

**PUBLICACIONES DEL INSTITUTO  
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

*Biblioteca de Estudios Madrileños*  
Publicados 35 volúmenes

*Itinerarios de Madrid*  
Publicados 20 volúmenes

*Colección Temas Madrileños*  
Publicados 21 volúmenes

*Colección Puerta del Sol*  
Publicados 3 volúmenes

*Clásicos Madrileños*  
Publicados 9 volúmenes

*Colección Plaza de la Villa*  
Publicados 2 volúmenes

*Colección Puerta de Alcalá*  
Publicados 3 volúmenes

*Madrid en sus Diarios*  
Publicados 5 volúmenes

*Conferencias Aula de Cultura*  
Publicadas más de 600 conferencias

*Anales del Instituto de Estudios  
Madrileños*  
Publicados 44 volúmenes

*Madrid de los Austrias*  
Publicados 7 volúmenes

*Guías Literarias*  
Publicados 3 volúmenes



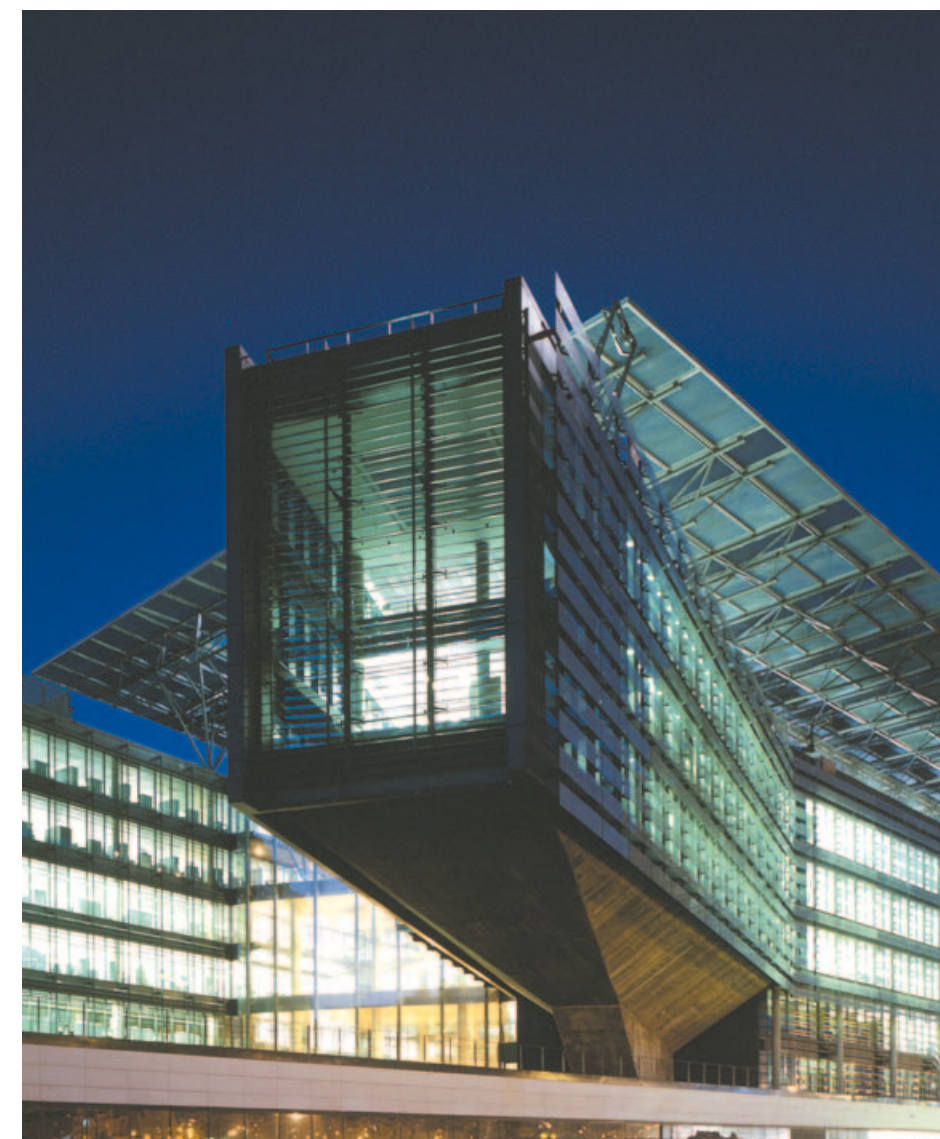
ANALES  
DEL  
INSTITUTO  
DE  
ESTUDIOS  
MADRILEÑOS

**TOMO  
XLIV**

C. S. I. C.  
**2004**  
MADRID

# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XLIV



C. S. I. C.  
**2004**  
MADRID

*El tomo XLIV de los*

**ANALES DEL INSTITUTO  
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

*comprende estudios —referidos a Madrid— en los que alternan temas de Historia, Arte, Literatura, Geografía, etc., notas biográficas sobre madrileños ilustres y acontecimientos varios de la vida madrileña.*

Portada:

*Madrid, asumiendo su condición de gran ciudad, va diseñando de forma acelerada su futuro. Al igual de otras poblaciones como Berlín, Madrid se ha convertido en uno de los referentes a nivel mundial de la moderna arquitectura. Uno de los edificios emblemáticos de las nuevas formas arquitectónicas es la sede madrileña de Endesa, que por cortesía de dicha empresa reproducimos en nuestra portada.*

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños* publica anualmente un volumen de más de quinientas páginas dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Arquitectura, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Sociedad, Economía y Biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes. *Anales* se publica ininterrumpidamente desde 1966.

Los autores o editores de trabajos o libros relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la secretaría del Instituto, calle Duque de Medinaceli, 6, 28014 Madrid; reservándose la dirección de *Anales* la admisión de los mismos. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, requiriéndose, en caso necesario, el concurso de especialistas externos.

**DIRECCIÓN DE ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS:**

PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: José Portela Sandoval (UCM).  
PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (Instituto de Filosofía, CSIC).  
SECRETARIO DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: Rufo Gamazo Rico (Cronista de Madrid).

**CONSEJO DE REDACCIÓN:**

Alfredo Alvar Ezquerro (CSIC), Luis Miguel Aparisi Laporta (Instituto de Estudios Madrileños), Eloy Benito Ruano (Real Academia de la Historia), José del Corral Raya (Cronista de Madrid), Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos (UPM), María Teresa Fernández Talaya (Fundación Madrid Nuevo Siglo), José Fradejas Lebrero (UNED), José Montero Padilla (UCM), Manuel Montero Vallejo (Catedrático de Enseñanza Media, Madrid), Alfonso Mora Palazón (Ayuntamiento de Madrid), M.<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer (CSIC).

**CONSEJO ASESOR:**

Enrique de Aguinaga (UCM; Cronista de Madrid), Carmen Añón Feliú (UPM), Rosa Basante Pol (UCM), Francisco de Diego Calonge (CSIC), Manuel Espadas Burgos (CSIC), María Pilar González Yanci (UNED), Miguel Ángel Ladero Quesada (UCM), Jesús Antonio Martínez Martín (UCM), Áurea Moreno Bartolomé (UCM), Leonardo Romero Tovar (Universidad de Zaragoza), José Simón Díaz (UCM), Virginia Tovar Martín (UCM), Fernando Terán Troyano (UPM), Manuel Valenzuela Rubio (UAM).

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<b>Memoria</b>	
<i>Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños</i> .....	13
<b>Artículos</b>	
<i>Establecimiento del gobierno político, económico y militar de Madrid (1746-1747): procedimiento y documentación</i> , por MANUEL SALAMANCA LÓPEZ .....	23
<i>Diego Ignacio de Córdoba y el papel de Madrid en el mercado crediticio en la Castilla del siglo XVII</i> , por MÁXIMO DIAGO HERNANDO .....	59
<i>La necesaria Ley de Capitalidad de Madrid al borde de lo imposible</i> , por ENRIQUE DE AGUINAGA .....	97
<i>Una notable iniciativa del municipio madrileño: Creación de la Inspección Escolar Femenina en el siglo XIX</i> , por M. <sup>a</sup> TERESA LÓPEZ DEL CASTILLO .....	143
<i>Liberalismo y enseñanza agrícola. La Sociedad Económica Matritense y la red nacional de cátedras de agricultura</i> , por J. LUIS MALDONADO POLO .....	181
<i>Antecedentes dibujados del Viaducto de Barrón</i> , por ÁNGEL MARTÍNEZ DÍAZ .....	203
<i>Dibujos para el puente de Segovia de los siglos XVII y XVIII</i> , por PILAR CORELLA SUÁREZ .....	237
<i>Transformaciones de la plazuela e iglesia de San Ildefonso</i> , por MARÍA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA .....	249
<i>El madrileño palacio del conde de Oñate según un inventario de 1709</i> , por JOSÉ LUIS BARRIO MOYA .....	271

	Págs.
<i>La Hermandad y Hospital de San Antonio de los Portugueses de Madrid</i> , por JUAN IGNACIO PULIDO SERRANO .....	299
<i>Los Morenos, una familia de plateros madrileños en el Antiguo Régimen</i> , por JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS y PILAR NIEVA SOTO .....	331
<i>Carlos III y los tapices para el Palacio Real de Madrid: La serie del «Real Dormitorio»</i> , por JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR .....	359
<i>Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla</i> , por MERCEDES AGULLÓ Y COBO .....	391
<i>Madrid y Guadalupe (siglos xv-xix)</i> , por ARTURO ÁLVAREZ ÁLVAREZ .....	425
<i>El Cristo del Desamparo y Fray Lorenzo de San Nicolás. Encuentros y avatares de una devoción</i> , por FÉLIX DÍAZ MORENO .....	445
<i>El Madrid immaculista</i> , por M. <sup>a</sup> ISABEL BARBEITO CARNEIRO .....	471
<i>Memoria ornamental itinerante en Madrid</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA .....	497
<i>Olvidado Kilómetro Cero</i> , por M. <sup>a</sup> CRISTINA ANTÓN BARRERO .....	545
<i>El Veloz Club</i> , por JUAN JIMÉNEZ MANCHA .....	555
<i>La Casa de Campo: Algunas breves anotaciones sobre su patrimonio arqueológico y arquitectónico</i> , por PILAR MENA MUÑOZ .....	569
<i>Segregación del espacio público: Territorio público versus intereses privados. Un análisis de usos en la Casa de Campo de Madrid</i> , por TRAUDE MÜLLAUER-SEICHTER .....	585
<i>El madrileño barrio de El Rastro en los comienzos del siglo xvii</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA .....	613
<i>El Barrio de los Escritores: La calle del León</i> , por JOSÉ MONTERO PADILLA .....	625
<i>El «Avellaneda», eslabón entre dos Quijotes cervantinos</i> , por JOSÉ BARRROS CAMPOS .....	639
<i>Una novela rosa madrileña del siglo xviii</i> , por JOSÉ FRADEJAS LEBRERO .....	665
<i>Un Madrid brillante y también ocultista en «Luces de bohemia», de Valle-Inclán: los teósofos</i> , por PEDRO CARRERO ERAS .....	679
<i>El escritor madrileño Ángel R[odríguez] Chaves en la revista «La Gran Vía»</i> , por JULIA MARÍA LABRADOR BEN .....	699
<i>Madrid en la obra literaria de la escritora Ángeles Villarta</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA .....	729

	Págs.
<i>La conquista de Madrid por Leocadio Mejías</i> , por CARMEN MEJÍAS BONILLA .....	751
<i>Invernaderos de los jardines de la Comunidad de Madrid</i> , por CARMEN ARIZA MUÑOZ .....	769
<i>Materiales para una toponimia de la provincia de Madrid (IV)</i> , por FERNANDO JIMÉNEZ DE GREGORIO .....	799
<i>Algunos topónimos madrileños de origen celta: «Aravaca, Alcobendas, Carabanchel, Carabaña, Chamberí, Las Vistillas, Vallecas»</i> , por JOAQUÍN CARIDAD ARIAS .....	821
<i>El arroyo de Butarque: historia de una desaparición</i> , por JUAN AZCÁRATE LUXÁN y PALOMA ARROYO WALDHAUS .....	831
<i>Los despoblados medievales en el Común de Villa y Tierra de Alcalá</i> , por JOSÉ ANTONIO RANZ YUBERO, JOSÉ RAMÓN LÓPEZ DE LOS MOZOS y MARÍA JESÚS REMARTÍNEZ MAESTRO.....	849
<i>Robos sacrílegos en la provincia de Madrid</i> , por JAIME CASTILLO GONZÁLEZ .....	879

### Notas

<i>Fisonomía del Madrid medieval</i> , por LUIS RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA .....	921
<i>Nuevas pruebas documentales acerca de la autoría de «La torre de los siete jorobados» de Emilio Carrère</i> , por JULIA MARÍA LABRADOR BEN y ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA .....	929

### Centenarios

<i>Centenario del profesor Joaquín de Entrambasaguas (1904-2004)</i> , por JOSÉ MONTERO PADILLA .....	937
<i>Evocación de José Montero Alonso en su centenario</i> , por JOSÉ MONTERO REGUERA .....	943

### Necrológicas

<i>Antonio Quilis (1930-2003)</i> , por MARÍA JOSÉ ALBALÁ .....	949
<i>Adiós a Fernando Chueca Goitia</i> , por PEDRO NAVASCUÉS .....	959

**Reseñas de libros**

PRIETO BERNABÉ, JOSÉ MANUEL, <i>Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA .....	965
VELASCO BAYÓN, BALBINO, O. Carm., <i>Acercamiento a una institución madrileña. El Monasterio de monjas carmelitas de Ntra. Sra. de las Maravillas</i> , por JOSÉ MONTERO PADILLA .....	966



# CARLOS III Y LOS TAPICES PARA EL PALACIO REAL DE MADRID: LA SERIE DEL «REAL DORMITORIO» \*

Por JOSÉ LUIS SANCHO  
Patrimonio Nacional

TAPICES PARA LOS CUARTOS DE INVIERNO

Entre los aspectos más curiosos de la relación entre Madrid y Carlos III, *el Rey Alcalde*, puede destacarse el de su residencia misma en la ciudad: el soberano cuidó de terminar y decorar el Palacio Real Nuevo de manera que sirviese con magnificencia y decoro para la representación del poder monárquico; y, sin embargo, apenas pasaba en la villa y corte ocho semanas repartidas a lo largo del año, menos tiempo, o el mismo, que en Aranjuez, La Granja, El Escorial o El Pardo. Palacio era la residencia oficial y, por ello, su suntuosidad tenía una función propagandística que se justificaba por sí misma. También, sin embargo, había de resultar agradable como no podía ser menos en el siglo que descubrió la comodidad de los apartamentos. El Palacio Real de Madrid era en aquella época, eminentemente, una residencia para el invierno y, por tanto, resultaba adecuado que las paredes de sus salas estuvieran cubiertas con tapices<sup>1</sup>. Magnificencia y comodidad se

---

\* Este artículo forma parte de mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. Fernando Checa Cremades, sobre *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, arquitectura y decoración, y se integra en los trabajos de investigación histórica que realizo para Patrimonio Nacional.

<sup>1</sup> Sobre la decoración de la residencia regia en conjunto durante el reinado de Carlos III he de remitirme a mi tesis doctoral sobre *El Palacio Real de Madrid*, aún en curso bajo la dirección del Dr. Fernando Checa y de la que forman parte los aspectos tratados en este trabajo y en otros ya publicados, entre los que cabe citar: «Las decoraciones fijas en los Palacios Reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III», en *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid, 1988, pp. 263-274. «Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior de los palacios reales», artículo en AA.VV.: *Francisco Sabatini, la arquitectura como metáfora del poder*, catálogo de la exposición, a cargo de Delfín Rodríguez, Madrid, 1993, pp. 143-166; y los demás textos relativos a este asunto en el mismo catálogo: «Decoración interior del Palacio Real de Madrid», ficha 2.6, pp. 227-236; «Deco-

aunaban para que ese revestimiento textil adquiriese una importancia notable tanto en el conjunto ornamental de esos suntuosos espacios como en la producción de la Real Fábrica de Santa Bárbara, fundación de Felipe V pero que desarrolló su producción más copiosa y conocida —la basada en los cartones de Goya y de sus compañeros— precisamente durante ese reinado<sup>2</sup>.

Sin embargo, y a pesar de su objetiva esplendidez, los tapices que Carlos III encargó *ex profeso* para el Palacio Real no se cuentan entre los más conocidos por el público. Entre las causas de este fenómeno se cuentan que pocos están expuestos, y ninguno en su destino original<sup>3</sup>; que las series más características y conocidas debido a la participación de Goya, y cuantitativamente las más amplias, son las de asuntos *jocosos* y *campestres* destinadas a los Sitios Reales de El Pardo y El Escorial; y también que quizá falta un estudio o divulgación suficiente de estas importantes series deco-

---

ración de las habitaciones reales del P.R. durante la década de 1790», ficha 2.7, pp. 236-240; «Decoración interior de las nuevas habitaciones para el príncipe en el Aumento, y para el infante don Gabriel, en el R.P.», ficha 2.8, pp. 241-244. Asimismo, sobre otros aspectos textiles, «Vestir Palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid», en *Archivo Español de Arte*, 290 (2000), pp. 117-131, y «Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid», en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1999, pp. 72-79. Y, por su importancia como conjunto decorativo, «Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España: el Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid», en ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS (dir.): *Antologia di Belle Arti*. Nuova serie, nn. 59-62, 2000: Studi sul Settecento II, pp. 83-105. Proporciona una visión histórica general sobre las salas aquí mencionadas FERNANDO FERNÁNDEZ-MIRANDA, «El Real Cuarto de S.M. el Rey Carlos III en el Palacio Real de Madrid», en *Reales Sitios*, n.º 96, 1988, pp. 29-36.

<sup>2</sup> Una visión de lo que suponen amplias y coherentes series de tapices hechos *ex profeso* la he abordado ya en el estudio monográfico sobre la residencia que este mismo soberano hizo decorar para la «jornada» invernal de enero a marzo en *El Palacio de Carlos III en El Pardo*, Fundación para el apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002. Sobre la Real Fábrica y su producción durante este período es obra clásica la de ELÍAS TORMO y FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Los tapices de la Casa del Rey N. S.*, Madrid, 1919. Pero sobre todo es preciso destacar la magnífica tesis doctoral de mi estimada colega doña CONCHA HERRERO CARRETERO, *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la corona de España*, tesis doctoral dirigida por Antonio Bonet Correa y defendida en la Universidad Complutense de Madrid (G. e H<sup>a</sup>) en 1993 [pero siempre citada por la autora como 1992], de la que hasta ahora sólo se ha publicado la primera parte como *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, tomo III: siglo XVIII. Reinado de Felipe V*. Patrimonio Nacional, Madrid, 2000. Pero esperamos que pronto vea la luz el resto de tan fundamental trabajo.

<sup>3</sup> De los tapices realizados para el Real Dormitorio, algunas de las «rinconeras» se exponen en la Sala amarilla del Palacio Real desde 1949, habiéndose adaptado de modo que gran parte de sus zonas centrales queda oculta, doblada —a modo de alforza— por detrás del paño mismo. De la serie de *José, David y Salomón* cinco paños, así como varias cenefas, forman desde el siglo XIX un conjunto muy bien integrado y evocador en la sala que precisamente se llama de tapices; y los de las Cuatro estaciones están colgados en la Cámara de María Cristina: pero estas dos últimas habitaciones están cerradas a la visita.



rativas, que a su vez sólo pueden entenderse dentro de una obra suntuaria integrada como es el conjunto decorativo del Palacio Real, y éste dentro de la representación monárquica repartida a lo largo del año por los Reales Sitios. Por ello, y dentro de una investigación más amplia, estas páginas abordan parte de este tema, excluyendo sin embargo los aspectos más técnicos que son objeto de los especialistas en la producción de estos textiles de lujo; nos interesan sobre todo qué papel cumplían tales piezas en unos interiores diseñados de manera integrada por artistas de formación cosmopolita, eminentemente italiana, puesto que estas escenografías para la vida del *ego* soberano intentan dar expresión formal y transmitir conceptos sobre cuáles son las características del monarca.

Los contenidos religiosos eran dominantes en las paredes de las salas que nos ocupan. ¿Debemos sorprendernos por ello? En realidad es bien coherente con la personalidad de Carlos III y con lo que se ha denominado la «Ilustración católica» en un intento de explicar las diferencias entre la corriente central del pensamiento europeo en aquella época y su versión española pero, incluso así, no deja de resultar extraño en el contexto, tan secular, de las residencias reales dieciochescas. Baste recordar al respecto el contraste, sin duda voluntario, entre estos temas y la atmósfera de costumbrismo local con la cual los demás tapices encargados por el propio rey animaban las paredes de sus otras residencias para el otoño y el invierno; o el contraste entre esta orientación sacra y la civil, aunque de glorificación dinástica, que suponía la *Historia de Felipe V* que durante el reinado de Fernando VI el benedictino Sarmiento había planteado para estos mismos muros del Palacio Real Nuevo<sup>4</sup>.

No es posible aquí ahondar en consideraciones sobre las deficiencias del programa de Sarmiento que acarrearón su abandono, ni la conexión entre las consideraciones del fraile y la elección de la *Historia de José, David y Salomón* para la tapicería del cuarto del rey que, empezada bajo Fernando VI, se acabó bajo Carlos III, pues esa magnífica serie bíblica «capítulo por sí merece». Baste señalar que esa serie era colgada en las salas más «públicas» del cuarto del rey: en aquella donde el soberano comía y daba audiencia, llamada Saleta (1 en el plano) y en la contigua donde cenaba, llamada «pieza de conversación» o Antecámara (2 en el plano). Su Cámara, o pieza de vestir (3 en el plano), estaba decorada con una tapicería realizada en tiempo de Fernando VI para estas mismas paredes, la de las *Cuatro estaciones* según cartones de Amiconi. Por tanto, el conjunto con nuevos

---

<sup>4</sup> BEATRIZ TEJERO VILLARREAL, «Nueva visión iconológica del Padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V (Un programa renovado para el Palacio Real de Madrid)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 74, 1992, pp. 337-374; MARTÍN SARMIENTO, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero, Madrid, 2002.

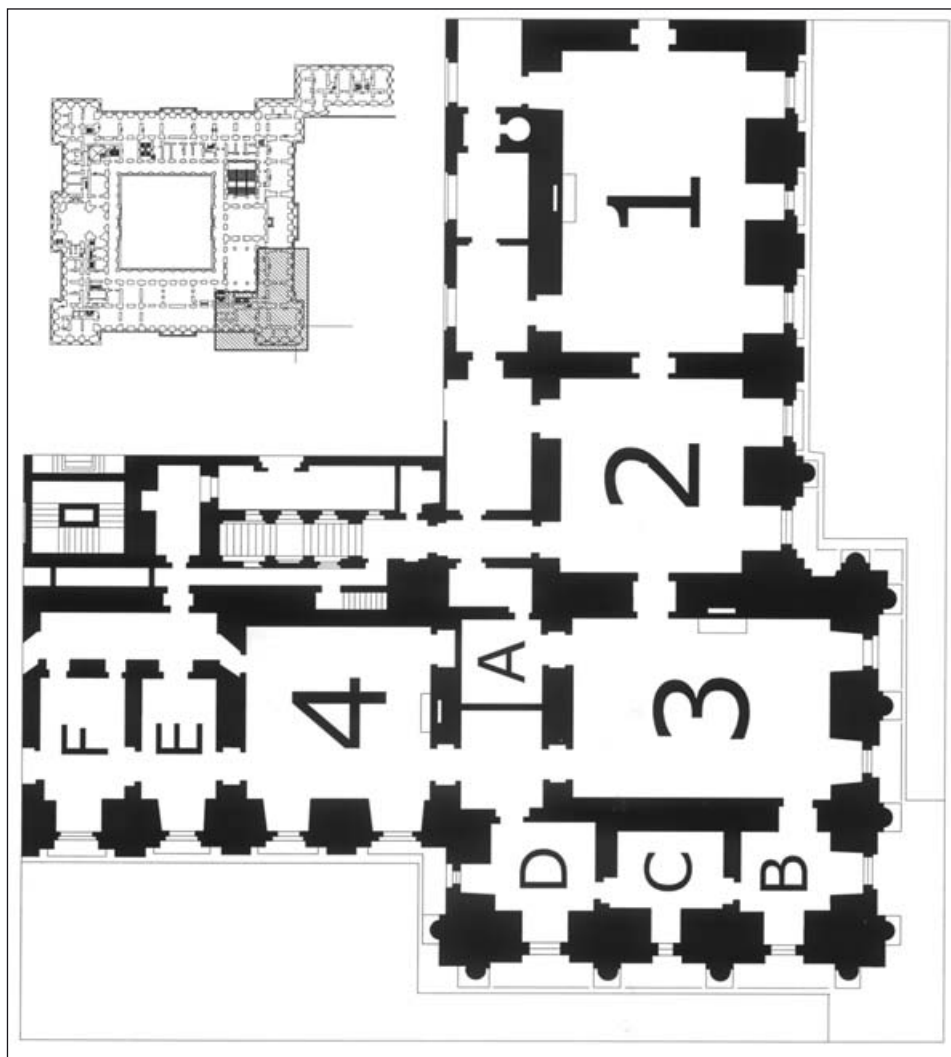
tapices más representativo de los gustos del rey y de sus consejeros estéticos era el «Real dormitorio» (4 en el plano). Carente de pie forzado previo alguno, esta serie, aunque eminentemente ornamental, servía como marco a un conjunto de cuadros religiosos pintado por el mismo Mengs, director global de toda esta decoración.

Por tanto, y en contraste con el ambicioso programa de Fernando VI que llegó a prever tapices hechos *ex profeso* para quince salas de los cuartos del rey y de la reina, Carlos III se limitó a acabar la Historia bíblica ya empezada y a emprender sólo una serie de tapices nuevos. Antiguos —escogidos y acomodados de la mejor manera posible— eran los que se empleaban en las demás habitaciones de la residencia donde todos los años se cambiaban las pinturas por tapicerías durante el invierno. Esta mudanza se realizaba anualmente en unas veinte salas, de las cuales correspondían al cuarto del rey las cuatro ya mencionadas, así como el despacho: para el verano se ponían colgaduras de seda, y sobre ellas los cuadros; para invierno, éstos se almacenaban, y los muros quedaban cubiertos por tapices<sup>5</sup>.

Una de las salas afectadas por este movimiento era el Real dormitorio, aunque de una manera especial porque sólo se sustituían las piezas de tapicería por sedas, seguramente chinescas. Sin embargo, las cinco grandes pinturas de Mengs no se movían de su sitio, pues detrás de ellas no había colgadura de verano.

---

<sup>5</sup> Esto se refleja en la regular reparación de las molduras de guarnecer, doradas, que enmarcaban las colgaduras, llevada a todos los años, de modo que valdrá citar como ejemplo algunas referencias procedentes de AGP, reinados, Carlos III. Leg. 31. Cuentas del segundo semestre de 1766. Julio. Cuenta del dorador Hurtado (en el cuarto del rey, arreglo de las molduras del dormitorio, despacho, comer, conversación y salón de reinos). Leg. 35. Cuentas del primer semestre de 1768. Enero. Leg. 40. Cuentas del segundo semestre de 1770. Agosto. 20.6, Hurtado, repaso de las molduras. «Cuarto del rey... cinco piezas, que son el dormitorio, y en ésta se doró un pedazo de espejo, u ornato, que se había comido el azogue; la pieza de vestir, la de comer, la antecámara y Salón de Reinos...». Leg. 43. Cuentas del primer semestre de 1772. Junio. Treinta de Junio, Ramos, quitar de invierno y poner de verano Palacio: se empieza a quitar molduras el 18.5, las cinco piezas del rey... Id. se gastó en jornales de colocar las pinturas en el cuarto del rey y de la serma Sra. Infanta dos piezas, y del cuarto del rey cuatro piezas...». Esta última aclaración viene a propósito porque el Salón del Trono no se adorna ya con pinturas. Leg. 46. Cuentas del segundo semestre de 1773. Julio. Ramos, colgar de verano: 28.4, «a quitar las molduras de encima de los tapices del dormitorio del rey...». Leg. 47. Todo el año de 1774. Junio. 30 de junio, José Ramos, poner el palacio de verano, «del rey el dormitorio y pieza de vestir, pieza de cenar y comer... y colgar en el gabinete de la princesa los retratos, y las reliquias del dormitorio del rey...». Leg. 50. Seis primeros meses de 1776. Junio. Ramos, poner Palacio de verano: 4 piezas del rey, 2 de la infanta, 5 de don Luis, 3 de D. Antonio, una de D. Gabriel y tres de la infanta, y todos son 18. Las cuatro del rey son el dormitorio, la pieza de vestir y la de cenar y la de comer.



- Cuarto del Rey Carlos III: 1. Saleta o pieza donde el Rey come.  
 2. Antecámara, pieza de conversación o donde el Rey cena.  
 3. Cámara, pieza de la parada o donde el Rey se viste.  
 4. Real Dormitorio de Carlos III. A. Oratorio del Rey. B. Antedespacho.  
 C. Despacho del Rey. D. Gabinete verde. E. Sala de Porcelana.  
 F. Gabinete de la Reina, luego del Rey.  
 Dirección del Patrimonio Arquitectónico, Patrimonio Nacional.

## EL REAL DORMITORIO

El rey Carlos de Borbón, que antes lo fue de Nápoles donde había protegido las excavaciones de Pompeya y Herculano, encargó una decoración digna de él a sus principales artistas de corte —el pintor Mengs y el arquitecto Sabatini— para su «Real Dormitorio»<sup>6</sup>. No en vano la cámara del Monarca de España era no sólo el lugar donde duerme —casto y pío viudo— el rey católico, sino el escenario de algunos de los momentos rituales esenciales en la vida de corte, y de los encuentros familiares más distendidos con sus hijos: aquí hace sus devociones matinales y vespertinas; el Sumiller de corps, jefe del real servicio a quien estaba reservada la «primera entrada», despachaba aquí con el rey el orden de la Casa a primera y última hora del día; aquí, antes de la comida algunos días, y todos después de la caza, se congregaban con el rey todos sus hijos, y esta «tertulia» familiar de los Borbones españoles, aquí reunida con regularidad entre 1764 y 1788, determina el gran número de sillas de varias clases, entre otras sillones cómodos, de brazos, inexistentes en la mayor parte de las demás piezas de aparato, que llenaban la sala; aquí, en fin, cuando el rey se aburría por la noche jugaba a las cartas con su ayuda de cámara<sup>7</sup>. Al igual que la *Chambre du Roi* en Versalles, poco después repristinada en su decoración por Luis XVI, esta sala madrileña constituía un espacio simbólico del *Ancien Régime* borbónico. Lo fue de una manera constante durante casi un cuarto de siglo, pues «el rey alcalde» seguía el ejemplo de su bisabue-

<sup>6</sup> He dedicado a esta sala un estudio monográfico, «El ornato del “Real Dormitorio” en el Palacio de Madrid. Antón R. Mengs y Francesco Sabatini al servicio de Carlos III», en *DecArt, Rivista di arti decorative*, n.º 2, octubre 2004, Florencia, pp. 35-55, pero allí omitía cuanto se refiere a los tapices remitiéndome al presente estudio.

<sup>7</sup> «Á las seis entraba á despertarle su ayuda de cámara favorito, D. Almerico Pini, hombre honrado, que dormía en la pieza inmediata á la suya. Se vestía, rezaba un cuarto de hora, y estaba solo, ocupado en su cuarto interior, hasta las siete menos diez minutos, que entraba el Sumiller, Duque de Losada. Á las siete en punto, que era la hora que daba para vestirse, salía á la cámara, donde le esperaban los dos gentiles hombres de cámara de guardia y los ayudas de cámara. Se vestía, lavaba y tomaba chocolate... Á las once de la mañana, si no había despacho con los ministros, venían á su cuarto sus hijos, pasaba con ellos un rato, y luego otro con su confesor y el presidente, Conde de Aranda, mientras lo fué, y á veces con algún Ministro. Después de comer, dormía la siesta en verano, pero no en invierno, y salía luego á caza hasta la noche... Al volver del campo le esperaba la Princesa y toda la familia real. Se contaba y repartía la caza, hablaba de la que cada Infante había hecho por su lado, y, despedidos los hijos, daba el Santo y la orden para el otro día, y pasaba al cuarto de sus nietos. Después tenía el despacho, y si entre éste y la cena, que era á las nueve y media, quedaba algún rato, jugaba al revesino para ocuparle... Rezaba otro cuarto de hora veinte minutos antes de recogerse, y después salía á la cámara, se desnudaba, daba la hora al Gentil hombre para las siete del día siguiente, se retiraba con el Sumiller y Pini y se metía en la cama». CONDE DE FERNÁN NÚÑEZ, *Vida de Carlos III*, edición de A. Morel-Fatio y A. Paz y Mélia, Madrid, 1898, pp. 53-58.

lo Luis XIV en la regularidad de sus hábitos, de manera que su biógrafo dijo de él lo mismo que Saint-Simon del Rey Sol, que «avec un almanach et une montre, on pouvait à trois cent lieues de lui, dire avec justesse ce qu'il faisoit»<sup>8</sup>. Y sirvió como decorado de la representación monárquica hasta su escena final, la muerte del rey —el 16 de diciembre de 1788— con quien recibió sepultura el papel de la Monarquía de España como primera potencia, aún respetada en los días del tratado firmado en Versalles cinco años antes. Tanto el tono clasicista de esta *Chambre à coucher*, la última concebida *ex novo* para un rey Borbón durante el *Ancien Régime*, como la iconografía religiosa de sus pinturas ofrecieron un marco particularmente coherente para ese acontecimiento monárquico y piadoso, en el cual el soberano católico pasaba, entre las postreras atenciones de las jerarquías terrenas, de su corte a la celestial, aspectos píos a los que los historiógrafos, casi mejor hagiógrafos, contemporáneos del rey, prestaron gran atención<sup>9</sup>. Ninguno de los posteriores monarcas españoles murió en su Palacio de Madrid, con la ominosa excepción de Fernando VII<sup>10</sup>.

Esta sala había sido una de las fundamentales en todos los planes de distribución del cuarto de los reyes programados durante los dos reinados anteriores. Está situada cerca de la enfilada ceremonial de la fachada sur, pero mirando hacia el campo y con orientación a Poniente. Esto último, incómodo para el verano madrileño, pero muy ventajoso durante los duros inviernos de la Meseta, hacía de ella pieza clave, más si se sumaba la amplitud y belleza de sus vistas hacia la campiña, dominando todo el valle del Manzanares y sus bosques de encinas hasta perderse en las montañas donde se asienta El Escorial. Y de hecho, desde los primeros planes de Felipe V, la sala

<sup>8</sup> SAINT-SIMON, *Parallèle des trois premiers rois Bourbons*, cit. por BÉATRIX SAULE, *Versailles triomphant. Une journée de Louis XIV*, París, Flammarion, 1996, p. 5. La misma expresión utiliza Fernán Núñez, que, sin embargo, no pudo conocer las obras del duque francés: «... de esta distribución no alteraba nada. Así es que, en cualquiera parte del mundo en que se estuviese, podía decirse casi sin error dónde estaba el rey, y lo que hacía en aquel día y hora, según la estación del año». *Ob. cit.*, pp. 58-59.

<sup>9</sup> Fernán-Núñez, pero también JUAN ANTONIO ÁLVAREZ DE QUINDOS en su *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804, pp. 455-456. Esta valoración piadosa de Carlos III quedó manifiesta en último término, ya durante la Restauración absolutista, en la inscripción latina, compuesta por Félix M.<sup>a</sup> Reinoso, en la bóveda de esta misma sala: «Carlolum III Reg. Pientiss. Hispanum ordinem Virgine sospite custode instituentem / Virtute et merito decorandis / Tholo quo decessit in coelum virtutis et meriti mercedem amplio rem aditurus / Ferdinandus VII nepos depictum voluit ann. MDCCCXXVII». «A Carlos III, Monarca religiosísimo, instituyendo la Orden española bajo la protección de la Virgen inmaculada / Para premiar la virtud y el mérito / En el techo mismo bajo el cual pasó a mejor vida y a recibir recompensa mayor y celeste de su virtud y de su mérito / Quiso su nieto Fernando VII que se le pintara en el año 1828». Para otros aspectos de aquel trance, cfr. PILAR BENITO, «La muerte de Carlos III», cit. *infra*, n. 89.

<sup>10</sup> Me refiero a soberanos reinantes; porque también falleció en Palacio la Reina Madre doña María Cristina de Habsburgo, pero ya casi al final del reinado de su hijo Alfonso XIII, en 1929.

estaba ya destinada a dormitorio de los reyes, o de la reina, que en ese caso era lo mismo, porque aquel matrimonio dormía siempre junto<sup>11</sup>. También desde entonces su forma estaba pensada de la misma manera: prácticamente cuadrada, con dos grandes balcones a Poniente, y la chimenea en el centro de la pared meridional; las puertas que la comunican con el resto del apartamento forman enfilada, pero no central, sino desplazada hacia el lado de los balcones, como corresponde al carácter de la pieza como sala más privada que de representación; con esas puertas forman simetría otras dos: una de ellas, en el muro norte, servía para que el rey pasase a su «trascuarto», y para el acceso de los ayudados de cámara al guardarropa regio; la otra, en el sur, era fingida y de mero adorno. El bello y apreciado mármol verde de Lanjarón formaba las guarniciones de las cuatro puertas y de los dos balcones, así como la chimenea<sup>12</sup>. Esta se hallaba enriquecida con ricos adornos de bronce dorado a oro molido labrados por Vendetti en 1763 con excepcional suntuosidad y trabajo<sup>13</sup>; y con ellos hacían juego los del juego de morillos y tenazas, cincelado por el mismo artífice<sup>14</sup>. Estos morillos parece que aprovecharon la estructura de hierro forjada por Fris en 1767 con el mismo fin, a juego con los correspondientes badil y tenazas<sup>15</sup>. Debido al destino de la

<sup>11</sup> En 1738 «dormitorio que mira al Parque»; dormitorio de la reina en el plan de Sacchetti de 1745; retrete de la reina, en la rectificación propuesta por Medrano en 1745; retrete, que en realidad es dormitorio, en la síntesis elaborada por ambos arquitectos en 1747. Cfr. J. L. SANCHO, «El piso principal del Palacio Real», en *Reales Sitios*, n.º 109 (1991), e ÍD., «Espacios para la Majestad en el siglo XVIII: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXI, Madrid, 1992, pp. 19-40.

<sup>12</sup> Inventario de mármoles de 1822: «Un adorno de chimenea mármol verde de Granada, forma antigua con adornos antiguos de bronce de 7 pies de largo por cuatro y medio de alto».

<sup>13</sup> «Más en el dormitorio de S.M. el adorno de una chimenea que representa en el medo un masquaron de figura extraña con dos delfines envueltos en dos cornucopias de donde salen frutas y flores, con dos cantoneras con figura de tritones, con adorno de palmas y flores y a las dos pilastras dos cabezas de león que agarran dos festones de frutas y flores, el todo ajustado a la piedra y trabajado con toda perfección, habiéndose hecho de todo el model nuevo vaciado en cera perdida, y el todo de metal dorado de molido, 16.000». La fecha de realización de estas piezas viene dada por una certificación de Sabatini en junio de 1763; cfr. AGP, O.P., leg. 129.

<sup>14</sup> «Más para la chimenea del dormitorio de S.M. dos morillos, uno con figura de viejo que representa el invierno, y el otro el verano los dichos morillos forman una base con arriba un pedestal y por remate un vaso, en uno con flores y el otro con una higuera (*sic*) de Indias, el todo guarnecidas con troncos de árboles escollos y diferentes animalejos en cada morillo un angelito, el todo adornado de hojas, conchas y flores, y todo labrado a cincel, habiéndose hecho de cada pieza su molde nuevo y vaciado en cera perdida, el todo de metal dorado de molido, 45.600.

Más cuatro cabos para pala, muelles, y tenazas de dicha chimenea labrado de cincel y de metal dorado de molido, 580».

<sup>15</sup> AGP, O.P., leg. 137. «Cuenta de la obra que he hecho yo Fris de S. Juan maestro de cerrajero en esta Corte, por una guarnición de chimenea para el cuarto del Rey N.S. (q.D.g.) con orden del sr. D. Franco. Sabatini, Arquitecto Principal de S.M. en el mes de diciembre del año de 1766, es como se sigue.



sala, que exigía calidez, el friso no se hizo de mármol sino de madera. Sabemos que Antonio Chiani y Jorge Balze fueron los encargados de realizar en 1763 toda la talla para el dormitorio del rey, incluyendo «el adorno de la chimenea con su tablero de nogal, la moldura de los lados, y los adornos que atan la moldura»<sup>16</sup>; años después, en 1769 el mismo Balze realizó «cuatro bastidores para las pinturas de las sobrepuestas del dormitorio de S.M. de orden del sr. Mengs... (y) l'adorno de la parte de abajo de las sobrepuestas», a la vez que recomponía todo el adorno tallado de esta sala, añadiendo algunos adornos de plomo y otras partes de talla, «el adorno del copete de las celosías, tallado de ambas caras y las tarjetas que adornan lo ángulos, como así el florón que separa la parte de abajo con hojas de laureles y el óvalo ambos lados puesto la madera del adorno», arreglando los tableros, y, finalmente, recompuesto todas las molduras después de desmontar y volver a colocar toda la tapicería. La descripción de toda esta obra de madera en 1790 incluye los marcos de los cuatro espejos, considerados iguales<sup>17</sup>; tal debía ser el efecto, aunque el de la chimenea era algo distinto, tanto por los ricos candelabros o cornucopias —dispuestas a los lados del *trumeau*<sup>18</sup>— como por su altura algo menor; pero como ésta era debida a que su borde inferior que-

---

Primeramente se ha hecho una guarnición de chimenea que se compone de dos grandes morillos de dos ramales cada uno, con cuatro remates torneados a torno, con su badil y dos pares de tenazas de diferente hechura con sus basas también torneadas, el todo pulido y esmerilado, vale 2.500.

Importa esta cuenta dos mil y quinientos reales vn, madrid y diciembre 17 de 1766, Fris de Sn. Juan».

«Madrid 26 de enero de 1767. V.ºB.º, reduciendo el importe de esta cuenta a dos mil y trescientos rs. vn. los que se le libren para quedar enteramente satisfecho con su legítimo haber, Sabatini».

<sup>16</sup> AGP, Obras de Palacio, leg. 136, factura de octubre de 1766.

<sup>17</sup> Inventario de Carlos III, tomo I. Tallista y dorador.

[1925] 638 pies de moldura de guarnecer a 38 rs. pie, 24.244. Dorado de dicha moldura a 40 rs. pie, 29.520.

[1926] Cuatro espejos iguales, de madera y talla vale cada uno 3.000 y los cuatro 12.000 rs. Dorado de dichos, en el estado que se hallan vale 1.800 rs. cada uno y todos 11.200.

[1927] Cuatro sobrepuestas a mil rs. cada una, 4.000.

Dorado de dichas, 2.400.

[1928] Dos sobreventanas de madera a 500 rs. cada una hacen 1.000; dorado de dichas, 600».

Las mesas que describe a continuación este inventario, redactado en 1790, corresponden al estado del cuarto cuando lo habitaba ya el Príncipe de Asturias.

<sup>18</sup> «Más para el cuarto de S.M. en el tremó de la ciminea dos cornucopias que forman cartelas, conchas, flores, ramas de olivo y hojas, guarnecidas con diferentes figuras de hombres y angelitos, delfines que atan un tronco de palmas que forma una flor abierta y sirve para uno de los tres mecheros, y los otros dos, el uno es figurado con un tronco de coral envuelto con flores, y el otro de cartones, hojas y conchas sostenido de la susodicha figura, el todo labrado a cincelhabándose hecho de cada pieza el model nuevo, y vaciado en cera perdida el todo de metal dorado de molido, 46.800».

daba más alto que en los demás por la mayor elevación de la chimenea sobre el friso, los remates de los cuatro debían quedar a la misma altura y eso justifica el efecto de igualdad descrita, del mismo modo que en el tocador de la Princesa en El Pardo. Las grandes lunas habían sido realizadas en la Real Fábrica de San Ildefonso<sup>19</sup>. Para la mejor comprensión de cómo se intercalaban en estas paredes las pinturas de Mengs y los tapices cuya ejecución dirigió, se ha realizado en Patrimonio Nacional la adjunta reconstrucción gráfica del conjunto<sup>20</sup>.

#### LAS PINTURAS DE MENGS ENMARCADAS POR LOS TAPICES

La iconografía, y el tono general del Real Dormitorio, resultan chocantes por su fuerte carga religiosa. Aun partiendo de la conocida piedad de Carlos III, y de la oración que en esta habitación hacía al levantarse y antes de acostarse, no se justifican tamaños cuadros, cuyas dimensiones, temas y tono los hacen más propios para una capilla pasionista que para la devoción íntima o privada. Los grandes cuadros de Mengs —y también, en origen, los dos pequeños que colgaban junto a la cama— tenían como tema episodios de la Pasión de Cristo, lo que parece responder a una mentalidad torturada, angustiada; y también a un sentido de renuncia ascética, lo que concuerda con la decisión del rey de no contraer nuevas nupcias una vez que en 1760 quedó viudo, aún cuarentón. La religiosidad de Carlos III, al igual que otras facetas de su carácter, no era ilustrada, sino tradicional, popular, adherida a amuletos e imágenes. Su confesor más bien recrudecía que moderaba esa piedad de índole popular sometiéndole a penitencias físicas, en la misma línea de los remedios que el monarca se imponía para aliviar su agitación carnal, y que tenían por escenario este mismo dormitorio tan lujosamente ornado<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Inventario de Carlos III. N.º 2275, «Una luna de chimenea de 82 pulgadas de alto por 54 de ancho... el copete de dicho espejo de 38 pulgadas de alto por 54 de ancho...». Equivale la luna a 221 × 146, y el copete a 102 × 146. N.º 2276, «Tres lunas de sobre-mesa de 114 pulgadas de largo, por 53 de ancho... Los tres copetes de dichos espejos de 38 pulgadas de largo por 54 de ancho...». Equivalen las lunas a 307 × 143, y los copetes a 102 × 146.

<sup>20</sup> Estos alzados han sido realizados en la Dirección del Patrimonio Arquitectónico del Patrimonio Nacional por la delineante Katia Alonso, gracias al apoyo que a la esta investigación ha prestado el Director D. Pedro Moleón. Durante el proceso de trabajo se los facilitamos a Steffi Roettgen, quien los reprodujo, alterándolos, en *Antón Raphael Mengs 1728-1779. Band 2: Leben und Wirken*, Hirmer Verlag München, 2003, p. 242. Por un error editorial, esta procedencia no figura en el pie de foto. Quedamos reconocidos en sus agradecimientos (p. 8) y por su correo electrónico enviado el 6 de febrero de 2004. Aquí hemos corregido el error informático que en *Decart* (cit. *supra*, n. 6) afectó al tapiz n.º 2 de la pared sur.

<sup>21</sup> FERNÁN-NÚÑEZ, *ob. cit.*, pp. 50-59: «Su castidad era extrema, y, no obstante que su temperamento robusto y la costumbre contraída en su matrimonio exigía aún su continuación en la edad de cuarenta y cuatro años, en que perdió su mujer, jamás quiso volverse á casar, y para minorar y resistir las tentaciones de la carne, dormía siempre sobre una cama dura como una piedra, y si de noche se hallaba agitado, salía fuera de ella y se paseaba descalzo por el cuarto».

Todo hace pensar que el propio rey en persona impuso los temas y el tono religioso de los cuadros, nada efectistas, sino propios de una piedad simple, algo afectada, convencional, de tipo familiar y tradicional, que desde luego debió complacer al Padre Eleta, quien tan poca sensibilidad artística demostró en el terrible caso de San Pascual de Aranjuez, donde también se alió con Mengs. El programa responde a la espiritualidad de un laico célibe que encuentra en el castigo del cuerpo el camino para dominar sus tendencias —la caza, en otro sentido, era también para él un ejercicio profiláctico contra la vesania hereditaria— y sugiere que, si el regio ocupante no ha llegado hasta optar por el retiro del mundo —como Carlos V o su propio padre Felipe V— al menos ha dado en la devoción, una piedad que le valió el epíteto de santo por parte de todos sus hagiógrafos, y que iba en gran medida acompañada de autocoerción y castigo de los sentidos<sup>22</sup>. No puede extrañar que Fernando VII mantuviese los cuadros como parte de la imagen beatífica de su abuelo, a quien consagró la nueva decoración de la sala, pues el ciclo devocional es muy personal y privado del rey, no tiene un carácter institucional o propio del Monarca en sentido abstracto. Brillan por su ausencia aquí los patronos de la Monarquía, empezando por los santos reyes.

Puede decirse que, siendo esta sala el escenario de la tertulia familiar diaria, una capilla no resulta, desde luego, el marco adecuado para una *conversation piece* dieciochesca; y que no se parece este Carlos al que había gobernado en Nápoles; pero, efectivamente, su personalidad parece haberse desdoblado, y ser muy otro el séptimo que el tercero: aquí adoptó pronto un tono patriarcal muy amado por la sensibilidad española, que lejos de ver contradicción entre la religión y la familia las liga con todo tipo de lazos<sup>23</sup>.

Ahora bien ¿por qué esta temática pasionista en el dormitorio de Madrid? En los demás palacios Carlos III no tenía semejante iconografía desplegada en su alcoba, y los dos cuadritos que por devoción llevaba de un Sitio a otro pronto variaron, como hemos visto siendo sustituidos el *Ecce Homo* y la Dolorosa por temas más suaves, la Inmaculada y el San Antonio con el Niño. Este cambio puede obedecer a una inflexión en los sentimientos del rey, que a partir de 1771 se felicita con el nacimiento de su primer nieto varón, hecho con

<sup>22</sup> En especial Fernán-Núñez, quien alude a cómo en 1776 Carlos III acarició la idea de retirarse a La Granja, como había hecho su padre, *ob. cit.*, I, p. 7. Allí Felipe V había instalado en su dormitorio —que siguió siendo el de Carlos III— unos cuadros religiosos de Murillo casi tan grandes como la *Lamentación*; pero la materia pictórica y la devoción amable de esos *San Bernardo* y *San Ildefonso* entroncaban mucho más con la suavidad de las pastorales rococó. Agradezco a José Luis Souto esta apreciación y otras con las que ha enriquecido este texto al revisarlo amablemente, y sobre una imagen global de la imagen de Carlos III nos remitimos a su libro *Madrid simbólico*, en prensa.

<sup>23</sup> FERNÁN-NÚÑEZ, *ob. cit.*, II, p. 52: «Si la fe pudiera verse con los ojos materiales, en ninguna ocasión se hacía más visible, y aun palpable, que cuando este respetable anciano tenía á sus nietos en sus brazos para que los bautizasen, pues era una representación viva de la bondad y convicción de las verdades religiosas que vemos representadas en la cara de los antiguos Patriarcas».

el que está conectada la fundación de la orden de Carlos III; los cuadros de Mengs deben datar del año siguiente<sup>24</sup>. La viudez puede haber influido en la devoción pasionista del rey, pero no parece una causa suficiente para los grandes cuadros que permanecían fijos en el cuarto. Sin embargo, es preciso recordar que Carlos III pasaba aquí dos temporadas del año: la Navidad —misterio al que estaba dedicado el altar de su oratorio privado— y la Semana Santa: desde el balcón principal del Palacio el propio rey presidía las procesiones que iban pasando por la plaza de Armas. No es extraño, pues, que, para crear un clima adecuado, optase por la iconografía propia de la Pascua, a la que están ligados también temáticamente los dos cuadros de la chimeña, San Juan Bautista y la Magdalena.

#### LA COLGADURA DE LAS PAREDES

La colgadura de punto de tapicería fina que adornaba este dormitorio de Carlos III había sido tejida en la Real Fábrica bajo la supervisión de Mengs, durante el primer período su estancia en España, entre 1761 y el 13 de noviembre de 1769, en que parte con permiso del Rey hacia Italia, de donde no volvió hasta el 9 de julio de 1774<sup>25</sup>. El «primer pintor» encomendó los cartones para la colgadura del Real Dormitorio al pintor Guillermo de Anglois, quien los concluyó en 1770, cuando pidió una licencia para marchar también a Italia. Por entonces ya había quedado completamente terminada la cama, y casi todos los paños de pared. Debido a esa ausencia y a la posterior enfermedad de Anglois, las demás piezas complementarias —cortinas y piezas de mobiliario— fueron encargadas por Mengs al pintor José del Castillo, quien las realizó a partir de 1771<sup>26</sup>. La colgadura propiamente dicha

<sup>24</sup> FERNÁN-NÚÑEZ, *ob. cit.*, I, pp. 234-235: «En el mes de Septiembre de 71 dió felizmente á luz la Princesa de Asturias el primer varón, de que fué padrino el Papa Ganganelli. Deseando la piedad del Rey y el amor á sus vasallos perpetuar la memoria de este feliz suceso, estableció, en obsequio de la Virgen de la Concepción, Patrona de España, la Real y distinguida Orden española de Carlos III, con la divisa de una banda azul celeste y dos bordes blancos, y en el escudo la imagen de la Concepción con la cifra de Carlos III, y un lema que dice *Virtuti et merito*». En cuanto al *Ecce Homo* y a la *Dolorosa*, son asuntos típicos de oratorio o devoción privada, aunque también de los reyes desde Carlos V, que a su retiro de Yuste llevó los famosos de Ticiano. Los segundos cuadros de su devoción son más propios de la piedad popular española. La *Inmaculada*, no obstante, no dejó de ganar prestigios cultos a lo largo de los siglos XVIII y XIX por la calidad de las representaciones (eran tan generales, que tenía que haberlas buenas...) y por la devoción regia, que llega a su colmo gracias a Carlos III.

<sup>25</sup> La actividad en esta campaña parece datar de 1769, aunque quizá sea anterior. Sobre el conjunto de la colgadura, cfr. Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez Cantón, 1919, *Cit.* en n. 2; VALENTÍN DE SAMBRICIO, «José del Castillo, pintor de tapices», en *AEA*, n.º 92, 1950, pp. 273-301; y la ficha redactada por Concha Herrero Carretero en el catálogo de la exposición *Francisco Sabatini*, Madrid, 1993, p. 287.

<sup>26</sup> VALENTÍN DE SAMBRICIO, *José del Castillo*, en *Arte y Artistas*, Madrid, 1958, p. 14. «La definitiva ausencia de la Villa y Corte del anciano pintor Guillermo Anglois, a quien, en un prin-

está descrita, sin excesivos pormenores, en el inventario realizado a la muerte del monarca, donde las piezas de tapicería correspondientes a los muebles reciben mayor atención en virtud de su carácter separado<sup>27</sup>.

Aunque de origen francés, Guillermo de Anglois debió nacer en Nápoles hacia 1720, y en la década de 1750 trabajaba como pintor de cartones para la fábrica napolitana de tapices, de donde vino en 1760 para ejercer igual función en la de Madrid<sup>28</sup>. Aquí trabajó a las órdenes de Giaquinto, y luego a las de Mengs, quien en 1770 quiso encargarle la supervisión de las obras de la Real Fábrica, pero en junio de ese año pidió licencia para volver a su patria por seis meses<sup>29</sup>. «Tras una larga enfermedad que le tuvo apartado de su profesión los últimos años de su vida, Anglois fallecería en Madrid en 1786»<sup>30</sup>.

No está claro cuándo comenzó Anglois a trabajar en la serie del Real Dormitorio, ni conozco documentos sobre la ejecución de la cama de tapicería. En cuanto a los cartones para las piezas de las paredes, está documentado el pago por el único paño, y por diez de los estrechos, pero no por los otros cuatro —las «rinconeras» eran catorce—, ni por los suplementos para encima de los espejos. En agosto de 1768 presentó Anglois una factura por «quatro quadros pintados de ornados, flores, fruta y animales...»<sup>31</sup>.

---

cipio, se encomendó la ejecución de los cartones de la Tapicería del dormitorio de Carlos III, tejida con hilos de seda y oro en la regia manufactura de Santa Bárbara de Madrid, causa fue de que a Castillo se encomendara su prosecución. Iniciada ésta al entregar el pintor en la fábrica el primero de sus cartones de la mencionada serie al propio tiempo que el de la Castidad, múltiples fueron los paños de esta tapicería que por modelo de Castillo se tejieron, con análogos adornos de aves, frutas y acantos que ideara Guillermo Anglois...».

<sup>27</sup> *Inventario de Carlos III*, edición de 1988, tomo III, n.º 1681-1685: «Id. Una colgadura de punto de tapicería fina que sirvió en la pieza dormitorio de S.M. difunto; representa diferentes adornos, flores y frutas con varios animales y una targeta bronceada en sus medios, todo sobre fondo que imita a venturina, tegida con mezcla de ylo de oro, hecha en la Rl. Fábrica de Madrid para acompañar a la cama en que murió; que se compone de un paño y catorce rinconeras. Mide toda ella de corrida diez y siete anas, por siete y media de cahida, en cuadro: ciento veinte y siete anas y media que a razón de 500 rs. importan 63.750».

<sup>28</sup> ANTONIO MATILLA TASCÓN, «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda relativos a pintores de cámara y de las fábricas de tapices y porcelana», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 68 (196), 200-202; JUTTA HELD, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, Mann Verlag, 1971, p. 89, citando AGP, Carlos III, leg. 202, y O.P., leg. 353; JOSÉ LUIS MORALES, *Pintura en España 1750-1808*, Cátedra 1994, p. 232, citando AGP, Carlos III, leg. 24.

<sup>29</sup> AGP, Carlos III, leg. 202. HELD, *ob. cit.*, p. 89, citando también AGP, Obras de Palacio, leg. 353. JESÚS URREA, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Universidad de Valladolid, 1977, p. 77. MORALES, *ob. cit.*, 1994, p. 232, y notas 30 a 45 en p. 394. Cita como fuentes AGP, Carlos III, legs. 38, 39, 56.

<sup>30</sup> JOSÉ LUIS MORALES, *Pintura en España 1750-1808*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 232, cita como fuente AGP, Carlos III, leg. 57.

<sup>31</sup> AGP, Carlos III, leg. 202 (*olim* 3879), ahora en la caja 2. Uno de 3 pies y 4 dedos de ancho por 18 pies y cuatro dedos de alto, vale 4000.

Uno de 2 pies y 3 dedos de ancho por 18 pies de alto, vale 3000.

Uno de 2 pies de ancho por 18 pies y cuatro dedos de alto, vale 3000.

Uno de 1 pie de ancho por 18 pies y cuatro dedos de alto, vale 2000.

El paño grande fue entregado en abril de 1769, y a propósito de ello Mengs alababa a Anglois ponderando «la escasez de sujetos que podrían hacer obras de esta calidad»; acompañaban a ese cuadro otros dos, estrechos<sup>32</sup>. En agosto del mismo año entregó Anglois los cartones para otras cuatro «rinconeras»<sup>33</sup>. Los tejedores de la Real Fábrica apresuraron muchísimo su trabajo, pues toda la tapicería estaba terminada a finales de 1770<sup>34</sup>.

La mayor parte —ocho— de los cartones para estas piezas de tapicería fueron a parar al Museo del Prado, y allí acabaron perdiéndose, excepto dos<sup>35</sup>. Por tanto, tenemos sólo las piezas de la tapicería almacenada en Palacio para reconstruir el efecto original de la sala.

---

La factura no tiene fecha, pero el recibo de Vandergoten la lleva de 20 de agosto de 1768; y el 13 de septiembre Mengs remite a Múzquiz esa cuenta «de algunas pinturas mandadas ejecutar de mi por orden de SM comunicádame por el Señor D. Francisco Sabatini».

<sup>32</sup> AGP, Carlos III, leg. 202. El 22 de abril de 1769 Mengs manda la cuenta de los cartones de Anglois para el Real Dormitorio «y aunque los precios parecen bastante crecidos no he podido bajarlos en conciencia por la mucha obra que hay en ellos y la escasez de sujetos que podrían hacer obras de esta calidad». Los tres cuadros valen 27.000 rs.

15 de abril de 1769, recibo de Vandergoten por tres los citados cuadros para el Real Dormitorio: especifica que los tres tienen 18 pies y 4 dedos de alto, y que sus anchos son: 12 p. 4 d., y este vale 12.000. 2 pies 1 d., y este vale 3000; y un pie, y este vale 2000. Adjunta está también la factura de Anglois, sin fecha. Esto suma 17000. Por la fecha y el número de cuadros parece corresponder con los citados por Mengs una semana después, y que Mengs haya sufrido un error de transcripción poniendo 27 en lugar de 17.

<sup>33</sup> AGP, Carlos III, leg. 202. Cuenta de Anglois por cuatro cuadros, aprobada por Mengs, por once mil reales.

Uno de 3 pies y 4 dedos de ancho por 18 pies y cuatro dedos de ancho, vale 4000.

Uno de 2 pies y 3 dedos de ancho por 18 pies de ancho, vale 3000.

Dos de 1 pie y 3 dedos de ancho por 18 pies y cuatro dedos de ancho, vale cada uno dos mil. El total de la factura suma once mil. Esta factura no tiene fecha, pero sí la lleva el recibo de Vandergoten, de 21 de agosto de 1769. Y corresponde por tanto con la que Mengs envió el 7 de septiembre de 1769, de cuatro cuadros para el Real Dormitorio, por once mil reales.

<sup>34</sup> AGP, Carlos III, leg. 202. 13 de diciembre de 1770, Francisco Vandergoten a Múzquiz, «habiendo concluido la tapicería fondo venturina con oro, compañera a la colgadura de la cama del Rey, que hoy se halla colocada en su Real Dormitorio...» pide el precio del hilo de oro, que es 9.360 rs.

<sup>35</sup> Las piezas para las paredes tenían todas aproximadamente 510 cm de alto (507 unos y 512 otros) y sus anchos son: uno de 342 cm, cuatro de 57 (uno en realidad tiene 63), otros cuatro de 31 cm; y dos de noventa (uno 90 y otro 93), siendo estos últimos los únicos que se conservan. Todos y cada uno de estos cartones figuraban en el inventario antiguo del Museo del Prado como «adorno de colgadura sobre fondo amarillo» con los números (y dimensiones) siguientes: 5718 (3,42 × 5,12), 5721 (0,57 × 5,07), 5722 (0,57 × 5,07), 5723 (0,57 × 5,07), 5724 (0,63 × 5,07), 5725 (0,31 × 5,07), 5726 (0,31 × 5,07), 5727 (0,31 × 5,07), 5728 (0,31 × 5,07).

Ninguno de todos los antedichos ha sido identificado en la revisión de los fondos del Museo operada en el último tercio del siglo xx, donde sólo han sido localizados otros dos, los que figuraban en el inventario antiguo con los números 5719 (0,94 × 5,07) y 5720 (0,94 × 5,07), los cuales figuran en el inventario actualizado respectivamente con los números 7368 (5,12 × 0,93) y 7369 (5,12 × 0,90).



En los adjuntos alzados se identifica cada pieza con una letra (correspondiente a la orientación de la pared) y un número. Como bien dice el inventario, la serie comprendía catorce piezas menores pequeñas y un solo tapiz grande —designado aquí E3— que ocupaba el testero detrás de la cama del monarca. La iconografía desplegada en estos paños se refería a las artes mediante los un motivo central figurativo dentro de una cenefa de flores, que alude a las diferentes artes y ciencias mediante los emblemas con los que tradicionalmente se identificaban las nueve Musas<sup>36</sup>.

Empezando por la pared del fondo, su centro estaba presidido por el único gran tapiz de toda la serie, el que aquí llamamos E3, cuyo cartón se ha extraviado<sup>37</sup>. El paño se conserva en Palacio, aparentemente sin pérdidas<sup>38</sup>. Los extremos del muro iban cubiertos con sendos paños estrechos; así cabe denominar en justicia a las piezas E1 y E5, pues su anchura cercana al metro hace que resulte mezquina la denominación de «rinconeras» aplicada también a ellos por el inventario de Carlos III; tanto las piezas como sus cartones se identifican con claridad<sup>39</sup>.

Las otras tres paredes quedaban cubiertas en su mayor parte con los espejos y los cuadros de Mengs, de modo que sólo en los intersticios campeaba la tapicería, restringida así a unas tiras que, sin embargo, daban la impresión de constituir la parte visible de un completo forro textil. En el actual estado de nuestros conocimientos sobre esta serie resulta difícil plantear cuál era el emplazamiento efectivo de las piezas más que de un modo harto aproximativo. Pero vale la pena adelantar unas hipótesis de trabajo. En la pared norte, N1 o N4 pueden corresponder a una pieza de ese ancho, recortada en su longitud<sup>40</sup>; mientras que N2 y N3 son franjas estrechas que entiendo pueden ser las que se hallan en la actualidad cosidas con E1 y E5

<sup>36</sup> Por ejemplo, en 10003331 figuran: *a*) libros; *b*) papiro, y *c*) lira. En 10003330: *a*) máscara cómica; *b*) globo terráqueo, y *c*) papiro. En 10003329 *b*) instrumentos musicales. En 10003328 *b*) máscara trágica.

<sup>37</sup> Prado, inv. ant° n.º 5718. Adorno de colgadura sobre fondo amarillo. 3,42 × 5,12. Sin identificar en el inventario actualizado.

<sup>38</sup> N.º 10005949, 522 × 352. En la base Goya figura como «Colgadura de cama», aunque pendiente de comprobar tipología. El emblema central presenta una lira.

<sup>39</sup> Prado, inv. ant° n.º 5719. Adorno de colgadura sobre fondo amarillo. 0,94 × 5,07. Franja decorativa. 5,12 × 0,93. Inv. Act. N.º 7368. Prado, inv. ant° n.º 5720. Adorno de colgadura sobre fondo amarillo. 0,94 × 5,07. Franja decorativa. 5,12 × 0,90. Inv. Act. N.º 7369. E1 puede ser la pieza N.º 10003328 (*b*), 392 × 137; y E5 la 10003329 (*b*), 392 × 135; en ambos casos la anchura con que figuran en el inventario del Patrimonio Nacional es ficticia, pues estas piezas, instaladas en la «Saleta amarilla» del Palacio, están añadidas por los lados con dos cenefas de la misma tapicería. Se trataría, por tanto, en ambos casos, del sector «*b*», el central de ese tríptico facticio.

<sup>40</sup> N.º 10003325, 387 × 57. También se encuentra en la Saleta amarilla.

para formar sendos paños facticios<sup>41</sup>. En la pared oeste, W1, W3, W5 y W7 pueden identificarse también con los tramos extremos de otros paños facticios dispuestos en la Saleta amarilla<sup>42</sup>; mientras que W3 y W5 serían las franjas centrales de esos mismos trípticos<sup>43</sup>. En la pared sur no parece sencillo identificar S3 y S4, las franjas que flanqueaban la chimenea, pero S1 sería semejante a N2 ó N3<sup>44</sup>. Y S6 parece reconocible<sup>45</sup>.

Los sobrebalcones y los espacios sobre los espejos parece que estaban cubiertos con los paños donde campea sólo un gran lazo azul, inspirado directamente en los colgantes de frutos de las *logge* vaticanas. Los intersticios entre las puertas y las sobrepuestas y entre el friso y el cuadro grande debían estar rellenos con piezas cuya identificación precisa excede del presente artículo, ya que su división decimonónica para servir en otros parajes obligaría a presentar los alzados a mucha mayor escala para ilustrar tal rompecabezas. Baste señalar, no obstante, que, aparte de los ya reseñados como posiblemente identificables, existen otros ocho fragmentos de tapicería grandes<sup>46</sup>; y muchos más pequeños, en su mayor parte cenefas, que permitirían afrontar la reconstrucción integral de esta decoración<sup>47</sup>. Pese a las lagunas, el efecto de conjunto puede colegirse muy bien gracias, sobre todo, al gran paño del testero.

<sup>41</sup> N.º 10003329 (*a y c*), 392 × 135. N.º 10003328 (*a y c*), 392 × 137, anchuras facticias en ambos casos.

<sup>42</sup> E3 y E5 podrían identificarse con las piezas N.º 10003330 (*a y c*), 392 × 142; y N.º 10003331(*a y c*), 392 × 142, ambas encajadas también en la Saleta amarilla.

<sup>43</sup> E3 y E5 podrían identificarse con las piezas N.º 10003330 (*b*), 392 × 142; y N.º 10003331(*b*), 392 × 142, ambas encajadas también en la Saleta amarilla.

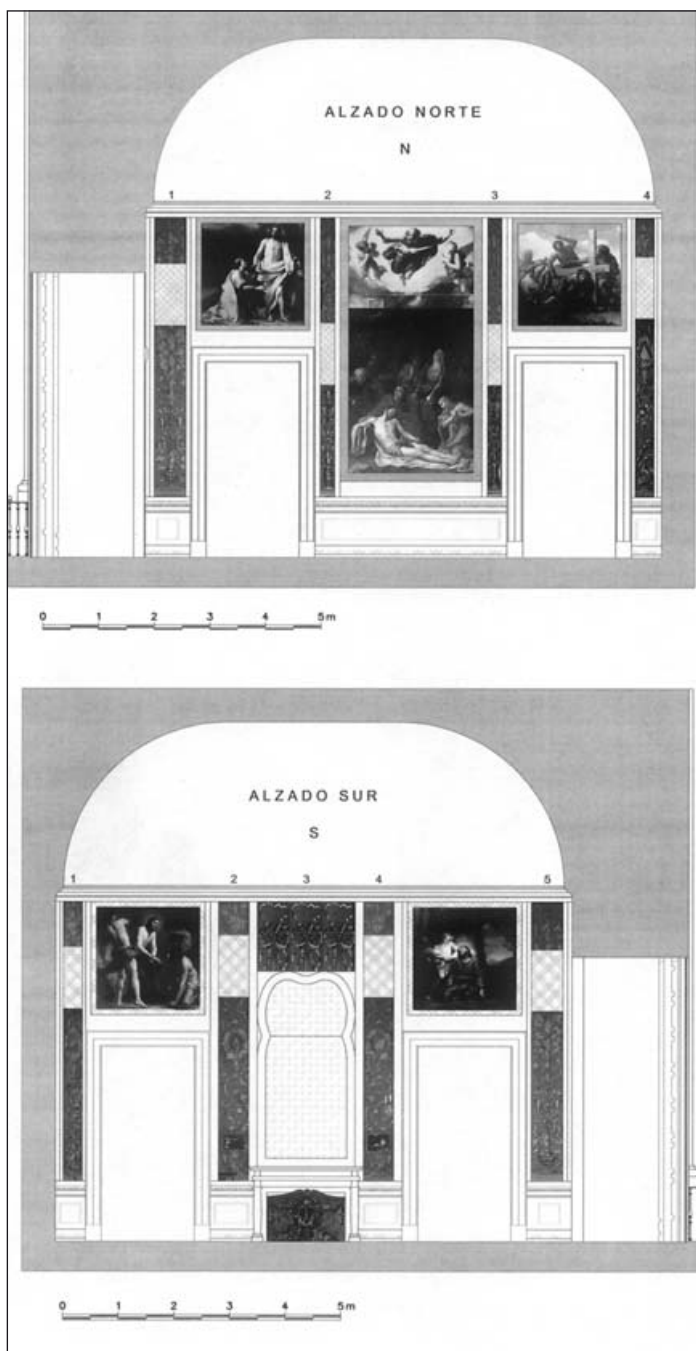
<sup>44</sup> N.º 10003329 (*a y c*), 392 × 135. N.º 10003328 (*a y c*), 392 × 137, anchuras facticias en ambos casos.

<sup>45</sup> N.º 10003326, 387 × 57.

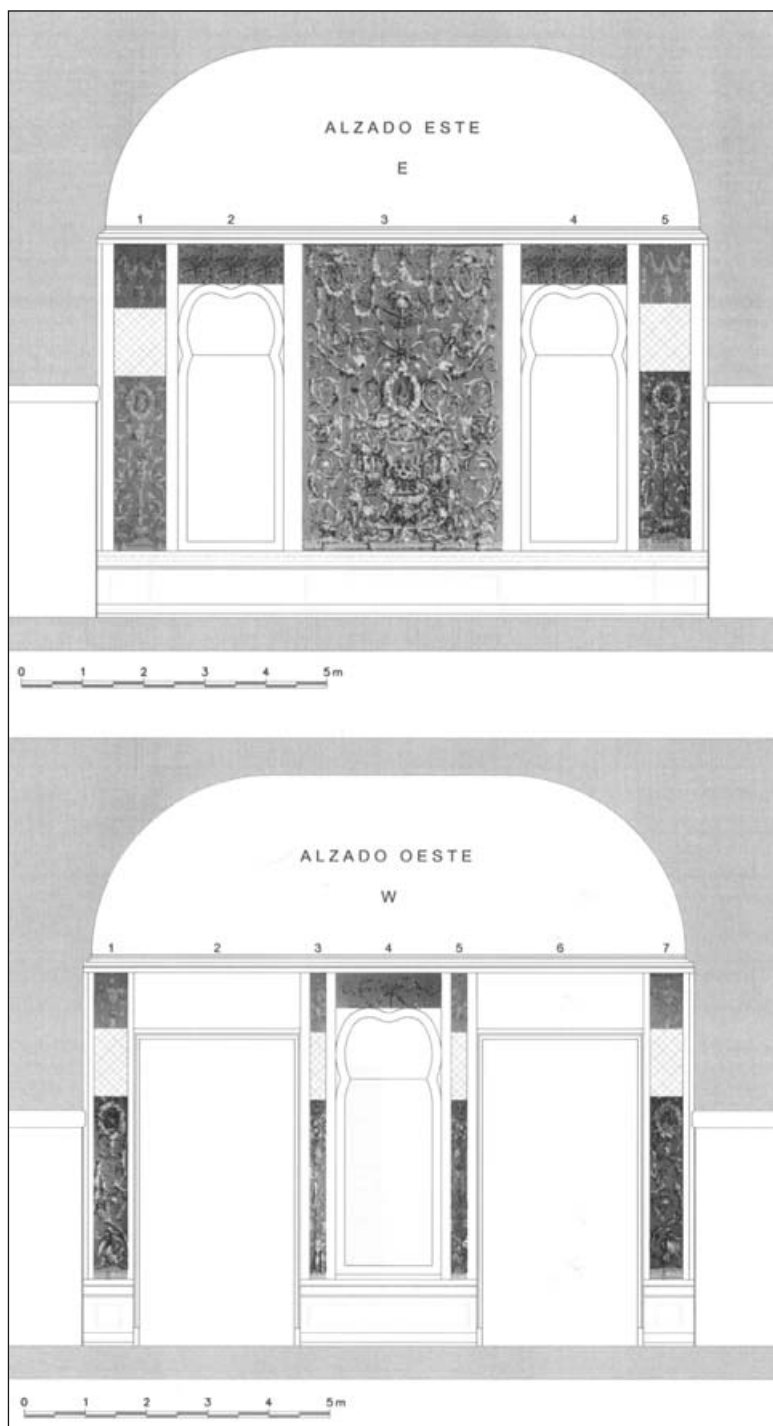
<sup>46</sup> N.º 10005857, 258 × 200. N.º 10004973, 202 × 102. N.º 10004975, 55 × 149. N.º 10004998, 49 × 205, guardamalleta con pájaros, cortada por el centro. N.º 10004981, 80 × 95. N.º 10004982, 82 × 90. N.º 10003327, 327 × 68.

<sup>47</sup> Trozos de tapicería largos y estrechos: N.º 10005007, 5 × 402. N.º 10005001, 248 × 9. N.º 10004999, 168 × 9. N.º 10004996, 153 × 30. N.º 10004997, 214 × 36.

Trozos pequeños de tapicería N.º 10004985, 43 × 60, emblema con fasces y estrella en un ornato floral. N.º 10004986, 53 × 58, fragmento de rinconera. N.º 10004988, 54 × 51, fragmento de rinconera. N.º 10004990, 59 × 57, fragmento de rinconera con base de pilastra, rodeada toda con cenefa de conchas. N.º 10004991, 23 × 25, roleos y animales. N.º 10004992, 25 × 29. N.º 10004993, 40 × 38; esta es un remate de la parte de arriba —o, menos probable, de abajo— de un paño. N.º 10004994, 36 × 34, representa un sol pequeño. N.º 10004995, 47 × 22. N.º 10005000, 28 × 18. N.º 10005002, 30 × 38, dos aves que parecen palomas. N.º 10005003, 43 × 10. N.º 10005004, 24 × 15, flores. N.º 10005005, 41 × 20. N.º 10005006, 19 × 12. N.º 10005008, 25 × 16, cenefa de esquina. N.º 10004964, 23 × 10, cenefa. N.º 10004965, 20 × 7 cenefa. N.º 10004966, 28 × 14 cenefa. N.º 10004976, 58 × 75. N.º 10004977, 61 × 78. N.º 10004978, 55 × 72.



Alzados del Real Dormitorio de Carlos III.  
Dirección de Patrimonio Arquitectónico. Patrimonio Nacional.



## LAS CORTINAS

Las ocho cortinas de puerta iban decoradas con las *Cuatro Virtudes Cardinales* y con las *Cuatro Estaciones del año*, y las cuatro destinadas a los balcones con los *Cuatro Elementos*. Seguían, por tanto, el repertorio habitual de series cuaternarias codificado por Ripa a principios del siglo xvii y cuyo uso sistemático en conjuntos decorativos del barroco cortesano ya comentó Emile Mâle a propósito de las esculturas esparcidas por el Parque de Versalles. Así pues, se mantenía aquí este rasgo típico de la iconografía utilizada por Luis XIV.

Castillo empezó por entregar completo cada modelo de cortina, pese a que las de cada clase eran iguales entre sí, cambiando sólo el motivo iconográfico del medallón central; podía, pues, haber realizado sólo un cartón grande que los tapiceros hubieran copiado cuantas veces hubiera de repetirse, y haber pintado aparte los medallones que eran el único rasgo variable que aquellos debían introducir. Este sistema de producción fue el que se adoptó sobre la marcha, en mitad del proceso, de modo que sólo presentó completas cuatro cortinas de puerta y dos de balcón, limitándose a realizar para las seis restantes los medallones. No consta a quién se debió la decisión, aunque cabe achacarla al director de la obra y no al pintor, quien de este modo cobraba menos, pero podía acelerar el trabajo.

Castillo presentó primero, en abril de 1771, una de las cortinas de puerta, con el emblema de *La Justicia*<sup>48</sup>. En julio del mismo año siguió el modelo para el canapé<sup>49</sup>. En octubre otra cortina de puerta, *la Templanza*<sup>50</sup>; y en diciembre entregó la primera de las cortinas para los balcones, con el emblema de *La Tierra*<sup>51</sup>. En marzo de 1772 volvió a entregar otra cortina de puerta, *la Prudencia*<sup>52</sup>. El mencionado cambio en el método de producción se produjo en junio de 1772, cuando el pintor entregó, en un solo lienzo, seis

<sup>48</sup> AGP Sección Carlos III, Leg. 42: Recibo de Vandergoten, factura de Castillo y tasación de Bayeu y Maella, abril de 1771. JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN, *Colección de documentos para la Historia del Arte en España, volumen VII: Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo xviii*. RABASF, Madrid, 1991 [citado en adelante como MORALES, *op. cit.*, 1991], documentos 202, 203 y 204.

<sup>49</sup> MORALES, *op. cit.*, 1991, doc. n.º 208. AGP Sección Carlos III, Leg. 41: recibo de Vandergoten y factura de Castillo, 19 de julio de 1771.

<sup>50</sup> MORALES, *op. cit.*, 1991, documentos 211 y 212. AGP Sección Carlos III, Leg. 41: recibo de Vandergoten y factura de Castillo, 12 de octubre de mil setecientos setenta y uno.

<sup>51</sup> MORALES, *op. cit.*, 1991, doc. n.º 213. AGP Sección Carlos III, Leg. 43: recibo de Vandergoten, 3 de diciembre de 1771, donde hace constar que esta pieza había de ser «compañera a la colgadura y cama que está en dicha pieza», así que tanto la cama como el conjunto de las paredes estaba ya instalado. MORALES, *op. cit.*, 1991, doc. n.º 214, AGP, Carlos III, leg. 43: factura de Castillo.

<sup>52</sup> MORALES, *op. cit.*, 1991, doc. n.º 216 y 217. AGP Sección Carlos III, Leg. 43: recibo de Vandergoten y factura de Castillo, 26 de marzo de 1772.

de los elementos centrales que diferencian unas piezas de otras, es decir los «emblemas», de modo que los tapiceros pudieran atenerse a los cuadros ya servidos para tejer las cortinas, cambiando sólo los medallones; este cuadro se ha perdido<sup>53</sup>. Esta entrega se complementaba con un último cartón completo para cortina de balcón, y con otro más, también íntegro, para puerta, sin especificar su emblema; aunque por exclusión se trataba de *la Fortaleza*<sup>54</sup>, presentado al mes siguiente. Por último, ya en enero de 1773, presentó el pintor la factura por los cartones para el resto del mobiliario: sillas, taburetes, almohada del reclinatorio y mampara de la chimenea<sup>55</sup>.

Aunque se ha perdido el lienzo donde se reunían los seis «emblemas» para la segunda fase de la producción, se han conservado en el Prado los seis cartones completos que Castillo pintó efectivamente para las cortinas de balcones y puertas<sup>56</sup>.

La descripción de las cortinas para las puertas que Castillo ofrece en cada una de sus facturas puede sintetizarse como «adornos interpolados con flores, aves y animales y en el medio una guirnalda compuesta de flores, en ella una medalla de color bronceado con un emblema todo sobre fondo de color de piedra venturina... y todo alrededor una cenefa de conchas de seis dedos de ancho, todas ellas iluminadas con oro para la perfecta imitación de la cama que tiene Su Majestad hecha de tapicería», descripción que corresponde perfectamente con los lienzos conservados en el Prado<sup>57</sup>. De estas cortinas se conservaban en Patrimonio Nacional seis<sup>58</sup>. Otras dos más fue-

<sup>53</sup> MORALES, *op. cit.*, 1991, doc. n.º 218 y 221. AGP. Sección Carlos III, Leg. 44: recibo de Vandergoten y factura de Castillo, 3 y 28 de junio de 1772.

<sup>54</sup> MORALES, *op. cit.*, 1991, doc. n.º 219 y 220. AGP Sección Carlos III, Leg. 44: recibo de Vandergoten y factura de Castillo, 15 de julio de 1772.

<sup>55</sup> MORALES, *op. cit.*, 1991, doc. n.º 225. AGP Sección Carlos III, Leg. 45: factura de Castillo, 7 de enero de 1773.

<sup>56</sup> Cartones en el Museo del Prado. *Inventario*, tomo III, pp. 598-600 y 628-630. Los números 5595 a 5607 son cortinas y piezas para el mobiliario.

<sup>57</sup> Museo Nacional del Prado, *Inventario antiguo*, números 5595, 5596, 5597 y 5598: «Cuatro lienzos que sirvieron de ejemplar para las cortinas de las puertas». Daba como medida 1,82 × 3,85. En el inventario actualizado figuran como *cuatro lienzos con temas decorativos*. 3,88 × 1,81; números 7355, 7356, 7357, 7358. Se conservan, en no muy mal estado, aunque según la foto del inventario parecen estar dañados por la manera como han estado enrollados.

<sup>58</sup> N.º 10003332, 343 × 143, cortina de puerta: palma con una cinta azul como emblema. N.º 10005780, 261 × 203: cortina de puerta: en el centro un sol, fuego, salamandra: el elemento del Fuego. En la parte inferior, lobos (o cánidos semejantes). N.º 10005781, 260 × 198: cortina de puerta: cuerno de la abundancia en el centro. En lugar de lobos tiene dos predadores raros, el de la izquierda un castor, el otro parece un mapache. El emblema es un pavo real y dos pájaros, o sea el aire. N.º 10005784, 269 × 205: cortina de puerta: pavo real; es la parte de arriba de una cortina. En el centro, trofeo con escudo, carcaj y fascas. N.º 10005857: 258 × 200: cortina de puerta, con bichos como los de la 5781, y en el emblema una cornucopia. N.º 4968, parte alta de una cortina; tiene ojales para las anillas.



ron sustraídas en fecha remota, pero una de ellas se ha reincorporado a la colección, pues a tal efecto la ha adquirido el Estado español en una reciente subasta londinense<sup>59</sup>. Otra pieza que permanece fuera de Patrimonio Nacional es el dosel formado con elementos que de esta tapicería se desecharon tras la muerte de Carlos III y acabaron siendo adquiridos por el cabildo de la Catedral compostelana, donde se conservan<sup>60</sup>.

La descripción de las cortinas para los balcones que Castillo ofrece en cada una de sus facturas puede sintetizarse como *varios adornos interpolados con flores, frutas, aves y animales, en su medio una guirnalda compuesta de flores en ella una medalla de color bronceado con un emblema* (de un pie y medio de alto por uno de ancho), *todo sobre fondo color piedra venturina, y en todo a todo imitación de la cama de tapicería de S.M.* A esta descripción corresponden efectivamente los cuatro lienzos conservados en el Prado<sup>61</sup>. De ellas se conservan en Patrimonio Nacional varios fragmentos, pero ninguna entera<sup>62</sup>.

Una serie de piezas, que han llegado a nuestros días adornadas con borlas, resultan más difícil de acoplar en el esquema general. No hay que suponer que esas borlas sean originales, pues sabemos que durante el siglo XIX algunas piezas de esta serie se utilizaron para decorar otras salas de Palacio, concretamente una de las habitaciones del ángulo noroeste y el dormitorio de Alfonso XII; no es posible afirmar que todas las que en el siglo XIX han servido como guardamalletas o complementos de las cortinas lo fuesen en origen; se diría, sin embargo, que a las cortinas de los elementos les

<sup>59</sup> La pieza pasó con el número 69 en la subasta de *Christie's, London, Bernard Blondeel & Armand Deroyan. Important Tapestries and Carpets. 2 April 2003*. Se trata de una cortina cuyo emblema parece ser *La Fortaleza*. La otra cortina sustraída en el XIX, con el emblema de *La Justicia*, falta aún, como subraya el artículo que con motivo de la citada adquisición ha publicado mi estimada colega, conservadora de tapices del Patrimonio Nacional, CONCHA HERRERO CARRETERO, «La Fortaleza. Cortina de la colgadura del Dormitorio de Carlos III en el Palacio nuevo de Madrid», en *Reales Sitios*, n.º 161, tercer trimestre de 2004, pp. 24-35. Esperemos en efecto que nos sea posible abordar un estudio interdisciplinar donde situemos tan importante conjunto en su rico contexto cultural.

<sup>60</sup> Forman el dosel de la sala capitular en la catedral de Santiago de Compostela, donde tradicionalmente vienen considerándose parte de la cama donde murió Carlos III. Cfr. el catálogo de la exposición sobre Santiago y la Monarquía de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid 2004.

<sup>61</sup> Museo Nacional del Prado, Inventario antiguo, números 5593 y 5594, «Colección de cortinas fondo amarillo: Dos lienzos que sirvieron de ejemplar y medida para las cortinas de los balcones: representa Grotresco interpolado con frutas, flores, aves y animales; todo sobre fondo amarillo y una orla de conchas alrededor.» Daba como medida 2,10 x 5,30, y lo confirma el el inventario actualizado donde figuran como *Dos lienzos decorados con grutescos, flores, frutas, aves y animales*. 530 x 210. Inv. Act. N.º 7360 y 7361. No parecen encontrarse en muy mal estado.

<sup>62</sup> N.º 10040225, 265 x 200, cortina de balcón, mitad superior. N.º 10040224, 265 x 200, cortina de balcón, mitad superior.

correspondía una guardamalleta alusiva —pájaros en el aire, peces y anclas en el agua—<sup>63</sup>.

Estudio aparte merece el conjunto formado por el mobiliario tapizado, integrado por la cama y la sillería<sup>64</sup>. Esta última estaba formada por «cuatro sillas, cuatro taburetes, un taburetillo, un canapé de tres asientos, una mampara de chimenea, todo de caoba, filetes dorados, cubiertos de tapiz fondo color de venturina, y flores de matices tejido con oro». Todas las piezas destinadas al canapé iban figuradas en un solo lienzo<sup>65</sup>; que, al parecer, se conserva en el Prado<sup>66</sup>. En Palacio se conservan respaldo y asiento<sup>67</sup>. Las piezas para el resto de la sillería presentan una situación más complicada, porque corresponden mal las medidas que menciona el pintor con las de los cartones existentes. Se componía ese conjunto de varios sillones con brazos, denominados «sillas», y de taburetes o sillas sin respaldo. Para los sillones presentó Castillo dos modelos iguales de cada una de las piezas, es decir, del asiento y del respaldo; sin duda, para que pudieran ir trabajando dos liceros; el asiento tenía una superficie mayor que el respaldo, siendo su ancho igual y su desarrollo mayor<sup>68</sup>. Así, no ofrece dudas la identificación del único cartón subsistente para los asientos en el Prado<sup>69</sup>. En él se advierten los entrantes destinados

<sup>63</sup> P.N, inv. N.º 10004984, 49 × 206, guardamalleta con pájaros. N.º 10004987, 46 × 195. N.º 10004972, 10 × 98. N.º 10004971, 10 × 100. N.º 10004970, 10 × 98. N.º 10004969, 10 × 98. N.º 10004983, 49 × 194, guardamalletas con peces y anclas, remos, conchas y corales. N.º 10004974, 152 × 57. N.º 10004963, 49 × 151, guardamalleta con pájaros, cortada por los lados. N.º 10004967, guardamalleta, 47 × 128, para puerta, con perros. Sobre la recomposición de la cama —que sin duda conllevó algunas alteraciones en los elementos— véase el artículo de mi estimada colega, conservadora de textiles del Patrimonio Nacional, PILAR BENITO GARCÍA, «La decoración textil del Palacio Real de Madrid en tiempos de Alfonso XII», en *Goya, Revista de Arte*, n.º 277-278, Madrid, 2000, pp. 279-292, y especialmente p. 280.

<sup>64</sup> Sobre estos elementos de tapicería me remito al artículo publicado en Decart.

<sup>65</sup> Cfr. *supra*, nota 46: «un cuadro de siete pies y trece dedos de alto y ocho pies y siete dedos de ancho... figurando las piezas... para cubrir el canapé..., y se compone de respaldo, asiento y costados con dos pedazos para los brazos...». «...es a saber respaldo anterior, asiento y costados, cuatro, con otros dos pedacitos para los brazos...».

<sup>66</sup> Museo Nacional del Prado, Inventario antiguo, número 5599. Un lienzo que sirvió de ejemplar para el canapé, que se compone de asiento, respaldo, cuatro hojas para los costados y dos óbalos para las manijas. 2,35 × 2,22. En el inventario actualizado figura como *Lienzo decorado que sirvió para un canapé*. 2,21 × 2,38. Inv., Act. N.º 7359. La foto del inventario no es esto, sino a la sobrepuerta *La Geografía* para el tocador de la Princesa de Asturias en El Pardo. Pero las medidas del inventario actualizado no son las de éste, sino que parecen corresponder a la pieza en cuestión que, por tanto, estará en los almacenes.

<sup>67</sup> El respaldo (10004979) y el asiento (10004980).

<sup>68</sup> Dos cuadros iguales, su alto dos pies y de ancho lo mismo para ejemplar de los respaldos de las sillas de dicho real dormitorio, 800.

Otros dos cuadros su alto dos pies y diez dedos y su ancho tres pies para ejemplar de los asientos de dichas sillas.

<sup>69</sup> En el inventario: 5600 y 5601. «Dos lienzos que sirvieron para los asientos de dos sillas. 1,05 × 0» (*sic*). De los dos sólo se conserva uno, *Lienzo decorado para asiento de una silla*. 0,83 × 1,04. Inv. Act. N.º 7365. Sin identificar el otro, *Lienzo decorado para asiento de una silla*. 0,83 × 1,04.

a recibir los apoyos de los brazos, que no estaban guarnecidos con tapicería. La forma de estas panzudas butacas Luis XV resulta similar a las de la inmediata Pieza de Vestir o de Cámara.

Los respaldos ofrecen una identificación más problemática, pues las dos piezas que en el inventario del Prado se consideran tales parecen más adecuadas a los asientos de los taburetes y no corresponden bien con las medidas que da el pintor<sup>70</sup>. Considero probable que los cartones para los respaldos de los sillones fuesen los que en el Prado estaban inventariados como asientos para los taburetes, y que se han perdido, y cuyas medidas parecen haber sido objeto de un trueque extraño entre el antiguo y el moderno inventario del Museo<sup>71</sup>. Salvo tres sillas y dos sillones cuya tapicería permanece montada en los armazones presuntamente originales, no existen en el Prado ni en Palacio otras piezas que resulten evidentemente destinadas a los respaldos de las sillas<sup>72</sup>.

En cuanto a los taburetillos (que en 1777 era uno solo), la factura de Castillo indica un formato rectangular<sup>73</sup>; y a él se adecuaba bien el de dos cartones conservados en el Prado, aunque allí considerados como respaldo de silla<sup>74</sup>.

Si la sillería era importante para el uso de la sala como lugar de reunión para la Real Familia a última hora de la tarde, no por ello resultaban menos necesarios otros muebles. Uno de ellos era la pantalla de la chimenea, de la que, si bien se han perdido los cartones, subsisten los tapices, que además están expuestos de modo conspicuo, reutilizados como sobrepuestas<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> Son los números 5604 y 5605 que más abajo considero asientos para los sitiales.

<sup>71</sup> El inventario antiguo recogía, bajo el número 5602, «Otro id. para un taburete. 0,63 × 0,98», que el moderno repite, sin haberlo visto ni identificado, como *Lienzo para un taburete*, repitiendo sus medidas. Sin embargo, según Castillo, los cartones para los respaldos tenían un formato cuadrado y los de los taburetes rectangular; uno y otro formato parecen haberse intercambiado, en el paso del inventario antiguo al moderno entre las piezas 5602 por una parte y las 5604-5605. En tanto no aparezcan más datos es preciso considerar provisionales estas conclusiones sobre la sillería.

<sup>72</sup> Pero éste podría corresponder con la pieza de tapicería 10004978, si bien las medidas sólo corresponden aproximadamente, pues ésta tiene 72 × 55; se trata de un asiento —más que de un respaldo— adornado con un conejo; su esquema decorativo, con roleos, es igual al 4976. Las tres sillas citadas llevan en PN los números 10002803, 4 y 5; y los dos sillones, 10002801 y 2.

<sup>73</sup> «Dos cuadros iguales, su alto dos pies y dos dedos y de ancho dos pies y doce dedos para ejemplar de los asientos de taburetillos de dicho real dormitorio, 760.»

<sup>74</sup> Son éstas los números 5604 y 5605. «Otros dos que sirvieron para respaldos de dos sillas. 1,00 × 0,95»: *lienzo decorado que sirvió para respaldo de silla*. 0,70 × 1,00. Inv. Act. N.º 7364. Y *lienzo decorado que sirvió para respaldo de silla*. 1,00 × 0,69. Inv. Act. N.º 7363. Las correspondientes piezas de tapicería llevan en PN los números 10004976 (Prado 7363) y 10004977 (Prado 7364). El inventario del Patrimonio Nacional las considera en efecto asientos, pero de sofá. La n.º 10004976 se trata de un asiento —más que de un respaldo— adornado con una ave muerta; su esquema decorativo, con roleos, es igual al 4978, y muy parecido al 10004977.

<sup>75</sup> Museo Nacional del Prado, Inventario antiguo, números 5606 y 5607. «Otros dos que sirvieron para los dos lados de la pantalla. 1,57 × 1». Repite los datos el inventario actualizado,

Al final y al principio del día tenía un papel destacado en la rutina ritual cotidiana el reclinatorio donde el rey hacía oración, y cuya tarima estaba suntuosamente cubierta por un almohadón cuyos dos lados eran iguales; en este caso corresponden tanto la descripción del pintor como sus medidas con las del cartón, perdido<sup>76</sup>. Y asimismo concuerdan con ellas las de las piezas de la tapicería que existen en Palacio<sup>77</sup>.

Ya hemos documentado en otro lugar las obras de ebanistería que amueblaban esta sala, integralmente descrita en 1777<sup>78</sup>. Resulta curioso que tan

---

p. 600. Las piezas de tapicería, reutilizadas como sobrepuestas en la «sala amarilla» de Palacio llevan en el inventario del Patrimonio Nacional los números 10003335 (104 × 150 cm) y 10003336 (104 × 150 cm).

<sup>76</sup> Castillo, vid. *supra*, nota 48: «Un cuadro apaisado, su ancho dos pies y trece dedos y alto un pie y nueve dedos para ejemplar de la almohada del reclinatorio de S. M. ...». Museo del Prado, inventario antiguo, n.º 5603: «Otro id. para fundas y almohadas. 0,80 × 0,44», que no ha sido identificado al realizar el inventario moderno donde se repiten las medidas antiguas titulándolo *Lienzo para fundas y almohadas*.

<sup>77</sup> Es curioso, sin embargo, que en Palacio existan no una, sino dos almohadas realizadas según este modelo, con los números 10004981 y 10004982. Cada una de estas piezas tienen 95 × 80 centímetros porque integran ambas caras de la almohada, unidas por uno de sus lados largos.

<sup>78</sup> Inventario de Furreria de 1777, AGP: «Dormitorio de S.M.:

1. Dos mesas de escribir, la una de madera de caoba con perfiles y golpes de talla dorados, cubierta de tafilete carmesí con un galoncito de oro angosto, y la otra de madera de nogal toda dorada, con su cubierta de tafilete de color de caña, y galoncito de plata.
2. Un reclinatorio de maderas finas embutido, con sus bronces dorados a molido.
3. Dos comoditas para orinales, madera de caoba, bronces dorados a molido con sus tablas de piedra.
4. Tres cómodas con dos cajones grandes cada una, maderas de caoba con bronces dorados a molido y sus tablas de piedra.
5. Un cajón de madera de caoba, figura de papelera con sus aldabones dorados que sirve para la leña.
6. Tres espejos en todo iguales con sus tallas doradas y tableros de nogal, fijados con tornillos en la pared, las lunas de dos cuerpos, de más de cuatro varas de alto, y dos de ancho.
7. Una pantalla de chimenea, figurado en ella un país de bajo relieve de madera de caoba dorada.
8. Un espejo de sobrechimenea, más pequeño que los antecedentes, igual en todo con los adornos, con dos cornucopias de bronce dorado a molido, de tres mecheros cada una.
9. Una mampara pequeña de chimenea tallada y dorada, cubierto el bastidor de damasco carmesí y galones de oro, que sirve para el velador [pero, es curioso, este inventario no incluye el velador, que sin embargo es mencionado por Fernán-Núñez como mueble esencial en la vida diaria del rey, que en él jugaba a las cartas con Pini, arrodillado éste].
10. Cuatro sillas, cuatro taburetes, un taburetillo, un canapé de tres asientos, una mampara de chimenea, todo de caoba, filetes dorados, cubiertos de tapiz fondo color de venturina, y flores de matices tejido con oro.

amplio conjunto decorativo quedase parcamente iluminado durante las veladas invernales por una araña de sólo doce luces<sup>79</sup>.

Llegamos por fin a la pieza de mobiliario cuyo diseño constituyó el germen de toda la tapicería del dormitorio como manifiestan las facturas de Castillo: la cama, que se conserva bastante completa en Palacio, aunque siempre desmontada. Sus elementos, que recubrían una sencilla y tradicional estructura de pilares, son la colcha, el paño de cabecera, el cilindro de la almohada<sup>80</sup>; varias cortinas estrechas que guarnecían los pilares<sup>81</sup>; el cielo<sup>82</sup> y un número de cortinas que no debía ser menor de seis<sup>83</sup>. Requiere una reconstrucción concienzuda *per se* este conjunto de piezas, cuya complejidad se acrecienta debido a su dispersión, pues al menos una de las

- 
11. Dos mamparas de puertas, la una cubierta de damasco carmesí y galoncito angosto de oro, y la otra cara cubierta con damasco de color de caña y galoncito angosto de plata.
  12. Un reloj grande de péndola real con su caja de maderas finas y bronces dorados.
  13. Uno idem de sobremesa pequeñito, con su caja de madera de ébano y bronces dorados.
  14. Dos tibores grandes de China, fondo blanco y flores doradas, con sus pies tallados y dorados.
  15. Cuadro id. más pequeños de sobremesa con fondo blanco, y flores a varios colores.
  16. Un juego de morillos completo de tenazas y badil, con sus remates de bronce dorado a molido.
  17. Dos braseros de pie redondo de plata con sus bacías, y una badila de lo mismo.
  18. Una araña de cristal con doce mecheros.
  19. Una pantalla de hierro y hoja de lata interior de Chimenea.
  20. Un canapé tallado y dorado forrado de china de seda color de caña y flores de varios colores.
  21. Cuatro sillas correspondientes al canapé forradas de lo mismo.
  22. Cuatro taburetes de sitial de pie firme de igual hechura y talla.
  23. Un banquillo cubierto de terciopelo carmesí, galón de oro, y madera de nogal.

<sup>79</sup> Inventario de furriera de 1777; parece ser la misma citada en el de la Testamentaría de Carlos III. Tomo I, n.º 2277, «Una araña grande alemana de doce luces...».

<sup>80</sup> N.º 10004962, colcha, 293 × 245: medallas monocromas, con representaciones simbólicas, como un águila entre rayos, alusiva a Zeus. N.º 10002620 rollo de cabecera 45 × 245; Esta pieza, y la anterior con la que está cosida, figuraron en la exposición *Mueble Español. Estrado y dormitorio*, MEAC, Madrid, 1990.

<sup>81</sup> Tres de éstas, cosidas, integran el n.º 10004268, cuyas dimensiones totales son 157 × 201; el elemento central contiene un emblema con una salamandra o dragón, y el conjunto consta de tres piezas cosidas.

<sup>82</sup> N.º 10005778, cielo 221 × 193; lleva como emblema un ara con fuego y espada encima; figuró en los catálogos de Barcelona 1974, y El Escorial 1986, n.º 68.

<sup>83</sup> N.º 10003334, 198 × 134. N.º 10005779, 283 × 166, el emblema es América, y el paño está suplementado con un gran lazo arriba. N.º 10090098, 283 × 170. Emblema, mujer con dragón. N.º 10003333, 198 × 134. Emblema guerrero. También parece ser para la cama el N.º 10003327, 327 × 68, aunque está añadido por arriba, pero resulta algo dudoso. Figuró en Barcelona 1974 y en El Escorial 1986, n.º 68. N.º 10005777 frontal o caída de la cabecera, 276 × 162, águila con rayos, coherente, y cenefa vegetal todo alrededor.

cortinas —o el frontal del testero, pues no es fácil diferenciarlas— fue a parar a la catedral de Santiago de Compostela, sin duda a consecuencia de una venta de efectos inservibles de la real tapicería; forma allí el dosel de la sala capitular, junto con otros elementos menores de la misma tapicería que se han cosido con ella<sup>84</sup>. La cama de tapicería, que ya estaba terminada e instalada a finales de 1770, era cuidadosamente embalada todos los años cuando se instalaba la de verano<sup>85</sup>. En conjunto debía tener 151 cm de ancho, 252 de profundidad y unos 283 de altura, y su aspecto era marcadamente Luis XIV, recordando en particular a la que aparece en el famoso tapiz de la *Audiencia del Rey al Legado Chigi*<sup>86</sup>.

## CONCLUSIONES

El Real Dormitorio marca un punto decisivo en la adopción del lenguaje clasicista dentro de la ornamentación palatina en las residencias de los Borbones españoles; y, por tanto, constituye una de las principales obras de los artistas implicados en ella, es decir, el arquitecto Sabatini, el pintor Mengs y sus subordinados Anglois y Castillo. Se resumen aquí tanto la calidad como también las limitaciones del arte cortesano de Carlos III: para empezar, en este espacio se suceden, al ritmo de las estaciones del año, dos repertorios:

<sup>84</sup> Catálogo de la exposición *Santiago y la Monarquía de España*, Santiago de Compostela, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 236-237. No es la única pieza conservada en aquella catedral cuya procedencia obedece a la venta de desechos de la Real Tapicería, como es bien sabido. Ver *supra*, nota 63.

<sup>85</sup> AGP, reinados, Carlos III. Leg. 280, Vandergoten a Muzquiz, 12 de diciembre de 1770. Íd., Leg. 43. Cuentas del primer semestre de 1772. Enero. 3.2, Echaburu «Relación... de los gastos ordinarios... en los meses de oct. nov. y dic. ...y en el de enero... un carro cinco viajes desde la Real Fábrica de Tapices para conducir a Palacio los cajones en que se guarda la cama de tapicería que sirve a S.M. y otras tapicerías y alfombras que estaban a componer...».

<sup>86</sup> Las medidas de la colcha dan las del mueble: la superficie horizontal tiene 151 de ancho (con las cenefas de conchas, 133 sin ellas) por 203 de largo, al que hay que sumar el almohadón o rollo que tiene 50 de ancho, así que en total tiene 252 de largo toda la cama; las caídas laterales de la colcha tienen 188 de largo. La longitud y la anchura totales de la colcha, que son 293 y 245, indican lo que cae hasta el suelo, o sea lo que tenía de alto, que son 41,5 cm, o sea media vara. El paño de cabecera tenía 162 de ancho y 276 de alto. A esto hay que sumar las cortinas, cuya altura original parece que era 283. El carácter tradicional de esta pieza ha sido destacado por J. J. Junquera en la ficha que le dedicó en el catálogo de la exposición *Mueble español. Estrado y dormitorio*, MEAC, Madrid, 1990, n.º 81, pp. 318-319: «Corresponde a lo que se llamaba cama de pilares, es decir, a un modelo ya arcaico en su época pero que se consideraba «de respeto» y en los que, por ejemplo, se exponía el cadáver del soberano fallecido. Compuesta por cuatro pilares tapizados por medio de unas mangas, éstos sostenían un cielo o dosel —del mismo tamaño que el lecho— con goteras y caídas o cortinas... En las cuatro esquinas superiores iban los remates tallados —las manzanillas— que pudieron servir de base a airosos plumeros. La etiqueta debió llevar, como en el viejo Alcázar, como en Versalles, a la utilización de esta espectacular cama, severa de línea pero de vivísimos y alegres colores». *La audiencia al legado Chigi* es de 1664. Cfr. DANIEL MEYER, *L'Histoire du Roy*, París, 1980.



el chinesco, en verano, y el clasicista en invierno; y con ambos coexiste una imponente serie de pinturas religiosas cuyo estilo concuerda con los roleos, también de inspiración antigua y renacentista, que pueblan los tapices; pero este conjunto mural, que sin embargo está constituido por elementos móviles, debe resignarse a coexistir, en cualquier caso, con un techo de *chinoiserie* rococó pensado para armonizar con las telas veraniegas de seda, de acuerdo con una decisión superior a la que no debió ser ajeno el conde Gazzola<sup>87</sup>. Tal operación ornamental puede parecer, por tanto, contradictoria.

El arte cortesano de Carlos III, donde es preciso entender esta obra confusa, constituye un medio artístico retardatario (como manifiestan algunas de sus más destacadas creaciones, por ejemplo la obra de Gasparini o las grandes consolas de piedras duras)<sup>88</sup> donde la reacción antibarroca sólo podía ser entendida a través del cauce elemental de la contención, la poda del exceso de diseño. El resultado es por tanto la vuelta al clasicismo barroco, a la manifestación más simple anterior del barroco cortesano, y éste había alcanzado su plasmación más elaborada en esa versión nórdica, fría y civil del arte italiano constituida por el arte de Luis XIV, que mantenía su prestigio político-ideológico. No hay que pensar en una vuelta atrás voluntaria para explicar las concomitancias con el arte del bisabuelo, sino que, dentro de un amplio contexto ideológico y formal, la vigencia de ese «estilo regio» pervivía como gran arte representativo monárquico para el medio estético de Carlos III, especialmente en campos específicos como el retrato de aparato, donde el mismo Mengs obedece a sus reglas. Las principales actuaciones artísticas de este mismo soberano en Nápoles también se alimentaban de los principios básicos del Rey Sol, aunque no a un nivel formal, sino ideológico: la idea de crear Caserta, una gran residencia como cabeza del Estado alejada de la capital, deriva de la referencia obligada de Versalles. La inspiración general en el bisabuelo abuelo, por encima del padre, mantiene en Carlos III una impronta que llega hasta su muerte, y hasta la propia cama fúnebre donde se expuso el Real cadáver<sup>89</sup>: pues ésta se trata de un gran lecho procedente, en mi opinión, de la herencia del Gran Delfín<sup>90</sup>. En tal contexto, y dadas las concomitancias provocadas por fuentes clasicistas comunes, no puede extrañar el aire de parentesco entre este mobiliario y piezas Luis XIV donde los pájaros son protago-

<sup>87</sup> J. L. SANCHO, «Francisco Sabatini y el conde Gazzola: rococó y motivos chinoscos en los Palacios Reales», en *Reales Sitios*, n.º 117, 1993, pp. 17-26.

<sup>88</sup> ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Las colecciones reales españolas de Mosaicos y Piedras duras*, Museo del Prado, Madrid, 2001.

<sup>89</sup> PILAR BENITO, «La muerte de Carlos III», en *Antología di Belle Arti*, n.º 55-58 (1998), pp. 22-29. Para el contexto global de estos aspectos, cfr. SOUTO, *Madrid simbólico* (en prensa); e YVES BOTTINEAU, *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières*, París, De Boccard, 1986.

<sup>90</sup> JOSÉ LUIS SANCHO, «De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores», en MIGUEL MORÁN, *El Arte en la Corte de Felipe V*, Madrid, 2002, pp. 329-352, nota 95 en p. 352.

nistas<sup>91</sup>. En otro sentido, falta en el Real Dormitorio una clave en el arte del bisabuelo, que es el tono heráldico y guerrero dominante en muchas de las portières versallescas, con escudos reales y demás parafernalia; al cabo el Real Dormitorio era una sala familiar e íntima ajena al aparato. Un elemento, sin embargo, participaba de este repertorio: el respaldo del sofá, incoherente con el resto, pues despliega un escudo real rodeado de dos leones, como un trono familiar, reducidas las armas al escudo «pequeño» de Carlos III<sup>92</sup>.

Volviendo a aspectos generales, en ese contexto tampoco puede valorarse semejante inflexión clasicista del mismo modo que la que tiene lugar en los grandes focos creadores del momento, Francia e Inglaterra, donde se produce una ruptura clara con líneas anteriores. Esta quiebra es sólo sectorial en Roma, donde la interpretación de las teorías winkelmanianas por el propio Mengs produce una vuelta no tanto a la Antigüedad como al Renacimiento, salida lógica dado que ni existía a la sazón un conocimiento arqueológico ni una asunción profunda del clasicismo. La ornamentación, obedeciendo a este mismo movimiento, vuelve a las *logge* rafaelescas más que a sus fuentes romanas, ni, mucho menos, a las novedades aportadas por las excavaciones napolitanas. Las mismas consideraciones valen en cuanto a la opción arquitectónica vigente en el entorno de Mengs, como muestra el concurso para la fachada de San Giovanni in Laterano. En ese ambiente romano se había formado el palermitano Sabatini, «primer arquitecto» de Carlos III en España en lugar de su maestro Vanvitelli. Su obra parte de esas dos directrices, la vuelta al lenguaje renacentista y la depuración clasicista del barroco cortesano. A esos principios responde su actuación en el Palacio Real Nuevo, tanto en la eliminación de excesos ornamentales exteriores (rechazando los excesos de inspiración berniniana como ya había hecho la corte de Luis XIV) como en la ornamentación interior emprendida en 1760, clasicista pero nada neoclásica, que es el campo abonado donde florecen los roleos del Real Dormitorio.

Esta sala significó un primer triunfo en Madrid del repertorio clasicista inspirado en las *logge*, repertorio que no haría sino afianzarse de manera

---

<sup>91</sup> Como los biombos de la Savonnerie creados a finales del reinado de Luis XIV y durante los treinta años siguientes de acuerdo con similares modelos. Cabe destacar el realizado según cartones de Jean-Baptiste Blin de Fontenay (1653-1715), cuyo estilo, por tanto, es Luis XIV, aunque se hiciera en 1743. Su esquema, muy clásico, incorpora también loros, pájaros, guirnaldas de flores... Observa Salmon al respecto que: «The bird motif, used time and again by the manufactory throughout the eighteenth century, was particularly cherished». Cfr. *Splendors of Versailles*, Jackson, Mississippi, 1998, p. 181. De paso, señalemos como omisión curiosa que no hubiera biombo alguno en el dormitorio de Carlos III, cuando en Versalles eran frequentísimos.

<sup>92</sup> Sobre el efectivo solio de Carlos III, conjunto aparatoso y simbólico sin precedentes en la representación del monarca de España, cfr. JOSÉ LUIS SANCHO, «Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España: el Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid», en ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS (dir.), *Antologia di Belle Arti*, nuova serie, nn. 59-62, 2000: Studi sul Settecento II, pp. 83-105.

decidida en el entorno de los Príncipes de Asturias durante las década de 1770 y 1780, cuando se decoraban las habitaciones de la Princesa y de sus hijos en los Reales Sitios y los gabinetes del Príncipe en Madrid; en esos tapices para María Luisa fue donde encontraron continuidad los roleos pintados por el cartonista Castillo<sup>93</sup>. Esa tendencia *all'antico* se acentuó más aún, cuando el Príncipe ascendió al trono convirtiéndose en Carlos IV; el arquitecto Sabatini impuso entonces a los artesanos diseños más propios de lo que conocemos como Neoclasicismo<sup>94</sup>. No existe comparación entre los tapices de Carlos III y los de Carlos IV, porque éstos no existen; pero sí en el mobiliario de una época y otra: entre las panzudas cómodas del dormitorio y las consolas para la sala de comer de Carlos IV, de 1791, diseñadas todas por Sabatini, la continuidad de los oficios y la evolución del arquitecto resultan obvios<sup>95</sup>.

El Real Dormitorio plantea el papel de Mengs dentro de la ornamentación de los palacios en España, además de sus específicas pinturas. Dentro del clasicismo mengsiano, el papel de los motivos ornamentales —roleos o grutescos— es forzosamente muy menor, y sólo merece los prestigios derivados de su empleo en la Antigüedad y, sobre todo, por Rafael en las *logge* de San Dámaso. La difusión de ese prestigioso modelo decorativo —reforzada mediante la magnífica edición realizada hacia 1750 por Savorelli y Camporesi y grabada por Ottaviani— coincide con el fervor del joven estudiante Mengs por las *Stanze* vaticanas y con la fama de los descubrimientos herculanenses. La ornamentación era para él un género marginal que sólo cabía dirigir, un tanto de lejos; en ese sentido, indicaría la conveniencia de las *Logge*, pájaros, grutescos con animalitos, repertorio ornamental al fin, pero más «serio» que la rocalla chinesca. Y, en el caso del Real Dormitorio, adecuado a la manía venatoria de este cazador impenitente, que así hasta entre sueños vería ardillas, zorros, conejos y todo género de pájaros, a los que era tan aficionado como confirma la conocidísima descripción de Beckford, bien exacta según corrobora la documentación sobre la cantidad de jaulas para aves que había en el cuarto del rey.

<sup>93</sup> Castillo realizó un gabinete pompeyano para la Princesa en El Escorial y otro, en el mismo estilo del Real Dormitorio pero con fondo azul, en El Pardo; ambos se conservan in situ; no así (pero está bastante bien integrado desde principios del siglo XIX en una sala de El Escorial) el conjunto de tapices, inspirados directamente en las *Logge*, según cartones de los hermanos Navarro, discípulos de Maella, quien a su vez había asumido las ideas decorativas de su maestro Mengs junto con su papel al frente de la dirección artística de la Real Fábrica de Tapices. Cfr. J. L. SANCHO, *El Palacio Real de Carlos III en El Pardo*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, pp. 180-183 y 199-201.

<sup>94</sup> JOSÉ LUIS SANCHO, «Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior de los palacios reales», pp. 143-166; «Decoración de las habitaciones reales del Palacio Real durante la década de 1790», ficha 2.7, pp. 236-240; «Decoración interior de las nuevas habitaciones para el príncipe en el Aumento, y para el infante don Gabriel, en el R.P.», ficha 2.8, pp. 241-244; todo ello en AA.VV., *Francisco Sabatini, la arquitectura como metáfora del poder*, catálogo de la exposición, a cargo de Delfín Rodríguez, Madrid, 1993.

<sup>95</sup> *Francisco Sabatini*, Madrid, 1993, fichas en pp. 277-278 y 281-282 (consola).

Por tanto, en España Mengs echó a un lado el repertorio decorativo de las cenefas al gusto de Giaquinto, como se ven en la serie de tapices de *José, David y Salomón*, y trató de llevar el gusto hacia las *logge*. Para ello se valió de artistas que habían trabajado a las órdenes de Giaquinto haciendo lo mismo. Anglois, que hace también «grutesco», o cenefas, tanto en los tapices de Giaquinto como, luego, en su propio fresco de la *Aurora*. Y subordinó el efecto del conjunto al mayor lucimiento de sus pinturas, pues resulta obvio que al emplear como fondo el «color de piedra venturina» —denominación que revela un trasfondo imaginario de piedras duras, tan queridas por el monarca<sup>96</sup>— se ha tratado de hacer resaltar el cromatismo de los grutescos, pero sobre todo se ha cuidado de no competir con las pinturas.

El Real Dormitorio no llegó a ser una «obra de arte total», aunque estuvo próximo a serlo y sirvió de ensayo para una efectiva obra global, pictórica y decorativa, de Mengs, la *Stanza dei Papiri* en la Biblioteca Vaticana, llevada a cabo entre 1771 y 1775. Esa obra muestra hasta qué punto Mengs operaba sobre principios barrocos, pero sometiéndolos a una depuración formal basada en la vuelta al repertorio clasicista<sup>97</sup>. La ejecución de los ornamentos se debe al pintor Christopher Unterperger, que en los años siguientes trabajó mucho en techos decorativos *all'antico* en Roma. El mismo papel de «adornista» sometido a Mengs que Unterperger en Roma lo desempeñó Anglois en Madrid, no sólo en el Dormitorio del Rey, sino en la bóveda del Dormitorio de la Reina, donde realizó todos los motivos vegetales que enmarcaban los *quadri riportati* al fresco. Ambas obras madrileñas de Mengs suponen, en suma, un ensayo de la operación que Mengs llevará a cabo en la *Stanza dei Papiri* como director interartístico integral de un espacio. Pero mientras el techo destinado a la Reina resulta más fácil de encuadrar en la trayectoria artística del pintor, el Real Dormitorio ofrece un caso especial en el conjunto de su carrera pues, omitiendo cualquier implicación en la bóveda, se limita a las paredes; y en éstas compone la decoración mediante elementos intrínsecamente móviles.

Evidentemente, no se deben a Mengs los diseños para los motivos ornamentales de los tapices madrileños, sino que, de una manera más convencional que en la sala de los Papiros, se limitó a dar al pintor adornista algún tipo de dirección o pauta para las tapicerías. Mengs debió indicarle la conveniencia de seguir el modelo de las *Logge* vaticanas, pero el mundo del adorno aplicado al mobiliario tiene una tradición propia al margen, o para-

<sup>96</sup> La venturina (nombre que el español toma del italiano) es un «cuarzo pardo amarillento con laminitas de mica dorada en su masa».

<sup>97</sup> La bóveda, cuyo fondo es fingido mosaico dorado, está ornamentada con «hojas de acanto e imágenes de vegetación finamente retratada y organizada en series de arabescos, siguiendo una iconografía típica de los monumentos de la primera época imperial romana», como bien describe Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, catálogo de la exposición, Padua, pp. 321 y ss.

lela, respecto a la de la pintura figurativa, y Anglois debió inspirarse en repertorios de grabados coherentes con el mobiliario que se le encargaba; de este modo las piezas de la cama, que parecen haber sido de hecho la matriz de todo el resto, parecen inspiradas de manera más directa en el clasicismo francés del siglo xvii, que a su vez reinterpretaba la tradición decorativa rafaelesca. La concomitancia más clara la ofrece con el *Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet et bains de la reine regente, au Palais Royal*, obra de Simon Vouet grabada hacia 1647, y que ejerció gran influencia sobre otros diseñadores de ornato como Errard o Le Brun<sup>98</sup>.

Si las paredes estuvieron cerca de ser una «obra de arte total» —pese a que los dibujos fueran más del adornista que de Mengs— y si la interacción entre el mobiliario tapizado, las cortinas y los paños murales servía para unificar toda la sala, el efecto se aleja mucho de la *Stanza dei Papiri* porque obedece a dos directores: Mengs pinta los cuadros y dirige al cartonista de las tapicerías; pero Sabatini se encarga de los elementos fijos y del mobiliario. Y, sin embargo, en su complejidad y contradicción, bien valía la pena este extraño y tardío producto estético del antiguo régimen, en cuyo lugar los visitantes actuales del Palacio Real madrileño encuentran una sala «Restauración» mucho menos equívoca, pero desvirtuada también sin los grandes cuadros de Mengs<sup>99</sup>: Mientras tapices y cuadros no vuelven a reunirse en una exposición contamos, por fortuna, con los espacios de la imaginación.

<sup>98</sup> Cfr. *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Paris, 2002, ficha 59 por Emmanuel Coquery, pp. 110-112.

<sup>99</sup> En el reinado de Carlos IV pasó a ser el dormitorio del Príncipe de Asturias don Fernando, y conservó en el lugar para el que habían sido pensados los cuatro cuadros medianos de Mengs, pero no el grande del descendimiento ni los pequeños de San Juan y la Magdalena, que habían pasado al cuarto del rey como señala Quilliet, quien por cierto empezó a criticar ya de manera punzante los cuadros de Mengs, a los que se habían añadido otros de maestros más antiguos. Ya rey, Fernando VII, la utilizó como «Pieza de vestir» desde 1814, cuando aún debía conservar muebles carolinos y, desde luego, la chimenea original. Pero hacia 1825 dispuso que esta sala, dedicada a honrar la memoria de su abuelo y la institución de la orden que lleva su nombre, recibiese una decoración enteramente nueva y acorde a tal objeto, concluida en 1828, dirigida por el arquitecto mayor Isidro González Velásquez, quien incorporó una chimenea romana (cfr. JOSÉ MARÍA LUZÓN, *El Westmoreland. Recuerdos del Grand Tour*, Madrid, RABASF, 2002, p. 42. Conviene ponerla en relación con obras italianas como las chimeneas realizadas por Asprucci en Villa Borghese). Además del efecto de conjunto, lo más notable de esta campaña decorativa es la pintura al fresco en la bóveda, donde Vicente López representó *La Institución de la Orden de Carlos III*; cfr. Fabre, sala décima nona, pp. 222-237. Fernando VII volvió a emplazar aquí el cuadro del Descendimiento que, con las cuatro sobrepuestas, siguió aquí hasta 1879, cuando la reforma alfonsina del Palacio eliminó de esta sala todos los cuadros de Mengs.

**RESUMEN:** Se describe la decoración con tapices, sedas estampadas, colgaduras, cortinas, etc., del Palacio Real de Madrid encargadas y realizadas durante el reinado de Carlos III, así como las pinturas de Mengs enmarcadas por los tapices en diversas estancias del Palacio: Cuartos de Invierno y El Real Dormitorio.

**ABSTRACT:** The decoration of Madrid Royal Palace in the time of king Carlos III with tapestries, silks, draperies, curtains and the Mengs paintings are described.

**PALABRAS CLAVE:** Carlos III. Palacio Real de Madrid. Decoración. Tapices, Mengs. Siglo XVIII.

**KEY WORDS:** Carlos III. Madrid Royal Palace. Decoration. Tapestries. Mengs. 18<sup>th</sup> Century.