de mas de dos varas de alto y los cinco sobre ventanas los tres conformes otro más ancho un poco y el otro algo más alto” (BNE, Signatura, Mss/9196, f. 50 r).

⁶⁰ Dominici, 1742, III: 423. Scravizzi, 2017: 230-232, recoge esta noticia, si bien literalmente, y sitúa las obras en la capilla del Alcázar de Madrid.

⁶¹ Baviera / Maura, 2004, I: 440.

⁶² Todos estos documentos se encuentran sin numerar en AGP, Sección Administrativa, leg. 765, exp 37. Simultáneamente se anotó en la relación “vajanse en confomidad del recado de la Data n° 2”.



Fig. 5. Luca Giordano, *Promesa a Joaquín y encuentro de Joaquín y Ana en la Puerta Dorada* (h. 1694), núm. inv. 1599, óleo sobre lienzo, 206 × 186 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie©KHM Museumsverband.



Fig. 6. Luca Giordano, *La Visitación de María* (h. 1694), núm. inv. 1603, óleo sobre lienzo, 206 × 187 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie©KHM Museumsverband.

todos los sitios reales⁶³. La única explicación posible es que se enajenaran entre 1697 y la muerte de Carlos II. En nuestra opinión, la hipótesis más probable es que las pinturas se ofrecieron como regalo diplomático al emperador Leopoldo⁶⁴ y son las que actualmente pertenecen al Kunthistoriches museum de Viena, aunque solo se conservan diez, de las cuales seis son de gran tamaño y cuatro apaisadas⁶⁵ (figs.

⁶³ No pueden ser los 17 cuadros sobre “Vida de nuestra Señora”, también de Giordano, que en 1701 estaban en la cámara de la reina en el Alcázar de Madrid, pues estos son sensiblemente más pequeños (vara y cuarta de alto). Estas obras se corresponden con las diez actualmente conservadas en Patrimonio Nacional. Esta serie aparece reproducida en Pérez Sánchez, 2002: 289-291. Ver también Martínez Leiva, 2022: 117.

⁶⁴ La fecha del documento de entrega de las pinturas, firmado por Larrea en julio de 1697, coincide con el asedio francés a Barcelona, momento crítico en el que era imprescindible obtener el apoyo del emperador. También coincide con el regreso a Viena del embajador imperial, el conde Lobkowitz, por lo que es posible que las pinturas viajasen en su equipaje.

Estas pinturas están documentadas en Viena desde 1720, formando parte de la colección de Carlos VI. Se ha propuesto que fueron llevadas allí por este emperador procedentes de España, cuando estuvo durante la Guerra de Sucesión (Prohaska, 2001: 341). La ausencia de mención alguna a las mismas en el completo inventario de bienes de Carlos II nos hace suponer que sea más probable que se trate un regalo diplomático hecho al emperador antes de la muerte del último Austria.

⁶⁵ Las pinturas de esta serie actualmente conservadas en el museo vienés son: *Encuentro en la puerta dorada*, n° 1599, 206 × 186 cm; *Nacimiento de la Virgen*, n° 1598, 207 × 223 cm; *Presentación de María en el templo*, n° 1600, 206 × 187 cm; *Los desposorios*, n° 1602, 206 cm × 187 cm; *La Visitación*, n° 1603, 206 cm × 187 cm y *El tránsito de la Virgen*, n° 1604, 207 × 223. Las sobre ventanas son las siguientes: *Sueño*

5 y 6), pues su cronología y formato son coincidentes con las que pertenecieron a la reina madre.

Aparte de la serie indicada, la madre de Carlos II poseyó otras de Giordano que se llevaron tras su muerte al Alcázar y se colocaron en la pieza de Las Furias. Tal fue el caso de una *Huida a Egipto en barco*, un *Nacimiento* y seis láminas, de las que tres representaban escenas de la vida de la Virgen y las otras tres a *San Genaro*, *San Cayetano* y *San Nicolás de Bari*, respectivamente. Todas ellas salieron de la colección real a la muerte del último Austria, pues este había dispuesto que se entregaran al conde de Benavente todas las alhajas que adornaban dicha pieza⁶⁶.

OTRAS PINTURAS DE TEMÁTICA RELIGIOSA

Además de las series señaladas, Mariana reunió a lo largo de su vida numerosas obras de temática religiosa de carácter puramente devocional, que testimonian su profunda religiosidad.

Al igual que el resto de sus propiedades, estas pinturas pasaron por herencia a Carlos II, con la excepción de la denominada *Virgen de la uva*, que fue legada por la soberana a su hermano el emperador. El inventario de bienes ofrece una descripción detallada de esta obra: “Una pintura en tabla antigua de nuestra señora el niño Jesus y Sn Juan que el niño JHs tiene una uba en la boca y en la mano un razimo de hasta una bara con marco de ebano que es el legado que su Magd (que esta en gloria) hizo al sr Emperador”⁶⁷. Estos detalles, y el hecho de que se trate de una iconografía menos habitual, permiten aventurar que pudiera ser obra de Lucas Cranach o seguir un modelo suyo, que concuerda fielmente con esta descripción, soporte y tamaño⁶⁸.

Creemos que el cuadro del *Ecce Homo*, que apareció en 2021 en el catálogo de una subasta en Madrid, también formó parte en su día de las pinturas que poseía Mariana de Austria (fig. 7). En su inventario consta en la “Pieza de la Cámara de Invierno” la presencia de “Una pintura en lienzo del eccehomo y dos sayones de vara y media de alto poco mas marco negro”⁶⁹. Como hemos visto en otras obras precedentes, y así consta documentalmente⁷⁰, esta pintura se trasladó al palacete

de S. José, n° 1626, 97 × 187 cm; *Adoración de los pastores*, n° 6994, 93 × 180 cm; *S. José, María y el Niño en la carpintería*, 6993, 93 cm × 180 cm y *La Muerte de S. José*, n° 1622, 93 × 193 cm.

⁶⁶ Fernández Bayton, 1975: 117-120. Además de estas obras de Giordano (n° 995 y 996 del inventario), otras pinturas de la sala procedían de la testamentaria de Mariana de Austria e igualmente fueron entregadas al conde.

⁶⁷ BNE, signatura, Mss/9196, f. 9 v y 10 r.

⁶⁸ Por ejemplo, la subastada en Christie’s Nueva York, el 30 de enero de 2013, lote 137, de la que existen varias versiones.

⁶⁹ BNE, signatura, Mss/9196, f. 48 v.

⁷⁰ “Vajase p haberse llevado ala Casa del Campo. Otra Pintura de un eczehomo de siete quartas de alto y vara y quarta de ancho con marco negro”. AGP, Sección Administrativa, leg. 765, exp 37.



Fig. 7. Caravaggio (atribuido a). *Ecce Homo*, óleo sobre lienzo, 111x 84 cm, colección particular, Madrid

de la Casa de Campo, siendo registrada en los inventarios de 1701⁷¹ y de 1794⁷², tal como han propuesto previamente otros autores⁷³. Al igual que las pinturas de Matteis, debió salir de allí con ocasión de las reformas emprendidas por José I en el palacete, pasando seguramente a alguno de los depósitos de pinturas⁷⁴ que se

⁷¹ “Casa de Campo. 1700. [...] N° 52. Otra pintura, de un excehomo de vara y media de alto con marco negro tasado en sesenta doblones = existe”. Fernández Bayton, 1975: 201.

⁷² “Tercera pieza. 4598 Vara y media de alto y cinco quartas escasas de ancho. Un Ecceomo con dos figuras mas, en dos mil reales. Estilo de Carabajio. 2000”, Fernández-Miranda, 1989, tomo II: 453.

⁷³ Martínez Leiva, Gloria (2021) “El ‘Ecce Homo’ de Caravaggio pudo pertenecer a Felipe IV y decorar el Alcázar de Madrid”. En: <https://www.investigart.com/2021/06/16/el-ecce-homo-de-caravaggio-pudo-pertenecer-a-felipe-iv-y-decorar-el-alcazar-de-madrid/> (fecha de consulta: 12-02-2023). Terzaghi, 2021: 189-211. Esta autora reconstruye de manera razonada y verosímil la trayectoria de la pintura desde su génesis hasta su aparición en subasta en 2021.

⁷⁴ Es complicado identificar con seguridad la obra en los inventarios de estos depósitos dado que se relacionan varias con esta temática. No obstante, debe indicarse que en el inventario de pinturas depositadas el palacio de Buenavista, de junio de 1813, donde también se encontraban los cuadros de Matteis, se incluye con el n° 59, “un quadro de 4ps y 3 dedos de alto por 3 ½ ancho: Repres ta. Un Ecce-Homo, Autor: se ignora”. Antigüedad 1999: 264.

fueron formando esos años con las obras desamortizadas e incautadas, acabando en la Academia de San Fernando, que permutó la obra, en 1823, por un *San Juan Bautista* de Alonso Cano⁷⁵, al político Evaristo Pérez de Castro⁷⁶, permaneciendo hasta hoy en manos de sus descendientes.

Se sabe que el II Conde de Castriello, virrey de Nápoles⁷⁷, trajo a su vuelta a España dos obras de Caravaggio, una *Salomé con la cabeza del Bautista* y un *eccehomo*⁷⁸. El primero de estos cuadros lo donó a Felipe IV y actualmente se conserva en las colecciones del Patrimonio Nacional⁷⁹. Es posible que el conde donara el *Ecce Homo* también al rey, en cuyo caso, podría ser la obra que fue inventariada en el testamento de Felipe IV como existente en la pieza de las bóvedas del Alcázar de Madrid atribuida a Gerard van Honthorst, tal como plantea Martínez Leiva⁸⁰. Otra posibilidad es que Castriello la regalase a doña Mariana, con quien mantuvo una estrecha relación durante su regencia, al ocupar el cargo de Presidente de la Junta de Gobierno hasta su retiro en 1668.

Otra importante pintura italiana que perteneció en su día a Mariana de Austria es la *Santa Cecilia* de Antidevoto della Grammatica que hoy se conserva en el Museo del Prado (fig. 8). Aparece referenciada en el inventario de sus bienes de 1696 con la siguiente descripción “Otra pintura de a más de avara de Sta Sizilia marco negro”⁸¹, que la relación efectuada al año siguiente, especifica que está tocando el órgano⁸². Al parecer esta obra le había sido regalada por el Condestable Colonna⁸³. Al igual que otras pinturas de la reina pasó a la Casa de Campo, donde vuelve a figurar en los inventarios de 1701⁸⁴ y de 1794. En este último, los responsables de

⁷⁵ Actualmente esta obra se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n° 0495, atribuida a Alonso Cano.

⁷⁶ Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico (2021). Informe de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sobre el cuadro del “Ecce Homo” atribuido a Caravaggio. Colección Informes de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico. En: <https://publicaciones.realacademiabellasartessanfernando.com/informes/article/view/51> (fecha de consulta 12-02-2023).

⁷⁷ D. García de Haro Sotomayor y Guzmán, Conde de Castriello (1585-1670). Fue virrey de Nápoles entre 1653 y 1659.

⁷⁸ Bartolomé, 1994: 15-28.

⁷⁹ Sobre esta obra, ver Terzaghi, 2016: 122-129.

⁸⁰ Hipótesis formulada en el blog citado en n. 73. La autora refiere que podría tratarse de la misma obra que la recogida en el inventario realizado en 1666, tras la muerte de Felipe IV, donde consta en la “Pieça ynmediata de las bóvedas”: «[Esta en el pasillo de la madona ymbentariada] Otra pintura de bara y quarta de alto y bara de largo con moldura de ebano Cristo quando le muestran a el pueblo de medias figuras de mano de Jerardo en ducientos y cinquenta rs de plata... 2.750». Martínez Leiva / Rodríguez Rebollo, 2015: 380-381.

⁸¹ BNE, signatura, Mss/9196, f. 46 r.

⁸² “Otra pintura demas de vara de alto de Sta Sizilia tocando el órgano marco negro”. AGP, Sección Administrativa, leg. 765, exp 37.

⁸³ Úbeda 2016: 90.

⁸⁴ Inventario de 1701. Casa de Campo, n° 49: “Una pintura de Santa Sicilia de vara y tercia de alto con marco negro tasada en veinte doblones. Existe”. Fernández Bayton, 1975: 200.



Fig. 8. Antidevoto della Grammatica, *Santa Cecilia* (después de 1611), núm. inv. P000353, óleo sobre lienzo, 128 x 100 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

su elaboración la consideraron del estilo de Dominichino⁸⁵. Posteriormente estuvo en el Palacio Real de Madrid y de allí pasó al Museo del Prado.

Una pintura de especial relevancia que, probablemente, también perteneció a Mariana, es la tabla de *El Salvador*, de Giovanni Bellini, que actualmente conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 9), cuya procedencia anterior a 1817, en que consta ya entre sus colecciones, es desconocida. Aunque se ha propuesto que esta obra pudiera proceder de la colección incautada a Manuel Godoy, esta posibilidad fue rechazada por Isadora Rose-de Viejo, autora de una tesis doctoral sobre dicha colección, al no encontrarse en ninguno de los inventarios del ministro de Carlos IV⁸⁶.

⁸⁵ “4599. Vara y media escasa de alto y tres cuartas y media de ancho S Cecilia. Estilo de Dominiquini”. Fernández-Miranda, 1989, II: 453. Pérez Sánchez, 1965: 212, ya identificó esta obra de la Casa de Campo con el cuadro de Antidevoto della Grammatica, actualmente en el Prado.

⁸⁶ Rose-de Viejo 1983: 10-11.

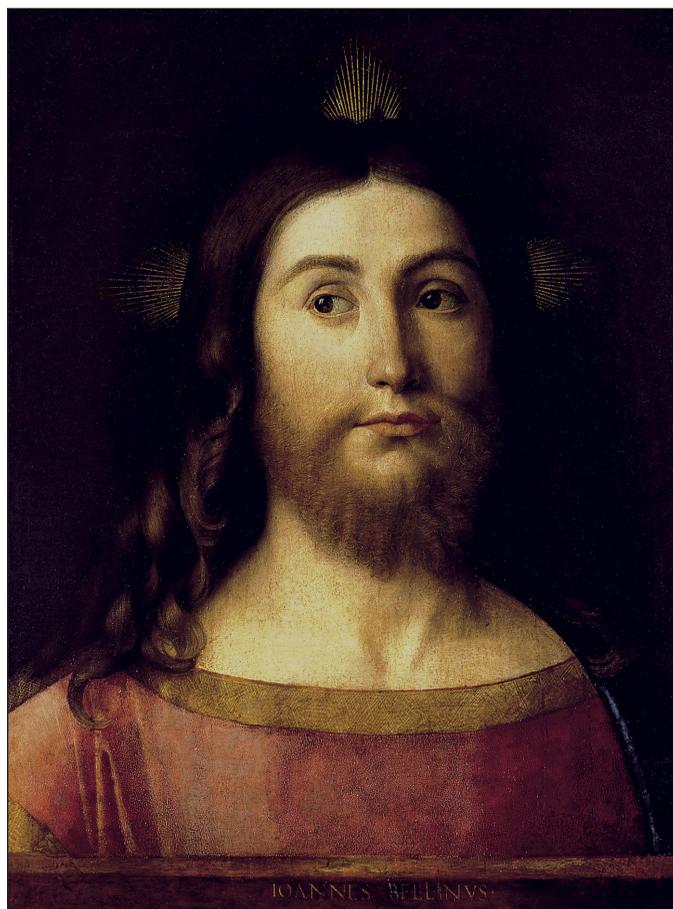


Fig. 9. Giovanni Bellini, *El Salvador* (ca. 1502), núm. inv. 0608, óleo sobre tabla, 44 x 33 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Por otra parte, la bibliografía más reciente ha descartado igualmente la identificación de esta obra con la referida por Marco Boschini en *Le ricche minere della pittura veneziana*, como existente en la Scuola della Carità de Venecia en 1674⁸⁷.

La madre de Carlos II tenía entre sus pinturas una “tabla de media vara poco mas del Salvador con marco dorado”⁸⁸, coincidente en tema, soporte y medidas con la obra de la Academia. Esta obra pasó al palacete de la Casa de Campo, donde vuelve a inventariarse en 1701, ubicada en la alcoba de Su Majestad⁸⁹. La tabla seguía en el edificio a finales del siglo, cuando fue tasada por Bayeu y Goya⁹⁰.

⁸⁷ Lucco, 2008: 292-293.

⁸⁸ BNE, signatura, Mss/9196, f. 51 r. Vuelve a figurar en la memoria de 1697, donde en nota al margen se añade que se llevó a la Casa del Campo (AGP leg. 765, exp. 37).

⁸⁹ “Pieza que corresponde a la alcoba de su Magestad. [...] 81. Una pinttura en tabla del Salvador, de media Uara de alto y Vna tercia de ancho: con marco dorado tasado en diez y Ocho doblones 18 = existe”, Fernández Bayton, 1975, II: 203.

⁹⁰ “Corredor [...] 4678. Media vara de alto y tercia de ancho. El Salvador en doscientos reales”, Fernández-Miranda, 1989, II: 459.



Fig. 10. Alonso Cano (atribuido a), *Virgen de Montserrat* (siglo XVII), núm. inv. 0749, óleo sobre lienzo, 163 x 118 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Una *Cabeza del Salvador* de Giovanni Bellini figura en el inventario de cuadros del Palacio de Buenavista de 1810⁹¹. Teniendo en cuenta que otras obras procedentes de la Casa de Campo se llevaron a Buenavista en dicha fecha y que, posteriormente, acabaron en la Academia tras los confusos años de la Guerra de la Independencia⁹², la identificación de esta obra con dicha procedencia parece la hipótesis más probable.

Muchas de las pinturas reflejan las devociones preferidas de la reina, figurando varios cuadros de santos jesuitas, resultado del ambiente jesuítico de su educación. Así, poseía dos parejas que representaban a *San Ignacio de Loyola* y a *San Francisco*

⁹¹ “3ª pieza [...] Caveza del Salvador [] Juan Bellini”. AGP, Signatura General de Cajas, Caja 25038, exp. 14.

⁹² Además de las obras ya citadas, otras pinturas importantes de la Academia se encontraban a finales del siglo XVIII en el palacete de la Casa de Campo, como *La Primavera* de Giuseppe Arcimboldo (0606), la *Familia del Emperador Maximiliano*, copia de Bernard Strigel (0856) o el *Descendimiento de Martin de Vós* (0615).

de Javier, una de ellas atribuida a Giordano⁹³, que se llevó a la Casa de Campo. El inventario de 1701 de dicho sitio especifica que el San Francisco Javier está “Baupttizando a los Yndios”⁹⁴, y que falta. Probablemente se trate de la pintura que actualmente se conserva en Patrimonio Nacional, atribuida a Paolo de Matteis⁹⁵.

Finalmente, referir que *La Virgen de Montserrat* (fig. 10), también perteneciente a la Academia y atribuida a Alonso Cano (inv. 0749), procede igualmente de la Casa de Campo, tal como ha propuesto Ángel Aterido⁹⁶, por lo que es probable que se corresponda con el cuadro del mismo tema que poseía D^a. Mariana⁹⁷ y que se sabe fue destinado al citado palacete⁹⁸.

CONCLUSIONES

El examen de las pinturas de temática sacra de Mariana de Austria relacionadas en el inventario realizado tras su muerte ofrece múltiples aspectos de interés que aportan información sobre su gusto artístico y la función que se les atribuía.

En primer lugar, permite apreciar el uso político de las imágenes, en íntima conexión con su función devocional. La decoración de su palacio con numerosas obras religiosas y con presencia destacada, incluso en los espacios de representación, transmitía una imagen de reina piadosa que reforzaba su legitimidad al situarla al margen y por encima de las diferentes facciones cortesanas.

Por otro lado, pese a las numerosas obras perdidas o no localizadas, las que sí creemos poder identificar y aquellas cuya autoría consta en los inventarios demuestra que la reina tenía un interés más allá de lo puramente funcional, y que buscaba una cierta calidad artística, evidente en la obra de los pintores a los que se ha hecho referencia en estas páginas. Este gusto artístico es acorde con el resto de bienes que poseía, donde se aprecian numerosos objetos suntuarios vinculados al concepto de magnificencia, tal como ha señalado Pascual Chenel⁹⁹.

⁹³ “Dos lienzos poco menores [cerca de una vara] de mano de Jordan con el mismo marco en el uno Sn Ignazio y en el otro Sn Franco Jabier”. BNE, signatura, Mss/9196, f. 50 v. Vuelven a figurar en la memoria de 1697, donde en nota al margen se añade que se llevaron a la Casa del Campo (AGP leg. 765, exp. 37).

⁹⁴ Fernández Bayton 1975: 203, n. 73.

⁹⁵ *San Francisco Javier bautizando a los indígenas*, óleo sobre lienzo, 62 x 47,5 cm, atribuido a Paolo Matteis, PN n° 10066403. Esta pintura se recoge con atribución a Giordano en el inventario de pinturas rescatadas del incendio del Alcázar de 1734 (n° 700, AGP, Sección Administrativa, leg. 768/13) y en el posterior del Palacio Real nuevo de 1794 (Fernández-Miranda, 1989: 44, n° 379).

⁹⁶ Salas / Aterido/ Torrente, 2022: 10.

⁹⁷ El inventario cita en la pieza de la cámara de invierno “Una pintura en lienzo de nuestra señora de Monserrate de vara y media de alto marco negro”. BNE, signatura, Mss/9196, f. 47 v.

⁹⁸ “Llebose ala Casa del campo [...] Otra Pintura de Ntra Sra Monserrate de dos varas de alto y vara y media de ancho con marco negro”. AGP leg 765, expte. 37.

⁹⁹ Pascual 2020: 193-194.

Finalmente, queríamos destacar la extraordinariamente azarosa trayectoria de las obras de arte a lo largo de los siglos, víctimas de saqueos, robos, incendios, mutilaciones y abandono, que convierte casi en milagroso el hecho de que hayan llegado hasta nosotros y que podamos disfrutarlas. Recuperar su historia debe hacernos reflexionar sobre la necesidad de su estudio y de su adecuada conservación, no siempre tan correcta como sería de esperar.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu y Bertodano, José Antonio de (1752). *Colección de los tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, protección, tregua [...] hechos por los pueblos, reyes y príncipes de España con los pueblos, reyes, príncipes, repúblicas y demás potencias de Europa, y otras partes del mundo [...] reinado del S[añ]o[r] Rey D. Carlos II*, parte III. Madrid: Viuda de Diego Peralta.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, M.^a Dolores (1999). *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Aterido, Ángel (2004): “El Buen Retiro como sede de la monarquía”. En: Aterido, Ángel / Martínez Cuesta, Juan / Pérez Preciado, José Juan (2004). *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, I. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Aterido, Ángel (2015). *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid: CSIC.
- Aterido, Ángel / Martínez Cuesta, Juan / Pérez Preciado, José Juan (2004). *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, II. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Artes Hispánico.
- Bartolomé, Belén (1994): “El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 15, Madrid, pp. 15-28.
- Baviera, Adalberto de / Maura Gamazo, Gabriel (2004). *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, I. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1978): “Una embajada rusa en la Corte de Carlos II”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XV, pp. 171-185.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1982). *Testamento de Felipe IV*. Madrid: Editora Nacional.
- Dominici, Bernardo de (1742). *Vite de’pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. III. Nápoles: Francesco e Cristoforo Ricciardo.
- Fernández Bayton, Gloria (1975). *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, I y II. Madrid: Museo del Prado.
- Fernández-Miranda y Lozana, Fernando (1989). *Inventarios Reales. Carlos III 1789*, I y II. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional.
- Frutos Sastre, Leticia M. de (2009). *El templo de la fama, Alegoría del Marqués del Carpio*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Furia, Ugo di (2019): “Paolo de Matteis dimenticato”. En: *Ricerca sull’arte a Napoli in età Moderna, saggi e documenti*, 6, Nápoles, pp.157-202.
- García Martínez, José Luis (2018): “Bárbara de Braganza. Una aproximación a su faceta como coleccionista”. En: *Ars bilduma*, Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco, 8, pp. 121-138.
- González Asenjo, Elvira (2002): “Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688”. En Pérez Sánchez, Alfonso E.: *Luca Giordano y España*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 72-91.
- Lucco, Mauro (2008): “Giovanni Bellini. Testa di Cristo”. En Lucco, Mauro / Villa, Giovanni C. F: *Giovanni Bellini*. Roma: Silvana Editoriales, pp. 292-293.

- Luna Fernández, Juan José (1978): “Las pinturas del Cuarto de la Reina María Luisa Gabriela de Saboya en el Alcázar de Madrid. 1703”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XV, pp. 187-206.
- Marín Tovar, Cristóbal / Borque Lafuente, Emilio José (2016). *El Palacio de Uceda. La Capitanía General de Madrid*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Martínez Leiva, Gloria (2022). *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*, Madrid: CEEH.
- Martínez Leiva, Gloria / Rodríguez Rebollo, Ángel (2011): “La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 336, pp. 313-336.
- Martínez Leiva, Gloria / Rodríguez Rebollo, Ángel (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Martínez Plaza, Pedro J. (2019). *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Mitchell, Silvia Z. (2019). *Queen, Mother, and Stateswoman: Mariana of Austria and the Government of Spain*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Oliván Santaliestra, Laura (2006). *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pascual Chenel, Álvaro (2020): “Mariana de Austria y el patrocinio de las artes, obras, artistas y documentos”. En: Mancini, Matteo: *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*. Madrid: pp. 177-196.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1965). *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid, Fundación Valdecilla.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (2002). *Luca Giordano y España*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena (2017). *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Pestilli, Livio (2017). *Paolo de Matteis Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*. Londres: Routledge.
- Piquero López, María de los Ángeles Blanca (1986): “Un nuevo cuadro de Paolo de Matteis en la Real Academia”. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, Madrid, pp. 259-376.
- Ponz, Antonio (1776). *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo VI. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Prohaska, Wolfgang (2001): “Sposalicio della Vergine; Visitazione”. En: Ferrari, Oreste: *Luca Giordano 1634-1705*. Nápoles: Electa Napoli, pp. 341-343.
- Puyol Montero, José María (2020): “El Museo de pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809-1813)”. En: *Anuario de Historia del Derecho Español*, 90, Madrid, pp. 655-702.
- Rodríguez Rebollo, Ángel (2009): “Frédéric Quilliet y la pérdida de cuadros en el Patrimonio Real”. En: Pita Andrade, José Manuel: *La Guerra de la Independencia. Jornadas de Arte e Iconografía*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 149-176.
- Rose-de Viejo, Isadora (1983). *Manuel Godoy: Patrón de las artes y coleccionista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Salas Almela, Cristina / Aterido, Ángel / Torrente Sevilla, Julia (2022): “Una nueva pintura de Claudio Coello: El Ángel de la Guarda. Identificación, restauración y estudio de las técnicas pictóricas en la corte madrileña de fines del siglo XVII”. En: *Informes y Trabajos*, 20, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Madrid, pp. 6-28.
- Scravizzi, Giuseppe (2017). *Luca Giordano his life and work*. Nápoles: Arte'm.
- Simal López, Mercedes (2009): “El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia antecedentes y consecuencias”. En: Cabañas Bravo, Miguel / López-Yarto Elizalde, Amelia / Rincón García, Wifredo: *Arte en tiempos de guerra*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, pp. 445-456.

- Terzaghi, María Cristina (2016): “Salomé con la cabeza del Bautista”. En: Redín Michaus, Gonzalo: *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp.122-129.
- Terzaghi, María Cristina (2021): “Caravaggio millennial. Un nuovo Ecce Homo del Merisi”. En: Terzaghi, María Cristina: *Caravaggio a Napoli. Nuovi dati nuove idee, Atti del convegno di Capodimonte*. Nápoles: Ediart, pp. 189-211.
- Tovar Martín, Virginia (1980): “El palacio del duque de Uceda en Madrid edificio capital del siglo XVII”. En: *Reales Sitios*, Revista del Patrimonio Nacional, 64, pp. 37-44.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2016): “Antidevoto Gramatica, Santa Cecilia”. En: Baldassari, Francesca: *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Roma, Palazzo Braschi, Skira, pp. 90-91.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2018): *Luca Giordano*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

EL “PANÓPTICO INDUSTRIAL” DE FABIO GAGO. UN PROYECTO PARA SEVILLA (1846)

FABIO GAGO’S SEVILLA PANOPTICON PROJECT (1846)

Alberto Fernández González
Universidad de Sevilla
alberfer@us.es
ORCID: 0000-0003-1582-2464

Recibido: 12/04/2023. Aceptado: 13/05/2023

Cómo citar: Fernández González, Alberto: “El “Panóptico Industrial” de Fabio Gago: un proyecto para Sevilla (1846)”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 125 (2023): 117-133. Este artículo está sujeto a una licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” (CC-BY-NC) DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.75>

Resumen: Se analiza un proyecto de presidio industrial, destinado a la ciudad de Sevilla, que custodia la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El edificio, que fue diseñado por Fabio Gago como prueba de examen, integra las funciones de cárcel y fábrica de cañones, y asume la utilidad del trabajo penal, el sistema celular y el esquema panóptico, lo que supone un avance con respecto a los centros de reclusión operativos en la ciudad decimonónica. Pero su plan constructivo no acaba de amoldarse a la arquitectura punitiva ideada por Bentham.

Palabras clave: *Arquitectura penitenciaria; fábrica de cañones; Jeremy Bentham; planos y proyectos; Academia.*

Abstract: The holdings of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* include a building project drawn up by Fabio Gago as an examination test, originally designed to serve as a combined prison and cannon factory. It adopts a cell-based system with prisoners conceived as a free labour force under panopticon surveillance. This represented an advance on other prisons operating in 19th century Sevilla. In the end, however, its constructional plan did not meet Bentham’s full criteria for a panopticon-type prison.

Key words: *Prison architecture; cannon factory; Jeremy Bentham; plans and projects; Academy.*

INTRODUCCIÓN

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando custodia un imaginativo diseño de edificio híbrido que integra las funciones de presidio y fábrica de cañones¹.

¹ Este artículo se inscribe en la estancia de investigación realizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre el 3 y el 7 de mayo de 2022, actividad que recibió una ayuda económica del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla. *Proyecto de un presidio con fundición de cañones*, Madrid, 22 de septiembre de 1846, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante, Museo RABASF), Gabinete de dibujos, A-0996, A-0997, A-0998 y A-0999.

Destinado a la ciudad de Sevilla, el proyecto, que fue delineado el 22 de septiembre de 1846 por el granadino Fabio Gago², corresponde a la denominada “prueba de pensado”, ejercicio de examen concerniente a la primera fase de evaluación que debían superar los aspirantes al título oficial de arquitecto. Los candidatos, tal como estaba regulado por la Academia³, además de los planos del edificio escogido, en planta, sección y alzado, tenían que presentar un breve informe práctico facultativo con especificaciones detalladas acerca de la ubicación, método constructivo y presupuesto económico⁴.

José Enrique García Melero dio a conocer en su momento el programa constructivo y dos de los cuatro planos trazados por Gago, aunque uno de ellos, por un error de imprenta probablemente, fue relacionado con Juan Soler Mestres y su proyecto de prisión para Barcelona⁵. La relevante investigación de García Melero, no obstante, abarca un contexto muy amplio, que lo llevó a estudiar diseños carcelarios de toda España, así que solo pudo dedicar un breve análisis al plan del granadino. Por este motivo, y también porque el sector central del presidio industrial sigue el esquema panóptico, considero que los planos del joven Fabio merecen un estudio más pormenorizado, que tenga en cuenta el grado de fidelidad con el tipo arquitectónico y el sistema carcelario planteados por Jeremy Bentham. Establecer el nivel real de afinidad con el paradigma penitenciario del filósofo y jurisconsulto inglés tiene interés, asimismo, porque en España, a pesar de la importante repercusión teórica que tuvo su modelo arquitectónico en las primeras décadas del ochocientos, no se materializó un primer edificio panóptico (la antigua prisión de Mataró), hasta el período de 1851-1863.

El proyecto de Fabio Gago, por su modernidad constructiva y morfológica, también constituye un claro contrapunto con respecto a los centros de reclusión operativos en la Sevilla decimonónica, anclados todavía en un sistema penitenciario heredado del Antiguo Régimen, que no favorecía la implantación de tipos carcelarios inspirados en los prestigiosos modelos internacionales. De hecho, si comparamos el

² El futuro arquitecto Fabio Gago, hijo de un capitán de los ejércitos nacionales, nació en Granada el 23 de septiembre de 1819. Fue alumno de la Universidad Literaria de esta ciudad, entre 1835 y 1837, completando sus estudios en Madrid durante cuatro años (García Melero, 2000: 317, n. 28). A pesar de que el sistema de pensiones permaneció suprimido durante más de diez años, a partir de 1837, por los problemas económicos y políticos que afectaron al Gobierno isabelino, hay constancia documental de que Gago viajó por su cuenta a Italia en el período 1843-1844 (García Sánchez, 2011: 165). Para conocer su biografía artística y sus intervenciones como técnico del ayuntamiento de Almería y arquitecto municipal y provincial de Soria, véanse Villanueva, 1983: I, 79-181, y II, 297-382. Rodríguez, 2000: 164. Carrasco, 2001: 22.

³ Sobre esta cuestión, véanse García Melero, 1991: 283-348. Santamaría, 1996: 219-225.

⁴ *Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla. Informe facultativo*, Madrid, 22 de septiembre de 1846, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante, Archivo RABASF), Comisión de arquitectura, leg. 2-14-I, exp. 9.

⁵ Publicó, en concreto, los dibujos correspondientes a la sección y alzado de la fachada principal (fig. 1) y a la planta a nivel de los talleres (fig. 4), aunque este último plano, como se ha explicado, lo identifica como un “proyecto de planta de cárcel para Barcelona de Juan Soler y Mestres, discípulo de Antonio Celles”, fechándolo en 1830. Al respecto, García Melero, 2000: 317, 319, 327; 2001: 176-177.

presidio industrial de Gago con la prisión del Pópulo, que desde su inauguración en 1837 fue el principal establecimiento carcelario de la ciudad hispalense⁶, se constatan diferencias significativas, tan determinantes que cualquier aproximación a la arquitectura penitenciaria del siglo XIX en Sevilla debe valorarlas. Así, la cárcel del Pópulo, al estar supeditada a la lógica de la economía, se instaló en un convento desamortizado del siglo XVII que fue adaptado como prisión de hacinamiento, una de las mejores de España⁷, eso sí, donde los presos, sin ocupación regulada, estaban condenados a la indolencia forzada⁸. La cárcel pergeñada por el artífice granadino, por el contrario, asume la utilidad del trabajo penal, el moderno sistema celular y el esquema panóptico, aunque ni el edificio en su conjunto, es decir, el presidio industrial, ni su régimen penitenciario se ajustan a la arquitectura punitiva ideada por Bentham.

EL PRESIDIO INDUSTRIAL DE FABIO GAGO: LOS PLANOS

El presidio especializado en la fabricación de cañones, según explica Gago en su informe facultativo, es un edificio de utilidad pública que puede “proporcionar al Gobierno grandes ahorros, y a los presos, una ocupación para el tiempo de su detención”⁹. Es más, el aspirante al título oficial de arquitecto pretendía que el complejo proyectado asumiese las funciones de la real fábrica de artillería entonces existente en Sevilla porque esta industria, según argumenta el joven Fabio, ocasionaba grandes gastos al Estado “por los excesivos jornales que hay que dar a los empleados de dicho establecimiento” y su “mala disposición”, alejada del Guadalquivir. El nuevo edificio, por tanto, debía ubicarse próximo al río, situación que facilitaría el transporte y la conducción de los materiales necesarios para los talleres, así como el embarque y el traslado de los cañones ya fabricados a los arsenales navales, garantizando también, mediante un canal perimetral, el suministro de agua y la seguridad del recinto¹⁰. Con este idóneo emplazamiento del presidio industrial y la utilización de mano de obra penada y no remunerada como fuerza de trabajo, se podrían alcanzar los objetivos económicos programados.

⁶ Hasta esa fecha, y ya desde la segunda mitad del siglo XIII, el establecimiento de reclusión más importante de Sevilla fue la histórica Cárcel Real. Al respecto, véase, especialmente, Petit, 1945.

⁷ Como reconoció Salillas (1888: 379-380), tras visitar la prisión, y a pesar de criticarla por anacrónica y no utilizar el sistema celular de las modernas cárceles de su tiempo.

⁸ Los reclusos de la sevillana cárcel del Pópulo “durante su permanencia no están sujetos a trabajos obligatorios, con la excepción de los que se refieren a la limpieza y reparación del edificio, a los que estaban obligados los socorridos como pobres” (Hauser, 2005: II, 568). Esta falta de actividad, para muchos presos, constituía un “recargo penal durísimo, que adultera los temperamentos y aniquila las fuerzas y fija enfermedades” (Salillas, 1888: 24-25).

⁹ *Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASE, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-1, exp. 9.

¹⁰ *Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASE, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-1, exp. 9.

El primero de los cuatro documentos gráficos delineados por Fabio Gago como ejercicio de examen al que voy a referirme corresponde al diseño general¹¹ (fig. 1). El alzado (“Fachada principal”) muestra solo cuatro de las cinco estructuras que componen el presidio industrial, porque el cuerpo alargado trasero previsto como almacén de la fábrica, por razones de estricta perspectiva, no puede ser representado. En el bloque de dos pisos correspondiente al frente principal del edificio se proyectaba situar las oficinas administrativas, los despachos de jueces y abogados y una zona de servicio y recreo para los empleados. Su fachada, que sigue normas clasicistas en su diseño, se caracteriza por la sobriedad funcional propia de los establecimientos penitenciarios¹². Una triple arquería dispuesta en el eje medio del tramo bajo organiza la entrada al edificio. A cada lado del pórtico aparecen dibujados cinco ventanales que ritman en tamaño, forma y disposición con los localizados en el piso alto, donde, por razones de simetría compositiva, se incorpora otro vano, justo encima del arco central de acceso. Ocho de las diez ventanas abiertas en el tramo bajo muestran únicamente las roscas de sus respectivos arcos, que rebasan el muro del canal que rodea el edificio, foso que, además de recibir el agua del Guadalquivir y conducirlo a la fábrica, incrementaba la seguridad del recinto.

Detrás del cuerpo alargado que organiza el frente principal, pero en un segundo plano completamente aislado de él y del resto del edificio, figura delineada la prisión propiamente dicha, que sigue el conocido esquema panóptico desarrollado por Bentham¹³, aunque de la rotonda de reclusión solo se distinguen las líneas sencillas e imponentes de su piso alto. Los dos últimos bloques que faltan por analizar, situados en los flancos del complejo arquitectónico, corresponden a los talleres especializados en la fundición de cañones. Se trata de dos estructuras industriales, de idéntica morfología y organización, que adoptan una disposición transversal y retranqueada con respecto a la fachada principal. Sus respectivos alzados describen, por tanto, la articulación de los costados de las naves a nivel de planta baja, el sistema de cubiertas y los amplios ventanales funcionales. Del sótano de la factoría, donde sitúa Gago el auténtico espacio de trabajo, solo se aprecian los hastiales de sus tejados y las chimeneas.

El corte arquitectónico (“Sección por la línea AB”) plasma la configuración interna del edificio desde el subsuelo. El sector central del dibujo, en consonancia

¹¹ *Proyecto de un presidio con fundición de cañones*, Madrid, 1846, Museo RABASF, Gabinete de dibujos, A-999.

¹² Este paradigma académico adquiere todavía mayor relevancia en el caso de una prisión, hasta el punto de que “el arquitecto debe abstenerse enteramente de todo lo que sea puro adorno arquitectónico, considerando que no va a construirse un edificio artístico” (Sagra, 1843: 12).

¹³ Según explica Jeremy Bentham en *Panóptico o La casa de vigilancia*, texto publicado en 1791 que dio a conocer sus veintiuna cartas de 1787, escritas cuando se encontraba en Crecheff (Rusia), la idea del principio de inspección central que define su famoso esquema arquitectónico fue inspirada por la “Casa de Inspección o Laboratorio” que estaba levantando su hermano Samuel, ingeniero que había sido contratado para modernizar la industria naval rusa. Sobre esta cuestión, véase la carta I en Bentham, 2011: 39-40.

con lo delineado en el alzado, lo ocupa el panóptico, aunque su organización exterior se representa a partir del piso bajo y no desde el nivel subterráneo, porque el plano de corte vertical muestra la sección del muro octogonal que cierra el patio o foso de transición que circunvala el gran cilindro de reclusión. En la rotonda, además del arco que articula la única entrada al interior del espacio carcelario, constan representados pequeños ventanales que mantienen, en todo el perímetro de la estructura, un ritmo austero y repetitivo, de puro módulo, que se ajusta a la distribución interna de las celdas individuales localizadas en las plantas baja y principal. No cabe duda de que las ventanas, al facilitar la entrada de aire y luz, dotan de salubridad al encierro, pero la altura de los vanos es incierta y no se puede establecer con seguridad el grado de alivio visual que iban a proporcionar a los privados de libertad¹⁴.

Al fondo, en un último plano situado detrás del panóptico, aparecen delineados los tramos laterales del cuerpo alargado trasero a nivel de planta baja. De esta estructura proyectada como almacén de la fábrica, que consta del referido bajo y un sótano, la sección reproduce las arquerías que organizaban su fachada. En los respectivos sectores laterales del corte arquitectónico, tal como ocurría en el alzado, figuran dibujados los talleres especializados en la fabricación de cañones. Del situado a la izquierda, saldrían los cañones de bronce para el ejército, y del localizado a la derecha, los cañones de hierro destinados a la armada. La sección describe la configuración interna de las naves industriales ubicadas en el subsuelo, pero también aparecen representados los cuatro ejes principales de comunicación interior. Así, los nueve arcos que ocupan el centro de cada taller corresponden a las fraguas para los moldes y los hornos de fundición, y los dos emplazados en los extremos, de mayores dimensiones, tienen que ver con las galerías subterráneas que, al menos en el papel, garantizaban el tránsito fluido del carbón y otros materiales imprescindibles para las fundiciones. Por cierto, la disposición de arquerías altas sobre pilares que manifiesta el corte arquitectónico es una fórmula constructiva habitual en industrias de este tipo, como la real fábrica de artillería de Sevilla.

La planta baja¹⁵ (fig. 2) describe la compartimentación del presidio industrial en ese primer nivel constructivo. El complejo arquitectónico es circunvalado en su totalidad por un "foso de agua" (nº 20), salvo, eso sí, el pequeño tramo situado justo enfrente de la única entrada al edificio (nº 1), donde el canal se suprime con objeto de facilitar el acceso. El triple vano de la portada, tal como constata el documento gráfico, se integra en la crujía rectangular de la fachada, que es recorrida por una galería (nº 9) que comunica con un "paseo de ronda" (nº 18) contiguo al referido foso en todo su recorrido perimetral. El resto del cuerpo alargado correspondiente al frente principal se distribuye en diversas salas dedicadas a tareas

¹⁴ La vigilancia desde la torre central del panóptico era facilitada por esta luminosidad procedente de las ventanas exteriores (Bentham, 2011: 43-44).

¹⁵ *Planta baja*, Madrid, 1846, Museo RABASF, Gabinete de dibujos, A-996.

administrativas, directivas y de instrucción judicial¹⁶. En este espacio también sitúa Gago el cuerpo de guardia y las escaleras de acceso a la planta principal¹⁷ (nº 3, 4, 5, 6 y 7). En eje con la entrada (nº 1) se dispone el vestíbulo (nº 2), al que se llega una vez sobrepasado el puesto de control (nº 4); a continuación, figura dibujado un gran patio cuadrangular que rodea el panóptico y facilita el tránsito de los empleados responsables del complejo hacia la estructura cilíndrica de reclusión, las “fábricas” (nº 19) y los “almacenes” (nº 21) ubicados en el cuerpo alargado trasero.

En el sector central del documento gráfico se localiza el panóptico, aislado del resto del edificio por un muro octogonal que lo circunda y establece un patio poligonal de seguridad (nº 15). El diseño, en lo esencial, sigue la morfología carcelaria propuesta por Bentham. El joven Fabio, por tanto, encaja dos estructuras cilíndricas coaxiales instalando en la externa, las celdas de los presos y en la interna, los puestos de vigilancia de los guardias. De esta manera los carceleros, aprovechando la estructura óptica del sistema y la imposibilidad de ser vistos, pueden ejercer un control imperceptible y constante sobre cualquier punto del cilindro externo donde están encerrados los reos, con independencia de que lo hagan o no efectivo. En la rotonda de reclusión, a la que se accede después de atravesar los “puentes” (nº 22) localizados justo enfrente de la única puerta de entrada al recinto (nº 23), constan delineados varios elementos estructurales. El centro lo ocupa un edículo circular, que funciona como torre de vigilancia, dispuesto alrededor de una escalera de caracol (nº 3) que permite la directa comunicación con los niveles inferior y superior del panóptico. Este punto de observación está segmentado en siete compartimentos (nº 27), dos de los cuales, sorprendentemente, no se ajustan a la finalidad prevista, pues fueron proyectados como “sacristía” (nº 28) y “cuarto del sacristán” (nº 29), lo que cuestionaría, al menos parcialmente, el principio de inspección central, aunque a ambas dependencias, eso sí, podrían tener acceso los guardias. Entre la torre de vigilancia y el cilindro externo se dispone un amplio patio anular (nº 15) que actúa como espacio de transición y control. La corona exterior, por su parte, se organiza mediante dos galerías. Una de ellas (nº 26), contigua al referido patio, permite la fluida comunicación entre él y las demás piezas adyacentes; la otra alberga los “cuartos para presos” (nº 24), compartimentados en celdas independientes con ventanas, de acuerdo con el sistema celular, y donde los privados de libertad, fuera del horario de trabajo, debían permanecer aislados.

¹⁶ Es posible que Gago consultase alguna normativa específica a fin de orientarse adecuadamente en el tipo y distribución de las oficinas administrativas que incluye en su proyecto. Por la proximidad cronológica, los paralelismos que se aprecian con muchas estancias señaladas en el plano y su importante repercusión en España, cabe destacar el programa para la construcción de cárceles aprobado por el Ministerio del Interior de Francia en 1841, circular que es extractada por Sagra, 1843: 10.

¹⁷ Otras dependencias previstas en el plan de Fabio Gago que constan identificadas son las siguientes: salas de abogados (nº 8) y conserjes (nº 10), almacén de ropas (nº 11) y “cuarto de baño que puede servir para desinfección de ropas” (nº 12). *Planta baja...*, Museo RABASF, Gabinete de dibujos, A-996.

La planta alta¹⁸ (fig. 3) fue prevista únicamente para dos cuerpos estructurales del edificio, la rotonda y el bloque correspondiente a la fachada principal. El piso superior del panóptico repite la organización concéntrica del tramo bajo, pero el edículo central, ahora sin puestos de vigilancia, es ocupado en toda su extensión por la capilla¹⁹ (nº 26). La óptica, por tanto, se instrumentaliza en un sentido inverso de visibilidad escenográfica que, en vez de permitir la observación a distancia de los presos, facilita que estos “desde sus celdas puedan asistir a la misa y demás actos religiosos que se celebraran en la capilla”, tal como explica Gago en su informe facultativo²⁰. Elementos como el patio (nº 27) o la corona exterior que articula en este último nivel de la rotonda la galería de transición (nº 28) y el sistema celular de celdas son similares, en forma y disposición, a los del tramo inmediatamente inferior. También la planta alta del cuerpo correspondiente a la fachada principal del edificio manifiesta una distribución parecida a la del piso bajo, aunque el espacio está compartimentado en un mayor número de salas. El vestíbulo (nº 1) y la escalera (nº 2) ocupan el sector central de la crujía, y en sus respectivos flancos se localizan dos áreas con funciones claramente diferenciadas: a la izquierda, la zona de servicio que consta de cocina (nº 25), comedor (nº 22), cuarto de baño (nº 20) y sala de billar (nº 16), entre otras piezas; a la derecha, un sector administrativo, cuyas estancias más significativas son el archivo (nº 5), la secretaría (nº 6) y los despachos de los jueces de instrucción (nºs 7 y 8).

La “planta al nivel de los talleres”²¹ (fig. 4) describe el sótano del edificio, donde Fabio Gago sitúa la fundición de cañones²². En el centro del documento gráfico consta dibujado el tramo inferior del panóptico, que muestra una estructura similar a la de los dos pisos superiores. Su eje medio, por tanto, es ocupado por el edículo circular de vigilancia, que también está segmentado en compartimentos con objeto de albergar las garitas de los guardias (nº 7), dispuestas alrededor de la varias veces mencionada escalera de caracol que permite el acceso directo a los diferentes niveles. El espacio anular que circunvala el edículo central y el cilindro

¹⁸ *Planta principal*, Madrid, 1846, Museo RABASF, Gabinete de dibujos, A-998.

¹⁹ Bentham (2020: 72-73) contemplaba la posibilidad de que la torre central de los inspectores, mediante la apertura de las correspondientes galerías, se transformase los domingos en capilla porque los prisioneros, de esta forma, “sin salir de sus celdillas, pueden ver y oír al sacerdote que oficia”. Esta duplicidad de funciones no altera el principio de inspección central ya que los puestos de observación de los guardias no se suprimían en ningún caso. Pero Gago no respeta del todo el esquema del inglés, pues en la solución que propone para el edículo central del piso principal plasma las exactas ubicaciones de la capilla (nº 26), las escaleras de acceso y la columnata perimetral, pero no indica ningún puesto específico de control.

²⁰ *Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASF, Comisión de arquitectura, leg. 2-I4-I, exp. 9. La legislación de mediados del siglo XIX evidencia el interés del Estado por la educación religiosa de los penados, que debían recibirla de los capellanes de las prisiones. Un ejemplo de esta reglamentación muy próximo en el tiempo al proyecto de Fabio Gago se constata en la segunda disposición de la Real Orden de 10 de marzo de 1844 (Colección legislativa, 1861: 249).

²¹ *Planta al nivel de los talleres*, Madrid, 1846, Museo RABASF, Gabinete de dibujos, A-997.

²² Según Fabio Gago, el edificio se debía levantar en un terreno desnivelado ya que así se facilitarían las excavaciones (*Proyecto de presidio con fundición de cañones...*, Archivo RABASF, Comisión de arquitectura, leg. 2-I4-I, exp. 9).

externo que organiza el perímetro de la rotonda completan el esquema. Pero el uso proyectado para el anillo exterior no se corresponde con el de los tramos superiores; y sus corredores, en vez de un módulo de celdas, alojan estancias funcionales como el “comedor general de los presos” (nº 3), la “cocina de la cárcel” (nº 4), los “fregaderos” (nº 5) y el “cuarto de provisiones” (nº 6). Alrededor de esta doble galería circular de servicio se disponen varios “patios o fosos para la vigilancia” (nº 1), delimitados por el referido muro perimetral que adopta la forma de octógono regular. La circulación entre las diferentes piezas es fluida, pero los ejes distributivos son establecidos por las “escaleras de comunicación de todos los pisos” (nº 9), situadas en los flancos del cilindro exterior, y los dos “caminos subterráneos” (nº 2) que enlazan el panóptico con la fundición.

A ambos lados de la rotonda de reclusión se localizan los talleres especializados en la fabricación de cañones de hierro y bronce destinados, respectivamente, a la armada y al ejército²³. De las diversas salas que aparecen identificadas se pueden destacar, por su tamaño e importancia en el proceso industrial, los hornos (nº 19, 20, 21 y 22), que se clasifican en cuatro tipos diferentes según su carga²⁴, y los “lavaderos de las tierras” (nº 15), donde se realizaría la limpieza del material empleado en la fundición, gracias a su conexión directa con el foso perimetral (nº 26) que, “por medio de cloacas o alcantarillas”²⁵, renovaba el agua procedente del río Guadalquivir. También constan identificados en el plano los “sótanos para el carbón, leña, tierra y arena” (nº 13), estancias ubicadas en la subestructura del cuerpo correspondiente al frente principal del edificio, y varias salas con diferentes usos: “almacenes de metales para los cuatro hornos” (nº 14), “galerías para la confección de los moldes” (nº 17) y “fraguas para el servicio de los moldes” (nº 18). La gran superficie ocupada por los talleres manifiesta la importancia de la fábrica en el programa constructivo, pero los postulados economicistas de rentabilidad productiva asumidos por Fabio Gago, como se explicará más adelante, nada tienen que ver con el eudemonismo utilitarista defendido por Jeremy Bentham.

CONSIDERACIONES SOBRE EL “PANÓPTICO INDUSTRIAL” DE FABIO GAGO

El proyecto del joven Fabio es un ejercicio de examen que no está supeditado a la realidad constructiva. Es más, el aspirante al título oficial de arquitecto tenía

²³ “A derecha e izquierda de la cárcel, he establecido dos divisiones bien distintas para la fabricación de los cañones de hierro destinados a la marina y la otra para los de bronce para el servicio del ejército” (*Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASE, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-I, exp. 9).

²⁴ “Hornos de cincuenta mil libras de carga y de veinticinco mil para las piezas de sitio” (nº 19 y 20), “Hornos de diez mil para piezas de campaña” (nº 21), y “de seis mil libras para piezas de artillería volante” (nº 22). *Planta al nivel de los talleres...*, Museo RABASE, Gabinete de dibujos, A-997.

²⁵ *Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASE, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-I, exp. 9.

libertad de elección, siempre que respetase la normativa específica de la “prueba de pensado” y los paradigmas artísticos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es evidente, a la vista de los planos y el informe facultativo, que la cárcel se subordina a la fábrica y que el artífice granadino, para configurar la limitada área de reclusión de su presidio industrial, podría haber utilizado una morfología distinta del panóptico. Gago, de hecho, más allá del esquema, no acaba de entender bien el sentido y las implicaciones de la arquitectura punitiva ideada por Bentham, aunque hay que reconocer, eso sí, que la fidelidad estricta al modelo del inglés es infrecuente, hasta el punto de que existen pocos ejemplos de prisiones que lo desarrollen coherentemente. La elección, en todo caso, estuvo condicionada muy probablemente por la difusión y el prestigio del sistema panóptico en la España del ochocientos²⁶, tal como documentan los muchos y variados proyectos realizados como ejercicios de examen en la Academia que, en mayor o menor medida, acusan su influencia²⁷, a pesar de que el plan de Jeremy Bentham ya había sido definitivamente rechazado en Inglaterra por una comisión parlamentaria reunida en 1811²⁸.

Es cierto, por tanto, que la rotonda de reclusión proyectada por Fabio Gago, “la cárcel en donde los presos deben permanecer aislados durante el tiempo de descanso”²⁹, mantiene las líneas generales del panóptico, que se concretan en el conocido tipo estructural y los principios de inspección central³⁰ y separación de los presos en celdas³¹. Pero los penados-obreros del presidio industrial hispalense, para acudir a su trabajo diario, debían abandonar sus celdas situadas en las plantas baja y principal, desplazarse al tramo inferior del panóptico y atravesar los “caminos subterráneos” que daban acceso a la fábrica. Es evidente que los talleres del sótano, proyectados con características morfológicas y distributivas (figs. 1 y 4) propias de

²⁶ Gracias a los esfuerzos divulgadores realizados, entre otros, por Marcial Antonio López, Jacobo Villanova Jordán, Ramón de Salas, Toribio Núñez y Ramón de la Sagra. Al respecto, véanse Fraile, 1987: 39-41, 143-151. Sánchez, 2007: 121-123.

²⁷ García Melero, 2000: 295.

²⁸ Al filósofo y jurista inglés, en 1794, se le permitió experimentar su sistema con un máximo de cien presos, aunque no encontró un lugar a propósito hasta cinco años más tarde. Pero el interés de los poderes públicos fue decayendo poco a poco. Esta cuestión en Pendas, 1988: 37.

²⁹ *Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASF, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-1, exp. 9

³⁰ Desde una perspectiva teórica, que no impidió las pequeñas alteraciones, antes explicadas, en los edículos de vigilancia, Gago asume el principio de inspección central en su “prueba de pensado”, pues pretendía que los vigilantes “puedan por medio de un balcón que circunda la parte central observar todo lo que en la cárcel pasa” (*Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASF, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-1, exp. 9).

³¹ En su propuesta inicial, Bentham (2011: 43-44) se mostró a favor del sistema celular de aislamiento, pero más tarde, tras revisar el paradigma, aceptó que las celdas fueran compartidas por varios presos (Bentham, 2020: 97). El proyecto de Fabio Gago no hace referencia explícita a la clasificación de los internos según el delito cometido ni tiene en cuenta la pericia técnica de los reos, pero parece contemplar la selección previa de los presidiarios-obreros: “... empleando para este efecto una gran parte de los presos que en la ociosidad son también un gravamen para el Estado” (*Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASF, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-1, exp. 9).

los establecimientos industriales del ochocientos dedicados a ese tipo de producción militar, como la fábrica de artillería de Sevilla, a la que el nuevo edificio pretendía sustituir³², ni son abarcables desde la torre de vigilancia ni se ajustan al esquema centralizado de Bentham. Es más, la dispersa localización de naves, maquinaria y utillaje, de llevarse a cabo el proyecto constructivo, fraccionaría el espacio interior de los talleres, dando lugar a múltiples ángulos muertos que permitirían a los reclusos, en unas circunstancias sin suficientes garantías³³, sustraerse del control central. El privado de libertad, no obstante, según el axioma esencial del panóptico, a todas horas y en cualquier actividad debía sentirse observado, sin excepciones, por razones de seguridad, por supuesto, y porque la arquitectura pretendidamente óptica tenía que ejercer un pleno dominio sobre el preso y condicionar su mente progresivamente hacia la deseada integración social. Esta acción psicológica, estrechamente unida al poder de la arquitectura punitiva en el sueño totalitario del filósofo inglés³⁴, queda anulada en el presidio industrial planteado por Fabio Gago, porque el edificio proyectado, en vez de integrar los espacios carcelario y de trabajo en un diseño unitario y centralizado afín al esquema panóptico, yuxtapone dos estructuras independientes.

A estos desajustes relacionados con la morfología y óptica arquitectónicas hay que añadir razones penológicas que establecen más contradicciones con los postulados correccionalistas defendidos por Jeremy Bentham y los reformadores ilustrados de finales del setecientos y principios de la siguiente centuria. Para Gago, según consta en su informe facultativo, los presos eran mano de obra gratuita, práctica de utilitarismo penal que fue explotada por la monarquía hispánica desde el siglo XVI en ejemplos bien conocidos, como las condenas a trabajos forzados en galeras y minas o en los presidios arsenales y norteafricanos³⁵. Pero este pragmatismo punitivo en beneficio del Estado no es equiparable al eudemonismo utilitarista de Bentham, que perseguía también el interés del penado. De hecho, el objetivo último de su funcional, económica y segura arquitectura carcelaria era la

³² La propuesta de Fabio Gago, en este sentido, resalta el carácter utópico de su presidio industrial. De hecho, años antes, bajo la regencia de María Cristina, se había implementado un ambicioso plan de reforma y modernización de la real fábrica de artillería (Frontela, 2011: 76). La relevancia de esta industria motivó, seguramente, la elección de Sevilla como destino del proyecto, que así, por ser de interés público, quedaba mejor fundamentado.

³³ Aunque consideraba que su modelo panóptico era aplicable a las fábricas, en su carta XI, fechada en 1787, Bentham (2011: 92) advierte sobre el riesgo de implementar oficios como la forja o fundición, donde los presos podían encontrar herramientas con las que hacer daño a los vigilantes.

³⁴ Sobre el sistema de control total ideado por Bentham y su relación con la mecánica del poder disciplinario moderno, véase el ya clásico estudio de Foucault, 1978. Una interpretación complementaria a la visión economicista del autor francés en García Valdés, 1997: 411-414.

³⁵ Hasta cierto punto, el origen del utilitarismo penal en España podría fijarse en la condena a galeras reales, que surge en tiempos de los Reyes Católicos y se generaliza con la Real Pragmática de 31 de enero de 1530, a raíz de las necesidades ultramarinas y el notable incremento de buques de guerra. Al respecto, y sobre los trabajos forzados en los presidios arsenales y norteafricanos, véanse Trinidad, 1991: 25-26. Burillo, 1999: 19, 26-30, 280-281.

reforma moral de los reclusos y su reinserción social, filantrópicos propósitos que se alcanzaban mediante un programa de trabajo desarrollado en diversos talleres —siempre opcional y no obligatorio³⁶— que reforzaba los efectos del encierro disciplinario y se ofrecía al privado de libertad “como un consuelo y un placer” que podría suponer, además, un futuro medio de vivir honradamente en libertad³⁷. Para el joven Fabio, por el contrario, el desarrollo moral de los reos se limitaba a la formación religiosa³⁸ y nada tenía que ver con el trabajo penal, que lo entendía como un castigo que formaba parte de la condena, un medio instrumental que podría proporcionar “al Gobierno grandes ahorros”³⁹. Gago asume, por tanto, el pragmatismo característico del liberalismo isabelino de su tiempo, más interesado en minimizar los costes generados por el propio sistema penitenciario que en la reforma moral y social de los presos⁴⁰. Buena prueba de ello es la Ordenanza General de los Presidios del Reino, de 14 de abril de 1834, norma que establecía el trabajo forzoso como forma concreta de cumplir la pena de presidio⁴¹. Esta legislación se mantiene también en el Código Penal de 1848 para los sentenciados a penas de cadena temporal o perpetua, de reclusión temporal o perpetua y de presidio mayor, menor y correccional⁴².

Tampoco la organización de una actividad productiva tan especializada como la fundición de cañones, que necesita máquinas de cierta complejidad, mucho espacio y división de tareas, es compatible con el método de trabajo teorizado por Bentham, que se desarrollaría en pequeños talleres de “dos, tres o cuatro presos, y

³⁶ “El trabajo forzado no está pensado para las cárceles, y si hay necesidad de producir grandes esfuerzos, esto se logrará con recompensas y no con penas” (Bentham; 2020: 103).

³⁷ Bentham, 2020: 102-103. Es más, el filósofo y juriconsulto inglés se preocupa por el destino de los presos tras su excarcelación y propone la construcción de un panóptico subsidiario menos estricto para aplicar en algunos casos concretos. Al respecto, véase Bentham; 2020: 114-118.

³⁸ La óptica aplicada a la torre de vigilancia debía permitir que los reclusos “desde sus celdas puedan asistir a la misa y demás actos religiosos que se celebraran en la capilla” (*Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASE, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-I, exp. 9). Las ideas de Bentham (2020: 110-111) en este sentido son mucho más ilustradas, pues era partidario de dedicar los domingos, día en que se suspendían los trabajos mecánicos, a clases de lectura, escritura, aritmética, dibujo y música, actividades formativas que recibían los presos y que complementaban la enseñanza moral y religiosa.

³⁹ *Presidio con fundición de cañones con destino a Sevilla...*, Archivo RABASE, Comisión de arquitectura, leg. 2-14-I, exp. 9.

⁴⁰ Al respecto, véase Burillo, 1999: 276-277.

⁴¹ Los principales destinos de los reos fueron el Canal de Castilla o de Isabel II y otras obras públicas relacionadas con la construcción de carreteras, puertos, fortificaciones, etc. (Ramos, 2013: 244). El trabajo de los presos en los talleres penitenciarios, que en ese momento era prácticamente inexistente, dependía de que no se les pudiera emplear en obras exteriores, que eran el objetivo preferente (Burillo, 1999: 110).

⁴² Los sentenciados a pena de prisión no tenían la obligación de trabajar, pero los condenados a cadena, reclusión o presidio ejercían sus labores en beneficio del Estado. Los dos últimos tipos penados, eso sí, podían evitar el trabajo forzoso en lugares públicos y llevarlo a cabo en el interior del centro penitenciario. Ramos, 2013: 272-274.

aún más” instalados en las propias celdas del panóptico⁴³. En las primeras décadas del siglo XIX se llevaron a cabo dos conocidas iniciativas de modernización del espacio carcelario hispánico que, según sus respectivos planes constructivos, lograron integrar con más coherencia que Fabio Gago la morfología arquitectónica de control, el trabajo reeducador y la ciencia penal, paradigmas esenciales del modelo teórico establecido por el filósofo y jurisconsulto inglés⁴⁴, aunque ninguno de ellos superó la fase inicial de proyecto, y sus planos, por desgracia, se perdieron, lo que impide establecer el grado exacto de afinidad con el esquema panóptico. La primera tentativa se llevó a cabo por la Real Asociación de Caridad, que bajo la advocación del Buen Pastor y la presidencia del conde de Miranda fue establecida por un grupo de aristócratas en 1799 con la intención de mejorar las condiciones de las cárceles madrileñas⁴⁵. Esta sociedad benéfica, influida por las innovaciones en materia penal de la comunidad cuáquera de Filadelfia y desde valores propios del pietismo cristiano y el reformismo ilustrado, defendió la introducción de pequeñas manufacturas en los centros de reclusión con objeto de enseñar oficios a los presos y proporcionarles algunos ingresos y un medio de subsistencia que les permitiera dejar la delincuencia y vivir honradamente. Pero la asociación madrileña, que asumía el coste de las herramientas y las materias primas, encargándose también de comercializar los productos elaborados, se encontró con el frontal rechazo de los gremios, que tenían la competencia de estos nuevos talleres penitenciarios⁴⁶. Aunque la filantrópica organización recibió del municipio de Madrid algunos terrenos próximos a la ciudad en los que edificar su “moderna casa de corrección” y en 1805 presentó el diseño del nuevo establecimiento, que fue trazado por el arquitecto Juan Antonio Cuervo según el modelo panóptico⁴⁷, la obra no pudo llevarse a cabo de manera inmediata y la guerra de Independencia echará a perder finalmente el proyecto.

⁴³ En las referidas cartas fechadas en 1787, Bentham (2011: 43-44) se mostraba partidario del sistema celular, pero más tarde lo juzgó inhumano y criticó el aislamiento absoluto de los reclusos implementado por los cuáqueros de Filadelfia. Tampoco le parecía acertado su tipo de explotación manufacturera individual, ya que la consideraba perjudicial para la industria carcelaria. El modelo teórico del inglés se basaba en un sistema de trabajo mucho más práctico que consistía “en agrandar las celdas y darles bastante capacidad para recibir dos, tres o cuatro presos, y aún más”, proporcionando a los reclusos una actividad orientada a talleres variados “que debía durar todo el día, excepto durante el intervalo de las comidas” (Bentham, 2020: 97, 103).

⁴⁴ Es más, hacia 1579, en el programa de “casas de misericordia” específicas para pobres, ideado por el clérigo y escritor Miguel Giginta, se constata la utilización del trabajo penitenciario como elemento reeducador desarrollado bajo un exhaustivo control disciplinario que se pretendía aplicar mediante una arquitectura centralizada de vigilancia constante, aspecto teórico que anticipa el principio de inspección central. Su continuador, Cristóbal Pérez de Herrera, aportará un plano detallado del edificio tipo en 1598. Al respecto, véase Fraile, 2001: 177-180.

⁴⁵ Salillas, 1918: I, 239-240.

⁴⁶ Trinidad, 1982: 88-91. Como apunta Burillo (1999: 225), las prisiones españolas, debido al limitado grado de mecanización de la industria en el siglo XIX, no necesitaban grandes inversiones de capital para hacer competitivas sus manufacturas, de ahí la alarma hacia este tipo de iniciativas.

⁴⁷ Al respecto, véase Salillas, 1918: I, 367-377.

La segunda iniciativa, ahora de alcance nacional, se fecha en septiembre de 1820, en el contexto del Trienio Liberal, y está relacionada con la creación de una comisión especial de las Cortes españolas a la que se encargó elaborar "un plan de arreglo y mejoras de las cárceles del reino". El dictamen final del comité parlamentario, que se muestra a favor de la elaboración de un programa y un proyecto de ley que valoren el trabajo de los presos desde perspectivas económicas y de reinserción social próximas al liberalismo y la penología internacional de su tiempo, establece que "en todas las capitales del reino y en los pueblos donde residan los jueces de primera instancia, se construirán cárceles arregladas al plan de panóptica presentada, o que se acerque a él en lo posible"⁴⁸. Pero nada de esto se hizo efectivo porque Fernando VII, al recuperar el poder absoluto, suprimió la legislación sancionada en el período liberal. Con posterioridad al proyecto de Fabio Gago se aprueba un reglamento que dispone el establecimiento en Madrid de tres cárceles modelos que llevan implícito el esquema panóptico⁴⁹. La norma, con escasas consecuencias prácticas, influirá en la construcción de la antigua prisión de Mataró⁵⁰ (1851-1863), obra pionera al ser el primer edificio español que sigue, con bastante fidelidad, el modelo de Jeremy Bentham.

CONCLUSIONES

El presidio industrial destinado a Sevilla que imaginó Fabio Gago constituye un ejemplo significativo de los ejercicios de examen conservados en la Academia que manifiestan la influencia del modelo panóptico. Es evidente que la rotonda de reclusión diseñada por el candidato a arquitecto mantiene las líneas generales del tipo constructivo, pero el pormenorizado análisis de los planos ha permitido dar un paso más en el conocimiento del grado real de afinidad con el sistema implementado por Bentham.

Se ha constatado que el edificio en su conjunto no se ajusta a la arquitectura punitiva del autor inglés, porque el joven Fabio, en vez de integrar los espacios carcelario y de trabajo en un diseño unitario y centralizado afín al esquema panóptico, yuxtapone dos estructuras independientes que introducen desajustes ópticos y morfológicos. El régimen de trabajo penal previsto por Gago, que sigue el pragmatismo propio del liberalismo de su tiempo, tampoco es equiparable con los principios correccionalistas defendidos por Jeremy Bentham. Incluso el método productivo teorizado por el filósofo y jurisconsulto inglés, que se desarrollaría en

⁴⁸ Gracias a la traducción manuscrita del texto de Jeremy Bentham, proporcionada por Jacobo Villanova Jordan (será publicada con posterioridad, en 1834), el modelo panóptico pudo ser estudiado por la comisión, recibiendo general aceptación. Al respecto, véanse Trinidad, 1982: 95-96, 120. Burillo, 1999: 73-74. Sobre la influencia de Bentham en el Trienio Liberal, período en el que el autor inglés mantuvo una buena relación con las Cortes españolas, véase Sánchez, 2007: 117-128.

⁴⁹ Mediante la norma incluida al efecto en el Real Decreto de 25 de agosto de 1847 (Trinidad, 1982: 121).

⁵⁰ Se levantó en el marco establecido por la Ley de prisiones de 1849 (Burillo, 1999: 193-194).

pequeños talleres instalados en las propias celdas del panóptico, sería incompatible con las necesidades funcionales de la hipotética industria especializada en la fabricación de cañones, más próxima al sistema de trabajo comunitario de Auburn. Con todo, no cabe duda de que el “panóptico industrial” de Fabio Gago, a pesar de no mantener una fidelidad estricta con el tipo arquitectónico y el modelo carcelario planteados por Jeremy Bentham, es un proyecto coherente y perfectamente válido como “prueba de pensado” académica.

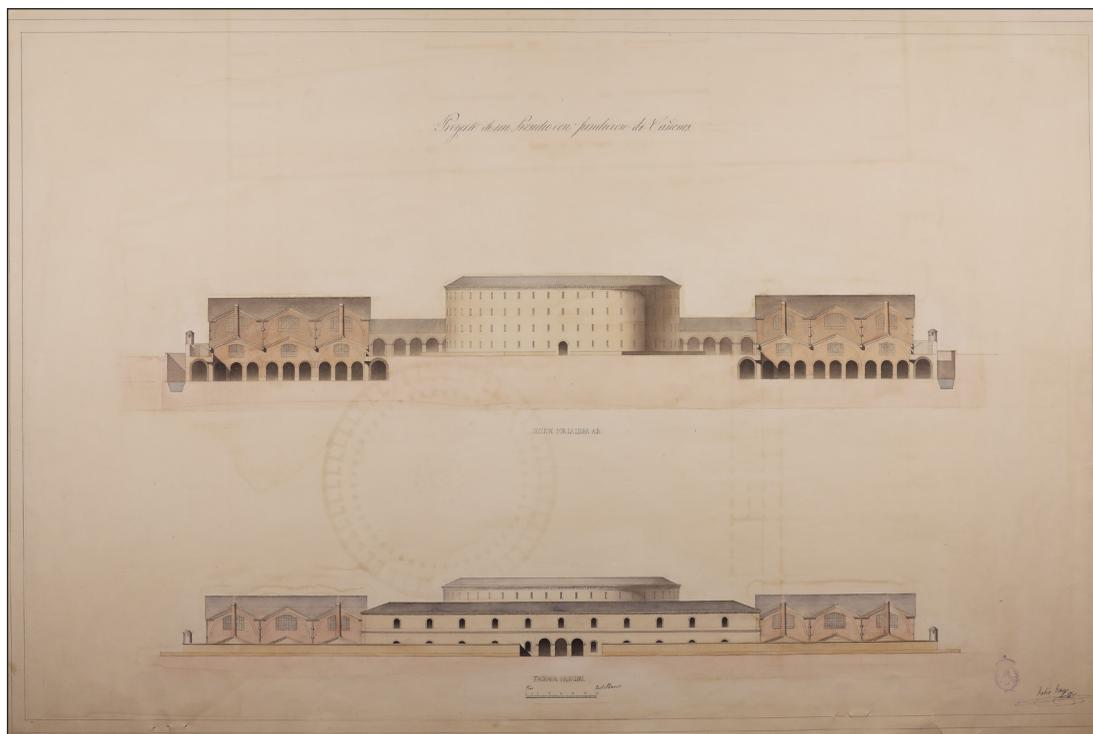


Fig. 1. Fabio Gago Muñoz, *Proyecto de un presidio con fundición de cañones, fachada principal y sección*, 1846. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, A-0999.

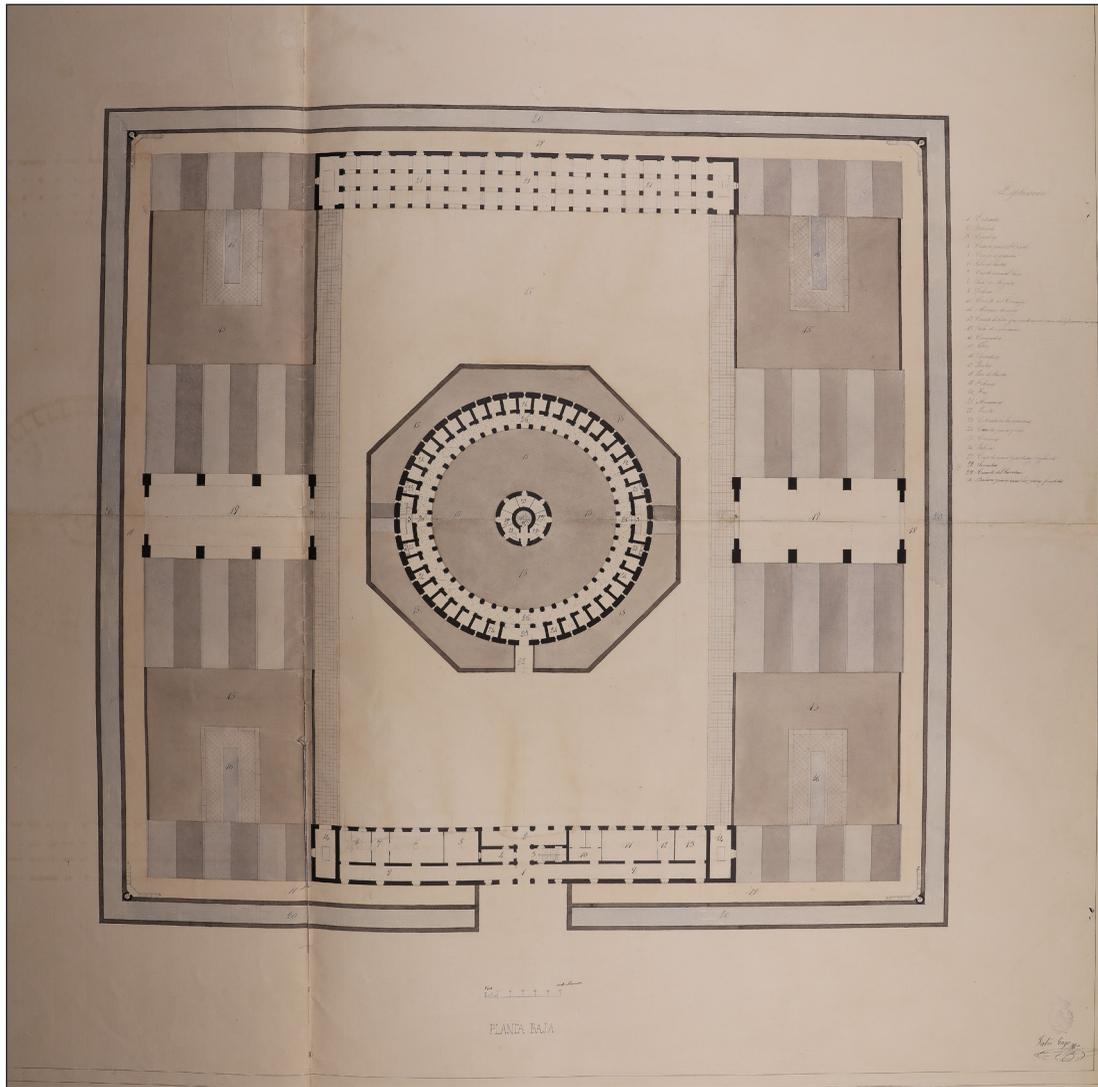


Fig. 2. Fabio Gago Muñoz, *Proyecto de un presidio con fundición de cañones, planta baja*, 1846. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, A-0996.

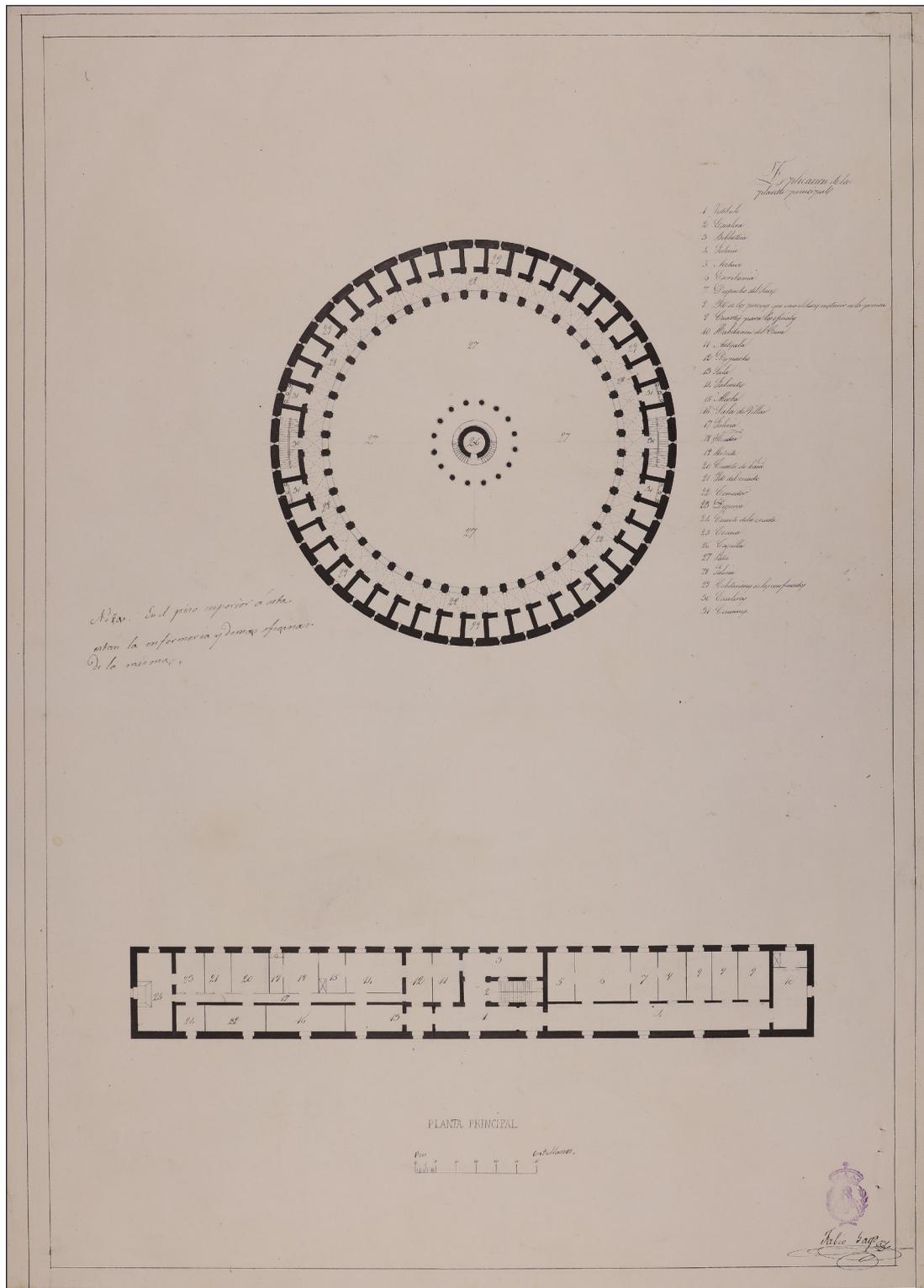


Fig. 3. Fabio Gago Muñoz, *Proyecto de un presidio con fundición de cañones, planta principal*, 1846. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, A-0998

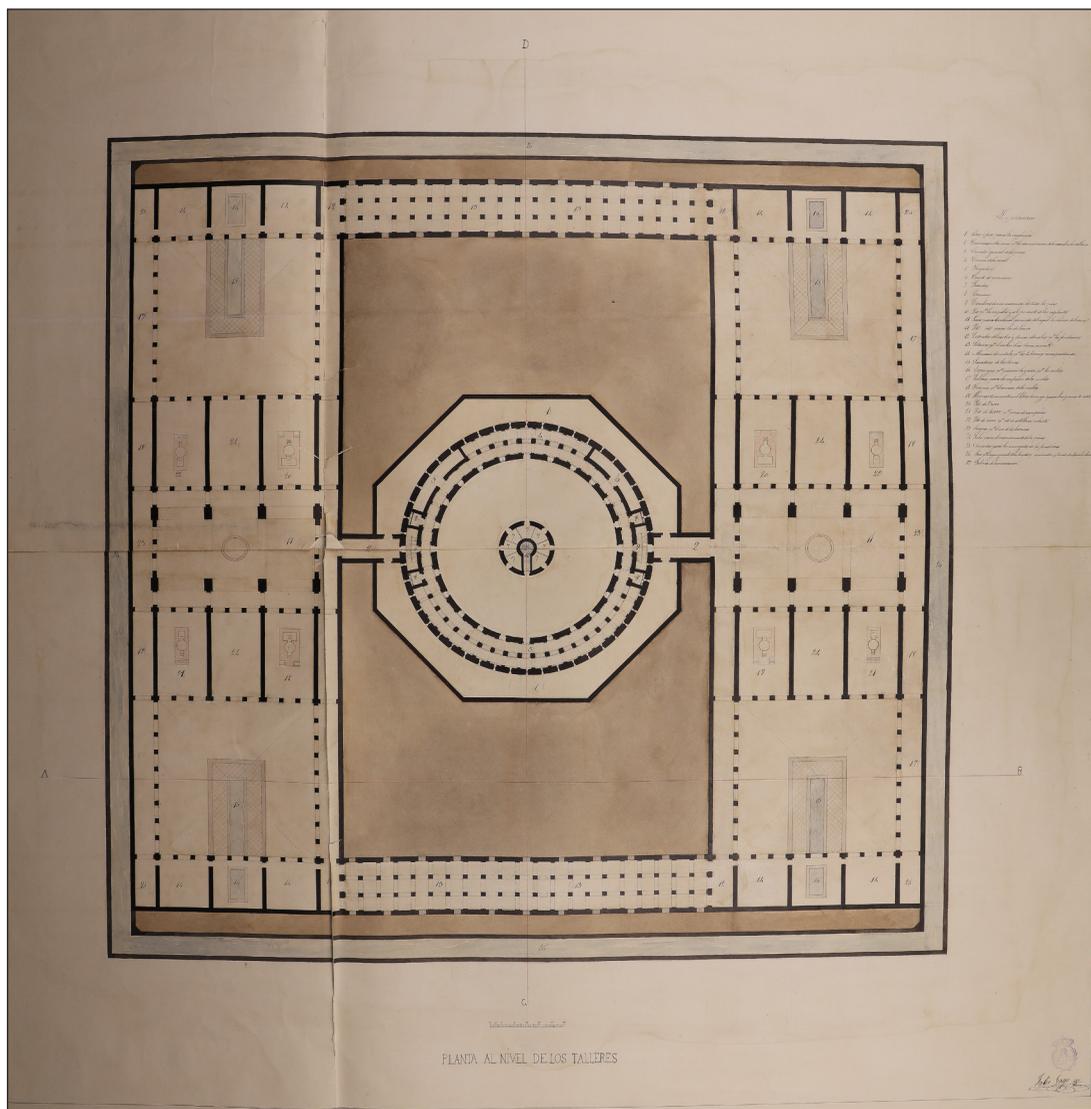


Fig. 4. Fabio Gago Muñoz, *Proyecto de un presidio con fundición de cañones, planta al nivel de los talleres*, 1846. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos, A-0997.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentham, Jeremy (2011). *Panóptico*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Bentham, Jeremy (2020). *El panóptico*. Barcelona: Virus.
- Burillo Albacete, Fernando José (1999). *El nacimiento de la pena privativa de libertad*. Madrid: Instituto de Criminología de Madrid - Edersa.
- Carrasco García, Montserrat (2001): "Arquitectura y urbanismo en la ciudad de Soria (1876-1936)". En: *Revista de Soria*, n° 34, Soria, p. 22.
- Colección legislativa* (1860). Madrid: Imprenta Nacional.
- Fraile, Pedro (1987). *Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España (siglos XVIII-XIX)*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Fraile, Pedro (2001): “Los orígenes del panoptismo. El recogimiento de pobres según Miguel Giginta”. En: *Modelar para gobernar. El control de la población y el territorio en Europa y Canadá. Una perspectiva histórica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 167-182.
- Foucault, Michel (1978). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Frontela Carreras, Guillermo (2011): “El cuerpo de Artillería, la ingeniería industrial y la fábrica de artillería de Sevilla”. En: *Luces sobre la memoria. La Real Fábrica de Artillería de Sevilla*. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 61-97.
- García Melero, José Enrique (1991): “Arquitectura y Burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, n° 4, Madrid, pp. 283-348.
- García Melero, José Enrique (2000): “El panóptico de Bentham en los proyectos de la Academia (1814-1844)”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, n° 13, Madrid, pp. 293-328;
- García Melero, José Enrique (2001): “Proyectos de cárceles en la Real Academia de Nobles Artes de Madrid (1826-1853)”. En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, n° 14, 2001, pp. 147-188.
- García Sánchez, Jorge (2011). *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*. Milán: Hugony editore.
- García Valdés, Carlos (1997): “Una nota acerca del origen de la prisión”. En: *Historia de la prisión. Teorías economicistas, crítica*. Madrid: Edisofer, pp. 411-414.
- Hauser, Ph. (2005). *Estudios médicos-topográficos de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Pendas García, Benigno (1988). *J. Bentham: política y derecho en los orígenes del estado constitucional*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Petit Caro, Carlos (1945). *La Cárcel Real de Sevilla. Estudio histórico*. Sevilla: Diputación.
- Ramos Vázquez, Isabel (2013). *La reforma penitenciaria en la historia contemporánea española*. Madrid: Dykinson.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (2000): “La Junta de Reparación de Templos de la diócesis de Guadix-Baza (1845-1904)”. En: *Cuadernos de Arte de Granada*, n° 31, Granada, pp. 159-175.
- Sagra, Ramón de la (1843). *Atlas Carcelario*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos.
- Salillas, Rafael (1888). *La vida penal en España*. Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación.
- Salillas, Rafael (1918). *Evolución Penitenciaria de España*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Sánchez García, Raquel (2007): “Lecturas de Bentham en España (1820-1823)”. En: *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político*. Cádiz: Universidad, pp. 117-128.
- Santamaría Almolda, María del Rosario (1996): “Bases documentales para el estudio de la teoría arquitectónica (1814-1858) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, n° 9, 1996, Madrid, pp. 219-248.
- Trinidad Fernández, Pedro (1982): “La reforma de las cárceles en el siglo XIX: las cárceles de Madrid”. En: *Estudios de Historia Social*, n° 22-23, Madrid, pp. 69-187.
- Trinidad Fernández, Pedro (1991). *La defensa de la sociedad. Cárcel y delincuencia en España (Siglos XVIII-XX)*. Madrid: Alianza.
- Villanueva Muñoz, Emilio Ángel (1983). *Urbanismo y arquitectura en la Almería moderna (1780-1936)*. Almería: Cajal.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES EN *ACADEMIA*

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

El original irá precedido de una hoja en la que se hará constar el nombre y apellidos del autor, institución a la que está vinculado o su condición de investigador independiente; adjuntando un breve curriculum vitae, dirección postal, número de teléfono y correo electrónico.

Igualmente, el autor manifestará expresamente no haber sometido con anterioridad o al mismo tiempo el original para su evaluación y publicación en otra revista o publicación. A ello acompañará una nota que, en dos líneas, indique la novedad de su aportación, a efectos de evaluación.

Los artículos deberán ajustarse a las normas recogidas en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

Serán enviados en soporte informático (CD, DVD o pendrive en programa Word), acompañados de una copia impresa en DIN-4. La Revista acusará recibo de los trabajos enviados por los autores y rechazará aquellos que no se ajusten a las normas de edición establecidas.

El Consejo de Redacción de *ACADEMIA*, formado por académicos, decidirá la publicación de los trabajos recibidos, una vez estudiadas las evaluaciones externas, sistema de “doble ciego”. Cada tres años se publicará el listado de los evaluadores externos que han colaborado con *ACADEMIA*.

Los artículos publicados llevarán la fecha de recepción y aceptación.

Los originales se remitirán a la siguiente dirección: Redacción de la Revista *ACADEMIA*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid, teléfono: + 34 91 524 08 84, correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

RULES FOR PUBLICATION OF ORIGINAL PAPERS IN *ACADEMIA*

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

Attached to the original paper will be a first page recording the author's forename and surname(s), his or her associated institution or his or her status as an independent researcher. Also enclosed will be a brief CV, postal address, telephone number and email address.

Authors will also expressly declare that the paper has been submitted for consideration to no other publication or review beforehand or at the same time. A two-line note will also be attached indicating the new insights being afforded by the paper, to facilitate assessment thereof.

Articles shall abide by the rules laid down on the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

They will be sent on some sort of computer media (CD, DVD or pen drive with Word documents), accompanied by a DIN-4 hard copy. The review will acknowledge receipt of papers sent in by the authors and reject any that do not abide by established publication rules.

The Editorial Board (*Consejo de Redacción*) of *ACADEMIA*, made up by academics, will decide on whether papers received are to be published in the review after studying external assessments on a double-blind basis. Every three years a list of external assessors who have collaborated with *ACADEMIA* will be published.

Articles published will bear the date of receipt and acceptance.

Papers shall be submitted to the following address: *Redacción de la Revista ACADEMIA, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid*, telephone: + 34 91 524 08 84, email: revistaacademia@rabasf.com

