

**«LOS PRIMEROS QUE SE PINTARON DE TRAJES NUESTROS»: LA
NUEVA DECORACIÓN DE TAPICES DEL CUARTO DE LOS
PRÍNCIPES DE ASTURIAS EN EL ESCORIAL DURANTE
EL REINADO DE CARLOS III**

Jesús López Ortega
(Universidad Complutense de Madrid)

jesuslopezortega@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6924-6189>

Carlos Sanz de Miguel
(Colegio Jesús-María García Noblejas)

carlossanzdemiguel@gmail.com

RESUMEN

El propósito de este estudio es concretar la ubicación del dormitorio, el comedor y la pieza de cámara de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial durante el reinado de Carlos III, identificar las pinturas y plantear una hipótesis de reconstrucción de los alzados de estas piezas donde campearon en todo su esplendor aquellos tapices ejecutados por sus modelos.

PALABRAS CLAVE: Ramón Bayeu; Francisco de Goya; José del Castillo; Ginés Andrés de Aguirre; Matías Téllez.

**“THE FIRST TO BE PAINTED IN OUR COSTUMES”: THE NEW
TAPESTRY DECORATION OF THE ROOM OF THE PRINCES OF
ASTURIAS IN EL ESCORIAL DURING THE REIGN OF CARLOS III**

ABSTRACT

The purpose of this study is to specify the location of the bedroom, the dining room and the chamber piece of the princes of Asturias in the palatine area of the Monastery of San Lorenzo de El Escorial during the reign of Carlos III, identify the paintings and propose a hypothesis of reconstruction of the elevations of these pieces where those tapestries executed by their models camped in all their splendor.

KEY WORDS: Ramón Bayeu; Francisco de Goya; José del Castillo; Ginés Andrés de Aguirre; Matías Téllez.

En 1773, el arquitecto del rey Carlos III y encargado de la dirección artística de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Francesco Sabatini (1721-1797), encomendó a los pintores Mariano Salvador Maella (1739-1819) y José del Castillo (1737-1793) los modelos necesarios para continuar decorando con tapices las estancias del cuarto de los príncipes de Asturias en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, concretamente las piezas del dormitorio y de cámara. Poco después, se comisionó a Francisco Bayeu (1734-1795) los destinados al comedor del heredero al Trono y su esposa. Siguiendo el sistema de trabajo empleado por el primer pintor de cámara Anton Raphael Mengs (1728-1779), tanto Maella como Bayeu transfirieron la ejecución de los modelos de sus respectivas estancias a pintores de su confianza, reservándose su diseño y dirección.

La importancia de estos encargos fue definida en sus justos términos por el citado Castillo, cuando afirmó que fueron «los primeros que se pintaron de trajes nuestros de propia ynvencion¹», esto es, los primeros cuadros que abandonaron el canónico modelo centroeuropeo según los originales de David Teniers el Joven y Philips Wouwermann –que no su influencia– en aras de una «españolización» en los asuntos a tratar.

Desde finales de la década de los años sesenta del siglo XVIII se había encomendado a los pintores Antonio González Ruiz (1711-1788) y Andrés de la Calleja (1705-1785) diseñar lienzos con destino a la decoración textil de ciertas estancias del cuarto escurialense de los príncipes de Asturias: el primero para la pieza de vestir de Carlos Antonio de Borbón y el segundo para la del tocador de María Luisa de Parma. Todas sus obras, tal y como las describen las fuentes documentales, estaban inspiradas en los modelos pictóricos de Teniers y otros artistas de las escuelas del Norte del siglo XVII, similares a los realizados desde época de Fernando VI en el Monasterio².

El encargo de nuevos cartones para tapices para las estancias escurialenses, ejecutados por José del Castillo y los demás jóvenes artistas, no sólo supone una súbita reinterpretación estética bajo el halo de lo hispano, obedece a planteamientos muy diferentes de los que hasta ahora se venían circunscribiendo, y responde a cuestiones más prácticas que teóricas o estéticas, pues su fin inmediato fue recuperar la calidad de unos productos que venía demandando la Corona.

En 1765, el pintor de cámara Andrés de la Calleja informaba al rey que no hallando en la corte pinturas de Teniers para la fábrica de tapices «que no estuviesen ya copiadas [...], por habersele mandado que no se duplicasen», había hecho traer a su costa de París «toda la colección de estampas de este autor hasta número de 150³». El

¹ Archivo General de Palacio (AGP), Carlos III, leg. 280². Valentín de Sambricio, “José del Castillo, pintor de tapices,” *Archivo Español de Arte* XXIII (1950): 281. Jesús López Ortega, “El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014), tomo II, doc. 483, 788-796.

² Véase Carlos Sanz de Miguel, “El Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Carlos IV” (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015), vol. 1, 144-180, 227-228.

³ AGP, Personal, caja 2680/57. Jutta Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas* (Berlín: Mann, 1971), 22. Concha Herrero Carretero, “La fábrica de tapices de Madrid: Los tapices del siglo XVIII. La colección de la Corona de España” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992), vol. I, 614-615.

resultado de confeccionar los tapices a partir de estampas tuvo resultados muy irregulares y en muchos casos fueron desastrosos. Así, fue expuesto en las reflexiones de los intelectuales y *connaisseurs* del momento, como Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien señaló, en 1776, cómo los tapices que adornaban los cuartos reales «son ridículos e impropios del sitio que ocupan», al estar ejecutados «por unas comunes estampas de David Teniers, cuías obras, no copiándolas con toda la gracia que tienen, son de poco espíritu y mérito», ya que su colorido era «fuerte y chillón y el dibujo está corrompido⁴»; contrastándolos con unas «sobrepuestas mui buenas que contienen algunos despojos de caza hechas con mucha gracia y buen gusto [...]»⁵. Esta última referencia aludía a las imágenes de temática cinegética realizadas para el comedor, la pieza de cámara y el dormitorio de los príncipes de Asturias.

EL CUARTO ESCURIALENSE DE LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS: UBICACIÓN DE LAS PIEZAS⁶

El reinado de Carlos III supuso un proceso de adecuación y reforma de los Reales Sitios, así en San Lorenzo de El Escorial se realizaron toda una serie de intervenciones arquitectónicas y urbanísticas, que modernizaron los espacios donde cada Jornada otoñal se desplazaba el rey y su corte⁷. Al igual que en épocas anteriores, el rey, su familia, algunos cortesanos y su personal de servicio, continuaron habitando en el denominado «Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial», es decir, el área palatina dentro del monasterio escurialense donde se alojaba la Familia Real y su corte cuando frecuentaban aquel Real Sitio⁸.

Tras el matrimonio de los príncipes de Asturias en 1765, Carlos III debió de decidir que la joven pareja necesitaba de toda una serie de estancias adecuadas a su regio rango. Este hecho explica cómo su cuarto sufrió toda una serie de actuaciones

⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas, con los nombres de sus autores*, 1776, recogido en Julián Zarco Cuevas, *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Madrid: Imprenta Helénica, 1962), tomo V, 269.

⁵ *Ibidem*, citado en Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)* (Barcelona: Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002), 223.

⁶ Para hacer posible la reconstrucción de las piezas se han tenido en cuenta la planta o *Segundo diseño* ejecutado por Juan de Herrera, grabado después por Pedro Perret en 1587; el también dibujo de Juan de Herrera, *Seis plantas de los aposentos del Cuarto de la Reina en la zona del Palacio de El Escorial*, realizado entre 1583 y 1584 (Madrid, Patrimonio Nacional, Cámara de Seguridad, IX/M/242/1 34); y la distribución del actual del Monasterio: la localización del gabinete del óvalo, también llamado gabinete de la princesa de Asturias, en el propio cuarto, intacto desde su erección; el número de balcones que alberga cada pieza, que viene a corresponder con el número de sobrepuestas ejecutadas *ex profeso* y que no se repite en el resto de las habitaciones del Palacio de los Borbones; la disposición antigua y actual de las chimeneas de cada estancia; una correcta y atenta lectura de las fuentes y de las cuentas y recibos de las pinturas, así como las medidas originales de estas y de las actuales piezas que conforman el cuarto y su función, según el protocolo borgoñón, practicado en la época.

⁷ Véase Javier Ortega y José Luis Sancho Gaspar, dirs., *Una corte para el rey: Carlos III y los sitios Reales*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad Autónoma de Madrid, 2016), así como toda la bibliografía que se detalla.

⁸ Véase Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 1, 93-114.

arquitectónicas y una renovación ornamental, especialmente en decoraciones fijas con tapices, como veremos más adelante.

El cuarto de Carlos Antonio de Borbón –futuro rey Carlos IV– y María Luisa de Parma se ubicaba principalmente en los aposentos destinados a los príncipes de Asturias e infantes desde época de Felipe II [figs. 1 y 2]. Las reformas iniciales en época de Carlos III se realizaron a finales de los años sesenta del siglo XVIII y, muy especialmente, durante la siguiente década. Estas actuaciones fueron dirigidas por el arquitecto en el Real Sitio Juan Esteban, aunque supervisadas por el omnipresente primer arquitecto del rey Francesco Sabatini⁹.

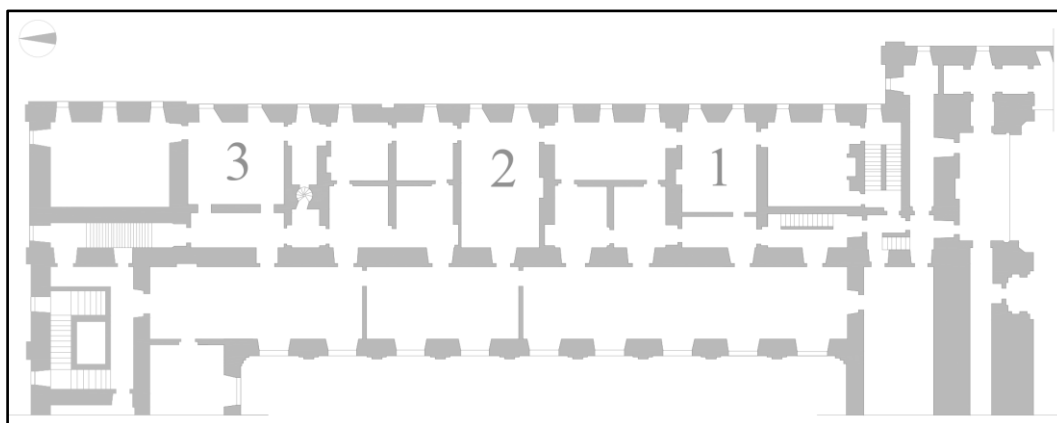


Fig. 1. Hipótesis de localización de las estancias de los príncipes de Asturias en el cuarto del Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial durante el reinado de Carlos III, según los autores (plano realizado por Diego Ruiz-Vernacci Lozano): 1 Pieza del Comedor. 2 Pieza de Cámara. 3 Pieza del Dormitorio

⁹ AGP, Carlos III, legs. 88¹ y 88².

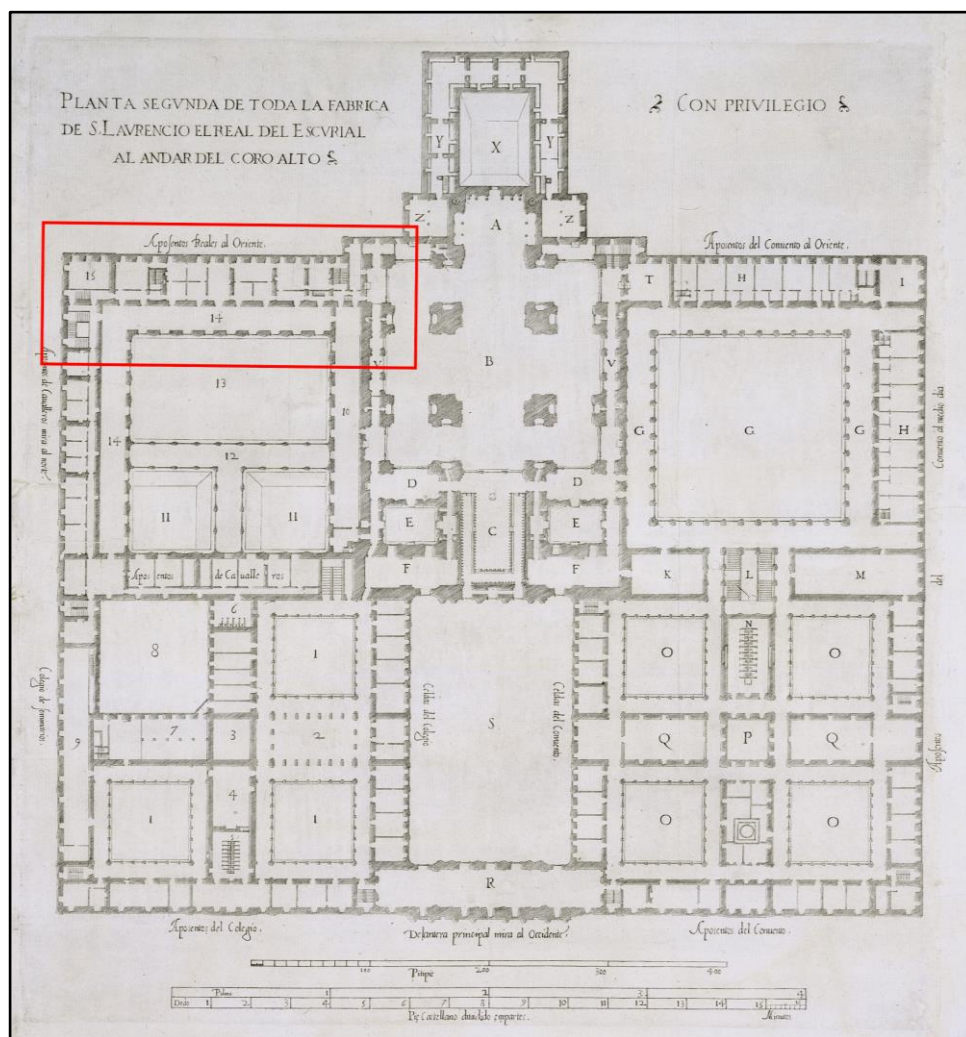


Fig. 2. Pedro Perret sobre dibujo de Juan de Herrera, *Segundo diseño, planta segunda del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, s.f., Madrid, Real Biblioteca, IX/M/243(2). Delimitado en rojo el espacio del cuarto de los príncipes de Asturias.

Los aposentos de los príncipes de Asturias seguían la etiqueta de la corte española, aunque la distribución de las salas no era tan rígida como en el Palacio Real de Madrid u otras residencias de las Jornadas. Esta particularidad se explica no sólo porque el monarca y heredero se dedicaban buena parte del día a actividades cinegéticas –como se ha venido indicando en la historiografía–, sino también por el espacio mismo del edificio del Quinientos donde se ubicaban las estancias principescas. Una particularidad de su cuarto en El Escorial, a diferencia de aquellos de otras residencias reales, era que los príncipes debieron de compartir, indistintamente, las estancias; así, se explica cómo en la documentación aparezcan las mismas salas denominadas en algunos casos como «del príncipe» y en otros como «de la princesa».

A pesar de las dificultades en la localización exacta del cuarto de los príncipes, por no existir planos de la época donde se indiquen las estancias precisas, tal y como

ha precisado la historiografía¹⁰, podemos plantear la hipótesis de localización de las tres piezas que en esta investigación nos atañe y contextualizarlas con la disposición general de sus aposentos.

En época de Carlos III, el cuarto de los príncipes se situó en la segunda planta del Monasterio, concretamente desde la Torre de las Damas hasta la escalera de la reina, y entre el patio principal del área palatina y las habitaciones que miraban a los jardines a Oriente. Desde la escalera principal del palacio se accedía a una serie de tres grandes estancias, que, a modo de salas de paso y recepción, dividían la antigua galería oriental de época de los Austrias y se abrían al gran patio¹¹. En el caso de la antigua Galería de la Infanta –la última de esta estancia que desembocaba en la Sala de Batallas–, conocemos cómo llegó a denominarse «Galería o entrada al Cuarto de la Princesa» e incluso salón de guardias¹². Las diferentes denominaciones para referirse a una misma estancia y el cambio de su función a lo largo del reinado de Carlos III es una constante en las diversas habitaciones del cuarto de los príncipes, así se constata en la documentación histórica.

La configuración de los espacios de las salas que miraban a los jardines no debió de variar en demasía durante el reinado de Carlos III¹³. A pesar de conservar la distribución arquitectónica general de época fundacional, se realizaron toda una serie de actuaciones dirigidas por Juan Esteban para modernizar estos aposentos. Las intervenciones del siglo XVIII consistieron en la creación de nuevos vanos para el acceso de unas salas a otras, cerramientos de muros, la instalación de tabiques, hacer nuevos suelos y cielos rasos en vez de las bóvedas de cañón de las galerías filipinas, realizar rozas en los paramentos y meter los rastreles de madera para colocar los tapices posteriormente, asentar molduras y elementos de talla pintadas y doradas, decoraciones de techos, etc.¹⁴.

Si bien es cierto que el área palatina tenía una escalera principal, realizada en época de Felipe II y modificada durante las reformas de Juan de Villanueva bajo el reinado de Carlos IV, los príncipes de Asturias debieron utilizar principalmente la denominada escalera de la reina. Su acceso desde el gran patio inferior permitía no sólo la comunicación con otros aposentos de la Familia Real –como los de Carlos III y la infanta M^a Josefa, en el conocido popularmente como «Mango de la Parilla»–, sino también el ascender a las estancias de los príncipes de forma más directa.

Arquitectónicamente, las principales estancias donde habitaban los príncipes miraban hacia los jardines del Monasterio, así se sucedían en enfilada desde el sector meridional al septentrional, es decir, desde la escalera de la reina a la Torre de Damas. La primera sala del cuarto era la denominada como antecámara, que daba acceso a la pieza de comer. Esta estancia permitía el paso a otras dos habitaciones; por un lado, al salón de guardias o galería de la princesa a través de un pasillo de servicio, y, por otro, continuando en el eje sur–norte, a la pieza de tocador. Esta última habitación poseía dos trascuartos y también permitía el paso en su sector septentrional a la pieza de

¹⁰ Véase Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 1, 106-114.

¹¹ AGP, Carlos III, leg. 87².

¹² *Ibidem*, leg. 88².

¹³ Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 1, 118-220, 181-143.

¹⁴ AGP, Carlos III, legs. 88¹ y 88².

cámara, que era uno de los aposentos más importantes del cuarto principesco y, por este motivo, debió de conservar la amplitud en su tamaño de época filipina.

Las habitaciones desde la antecámara a la cámara de los príncipes eran espacios de recibimiento y conversación, de ahí sus grandes dimensiones a diferencia del tamaño de las que seguían en el apartamento principesco. Después de la cámara se sucedían otras salas y trascuartos de menor tamaño, destacando la pieza de vestir del príncipe, la pieza de labor de la princesa y una pequeña estancia denominada como el gabinete del óvalo. Esta última sala es la única que no fue modificada, ni arquitectónica ni decorativamente, durante las reformas de los siglos XIX y XX, y surgió al alterar una escalera de servicio, creándose un pequeño gabinete que permitía el paso hacia el dormitorio de los príncipes¹⁵.

La alcoba, a su vez, tendría acceso a los gabinetes que se crearon en la Torre de las Damas, y a través de otras dos puertas, situadas en el muro occidental donde se localizaba la cama de los príncipes, se accedía a un pasillo posterior. Este corredor permitiría no sólo el paso para el servicio, a través de las escaleras secundarias de la Torre de Damas y la de caracol posterior al gabinete del óvalo, sino también con la primera gran sala de paso o recepción de la antigua galería oriental de época de los Austrias, y, a su vez, con la escalera principal del palacio y otras estancias del cuarto de los príncipes. Entre otras salas de Carlos Antonio de Borbón, hay que señalar la pieza del taller o del torno, donde el príncipe disfrutaba de su afición a la carpintería y ebanistería, tal y como también le agradaba a su padre Carlos III¹⁶.

En referencia a la pieza donde dormían los príncipes de Asturias planteamos cómo se debió de ubicar en la actual Sala de Audiencias del Palacio de los Borbones. Hay que señalar que las fuentes documentales¹⁷ y, muy especialmente, las diferentes publicaciones y descripciones del interior del Monasterio en el siglo XIX indican cómo el 14 de octubre de 1784 nació en la alcoba de sus padres el futuro Fernando VII en El Escorial. Probablemente aludan a la estancia donde, posteriormente, Carlos IV y María Luisa de Parma tuvieron su dormitorio regio¹⁸ y no a aquella que ocuparon realmente en época del reinado de Carlos III. Sin embargo, existe el testimonio de Martín y Santiago que precisa cómo fue la actual Sala de Audiencias donde nació Fernando VII¹⁹; un espacio donde también consideramos que pudo destinarse al dormitorio principesco.

El poder situar las estancias del cuarto de los príncipes en aquellos lugares concretos se fundamenta, principalmente, en la confrontación de la disposición arquitectónica que conservamos en los dibujos y las estampas de los siglos XVI y XVII

¹⁵ Carlos Sanz de Miguel, “El Gabinete del Óvalo de la princesa M^a Luisa de Parma en El Escorial: José del Castillo y sus imágenes inspiradas en la Antigüedad clásica,” *Reales Sitios* 192 (2012): 28-47.

¹⁶ AGP, Planos, núm. 775. Carlos Sanz de Miguel, “El aposentamiento en El Escorial”, en *Una corte para el rey*, dirs., Javier Ortega y José Luis Sancho Gaspar, 2016, 244-247.

¹⁷ AGP, Registros, núm. 774 y Administración General, leg. 1187.

¹⁸ Actualmente, esta estancia se denomina como Dormitorio del Rey en el Palacio de los Borbones, cuyo espacio en época del reinado de Carlos III probablemente lo ocupaba –junto al pasillo posterior de servicio– la Cámara de los príncipes de Asturias.

¹⁹ José Martín y Santiago, *Un viaje al Escorial: descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigidos por Felipe segundo y de las modernas casitas del infante y del príncipe* (Madrid: Imprenta y Litografía de don Juan José Martínez, 1868), 136.

—pues no debió de variar en gran medida en época de Carlos III— y las diferentes referencias que nos aportan los testimonios documentales; en este sentido, las diversas habitaciones existentes con un número de vanos al exterior, concuerdan con aquéllos precisados en los cartones para sobrealcones de las cuentas de los artistas, los recibos de entrega de las obras por los hermanos Vandergoten —directores de la Real Fábrica de Tapices—, así como las descripciones enumeradas en los inventarios por su sucesor, Livinio Stuyck, y las diferentes memorias de los entalladores, doradores y otros artífices al servicio de la Corona. Este es el caso de las piezas del comedor, la cámara y el dormitorio de los príncipes en el reinado de Carlos III en El Escorial, para los que se crearon las nuevas decoraciones con tapices.

LA PIEZA DEL COMEDOR

Sin profundizar en el análisis de documentos ya conocidos, comenzaremos nuestro estudio de las piezas por los modelos ejecutados para el comedor de los príncipes²⁰. El encargo de ejecutar las pinturas para los tapices recayó en Francisco Bayeu, tras pasando la ejecución de los ejemplares a su hermano menor Ramón (1744-1793) y después a su cuñado Francisco Goya (1746-1828).

El 2 de mayo de 1774 Ramón Bayeu hacía entrega de dos lienzos a los directores de la fábrica de tapices²¹: un modelo de paño central «por haberse de colocar el tapiz a la fachada de mediodía», identificado con la *Caza de un venado*²² y otro de sobrepuerta, *Zorra comiéndose un conejo y caza muerta*. Para finales de enero de 1775 volvía a presentar su segundo y último lote de pinturas para la referida estancia. Se trataba de tres ejemplares destinados a un paño central, una rinconera o suplemento y una sobrepuerta: *Descanso después de una cacería de ciervos*²³, *Un cazador*²⁴ y *Jabalí con caza muerta*²⁵. El resto de los cuadros, hasta completar el número fijado de tapices, fueron realizados por Francisco Goya, quien hizo entrega de ellos en dos partidas²⁶. La primera, a finales de mayo de ese mismo año, con cinco ejemplares: un modelo de paño central, la *Caza de un jabalí*²⁷, dos modelos de rinconeras, *Cazador con sus perros*²⁸ y *Cazador cargando su*

²⁰ Véase Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 1, 285-292, así como todo el análisis y la bibliografía que precisa.

²¹ AGP, Carlos III, legs. 47 y 48. José Luis Morales y Marín, *Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII. Colección de documentos para la Historia del Arte en España* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991), vol. VII, docs. 45-55, 55-60.

²² P5462, óleo sobre lienzo, 295 x 526 cm, Universidad de Valladolid, por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

²³ P4796, óleo sobre lienzo, 290 x 440 cm, Ministerio de Agricultura (Madrid) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

²⁴ P5538, óleo sobre lienzo, 292,5 x 66 cm, Ministerio de Educación y Ciencia (Madrid) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

²⁵ Óleo sobre lienzo, 155 x 114,5 cm, colección Juan Abelló, Madrid.

²⁶ AGP, Carlos III, legs. 68 y 88. Valentín de Sambricio, *Tapices de Goya* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1946), docs. 8-11 y 13, VII-X.

²⁷ PN. núm. 10010069, óleo sobre lienzo, 249 x 173 cm, Palacio real de Madrid.

²⁸ P0805, óleo sobre lienzo, 268 x 67,5 cm, Museo Nacional del Prado en Madrid.

*escopeta*²⁹, y dos modelos de sobrebalcones, *Perros en trailla*³⁰ y *Caza con reclamo*³¹. La segunda se remonta al 30 de octubre y se componía de cuatro cuadros más: el ejemplar para paño central, *Partida de caza*³², los destinados a suplementos, *Pescador de caña*³³ y *Muchachos cazando con mochuelo*³⁴, y el modelo de sobrepuerta, *Caza muerta*. En total, para la referida serie, Ramón Bayeu y Francisco Goya ejecutaron catorce pinturas: cuatro modelos para paños centrales, cinco rinconeras o suplementos, tres sobrepuertas y dos sobrebalcones.

Las obras conservadas no revisten de la mayor dificultad en cuanto a su atribución, al haber sido hace tiempo identificadas acertadamente³⁵. No sucederá lo mismo con los dos únicos lienzos desaparecidos o en paradero desconocido de la serie: *Zorra comiéndose un conejo y caza muerta* de Bayeu y *Caza muerta* de Goya, de los que, al menos, tenemos sus reproducciones tejidas³⁶. En el inventario de las pinturas que se conservaban en la fábrica de tapices en 1786, se registran estos dos ejemplares en el dormitorio de los príncipes como obras de Ginés Andrés de Aguirre ejecutadas bajo la dirección de Maella³⁷. Para aquella fecha ya estaba previsto el traslado de los tapices según los modelos de Bayeu y Goya a su nueva ubicación: la pieza de antecámara de la princesa, que antecedió al comedor, como así quedó registrado en la testamentaria del rey Carlos III³⁸. El hecho de que los ejemplares de los aragoneses figurasen en el dormitorio y, además, tanto en el comedor como en el dormitorio –como paños paralelos– en el inventario carolino, ha generado, por parte de la historiografía, la duplicidad ficticia de ambos modelos. Han sido interpretados como cuatro obras de asuntos análogos realizadas por distintos pintores –dos realizadas por originales de Bayeu y Goya y otras dos por los de Aguirre–, lo que ha planteado un intenso debate

²⁹ P5539, óleo sobre lienzo, 292 x 50 cm, Museo Nacional del Prado en Madrid.

³⁰ P0753, óleo sobre lienzo, 112 x 174 cm, Museo Nacional del Prado en Madrid.

³¹ P2856, óleo sobre lienzo, 112 x 179 cm, Museo Nacional del Prado en Madrid.

³² P2857, óleo sobre lienzo, 290 x 296 cm, Museo Nacional del Prado en Madrid.

³³ P5542, óleo sobre lienzo, 289 x 110 cm, Museo Nacional del Prado en Madrid.

³⁴ Óleo sobre lienzo, 171 x 51 cm, colección particular.

³⁵ Valentín de Sambricio, *Tapices de Goya*, 1946, 45-68, núms. 1-9, 187-200. Held, *Die Genrebilder*, 1971, núms. 82-86, 101-103.

³⁶ *Zorra comiéndose un conejo y caza muerta*, PN. núm. inv. 10004952, seda y lana, 118 x 153 cm, almacén del Palacio Real de Madrid y PN. núm. inv. 10013947, seda y lana, 156 x 94 cm, Dormitorio del rey, Palacio de los Borbones, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; y *Caza muerta*, PN. núm. inv. 10004324, seda y lana, 138 x 120 cm, Pabellón de Campo del complejo de la Zarzuela en Madrid, y núm. inv. 10013641, seda y lana, 168 x 120 cm, Sala de la reina, Palacio de los Borbones, Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Herrero Carretero, “La fábrica de tapices de Madrid,” 1992, vol. III, núms. 204-205 y 207-208, 162-164.

³⁷ AGP, Administración General, leg. 681.

³⁸ De toda la serie de tapices, sólo siete se ubicaron en la antecámara (Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios reales. Carlos III. 1789* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1991), tomo III, núm. 1744, 217-218), el resto quedaron como paños sueltos (núms. 1762, 1765, 1773, 1781, 1810, 1826 y 1842, 226, 227-229, 234-235). Los tapices que finalmente decoraron el comedor, se identifican con lienzos ejecutados por el pintor piamontés Guillermo Anglois, en su mayoría destinados a la decoración licera de la antecámara de la infanta Josefa en el Palacio Real de El Pardo, según los originales de Philips Wouwerman (núm.1742, 216-217).

sobre sus adscripciones³⁹, viniéndose a resolver aquí, de forma definitiva, al afirmar que sólo existieron dos obras que debemos de catalogar dentro de la producción de Ramón Bayeu y Francisco Goya. Es más que probable que la utilización de paños paralelos responda al mero capricho de los comitentes y a la afición que mantuvo Carlos IV de combinar, en sus aposentos, diferentes tapices pertenecientes a distintas series⁴⁰.

A la luz de las obras realizadas para esta estancia se puede plantear para dónde podrían haber estado diseñados los tapices de la pieza de comer de los príncipes. Según establecía en su cuenta Ramón Bayeu, la *Caza de un venado* estaba destinada al muro sur de la pieza [fig. 3], por lo que se situaría en el tabique que dividía en dos la actual Sala de Música del Palacio de los Borbones. Las dimensiones de esta obra nos obligan a pensar que la estancia sólo debía de tener un único acceso en el paramento meridional, pudiéndose haber condenado el otro acceso que tenía en época de Felipe II, tras las reformas arquitectónicas de Juan Esteban en tiempos de Carlos III. La comunicación con la antecámara se producía a través de una puerta situada en su zona oriental, sobre la que iría una sobrepuerta; siendo más que probable que estuviese coronada por una *Zorra comiéndose un conejo y caza muerta*; reservándose para el espacio del intersticio, que quedaba entre el tabique del mediodía y el que daba a los jardines del Monasterio, una rinconera: *Muchachos cazando con mochuelo*.

El muro norte –situado enfrente del anterior– quedaba dividido por una chimenea, tal y como precisan las fuentes documentales⁴¹. A ambos lados se colocarían los tapices por modelos de Goya, la *Partida de caza*, a la izquierda, y la *Caza de un jabalí*, a la derecha. En su zona oriental, sobre la puerta que comunicaba la estancia con la pieza del tocador de la princesa, se situaría otra sobrepuerta: *Jabalí con caza muerta*; y, a continuación, al igual que en el paramento sur, una rinconera: *Un cazador*.

Los vanos de los balcones del alzado este eran más grandes que en la actualidad [fig. 4], por lo que la superficie que quedaba entre ellos era más reducida, de ahí que debamos de situar en este espacio *Pescador de caña*, flanqueado por *Perros en trailla* y *Caza con reclamo*. El lienzo parietal que limitaba con el desaparecido tabique sur ofrecía suficiente espacio para colocar una rinconera ancha: posiblemente *Cazador cargando su escopeta*. Todo lo contrario sucede en su extremo opuesto, por lo que el balcón izquierdo estaría enmarcado por una cenefa decorativa, como se puede apreciar hoy en día.

El acceso a la pieza también se podía realizar a través del muro de poniente. En este paramento se debió de abrir un vano en enfilada con el acceso desde el pasillo posterior de servicio al salón de guardias⁴². Este hecho nos obliga a establecer un

³⁹ Véase al respecto lo señalado por Andrés Sánchez López, *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008), 252, 254, 256.

⁴⁰ Javier Jordán de Urrés y de la Colina y Sancho Gaspar, José Luis, dirs., *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009.

⁴¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 88¹. Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 2, doc. 42, 60.

⁴² Si se observa la estampa de la planta segunda del monasterio, grabada por Pedro Perret a partir de los diseños de Juan de Herrera, el acceso entre las dos estancias en el pasillo de servicio no se realizaba en enfilada. La puerta de entrada al espacio donde posteriormente se ubicó el comedor de los príncipes

esquema similar al del alzado opuesto, es decir, una rinconera ancha que también se ubicaría cerrando la pared con el tabique sur, al que se añadiría una sobrepuerta encima del acceso a la sala y un paño de ciertas dimensiones hacia su flanco norte. Según esta secuencia irían colocados *Cazador con sus perros*, *Caza muerta* y *Descanso después de una cacería de ciervos*.

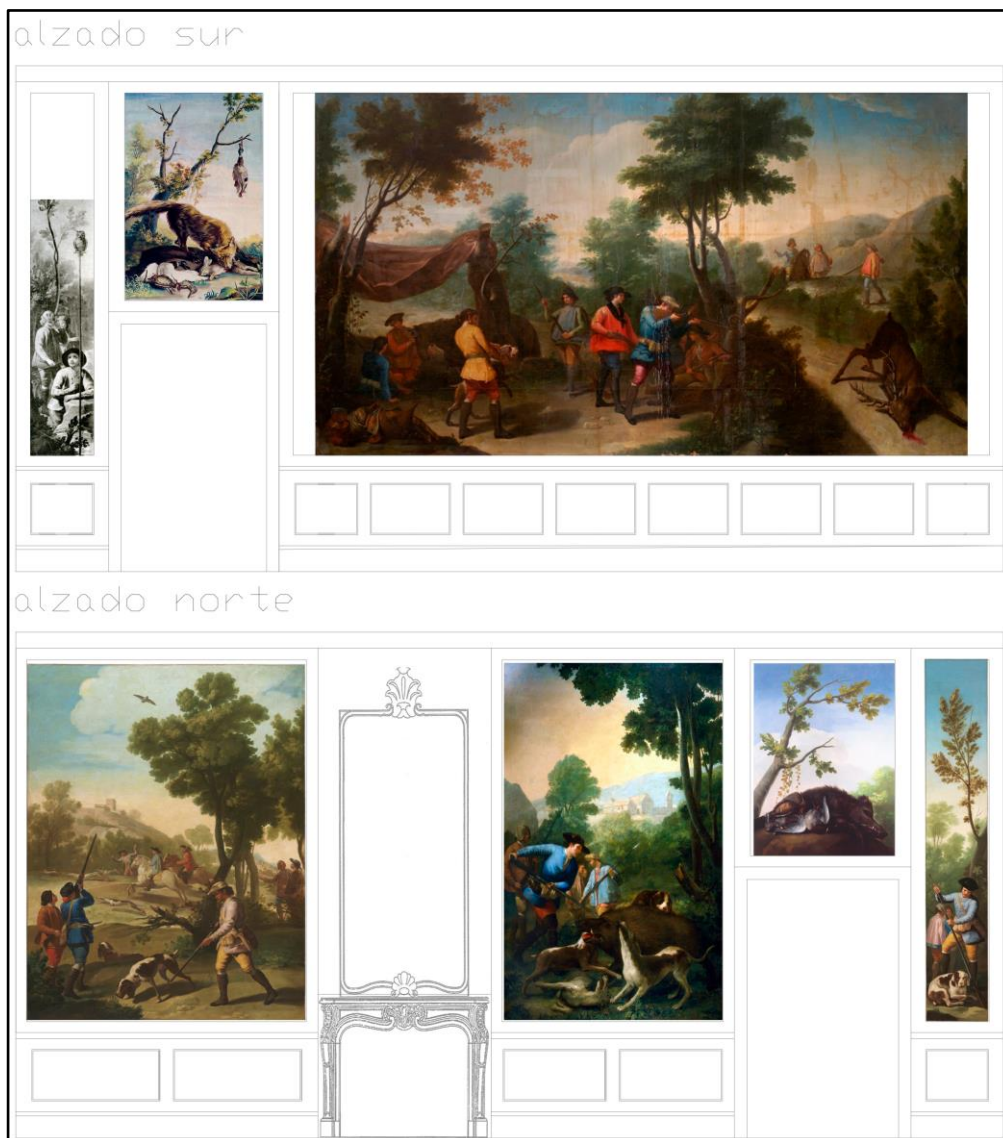


Fig. 3. Reconstrucción de los alzados norte y sur de la Pieza del Comedor, según los autores (alzados realizados por Diego Ruiz-Vernacci Lozano).

estaba más cercano al muro norte; por tanto, debió de ser reformado este tabique en los años setenta del siglo XVIII por Juan Esteban para guardar la simetría y permitir un acceso más directo.

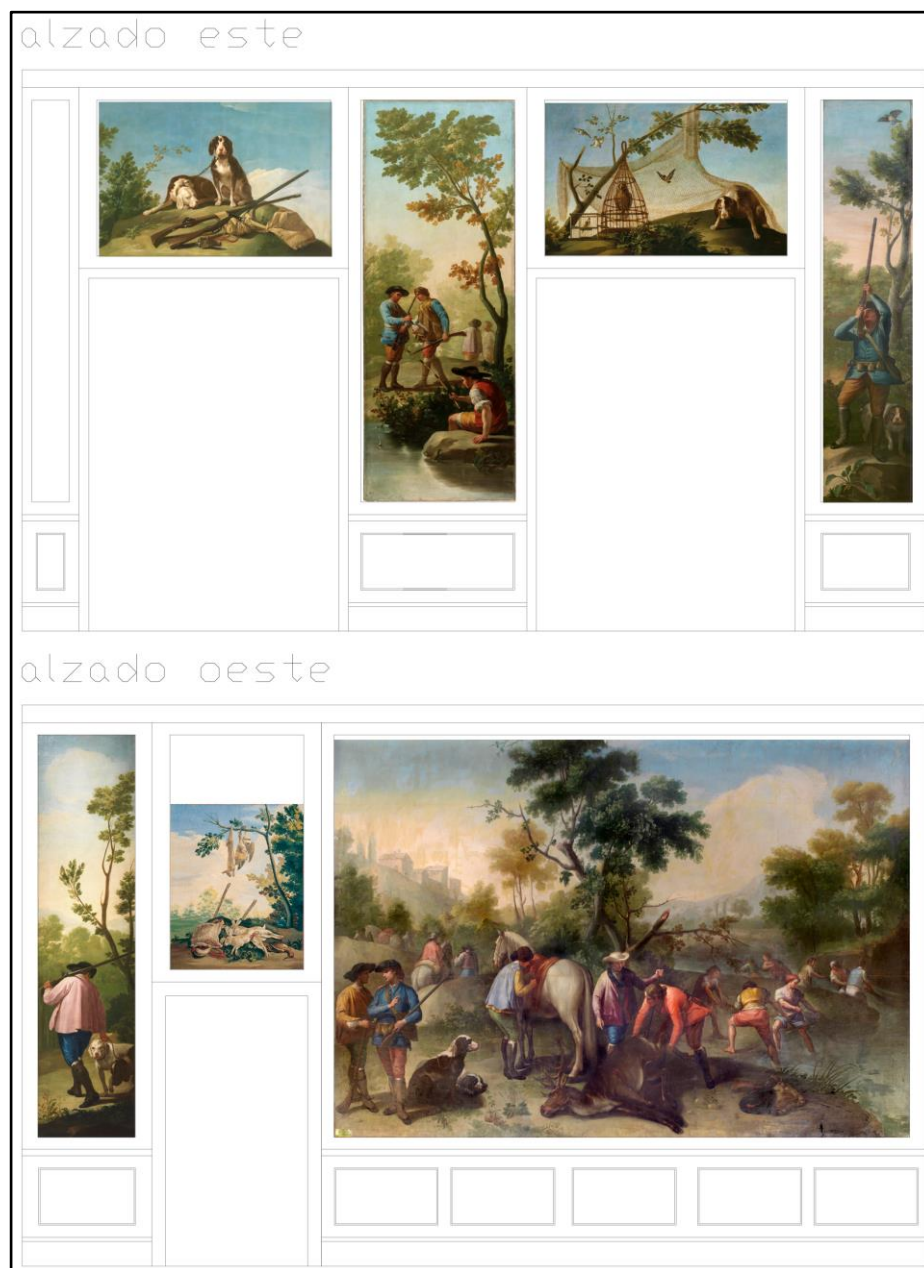


Fig. 4. Reconstrucción de los alzados este y oeste de la Pieza del Comedor, según los autores (alzados realizados por Diego Ruiz-Vernacci Lozano).

LA PIEZA DE CÁMARA

Los estudios realizados en su día por Valentín de Sambricio y los más recientemente llevados a cabo por Jesús López Ortega han puesto orden a las diversas fechas y al número de obras destinadas para el adorno textil de esta estancia⁴³. El pintor madrileño José del Castillo pintó trece lienzos repartidos en seis partidas entre agosto de 1773 y junio de 1776⁴⁴. El 5 de agosto de 1773 hizo entrega de un modelo para paño central, *El final de la cacería*⁴⁵, y dos modelos de sobrepuestas, *Aves muertas y escopeta en un paisaje*⁴⁶ y *Caza muerta con un paisaje*⁴⁷. El segundo lote –entregado el 20 de enero de 1774– estaba constituido por cinco cuadros: un modelo de sobrepuesta, *Caza y ruina de fábrica en un paisaje*⁴⁸; uno para paño central, *El regreso de la caza*⁴⁹; dos para sobrebalcones, *Milano sobre aves muertas*⁵⁰ y *Un zorro, un conejo y un gato*⁵¹; y uno para rinconera, *Ave rapaza y ánades*⁵². Ese mismo año, el 15 de octubre, entregó otro ejemplar de paño central, *Cazadores merendando*⁵³; para abril de 1775 presentar la cuenta de otras dos obras, entregadas con anterioridad y destinadas a paños centrales: *Cacería de un venado*⁵⁴ y *Cacería de la zorra*⁵⁵. La quinta entrega, presentada a mediados de agosto, estaba integrada por un único ejemplar, *Cazadores* o *La caza de la liebre*⁵⁶. Finalmente, la serie concluía con una última remesa compuesta por un sólo modelo de paño central –presentado el 7 de junio de 1776–, cuyo asunto se identifica con *Pescadores tirando de una red*⁵⁷. Un total de trece lienzos: siete cuadros para paños de colgadura, uno para rinconera, dos para sobrebalcones y tres para sobrepuestas.

⁴³ Sambricio, “José del Castillo,” 1950, 281-285. López Ortega, “El pintor madrileño,” 2014, tomo I, 290-301, tomo II, P 37-50, 36-49.

⁴⁴ AGP, Carlos III, legs. 46, 47, 49, 51 y 88 (Morales y Marín, *Pintores cortesanos*, 1991, docs. 227-234, 168-172. López Ortega, “El pintor madrileño,” 2014, tomo II, docs. 313-319, 321, 322, 324, 325, 327-329, 334, 335, 337-340 y 348, 657-666, 668-671 y 676.

⁴⁵ P6654, óleo sobre lienzo, 260 x 390 cm, Palacio de Avellaneda (Peñaranda de Duero, Burgos) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁴⁶ Óleo sobre lienzo, 155 x 114 cm, colección Juan Abelló, Madrid.

⁴⁷ P2847, óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm, Embajada de España en Estocolmo (Suecia) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁴⁸ P2894, óleo sobre lienzo, 134 x 134 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴⁹ P6141, óleo sobre lienzo, 267 x 260 cm, Palacio de Magalia (Navas del Marqués, Ávila) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁵⁰ P3035, óleo sobre lienzo, 91 x 155 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁵¹ P6885, óleo sobre lienzo, 91 x 160, Embajada de España en Estocolmo (Suecia) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁵² Óleo sobre lienzo, 250,5 x 65,5 cm, colección particular.

⁵³ P3374, óleo sobre lienzo, 262 x 597 cm, Real Academia de Ciencias, Físicas y Naturales (Madrid) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁵⁴ P4789, óleo sobre lienzo, 265 x 145 cm, Ministerio de Agricultura (Madrid) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁵⁵ P6310, óleo sobre lienzo, 261 x 160 cm, Embajada de España en Lima (Perú) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁵⁶ P6140, óleo sobre lienzo, 260 x 256 cm, Palacio de Magalia (Navas del Marqués, Ávila) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁵⁷ P6309, óleo sobre lienzo, 261 x 214 cm, Embajada de España en Lima (Perú) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

Antes de presentar nuestra propuesta para la reconstrucción de los alzados de esta estancia, se hace necesario que tengamos presente algunas premisas. El crecido número de paños centrales destinados a esta pieza –siete de los trece pintados– nos obliga a ampliar las actuales dimensiones de la estancia a la que pensamos estaba destinada la serie que tratamos: el Dormitorio del Rey del Palacio de los Borbones. Según esto, la pieza de cámara o antecámara del príncipe se extendería desde los balcones del muro oriental de esa estancia e incluiría el pasillo posterior de servicio; es decir, en época del reinado de Carlos III, tendría las mismas dimensiones de época fundacional. Al contrario que el comedor y el dormitorio, no se debió de contemplar la introducción de un pasillo de servicio que desde el citado salón antecediera el acceso a la pieza, pues tendría acceso directo tanto a las salas de paso y recepción que daban al patio del área palatina del Monasterio, como desde la pieza de tocador. Por otro lado, el número de ejemplares y sus dimensiones, nos lleva a plantear una solución en el muro septentrional poco ortodoxa para las fechas en las que están ejecutados los modelos, y más durante el reinado de Carlos III: la colocación de dos paños dentro de un mismo paramento sin introducir el característico elemento de compartimentación –ya fuese chimenea o espejo con su correspondiente consola– que interrumpiese la continuidad del muro; separados únicamente por una moldura de enmarcar.

En el alzado sur [fig. 5], el acceso a través de la pieza del tocador se situaba en el extremo oriental del paramento. Al lado de la puerta, se desplegaba una cenefa decorativa que la separaba del muro este. Sobre este vano, debería de ir situada una sobrepuerta, a nuestro parecer, *Aves muertas y escopeta en un paisaje*. A lo largo del muro sur, se debieron de colocar dos paños, *El regreso de la caza* y *El final de la cacería*, entre los cuales se situaba una chimenea con su correspondiente tablero que contenía una luna de espejo⁵⁸. Este lienzo parietal tendría su eco en el alzado norte, donde, a priori, se seguiría la misma distribución: paralela a la puerta de comunicación con el tocador de la princesa, se situaría otra de acceso hacia la pieza de vestir del príncipe, sobre la cual se colocaría la sobrepuerta *Caza muerta con un paisaje*, en su costado encajaba una cenefa decorativa; en frente de *El regreso de la caza*, presidiría el espacio un paño de la misma medida, *Cazadores*; y, para cerrar la composición –y dado que no hay espacio suficiente si no es para ello–, *Cazadores merendando*, que compensaba las dimensiones de *El final de la cacería* y de la chimenea.

En el muro oriental [fig. 6], al igual que sucedía en el comedor, sus balcones eran más grandes que los de vanos que se abren hoy en día al jardín; sobre ellos irían colocados, entre la *Cacería de un venado*, los sobrealcones, *Milano sobre aves muertas* y *Un zorro, un conejo y un gato*; en el extremo norte una rinconera, *Aguilucho y ánades*, y una cenefa decorativa –dado que no hay espacio suficiente para una rinconera– en el extremo sur. Por último, y paralelo a éste, el muro de poniente se componía de dos paños: *Pescadores tirando de una red* y *Cacería de la zorra*, que enmarcaban la puerta de acceso hacia la sala central de paso y recepción que daba al patio, debiéndose colocar sobre ella –debido a sus dimensiones–, *Caza y ruina de fábrica en un paisaje*.

⁵⁸ AGP, Carlos III, leg. 88². Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 2, doc. 44, 701.



Fig. 5. Reconstrucción de los alzados norte y sur de la Pieza de Cámara, según los autores (alzados realizados por Diego Ruiz-Vernacci Lozano).

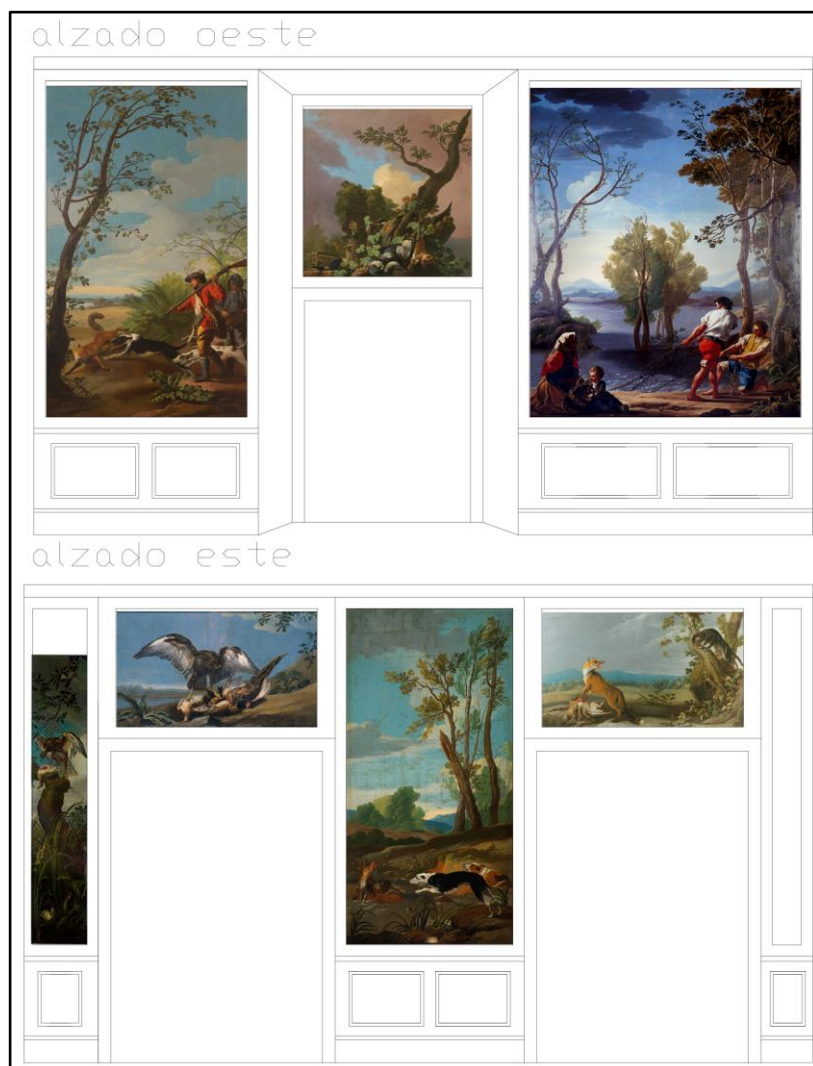


Fig. 6. Reconstrucción de los alzados este y oeste de la Pieza de Cámara, según los autores (alzados realizados por Diego Ruiz-Vernacci Lozano).

LA PIEZA DEL DORMITORIO

Algo más problemática en cuanto a la identificación de sus ejemplares se presenta el dormitorio de los príncipes. Fueron ejecutados, en un primer momento, por el enigmático pintor Matías Téllez (doc. 1758-1773) y después por Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800), bajo la dirección y modelos de Maella. El 5 de agosto de 1773 Téllez hacía entrega a los directores de la fábrica de tapices de seis lienzos para la decoración de la pieza⁵⁹. Primeramente, dos ejemplares para modelos de paños

⁵⁹ AGP, Carlos III, leg. 46 (Morales y Marín, *Pintores cortesanos*, 1991, docs. 318 y 319, 217-218; José Manuel de la Mano Mora, *Mariano Salvador Maella, poder e imagen en la España de la Ilustración* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011), nota 16, 261-262.

centrales: la *Dama del quitasol*⁶⁰ y *Cazador y ventera*⁶¹. Al primero se le tiene hoy en día como obra indudable de Aguirre. Su adscripción en el inventario de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 a Maella, en el de 1782 y 1786 a Aguirre –pintado bajo la dirección del valenciano–, y su posterior traslado con la misma atribución al Museo Nacional del Prado han sido las causas de su equivocada adscripción⁶². A ellos se añadían tres modelos para suplementos o rinconeras: el recientemente recuperado, *Un lobo cogido en un cepo por una pata*⁶³, una *Lavandera*⁶⁴ y un *Joven dando limosna a un pobre*⁶⁵. Y, por último, un cuadro para sobrepuerta, *Galgo con caza muerta*⁶⁶.

El conjunto de pinturas fue completado por Aguirre⁶⁷, quien, el 14 de enero de 1775, haría entrega del primer lote de pinturas presentando un modelo de sobrepuerta y otro de rinconera: *Perro con jabalí y aves muertas*⁶⁸ y *Dos conejos*⁶⁹. A finales de julio entregaría el ejemplar para paño central *La caza del jabalí*⁷⁰, y, el 7 de junio del año siguiente, hacía lo propio con su *pendant*, *Caza con balcones*. A propósito de éste, desaparecido o en paradero desconocido pero del que al menos conservamos su tapiz, durante muchos años, no pudo ser identificado con alguno de los paños pertenecientes a las colecciones de Patrimonio Nacional y de la catedral de Santiago de Compostela, siendo a veces confundido con el tapiz que registra el mismo asunto ejecutado por

⁶⁰ P6256, óleo sobre lienzo, 280 x 263 cm, Museo de Bellas Artes de Murcia por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid. Las medidas aportadas en la cuenta del pintor y en el recibo de los directores de la fábrica son de diez pies y ocho dedos de alto por ocho pies y ocho dedos de ancho (292,6 x 236,8 cm), sin embargo, su ancho real es de 363 cm.

⁶¹ P4809, óleo sobre lienzo, 200,5 x 145,3 cm, Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁶² AGP, Administración General, leg. 681. Held, *Die Genrebilder*, 1971, núms. 435, 436 y 438, 181 y 182. Mercedes Orihuela, dir., *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III. Nuevas adquisiciones. Museo iconográfico. Tapices* (Madrid: Museo Nacional del Prado y Espasa-Calpe, 1996), núms. 5743, 5794 y 5795, 634, 645 y 646.

⁶³ Almudena Sánchez, Laura Alba y Jaime García Máiquez, “Un cartón recuperado”, en *Goya en Madrid: cartones para tapices, 1775-1794*, ed., Manuela Mena Marqués y Gudrun Maurer (Madrid, Museo Nacional del Prado, noviembre de 2014-mayo de 2015, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014), 82-87.

⁶⁴ P5524, óleo sobre lienzo, 280 x 57 cm, Embajada de España en Londres (Inglaterra) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁶⁵ P5525, óleo sobre lienzo, 285 x 72 cm, Embajada de España en Londres (Inglaterra) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

⁶⁶ Desaparecido o en paradero ignorado. En Patrimonio Nacional se conservan dos tapices por su modelo: PN. núm. 10019031, seda y lana, 109 x 90 cm, Comedor del príncipe, Palacio real de Madrid, y núm. 10066974, seda y lana, Almacén del Palacio de Riofrío en Segovia.

⁶⁷ AGP, Carlos III, legs. 48, 51 y 88, y Personal, caja 12.366/49. Morales y Marín, *Pintores cortesanos*, 1991, docs. 4-10, 39-42; *Mariano Salvador Maella. Vida y obra* (Zaragoza: Moncayo, 1996), docs. 68-70, 280.

⁶⁸ Desaparecido o en paradero ignorado. En Patrimonio Nacional se conservan dos tapices por su modelo: PN. núm. 10004953, seda y lana, 170 x 137 cm, almacén del Palacio real de Madrid, y núm. 10004954, 197 x 107 cm, seda y lana, pabellón de campo del complejo de la Zarzuela en Madrid.

⁶⁹ También perdido, se conserva un tapiz por su modelo en el Salón de gala, Palacio de los Borbones, Monasterio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013425, seda y lana, 318 x 55 cm); y un paralelo en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm, seda y lana, 273 x 60 cm).

⁷⁰ P5416, óleo sobre lienzo, 185 x 570 cm, Universidad de Valladolid por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid.

modelo de Guillermo Anglois para la decoración de la antecámara de la infanta Josefa en el Palacio Real de El Pardo (1768)⁷¹.

Finalmente, el 14 de agosto de 1776, Aguirre concluiría la remesa de cuadros que completaban la serie con la ejecución de dos pinturas para sobrepuestas: *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol*⁷² y *Perro oliendo un gamo muerto*⁷³; y, dos para sobrebalcones: *Halcón y garza luchando en el aire*⁷⁴ y *Un milano devorando una liebre*⁷⁵. Coincidió así con el número de cuadros pintados para la ornamentación del comedor –catorce obras–, aunque no con la cantidad y función de los mismos: cuatro modelos para paños centrales, cuatro para rinconeras o suplementos, cuatro para sobrepuestas y dos para sobrebalcones.

Las reformas emprendidas por el arquitecto Juan de Villanueva en los años noventa del siglo XVIII y, posteriormente, durante el reinado de Fernando VII⁷⁶, han desfigurado la apariencia de la que pensamos fue la estancia destinada al dormitorio de los príncipes: la actual Sala de Audiencias del Palacio de los Borbones. La ausencia de chimenea en la pieza en época de Carlos III refuerza nuestra idea sobre la función de la pieza, ya que para calentar el lecho era frecuente el uso de braseros, manteniéndose una temperatura adecuada a través del poder calorífico que se desprendía de las chimeneas situadas en las estancias adyacentes. Por la función, el número y las dimensiones de los tapices sabemos que se mantuvo la estructura de época fundacional, esto es, que poseía unas dimensiones sensiblemente inferiores a las de hoy en día. Hay que tener presente que, según las cuentas de los pintores, la pieza tenía cuatro puertas, lo cual implica que, para aquella fecha, se habría abierto la puerta de comunicación del muro norte con los gabinetes de la Torre de las damas; obras que posiblemente fueron llevadas a cabo por Juan de Esteban en los inicios de la década de los setenta del siglo XVIII⁷⁷.

⁷¹ Un tapiz sobre su modelo se conserva en el Salón de tapices o de las liras del Palacio real del Pardo: PN. núm. 10069607, seda y lana, 262 x 477 cm. Paulina Junquera, “Los tapices y la caza,” *Reales Sitios* 9 (1966): 55-56. José Luis Morales y Marín, *Pintura en España 1750-1808* (Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1994), fig. 100, 182. Isadora Rose-De Viejo, “Tapices del Rey para el Palacio de Godoy,” *Reales Sitios* 171 (2007): 39.

⁷² P2893. óleo sobre lienzo, 149 x 114 cm, Ministerio de Justicia (Madrid) por depósito del Museo Nacional del Prado en Madrid

⁷³ Desaparecido en la actualidad, se ha podido identificar un tapiz por su modelo en Patrimonio Nacional: PN. núm. 10004323, seda y lana, 141 x 123 cm, almacén del Palacio real de Madrid.

⁷⁴ También desaparecido se conserva un ejemplar en tapiz en el almacén del Palacio real de Madrid: PN. núm. 10005640, seda y lana, 96 x 119 cm. Ha sido confundido en alguna ocasión con el tapiz sobre el desaparecido ejemplar del citado Anglois, destinado a la decoración de la saleta o antecámara, también llamada pieza de conversación, del cuarto del rey en el Palacio Real de Madrid. Véase Jesús López Ortega, “Sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771),” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* LV (2015): 147-148.

⁷⁵ En el Palacio de los Borbones del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, se conserva un tapiz por su modelo: PN. núm. 10032102, seda y lana, 119 x 170 cm.

⁷⁶ Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 1, 198-220. Lola López de Espinosa, “El conjunto neogótico de San Lorenzo y los artesanos que lo realizaron,” *Reales Sitios* 191 (2012): 54-67.

⁷⁷ AGP. Carlos III, leg. 882. Sanz de Miguel, “El Real Palacio,” 2015, vol. 1, 108-109, vol. 2, docs. 24-26, 631-634.

A partir del análisis de la alcoba de los príncipes, podemos afirmar que, de las tres salas tratadas, el dormitorio es la estancia que alberga un mayor rigor simétrico en la composición de sus elementos textiles. Sus alzados se van a estructurar a través de un sistema de muro-espejo, donde los tapices –en la mayoría de los casos de idénticas dimensiones– se repetirán de dos en dos en los paramentos enfrentados. El esquema de los muros norte y sur [fig. 7] mantiene la misma secuencia: una puerta en su extremo oriental a partir de la cual se despliega un gran paño de corrida, que va a marcar el eje este-oeste de la estancia. Así, las sobrepuestas, según modelos de Aguirre, *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol* o *Perro oliendo un gamo muerto*, cobijarían las referidas puertas, situándose a continuación dos grandes paños centrales de idénticas dimensiones: *La caza del jabalí*, en el lado norte, y *Caza con halcones*, en el lado sur.

Los alzados este y oeste [fig. 8] reproducirán un esquema compuesto por dos vanos flanqueados por suplementos que cobijarían un paño central. En el muro oriental, todos los elementos de su estructura debieron de estar desviados unos centímetros hacia el sur. Así, de izquierda a derecha se habrían colocado: la rinconera cuyo asunto representa una *Lavandera*, a continuación se desplegaría uno de los balcones, coronado por *Un milano devorando una liebre*, al que seguiría el paño por modelo de Téllez *Cazador y ventera*, para pasar a *Halcón y garza luchando en el aire*, sobre el segundo balcón, concluyendo con otra de las rinconeras: *Joven dando limosna a un pobre*. En su alzado paralelo, el centro de la composición estaría presidido por el paño de Téllez, la *Dama del quitasol*, a cuyos lados campearían sobre las puertas de acceso, *Galgo con caza muerta* y *Perro con jabalí y aves muertas*, para situarse en sus extremos dos rinconeras: *Un lobo cogido en un cepo por una pata* y *Dos conejos*.

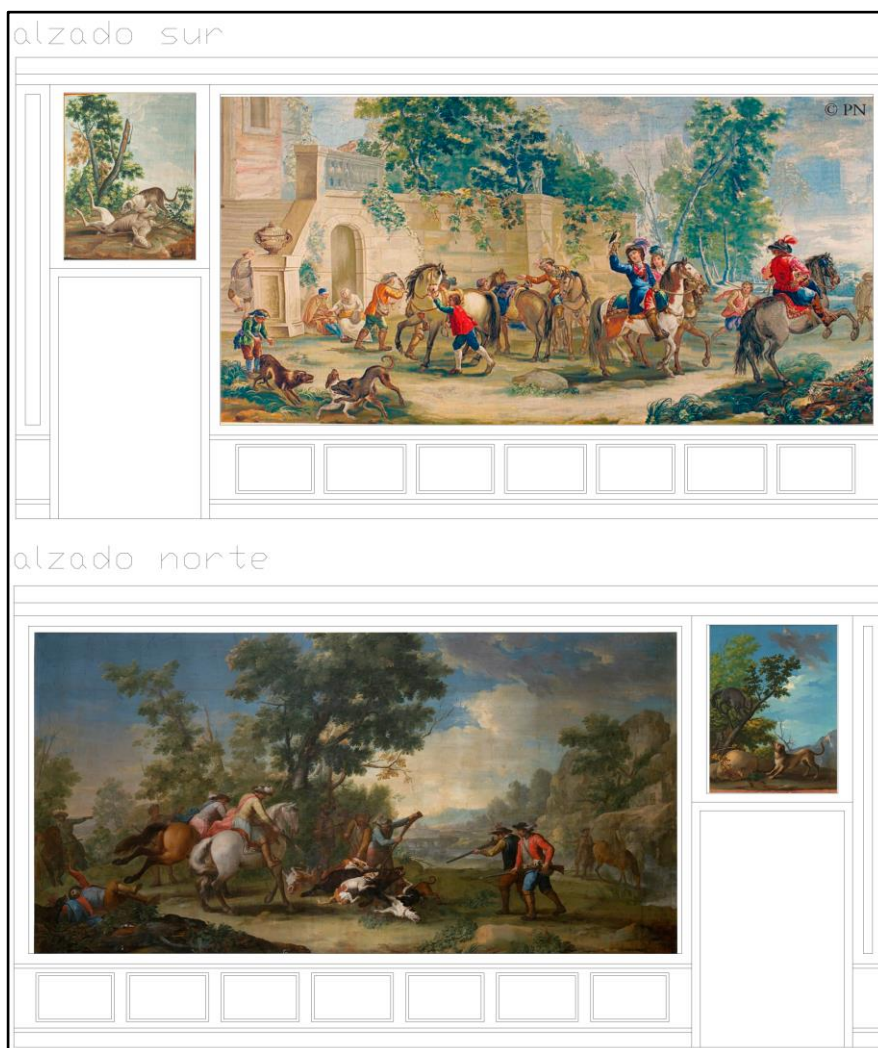


Fig. 7. Reconstrucción de los alzados norte y sur de la Pieza del Dormitorio, según los autores (alzados realizados por Diego Ruiz-Vernacci Lozano).

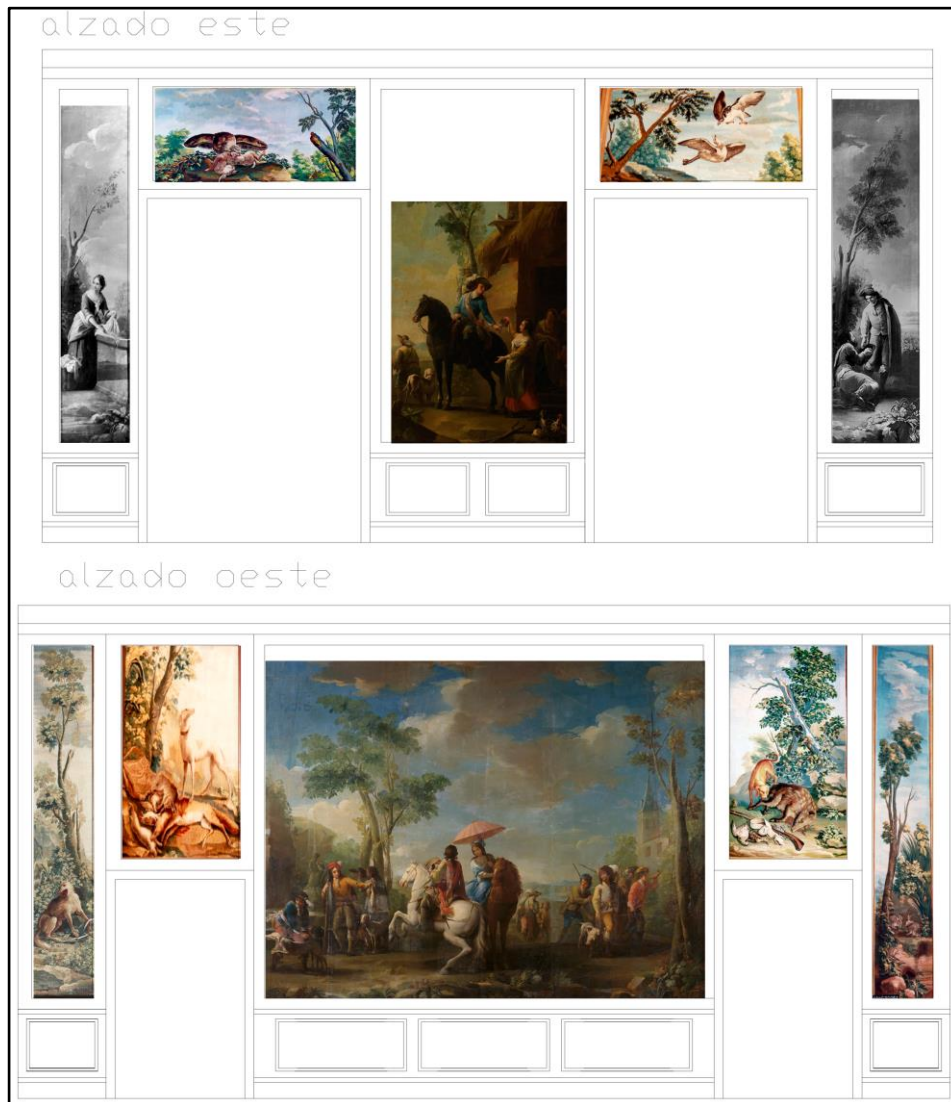


Fig. 8. Reconstrucción de los alzados este y oeste de la Pieza del Dormitorio, según los autores (alzados realizados por Diego Ruiz-Vernacci Lozano).

CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Como epílogo de esta investigación, hay que señalar cómo la metodología empleada para ubicar y reconfigurar los alzados de las piezas escurialenses, ha permitido la reconstrucción visual de las colgadas textiles; pues, por diversos avatares de la Historia, fueron modificados posteriormente los programas decorativos unitarios en las estancias palatinas del reinado de Carlos III.

El estudio de detallado de cada estancia y su relación con el gusto de la época y sus comitentes, supone además una reinterpretación en un tema que ha sido una laguna en la historiografía dieciochesca precedente.

Si las pinturas para los tapices destinados al cuarto de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial habrían de abrir el camino hacia un género costumbrista genuinamente español, otras tres series de pinturas para tapices –esta vez para el Palacio de El Pardo, ejecutadas entre 1776 y 1777–, consolidarán sus modelos y marcarán las pautas por las que, en los años sucesivos, se desplegará la producción licera de la fábrica de Santa Bárbara. Curiosamente, sus autores serán Francisco Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo, aquéllos por cuyas obras se habían confeccionado los tapices de los cuartos escurialenses; genuinos intérpretes e indiscutibles protagonistas de un género inexistente en España hasta la fecha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bassegoda i Hugas, Bonaventura. *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)* (Barcelona: Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002).
- Fernández-Miranda y Lozana, Fernando. *Inventarios reales. Carlos III. 1789* (3 tomos) (Madrid: Patrimonio Nacional, 1991).
- Held, Jutta. *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas* (Berlín: Mann, 1971).
- Herrero Carretero, Concha. “La fábrica de tapices de Madrid: Los tapices del siglo XVIII. La colección de la Corona de España”, 3 vols (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992).
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier y Sancho Gaspar, José Luis, dirs. *Carlos IV, mecenas y coleccionista* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2009).
- Junquera, Paulina. “Los tapices y la caza,” *Reales Sitios* 9 (1966), 37-56.
- Mano Mora, José Manuel de la. *Mariano Salvador Maella, poder e imagen en la España de la Ilustración* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011).
- Martín y Santiago, José. *Un viaje al Escorial: descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigidos por Felipe segundo y de las modernas casitas del infante y del príncipe* (Madrid: Imprenta y Litografía de don Juan José Martínez, 1868).
- Morales y Marín, José Luis. *Pintura cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII. Colección de documentos para la Historia del Arte en España, vol. VII* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991).
- . *Mariano Salvador Maella. Vida y obra* (Zaragoza: Moncayo, 1996).
- López de Espinosa, Lola. “El conjunto neogótico de San Lorenzo y los artesanos que lo realizaron,” *Reales Sitios* 191 (2012), 54-67.
- López Ortega, Jesús. “El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, 3 tomos).
- . “Sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771),” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* LV (2015), 131-150.

- Orihuela, Mercedes. dir.: *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III. Nuevas adquisiciones. Museo iconográfico. Tapices* (Madrid: Museo Nacional del Prado, Espasa-Calpe, 1996).
- Ortega, Javier y Sancho Gaspar, José Luis, dirs. *Una corte para el rey: Carlos III y los Sitios Reales* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad Autónoma de Madrid, 2016).
- Rose-de Viejo, Isadora. “Tapices del Rey para el Palacio de Godoy,” *Reales Sitios* 171 (2007), 36-49.
- Sambricio, Valentín de. *Tapices de Goya*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1946.
- . “José del Castillo, pintor de tapices,” *Archivo Español de Arte* 92 (1950), 273-302.
- Sánchez, Almudena, Alba, Laura, y García Máiquez, Jaime. “Un cartón recuperado”. En *Goya en Madrid: cartones para tapices, 1775-1794*, editado por Manuela Mena Marqués y Gudrun Maurer (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), 82-87.
- Sánchez López, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008).
- Sanz de Miguel, Carlos. “El Gabinete del Óvalo de la princesa M^a Luisa de Parma en El Escorial: José del Castillo y sus imágenes inspiradas en la Antigüedad clásica,” *Reales Sitios* 192 (2012), 28-47.
- . “El Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Carlos IV”, 2 vols (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015).
- . “El aposentamiento en El Escorial”, en *Una corte para el rey: Carlos III y los Sitios Reales*, dirigido por Javier Ortega y José Luis Sancho Gaspar (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad Autónoma de Madrid, 2016), 244-247.
- Zarco Cuevas, Julián. *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Madrid: Imprenta Helénica, 1962), tomo V.

Recibido: 18 de abril de 2023

Aceptado: 2 de julio de 2023