

EL MUESTRARIO DE ROCAS ORNAMENTALES DEL PALACIO REAL DE MADRID

Edición a cargo de
José Luis Sancho



Colaboran





CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN
DE PATRIMONIO NACIONAL

Presidenta

ANA DE LA CUEVA FERNÁNDEZ

Consejera Gerente

MARÍA DOLORES MENÉNDEZ COMPANYY

Vocales

SAMUEL ALONSO LLORENTE

MERCEDES ARAÚJO DÍAZ DE TERÁN

ANA MARÍA ARIAS DE COSSÍO

ANA ISABEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

JUDIT ALEXANDRA GONZÁLEZ PEDRAZ

MARÍA ÁNGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ

ALBERTO HERRERA RODRÍGUEZ

MARÍA DEL CARMEN IGLESIAS CANO

GREGORIO MARAÑÓN Y BERTRÁN DE LIS

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ-ALMEIDA NAVASQUÉS

CARMEN PÁEZ SORIA

JAVIER SOLANA DE MADARIAGA

JUAN TEJEDOR CARNERO

Secretario

TOMÁS SUÁREZ-INCLÁN GONZÁLEZ

En el muestrario de rocas ornamentales del Palacio Real, la placa procedente de Robledo de Chavela ocupa el primer lugar. Así lo quiso el arquitecto Francisco Sabatini, destacando la importancia de sus materiales pétreos con los que mandó ejecutar la escalera principal del palacio. Esta tradición, en realidad, viene de atrás, pues, como sabemos, Felipe II ya utilizó rocas de las Navas del Marqués y de Robledo de Chavela.

Cuando en el siglo XVIII Felipe V empezó a impulsar la búsqueda de mármoles españoles para la decoración arquitectónica de su nuevo Real Palacio madrileño, sus secretarios de estado consultaron los antecedentes en el Archivo de Simancas para iniciar la exploración de canteras. Repitieron varias de las utilizadas en el Real Monasterio de El Escorial (Espejón en Soria, Macael en Almería y el Barranco de San Juan en Granada) también muy apreciadas por los Borbones, a las que añadieron otras importantes variedades procedentes de todo el territorio peninsular y, entre ellas, las de Robledo de Chavela ocupan el primer lugar del muestrario de rocas ornamentales.

Y Robledo de Chavela no solo ocupa el primer lugar en el muestrario, sino también en la percepción de quien entra en el Palacio Real. Al atravesar el zaguán y el atrio, cuando el visitante pone el pie en el primer peldaño de la escalera, y según asciende por ella, experimenta una impresión de creciente magnificencia. La sensación de fuerza que ese espacio produce no solo procede de lo alto, sino también de la nobleza de los peldaños por los que se asciende. De Robledo de Chavela proceden esas ciento cuatro grandes piedras de una pieza, solo un metro más cortas que las columnas de la Capilla. Tales monolitos transmiten al visitante que entra en una de las sedes de poder más importantes de la Europa de la Ilustración.

La iniciativa de Patrimonio Nacional de dedicar la primera exposición de la serie *Colecciones Reveladas* de la Galería de las Colecciones Reales, y esta publicación, al «muestrario de mármoles» del Palacio Real es, por tanto, un motivo de enorme alegría para Robledo de Chavela y poder colaborar para hacerlo posible, una prioridad institucional de su ayuntamiento. Por todo ello, deseamos mostrar nuestro reconocimiento a Patrimonio Nacional y a todos las personas y equipos que han colaborado para llevar a término el libro que hoy presentamos.

FERNANDO CASADO QUIJADA
Alcalde de Robledo de Chavela

Las Colecciones Reales conservan un enorme y riquísimo conjunto de bienes culturales que son reflejo de las actividades edilicias y de coleccionismo de la monarquía. Algunos son especialmente singulares, como es el caso del denominado «muestrario de mármoles», un conjunto inicialmente constituido por 301 muestras de rocas ornamentales que se guardan en ocho cajas o arcas de madera de pino, construidas para albergarlas y en las que siguen perfectamente ordenadas.

La creación de este muestrario se produce en el contexto del reinado de Felipe V, primer rey de España de la casa de Borbón. El monarca acometió numerosas obras en los distintos palacios de la monarquía, unas de nueva planta, como el palacio de la Granja; otras para ampliar y mejorar antiguos palacios de los Austrias, como El Pardo o Aranjuez; aunque entre todas destaca la construcción del Palacio Real Nuevo de Madrid, la obra de mayor importancia y carga simbólica para la dinastía.

El muestrario se formó a lo largo de sesenta años, entre 1740 y 1801, y recoge rocas ornamentales procedentes de distintas canteras españolas. Fue concebido para la ornamentación interior del Palacio Real de Madrid, a modo «carta de colores» de piedras concretas, con especial atención no solo a su calidad, sino a su distancia de Madrid y a la abundancia del mineral en la cantera.

Felipe V sigue en este aspecto, igual que en otros muchos, la pauta de su abuelo Luis XIV en el Palacio de Versalles, pues la riqueza mineral del reino resultaba expresiva del poder del estado borbónico y, además, servía para potenciar la belleza y pompa del palacio madrileño y posteriormente la de los restantes palacios. Por otra parte, desde época clásica, el mármol es el material de prestigio por excelencia, no solo por su colorido, vetado, brillantez y pulimento, sino también por la dificultad de su obtención. Por todo ello, el empeño no consistía únicamente en construir con rocas ornamentales, sino en que estas fuesen españolas.

Este muestrario, que sirvió para enriquecer los acabados de los palacios reales, también influyó en otras empresas de la monarquía, como es el caso de la colección geológica del Real Gabinete de Historia Natural creado por Carlos III, que se nutrió inicialmente de esta colección.

Es tal la importancia con la que se considera en Patrimonio Nacional esta singular colección, que a ella se ha querido dedicar la primera de las *Colecciones Reveladas* que se han presentado en la Galería de las Colecciones Reales «Su Majestad escoja. El muestrario de rocas ornamentales del Palacio Real de Madrid». *Colecciones Reveladas* es una línea argumental en la que encajan pequeñas muestras expositivas, instaladas en las salas de exposición permanente, que permiten una aproximación más detallada a conjuntos muy singulares de las Colecciones Reales, y quizá menos conocidos de lo que debieran. Es el caso de este muestrario, al que, muy acertadamente, se dedica también este libro.

Quiero agradecer al Ayuntamiento de Robledo de Chavela su apoyo entusiasta y su colaboración para hacer posible esta publicación. De sus importantes canteras —actualmente activas— proceden gran parte de los materiales utilizados en suelos, embocaduras y elementos pétreos del Palacio Real de Madrid. Poder presentar conjuntamente este libro que hace justicia a una colección maravillosa, es una satisfacción compartida.

ANA DE LA CUEVA FERNÁNDEZ
Presidenta del Consejo de Administración de
Patrimonio Nacional



ÍNDICE

PRESENTACIONES	6
ARQUITECTURA, COLOR Y MAGNIFICENCIA	10
<i>José Luis Sancho</i>	
Color y magnificencia: los mármoles en la arquitectura borbónica española	11
El muestrario de Palacio como instrumento o paleta cromática	19
Los «impelichadores» o «escalpelinos»: el taller de mármoles de Palacio	28
MÁRMOLES ESPAÑOLES PARA EL REAL PALACIO NUEVO	34
<i>José Luis Sancho</i>	
Sacchetti y los comienzos del muestrario 1740-1748	35
El precedente escurialense	35
La política regia del mármol español 1748-1808	38
Los profesionales del mármol: comisarios, sacadores	40
«Nº 1, Robledo»: un ejemplo de cantera	43
EL PALACIO REAL DE MADRID: ESPACIOS Y ELEMENTOS MARMÓREOS	50
<i>José Luis Sancho</i>	
La Real Capilla	52
La escalera principal	57
Las salas	59
EL MUESTRARIO DE ROCAS ORNAMENTALES DE PALACIO EN SUS OCHO ARCAS	104
EL MUESTRARIO: ASPECTO MATERIAL Y RESTAURACIÓN	120
<i>Pepa Parra Granell / Isabel Consuegra Varón</i>	
Descripción, proceso constructivo y cambios estéticos	122
Intervención de conservación-restauración	127
EL MUESTRARIO: ESTUDIO PETROLÓGICO	136
<i>José Gisbert Aguilar</i>	
Consideraciones generales	137
Muestrario de rocas ornamentales del Palacio Real	142
BIBLIOGRAFÍA	159



ARQUITECTURA, COLOR Y MAGNIFICENCIA*

José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

COLOR Y MAGNIFICENCIA: LOS MÁRMOLES EN LA ARQUITECTURA BORBÓNICA ESPAÑOLA

Como mármol o jaspe se designan de manera tradicional y coloquial todas las rocas ornamentales que ofrecían dureza, color, vetado y brillantez para dar esplendor a la edificación, pero que desde un punto de vista geológico no son necesariamente mármoles, aunque aquí los llamemos así¹. El uso de esas «piedras de pulimento», como también se llamaban en la España del XVIII, tenía una larga tradición en las obras levantadas para transmitir la sensación de poder terrenal o religioso, pues esas cualidades las elevan por encima de las piedras ordinarias². Dentro de un palacio o de un templo, cuyos materiales pétreos lo distinguen de las estructuras comunes, el jaspe se reserva por tanto para los lugares más significativos. De tantos y tan ilustres antecedentes no cabe tratar con detenimiento aquí, pero basta señalar que a estos efectos del Palacio Real de Madrid tiene como referentes básicos el Imperio romano, la Roma papal en el Renacimiento y el Barroco, El Escorial y Versalles³.

El Palacio Real madrileño debe la base de su diseño a Juarra, su proyecto a Sacchetti y la mayor parte de su decoración a Sabatini. Estos tres arquitectos italianos eran dignos hijos de su tradición, y los dos sicilianos —el primero y el tercero— se habían formado en Roma, en la estela de Bernini aquel, y este en el academicismo dominado por Vanvitelli. Pero la opción por los mármoles ha de tomarse desde un punto más alto que el de los artistas, el de los soberanos que son patronos: Felipe V había sido criado en el esplendor de Versalles, su reina era más italiana y fastuosa que nadie, Fernando VI tenía a su lado a Bárbara —digna hija del magnífico Juan V—, Carlos III había aprendido todo sobre el uso regio del mármol en Italia, y Carlos IV resumió toda la trayectoria familiar en una verdadera manía por la decoración interior. En este último aspecto —y solo en él— Fernando VII quiso emular a su padre, y también desde luego estar a la altura de su abuelo. La decoración del Palacio Real fue un producto

de todos estos factores, y, aunque en parte quedó frustrada, y en parte destruida, lo realizado y subsistente forma un bello capítulo en la historia del arte español. Y es preciso subrayar la palabra «español», porque la voluntad de los Borbones fue emplear solamente rocas ornamentales procedentes de la Península, para subrayar así la riqueza natural del país y las posibilidades económicas y representativas que tanto el poder como la sociedad podían sacar de ella.

El ejemplo para ese énfasis nacional venía del origen de la dinastía reinante, Francia, donde Luis XIV había elaborado toda una «política real del mármol», muy bien articulada y desarrollada con excelentes frutos durante su reinado y hasta el final del Antiguo Régimen⁴. Sus resultados repercutieron no solo en aquel país sino en todo el ámbito europeo, sobre todo a partir del esplendor y la fama de su principal escenario, Versalles. El impecable libro de Mouquin sobre el empleo del mármol en ese Real Sitio es un verdadero modelo historiográfico y, junto con otros estudios recientes, nos permite omitir aquí muchos aspectos generales que pueden aplicarse tanto en aquel lado de los Pirineos como en este⁵.

Felipe V, nacido en Versalles, partía de una realidad familiar cuando pudo empezar a pensar en adecuar sus residencias españolas a las que había conocido en su juventud, y en cómo hacerlo mediante unos cauces administrativos inspirados en los galos. Los palacios que había heredado de los Austrias contenían muy pocos elementos marmóreos, salvo algunas chimeneas, con la excepción de la «pieza ochavada» del Alcázar. Sus iniciativas para afrancesar sus apartamentos comenzaron con los proyectos para la adaptación de este —el Palacio viejo de Madrid— y con los relativos a una nueva residencia en el Buen Retiro, mezclándose con la herencia de su padre el Gran Delfín, de quien recibió algunos adornos de chimenea⁶. Pero fue la construcción de La Granja, con su jardín a la francesa, lo que le enfrentó con la necesidad de obtener mucho mármol a partir de 1720: el destinado a las esculturas podía hacerse venir de Génova, pero el de los pedestales, escalones y otros miembros de arquitectura, incluyendo toda la gran cas-

cada central, era lógico que procediesen de la Península, y las canteras habían sido objeto de poquísima o ninguna explotación por parte de la Corona desde que El Escorial y su Panteón quedaron terminados⁷. La traída de mármol blanco de Granada —es decir, de Macael— y de Espejón, amarillo, para la cascada, supuso remesas abundantes, pero no exigía aún el despliegue de una política real del mármol similar a la de Luis XIV.

La vuelta de Felipe V al trono en 1724 supuso un mayor énfasis en el lujo interior del palacio de La Granja, sobre todo en dos ámbitos: la nueva Galería —destinada en principio a las antigüedades romanas recién compradas— y el gabinete de la reina. Isabel de Farnesio parece tener un papel en ese gusto por un mayor empleo de las rocas ornamentales, inspirado por Italia y por un arquitecto-pintor romano como Andrea Procaccini, que lógicamente tendía a producir efectos coloristas en sus decoraciones interiores, y por decoradores parmesanos como Galluzzi y Bonavia⁸. Tras la muerte de Procaccini, la llegada de Juvarra marcó definitivamente el rumbo de la arquitectura cortesana española durante el resto del siglo, y el cromatismo de las «piedras de pulimento» aparece ya en su primera obra para el palacio de La Granja: el dormitorio real, donde el friso —es decir, la parte inferior de los muros sobre la que se eleva el orden de pilastras— es de mármoles «di giallo del paese co' riguadri di marmi coloriti di rosso, e verde», en palabras del propio Juvarra, a quien suponemos que los constructores Calle y Ris enseñaron muestras de las piedras de las que disponían⁹. Cabe señalar a este respecto que en este sentido Juvarra obedecía a directrices emanadas de Felipe e Isabel a partir de la práctica versallesa o de un genérico gusto italiano por las rocas ornamentales, pero no de su práctica en los palacios de los Saboya, donde los frisos son siempre de madera —como los usuales *bas-lambris* franceses en los que se están inspirados—, y donde sus grandes obras, como la Galería de Venaria Reale, están realizadas en estuco y no en mármol: este se despliega más tarde en otra obra similar de su sucesor, Alfieri, la Galería del

FIG. 1. LA GALERÍA DE LA REINA EN EL PALACIO REAL DE MADRID SEGÚN EL PROYECTO DE G.B. SACCHETTI (1747).
PERSPECTIVA A LA ACUARELA POR F.J. HERNÁNDEZ ALONSO.



Beaumont¹⁰, en Turín. Para la sensación de comodidad buscada en el Piamonte, la piedra resultaba un elemento quizá inadecuado, en los frisos, por frío.

El despliegue de mármol en La Granja puede explicarse por tratarse de un palacio usado en verano, además de por la influencia gala, pero es evidente el gusto de Felipe V y de su segunda esposa por los interiores, incluyendo los suyos más íntimos, con suntuosos pavimentos pétreos: en los años treinta los introdujeron en sus gabinetes de Aranjuez, subsistentes¹¹, y en los cuarenta en todo su nuevo «cuarto» en La Granja. A propósito de este, sus hijos señalaron el esplendor, pero también los inconvenientes: «En el cuarto de los Reyes an puesto el suelo todo de piedra; esta mui bueno pero

mui resbaladizo». «El quarto del Rey está todo enlosado de marmoles, en lugar de los azulejos, [...] todo en dibujos con los diferentes colores del marmol; para aora està bueno, pero al mes de octubre será grande el frio»¹². Para ese derroche cromático según los diseños de Bonavia se acudió a la fuente más rápida y barata, Génova; pero simultáneamente Felipe V pensaba ya en utilizar piedra española en su nuevo palacio madrileño, porque no solo partía del modelo francés, sino porque entre sus súbditos prosperaban las ideas de prestigio nacional como las expresadas por uno de los primeros comisarios de canteras, José Curcio: «teniendo presente cuán glorioso sería para la nación española el que —como Palacio que se labra para un tan glorioso monarca como V.M.— sus

adornos fuesen los más especiales que se encontrasen en los de la Europa, y que estos se facilitasen con el menos costo, puso el suplicante la más estudiosa aplicación en buscar los minerales de las más preciosas singulares piedras que tiene la península de España...», «mármoles y jaspes finos de que abunda España» y que no podían faltar en «la construcción de vuestro Rl. Palacio y adornos de los demás sitios reales»¹³.

En ese contexto Felipe V empezó a considerar el empleo de mármol español tanto para los elementos verticales como para los solados de Palacio, y a este efecto su ministro Villarias exigió en aquel mismo verano de 1745 que le llevasen a La Granja el muestrario¹⁴. Sin embargo, tras la muerte de Felipe V la friolera reina Bárbara se apartó de esta idea cuando en septiembre de 1746 se planteaba que «si hubiere de haber algunos [suelos] de mármoles, sería bien que se explicasen desde luego los colores, para determinar y proporcionar la saca y labra»¹⁵.

Juvarra había encontrado en Turín, como en Roma, una consagración del mármol a los interiores religiosos, y lo desplegó en obras como la Superga. En ese contexto resulta lógico que para su discípulo Sacchetti la Real Capilla hubiera de ser especialmente rica en este material. Ese interior sacro nos lleva inmediatamente a recordar otra potente influencia, la de la corte portuguesa, cuyo fasto había sido llevado por Juan V a una altura que Felipe V consideraba no debía sobrepasar la española, más bien al contrario, pues el primer Borbón español no podía evitar ver la monarquía de «Su Majestad Fidelísima» como la consecuencia de una rebelde separación respecto a la «Católica», además de como un aliado de sus enemigos a quien no había que permitir, sin más, que le echase el pie adelante. Esa emulación dio lugar a obras tan simultáneas que podría discutirse cuál se produjo primero, y cuál es la relación entre ambas: en especial las dos capillas encargadas a Roma por ambos monarcas, la de su santo patrono por Juan V y la de San Francisco Regis por Felipe V, con gran despliegue de mármol italiano¹⁶. Aparte de los perdidos esplendores de la Patriarcal lisboeta, baste recordar que en Mafra, la gran creación de Juan V, la iglesia está

enteramente formada por mármol portugués, y solo las esculturas vinieron ya hechas de Génova, como las de la fachada de La Granja. El recuerdo de la corte paterna estaba muy vivo en Bárbara, atenta además a la arquitectura —la única que en la familia habla de ello— como manifiesta su correspondencia¹⁷. No es dudoso su influjo en las opciones estéticas del arte áulico durante el reinado de Fernando VI¹⁸, y la voluntad de los cortesanos por satisfacer a la soberana queda bien patente en la enfática presencia de Juan V como una de las personas reales efigiadas dentro de la serie de esculturas en las esquinas de la planta principal, y concretamente ante los balcones de la Galería de la reina, espacio que, precisamente, contaba con una de las más ricas decoraciones en mármol [Fig. 1].

Esa posición del suegro de Fernando VI, que hubiese disgustado a Felipe V tanto como sin duda lo hizo a Isabel de Farnesio, nos recuerda que el esplendor de la iglesia patriarcal de Lisboa sin duda fue decisivo para que Fernando y Bárbara decidieran hacer de su Real Capilla un templo de inusitado lujo, empezando por su tamaño relativo dentro del Palacio [Fig. 20 y ver fotografía en p. 50], continuando por su riqueza en mármol y terminando por «detalles» como el órgano, los cantorales y las ropas litúrgicas, preciosidades que sí se llegaron a terminar en contraste con la larga obra en piedra. La Real Capilla era sede del Patriarca de las Indias, arzobispo *in partibus* bajo cuya jurisdicción eclesiástica quedaban Palacio y los Reales Sitios como además enfatizó el Concordato de 1753, su paralelismo con la de Juan V era por tanto palmario, y esta ya pesaba en la mente de Felipe V e Isabel de Farnesio cuando escogieron a Juvarra como arquitecto pues, no recordando su nombre, lo definieron como «el arquitecto que hizo la Patriarcal de Lisboa»¹⁹.

El reivindicativo hispanismo del reinado de Fernando VI traerá consigo una decidida y sistemática exploración de las canteras nacionales, declarándolas todas, por Real Orden, destinadas a servir para el ornato del Palacio Nuevo, y confiscando por tanto el usufructo a sus dueños. Esta política arranca de los primeros meses del gobierno de Fernando VI, cuando se plantea ya el ornato



FIG. 2. PAVIMENTOS DE LA CÁMARA (006) Y DE LOS DESPACHOS DE CARLOS III (007, 008, 009), DISEÑADOS POR MATTIA GASPARINI. AXONOMETRÍA Y DIBUJO POR RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO.

marmóreo del interior de Palacio, que hubiera resultado así, como en tantas otras cosas, un barroco compendio de España. Es en agosto de 1746 cuando se expone al rey que «por el dilatado tiempo y caudal extraordinario que se necesitan para las obras de mármoles, pinturas y puertaventanería... propongo de nuevo a V.M. los siguientes puntos...: Si V.M. gustará que todas las paredes de la capilla (y las de las habitaciones reales) sean de mármoles hasta la cornisa inclusive, y las bóvedas pintadas; o si solo han de ser de mármoles los frisos, pilastras y

adornos de puertas y ventanas, y lo demás pintado y estucado». El ornato de la capilla y de algunas de las salas de representación, fundamentalmente la Galería de la reina [Fig. 1], motivó el arranque de esa ambiciosa campaña de conocimiento y explotación de las vetas marmóreas españolas para mayor gloria de la Monarquía²⁰.

Respecto al tiempo de sus padres, y distanciándose del de su hermano y antecesor, Carlos III aportó nueva savia de Roma y de Nápoles al arte cortesano español que ya era tan italiano. Esa puesta al día lo ligaba de

FIG. 5. GABINETE DE MADERAS FINAS DE MARÍA LUISA (096),
PAVIMENTO. DIBUJO POR RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO Y
ÁLVARO HEREDIA DOMÍNGUEZ.

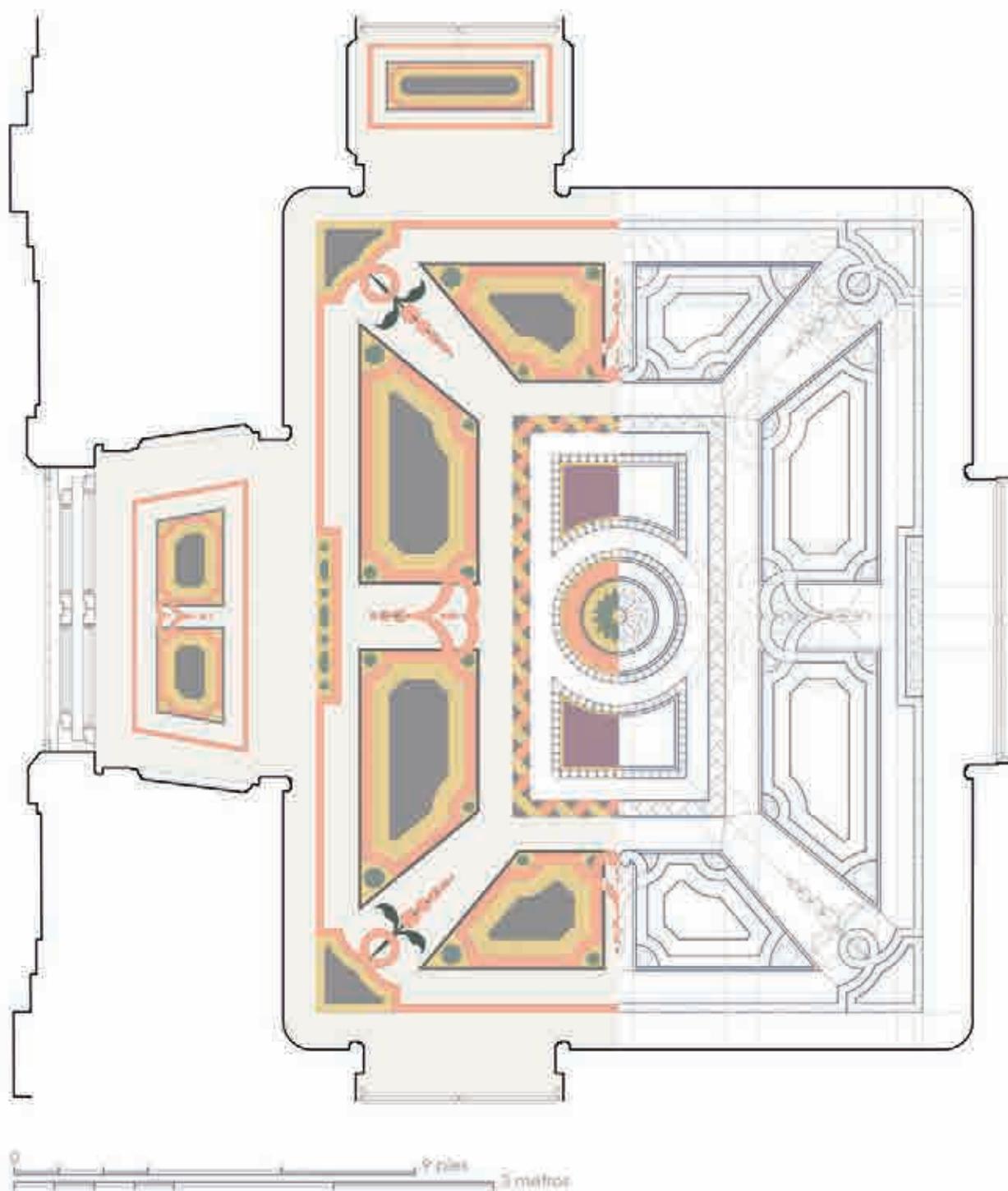
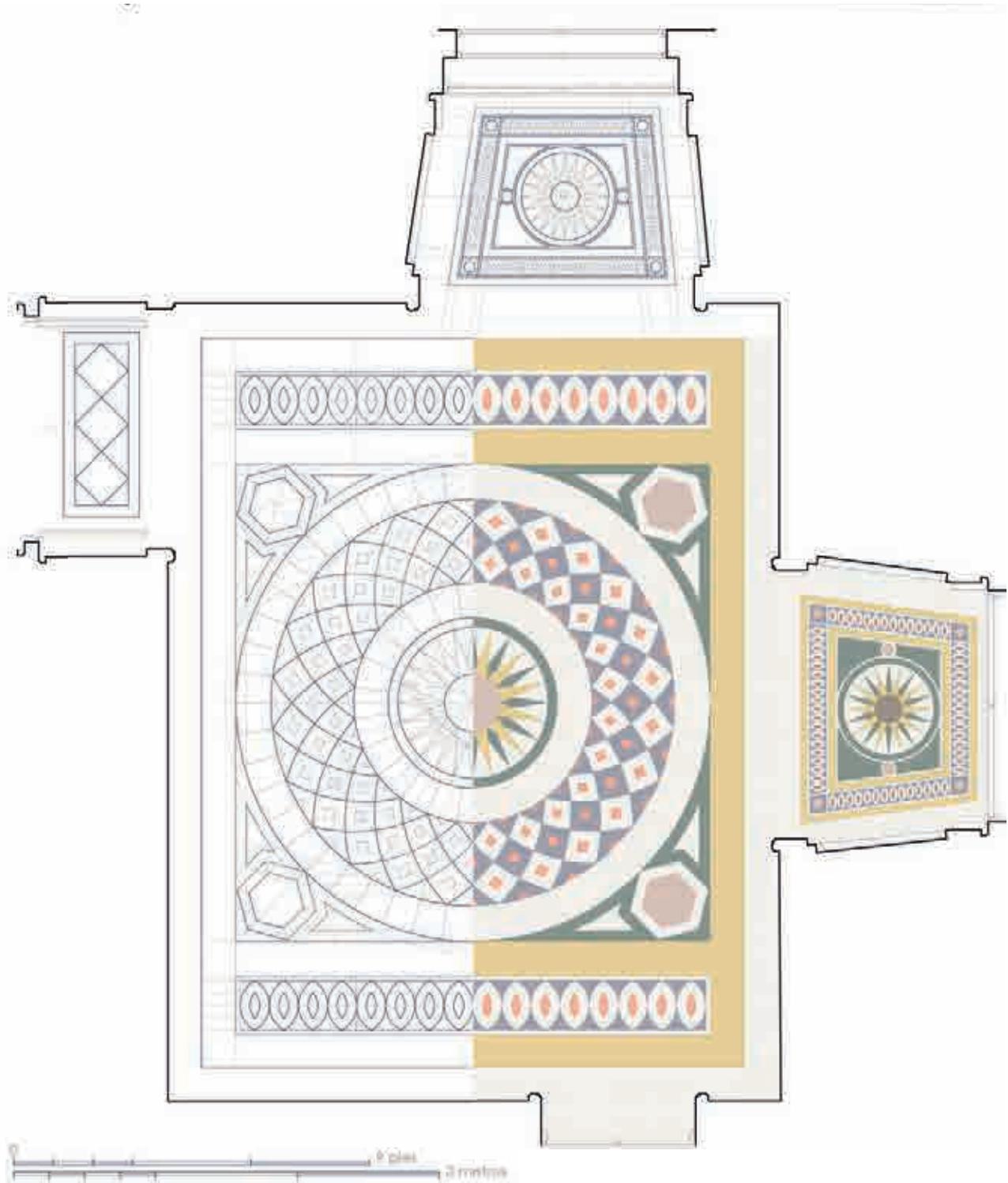


FIG. 6. ANTEDESPACHO DE CARLOS IV (050), PAVIMENTO.
DIBUJO POR RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO Y ÁLVARO HEREDIA
DOMÍNGUEZ.



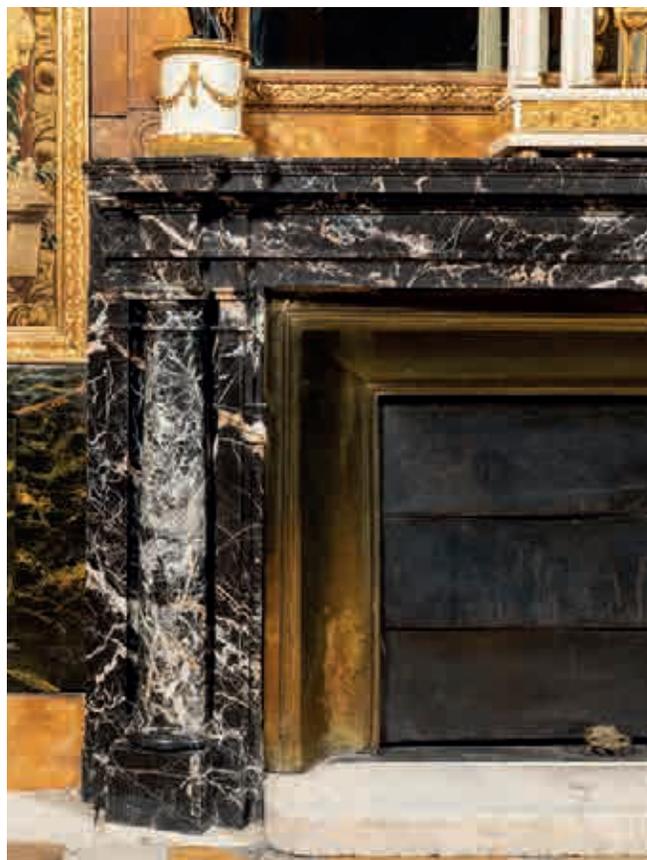
ministerio los resultados de sus trabajos, lo cual fue informado favorablemente por Sabatini con antecedentes de otros casos⁵¹.

Lo enviado al Gabinete en 1769, o al duque de Havré en 1772, puede que tenga relación con la mesa que se encuentra en París, en la Galerie Minéralogique del Jardín des Plantes, y en cuyo tablero reza: «Collection des Marbres d'Espgne. Envoyée en 1774 par le Roy d'Espagne»⁵². No hemos encontrado otra noticia al respecto, ni obtenido de Francia ninguna noticia sobre la documentación que pudiesen tener, pero puede que las piezas fueran enviadas directamente desde el Gabinete científico madrileño al parisino. Aunque son bien reconocibles muchas de las piedras en nuestro muestrario, la numeración de las 108 variedades presentes en la mesa de París no corresponde con este —ni en su versión de 1766 ni en la definitiva— ni se entiende su orden, que por otra parte se le debió de dar ya en Francia, pues tanto el tablero como los pies de la mesa son de manufactura francesa. Las otras colecciones mencionadas, incluidas las de los infantes, deben de estar en manos privadas, y entre ellas destaca la que en 2017 puso amablemente en nuestro conocimiento Philip Hewat-Jaboor⁵³.

Tales exploraciones apenas habían dado lugar por entonces a una reordenación del muestrario, pues en 1776 la lista que se enviaba al traductor del *Dictionnaire* de Lacombe todavía lo describía en tres arcas, tras cuyas listas «continúan las noticias sueltas en clase de modernas»⁵⁴. Dos años más tarde, en 1778, el rey ordenó a Sabatini formar «tres colecciones de mármoles, jaspes, alabastros, pórfidos y granitos de España en tabletitas de 3 pulgadas en cuadro y tres líneas a lo más de grueso, pulimentadas por ambos lados, y que V.S. las haga entregar a D. Pedro Franco Dávila, director del Real Gabinete de Historia Natural»; estaban destinadas a la Archiduquesa Mariana y al Museo Británico, correspondiendo a otros regalos hechos por ellos, y «constando cada colección de noventa tabletas de tres pulgadas en cuadro y tres líneas de grueso, pulimentadas por ambos lados»⁵⁵. Y otra más tuvo que preparar Sabatini en 1783 para el Gran

Duque de Toscana con «... todos los mármoles, alabastros, jaspes, granitos, pórfidos y demás de estos reinos, en los mismos términos que se dispuso para la señora archiduquesa Mariana», entregándola «al director del Gabinete de esa Corte D. Pedro Franco Dávila para que la coordine y rotule»⁵⁶. Además de ofrecer la indicación de que todas esas colecciones de muestras eran formateadas por el taller de mármoles en «tabletas ...de tres pulgadas en cuadro y 3 líneas de grueso, pulimentadas por todos sus lados», esta noticia de 1783 sitúa la colección de rocas ornamentales de Palacio en un punto —noventa muestras— aún no muy distante del que tenía en 1766. Lo que está mucho menos claro es la relación probable entre el taller de Palacio y la Real Manufactura

FIG. 8. SALÓN DE TAPICES (047). CHIMENEA EN MÁRMOL DE MAÑARÍA.



MÁRMOLES ESPAÑOLES PARA EL REAL PALACIO NUEVO

José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

SACCHETTI Y LOS COMIENZOS DEL MUESTRARIO 1740-1748

La construcción del Real Palacio nuevo alcanzaba el nivel de su planta baja en 1742, a la vez que se adoptaba la propuesta de Scotti para hacer dos escaleras principales —iguales, simétricas— en lugar de una, y desplazar la Capilla al lado norte. En 1746 la edificación llegaba al suelo del piso principal, en julio fallecía Felipe V, y en septiembre Fernando VI y sus ministros empezaban a tomar decisiones para buscar, elegir y aportar los mármoles que, como hemos visto, se consideraban imprescindibles en la residencia regia. Entre septiembre de 1746 y 1749, y con especial insistencia en 1747 y 1748, se reclamó a Sacchetti la definición de todo un programa ornamental con jaspes en el interior de Palacio. Sus dilaciones tenían fundamento, pues ¿cómo saber si se estaban utilizando los mejores recursos posibles si no se llevaba a cabo una búsqueda suficientemente amplia y documentada? Las decisiones estaban entrelazadas, pues no bastaba el criterio estético para justificar la elección de

una piedra si su cantera era lejana, escasa y no proporcionaba bloques del tamaño exigido por el diseño.

Por tanto, tanto el muestrario como la saca y traída de los mármoles se concretaron entre 1740 y 1749 bajo la presión de proyectos que debían ser definidos —y que con frecuencia eran alterados sobre la marcha—, de una obra en rápido avance, y de unas exploraciones amplias y laboriosas. El primer recurso para afrontarlas era obvio: recurrir a los precedentes, es decir, a la obra de El Escorial, y a las realizadas por Felipe V hasta entonces.

EL PRECEDENTE ESCURIALENSE

El Escorial había establecido una tradición arquitectónica regia española sobre el fuerte componente romano de J.B. de Toledo, con otras aportaciones italianas modernas¹. En ese contexto el despliegue de mármoles alcanzó una dimensión hasta entonces inédita en Castilla, sobre todo en la capilla mayor pero también en los oratorios reales,

en el templete de los Evangelistas y en los pavimentos de la iglesia, coro y claustro, con voluntad clara de evocar el pasado imperial. Al marmolista de Felipe II, Jacopo da Trezzo, se le atribuyó la opinión de que le parecían españoles todos los mármoles que en Roma se conocían, o que si no era así por lo menos también se hallaban en España; digna en verdad de un cortesano italiano, esta frase recogida por Sigüenza y ampliamente difundida —por Ponz, entre otros— fundamentó en el reinado de Fernando VI el afán por conocer y aprovechar tal riqueza, empleándola como un elemento de prestigio. Así en 1745, con el fin de ganar tiempo orientando la búsqueda de canteras hacia destinos ya explorados, se ordenó investigar en el Archivo de Simancas las cuentas de la construcción de El Escorial: las del pagador Tomás de Paz, entre 1583 y 1587, documentaron la traída de mármol blanco de Macael y de Filabres (que es lo mismo); blanco, negro, gateado y azul de Estremoz, y otro —sin especificar— de Villaviciosa, ambas en Portugal; mármol pardo de las Navas, jaspe de Espejón, y jaspe verde de Granada. Otros documentos aportaron más datos sobre el blanco de Macael; sobre las canteras exploradas por Juan de Guzmán entre 1563 y 1570 en Vera, Cabo de Gata, Mojácar, Almería; sobre las búsquedas que Jacopo da Trezzo quería hacer en Aracena y Mérida «así para el retablo como para las columnas de la custodia» en 1581; sobre la «mina de jaspe colorado» descubierta en Aracena por Gregorio Barragán y cedida al rey en 1581; y sobre el jaspe de Espejón «para el dicho retablo, gradas del altar mayor y colaterales, depósitos y bultos de los cuerpos reales y otras cosas de la iglesia de dicho monasterio»². Sin salir de El Escorial, el Intendente de la Fábrica de Palacio que estaba organizando todo «el descubrimiento e inspección de varias canteras de mármoles que sirvan para la Real Fábrica de Palacio: teniendo presente los muchos, y exquisitos que se hallan colocados en la capilla que hay en el Escorial a espaldas de la Sacristía», pidió a la Junta de Obras y Bosques en 1745 «una puntual noticia» de sus variedades³. Es lógico que no preguntase por las del Panteón de Reyes, porque estos eran de origen bien conocido: el gris azulado de San

Pablo de los Montes (Toledo), y el de Tortosa, famoso en Europa como *brocatello di Spagna*, y sobre el cual las referencias son tan abundantes como conspicua su presencia en Palacio —en las puertas de la Capilla, por ejemplo— aunque mal documentada su traída; es probable que se contase con una considerable cantidad de este material almacenado en Madrid desde el siglo anterior⁴.

Esas constataciones documentales son interesantes porque revelan la voluntad de seguir el camino trazado en El Escorial, y porque su contraste con la espectacular obra de Trezzo en el retablo y la custodia inspiró también las búsquedas de otras variedades por las que se tenía mucho interés y que resultaron más escurridizas, como los jaspes rojos de Aracena⁵, y del Cabo de Gata, que por el momento acabó en fracaso⁶. Desde luego las pesquisas históricas confirmaron el interés por traer blanco de Macael, verde de Granada y jaspe de Espejón, que eran piedras bien conocidas en las obras reales: la capilla de Doña Juana en las Descalzas está enteramente hecha con esos tres mármoles⁷. En suma, Simancas no aportó a la Fábrica de Palacio gran cosa que no se supiera ya, pero parece que llamó de nuevo la atención por un mármol muy apreciado por Felipe II, el verde de Granada.

El conocimiento de las canteras de Macael y Filabres para el blanco, y las de Espejón para el «jaspe» de color, estaba bien vivo en las obras reales de Felipe V, porque de ambas se hicieron venir grandes cantidades para el jardín de San Ildefonso desde 1720. Es muy curioso, sin embargo, la enorme diferencia de gusto que se advierte entre el uso de Espejón por Felipe II y por los Borbones: la variedad empleada con profusión en la capilla mayor de El Escorial es el conglomerado (24), y ese es, precisamente, el que nunca o rarísima vez se utiliza durante todo el XVIII, y solo vuelve a complacer al historicismo de Alfonso XII. Por el contrario, las que los Borbones emplean en grandísima cantidad y en casi todas sus obras son dos que a los Austrias no llamaron la atención en absoluto: una amarilla, y otra amarilla y morada. Estas opciones cromáticas responden a cuestiones estéticas más generales, propias de la época respectiva,

FIG. 14. SALETA DE LA INFANTA ISABEL (078). PAVIMENTO, PROCEDENTE DEL DORMITORIO DE LA REINA (015A), DETALLE.



pero también pueden responder a criterios más personales. Por ejemplo, el Espejón amarillo, que fue el que René Carlier para construir la cascada en el jardín de La Granja, corresponde a un tono de piedra que era muy del gusto versallesco —no solo francés, sino cosmopolita europeo— del primer tercio del XVIII: la cascada frente al palacio de Schleissheim (Munich) es de un material casi idéntico, y digamos de paso que los vínculos entre la corte bávara y la española eran abundantes. Carlier, sin embargo, evita usar el amarillo y morado, pero tras su muerte esta variedad empieza a cundir inmensamente

en los interiores de Felipe V, quien manifestaba cierta querencia por este color un tanto luctuoso: las cortinas de todo su «cuarto» en La Granja eran moradas con bordado en plata. No solo la búsqueda de canteras y la extracción de muestras estaba determinada por cuestiones estéticas, sino la elección de qué variedades emplear también, y nada lo demuestra mejor que ese contraste entre el significado básico que «Espejón» significaba para Felipe II y para los Borbones, quienes ya en 1740, antes de iniciar más prospecciones en busca de los más variados jaspes españoles, tenían bien claro no solo la



EL PALACIO REAL DE MADRID: ESPACIOS Y ELEMENTOS MARMÓREOS

José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

La arquitectura del Palacio Real de Madrid expresa sus formas en una bicromía elegante: sobre un fondo —y una base— de granito gris destaca la piedra blanca de Colmenar de Oreja en la que están labrados los elementos más ornamentales: el orden gigante, las guarniciones de huecos, impostas, cornisas, balaustradas y esculturas. Solo en algunos relieves cuya mayor blancura apenas destaca sobre la del Colmenar se emplea mármol. El cromatismo de las rocas ornamentales queda reservado para los interiores, y en ello ya se pensaba desde 1737, aunque solo cuando el diseño interior quedaba definitivamente fijado podía empezar a plantearse la relación entre formas y colores. Y pocos edificios han experimentado tantos cambios de proyecto sobre la marcha de su construcción como este: Sacchetti, a consecuencia de las polémicas causadas por el marqués Scotti desde 1741, hubo de convertir la escalera principal en dos, iguales y simétricas¹; y, presionado nuevamente, hasta 1747 no pudo obtener una aprobación definitiva de su propuesta para ellas². Al desarrollar las escaleras tuvo que desplazar la capilla al centro del lado norte: de nuevo tardó en

obtener el visto bueno a su idea final para el templo, configurado en 1749. Su distribución definitiva de la planta principal quedó fijada en 1747, pero fue completamente alterada por Sabatini en 1760³.

Dada esta compleja historia, exponer el rol de las rocas ornamentales en Palacio ofrece el problema de por dónde empezar: los salones de Sacchetti estaban definidos, con sus mármoles y todo, antes que la Capilla; pero ninguna de esas salas se realizó. Las escaleras gemelas quedaron definidas bajo Fernando VI —y antes que la Capilla—, pero fueron reducidas a una sola por Carlos III, quien optó por otro diseño de rampas y, finalmente, por el mármol para sus peldaños. La Capilla, cuya forma quedó completamente decidida bajo Fernando VI aunque con cierto retraso, fue concebida desde el principio —incluso antes de que se aprobase el diseño final— como una pieza de enorme riqueza en mármoles y bronce; y, aunque quedó frustrada, es en ella donde empezó a manifestarse la magnificencia pétrea que se deseaba desplegar dentro de la residencia real desde mucho antes de Carlos III. Como a este corresponden los elementos marmóreos en

la escalera, como están indisolublemente unida a ella los dos grandes salones sucesivos, y como tras esos procede directamente hablar del resto de las salas, comenzaremos por lo lógico que es empezar por la Capilla, procediendo luego por las escaleras y los salones, siguiendo el plano y la numeración de su leyenda [fig. 66].

LA REAL CAPILLA

La Capilla se quiso decorar con lujosos jaspes desde la cornisa hasta el suelo, elegidos a partir del muestrario⁴. Pero los únicos elementos marmóreos que se llegaron a instalar fueron las jambas de Tortosa y las dieciséis columnas de orden corintio en mármol de Mañaria, negro con algunas manchas blancas [Figs. 19 y 20 y ver fotografía de la p. 50]. Su saca y traída se planificó antes incluso de que empezaran a elevarse los muros a los que se adosan, y se mantuvieron pese a todos los cambios en torno suyo. En octubre de 1750 Sacchetti planteó al intendente las medidas que habían de tener: 22 pies de alto por 3 de diámetro (616 x 84 cm)⁵, y, a finales de noviembre, envió un dibujo del corte y sección confirmando las medidas y la forma⁶, advirtiendo que durante su conducción se podían desportillar y añadiendo que no se labrasen en la propia cantera para no dañar las partes más frágiles como eran el imoscapo y el collarino⁷.

Todas las columnas se sacaron de la cantera de Mañaria, en Vizcaya. El primer encargado de extraer el mármol necesario fue la compañía de Pedro Ignacio Inaurandiaga, se sabe por una carta del mismo año donde informaba a Elgueta de que se habían descubierto cuatro columnas, otras ocho más en noviembre y las cuatro restantes estaban en ello⁸. Pero no fueron ellos los que finalmente se encargaron de los trabajos, puesto que en enero de 1751, se hizo un concurso y, el 17, se aprobó la subasta a favor de la compañía de Vicente Gargallo y Juan Bautista Pirlet, que las dejaron a un precio de 44 mil reales cada una, incluyendo todo el proceso de saca, conducción, labra, pulimento y asiento⁹, formalizándose el contrato el día 30. Sobre el proceso hay bastantes cartas de los asentistas que arrojan datos curiosos, como el aprovechamiento de lo

que estaba sacado por la compañía anterior, los incidentes en el camino hacia la Fábrica de Palacio o problemas con los antiguos trabajadores. El 30 de julio salieron dos columnas desde Vitoria, más adelante otras dos y otras tres casi un mes después, debido a un descuido que produjo el destrozo de una de ellas¹⁰.

Del resto no se han encontrado noticias documentales, pero para finales de año estaban ya casi todas enviadas porque en noviembre se produjo un pago para que se finalizara esta tarea¹¹. Entre 1752 y 1753¹² ya debían estar todas en la obra de palacio porque a finales de año en varias reuniones de la Junta se propuso su colocación¹³, y el día 1 de diciembre se dio principio al proceso, considerando que se debía hacer antes de asentar el resto de los mármoles¹⁴.

Dentro de las alabanzas a la Capilla prodigadas por todos los viajeros, sus grandes columnas fueron muy admiradas¹⁵. Bourgoing, comentando que son «lo que contribuye en especial a la magnificencia de su decoración», lamenta sin embargo «que para sacar tantas se cortasen perpendicularmente los ocho bloques que se habían extraído, y que al estar adosadas a la pared no luzcan tanto como podrían si fueran aisladas»¹⁶.

Una vez terminada la construcción de la Capilla con la instalación de la bola y la cruz que rematan la cúpula en 1757 comenzó el proceso de elección y planificación de los restantes elementos marmóreos que la decorarían. Aunque gran parte de las piedras llegaron a Palacio, la mayor parte de ellas no ocuparon su lugar en el recinto sagrado.

La tribuna regia o «cancel» estaba prevista por Sacchetti en el extremo occidental del templo, frente al santuario, y a su mismo nivel, ya desde sus primeros proyectos de 1737, y ya desde 1748 le daba una forma convexa, saliente, y dos columnas, todo lo cual hacía eco a la forma del altar mayor. Esas columnas, de orden jónico¹⁷, su número y su inserción en la planta fueron adaptándose a los cambios de proyecto. En marzo de 1757 la Junta Facultativa formada para la decoración de la Capilla, y en la que los criterios de Giaquinto y de Ventura Rodríguez

FIG. 20. REAL CAPILLA (030). COLUMNA MONOLÍTICA DE MÁRMOL DE MAÑARIA.

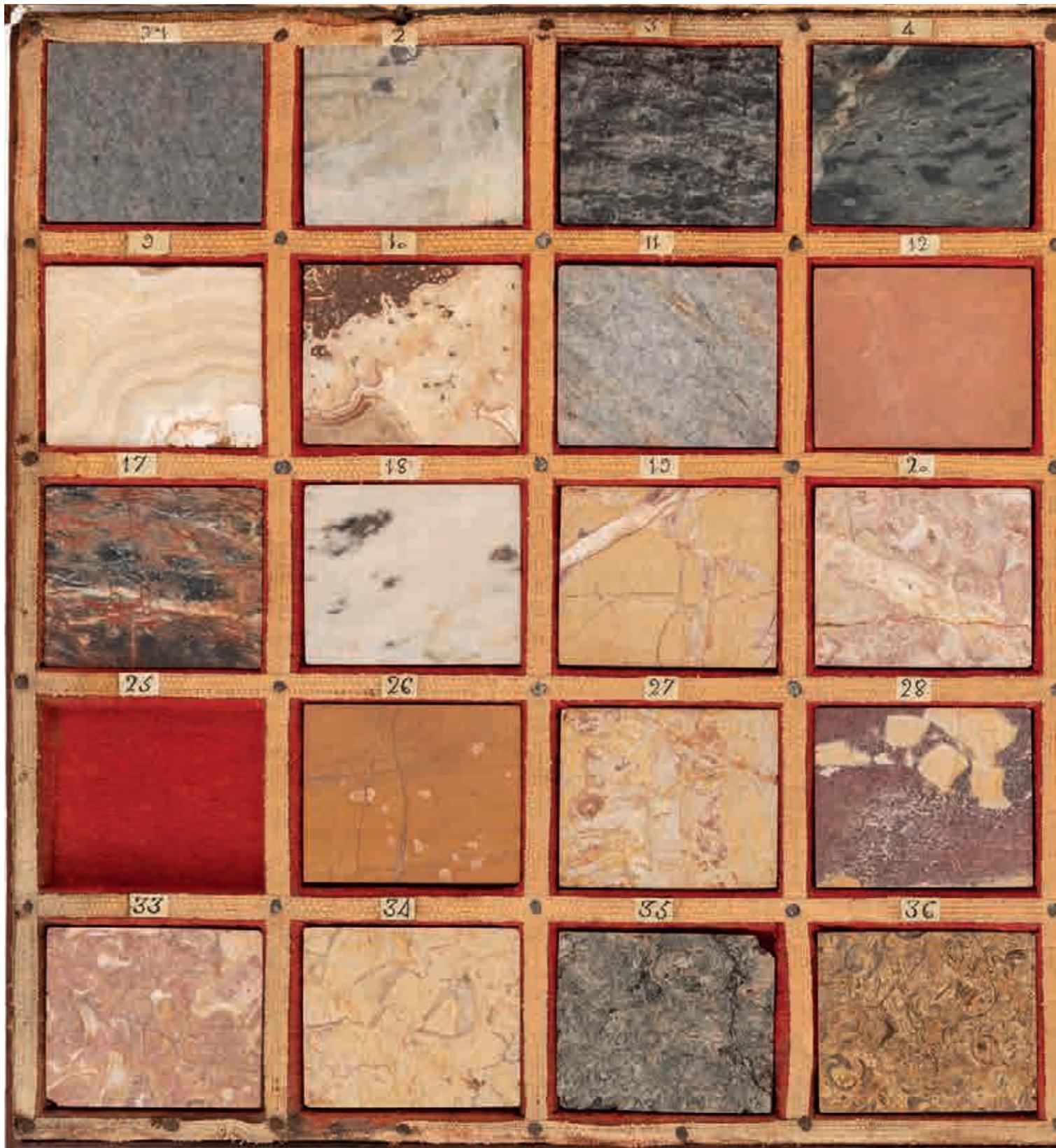
solían imponerse sobre los de Sacchetti, estableció una nueva selección de mármoles¹⁸, optando por el verde claro de Granada para los fustes de esas columnas del cancel¹⁹. En agosto de ese mismo año una modificación sugerida por Corrado Giaquinto aumentó su altura, nada menos que con diez pies más, a la vez que se descartaba el verde por otro de Málaga «agatado con manchas encarnadas y del color de la leche»²⁰.

Al año siguiente se volvió a cambiar de parecer, y, en la Junta del 6 de marzo de 1758, se discutió sobre la forma y el cromatismo, decidiéndose que estas columnas salieran todas de un mismo banco de jaspe amarillo y morado de Espejón²¹, del que al menos se obtuvieron dos fustes en 1759. Cuando Elgueta informó sobre ellas a Squilace en 1760²², la Junta Facultativa aún esperaba poder dar un buen impulso a la obra pétreo de la Capilla y acometer, aunque de manera tímida, los adornos marmóreos de las salas del palacio²³. En función de ello, Saizar continuó la saca en Vizcaya²⁴, y quizá una de las chimeneas pueda relacionarse con ello [Fig. 19]. Aunque Carlos III estuvo conforme con esta decisión y apuntó que se hiciera lo posible por que quedasen puestas en ese año, nada de eso se llevó a efecto, y Sabatini dispuso para el rey y la reina sendas tribunas tan cómodas como sosas. Tampoco llegaron nunca las dos columnas jónicas previstas por Sacchetti para la puerta de la Capilla²⁵.

Como el cancel, el altar proyectado por Sacchetti en 1749 era de forma convexa con cuatro columnas, que fueron traídas de Espejón por Juan Tami en 1750²⁶, y al que responde todavía el plano de Novello. Pero entre 1755 y 1757, a impulsos de Giaquinto, se adoptó una forma cóncava a la vez que se daba mayor importancia y profundidad al retrocoro, concebido a la vez como relicario²⁷. Por entonces, la Junta para el ornato de la Capilla decidió que para algunos adornos del altar se utilizase, por su rareza, el jaspe de las minas de Molina de Aragón, de fondo blanco con vetas azules y verdes²⁸. Aunque el altar fue motivo de deliberaciones hasta el final del reinado de Fernando VI²⁹, el que finalmente se realizó y ha llegado hasta no-



FIG. 67. CAJA I. PATRIMONIO NACIONAL, INV. IOI39584.





Este libro se ha publicado con motivo de la exposición «Su Majestad escoja. El muestrario de mármoles de Patrimonio Nacional», organizada por Patrimonio Nacional y celebrada en el marco de la línea *Colecciones Reveladas*, dentro del programa expositivo la Galería de las Colecciones Reales, del 24 de abril al 7 de septiembre de 2025

Edita

PATRIMONIO NACIONAL

Director de las Colecciones Reales

VÍCTOR CAGEAO SANTACRUZ

Director de Inmuebles y Medio Natural

LUIS PÉREZ DE PRADA

Vocal Asesora de las Colecciones Reales

ANA AZOR LACASTA

Jefe del Departamento de Publicaciones

CARMEN CABEZA GIL-CASARES

Coordinadora de Publicaciones

MARÍA DOLORES LÓPEZ MARÍN

Coordinador de la investigación y documentación

NOÉ VARAS TELEÑA

Subdirectores Adjuntos de la Galería de las Colecciones Reales

IRENE DOMÉNECH COULLAUT y ANTONIO SÁNCHEZ LUENGO

Comisarios de la exposición

VIRGINIA ALBARRÁN MARTÍN

PEPA PARRA GRANELL

JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR

Jefe de Servicio de la Exposición Permanente

ISABEL SAMPEDRO MENDES

Diseño, composición, maquetación, fotomecánica
y producción editorial: EDICIONES DOCE CALLES S.L.

Fotografías

Todas las fotografías pertenecen a Patrimonio Nacional
(Archivo Fotográfico y Mario Sedeño)

ISBN (Patrimonio Nacional): 978-7120-565-0

NIPO: 147-25-022-5

ISBN (Ediciones Doce Calles): 978-84-9744-512-2

Depósito legal: M-15980-2025

© de esta edición: Patrimonio Nacional

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

Créditos fotográficos

Cubierta. Despacho secreto de Carlos III (008). Pavimento, detalle del motivo central.

Página 1. Despacho de Carlos IV (051). Pavimento, detalle del motivo central.

Página 2. Gabinete de Porcelana (013). Pavimento, detalle del motivo central.

Página 4. Antedespacho de Carlos III (007). Entrebaldón, detalle.

Página 10. Tercer despacho de Carlos III (009). Pavimento, detalle.

Gráficas Muriel S.A.

Impreso en España / *Printed in Spain*