La porcelana del Buen Retiro. Investigaciones recientes.

C. MAÑUECO SANTURTÚN

Conservadora del Departamento de Edad Moderna. Museo Arqueológico Nacional.

En este trabajo se dan a conocer los resultados de investigaciones recientes sobre La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro (1760-1808) que abordan dos temas. El primero, referido a la construcción de la Fábrica. Datos documentales inéditos han permitido conocer que la Manufactura del Buen Retiro fue un complejo en el que hubo dos edificaciones: de la más antigua, destinada a contener los talleres de la Fábrica, siempre se ha sabido que se construyó en cinco meses (enero, mayo 1760), aunque el costo de esta obra no coincide con el que tradicionalmente se le ha venido atribuyendo. Pero no se tenía noticia de la existencia de una segunda edificación, cuyas obras duraron cinco años y finalizaron en agosto de 1765. Este edificio estuvo destinado a albergar a los operarios de la Fábrica y su costo, muy elevado, corresponde con el que siempre se ha venido asignando a los talleres de la Fábrica. El segundo apartado se ha dedicado a mostrar las fuentes iconográficas de algunas realizaciones de porcelana de la Manufactura madrileña.

Palabras clave: Porcelana, historia, Buen Retiro (Madrid)

The Porcelain Factory of Buen Retiro Recent. Researchs.

Recent researchs have led to know new data of the construction of the Royal Porcelain Factory of Buen Retiro (Madrid, Spain). As some documents not known hitherto have revealed, the Factory was integrated by two different buildings. It was known that the building for the workrooms was raised up in 1760 –from January to May-. The economic cost traditionally attributed to this construction has resulted to be the total cost of a second building, raised in a period of five years –until August of 1765- to be occupied by the workers and their families. A second aspect studied in these pages is about the iconographic sources on which may be based some porcelain works made at the Factory.

Key words: Porcelain, history, Buen Retiro, Madrid

I. LA CONSTRUCCION DE LA FABRICA.

La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro fue fundada por el rey Carlos III en 1760, pocos meses después de haber llegado a España para ocupar el trono, tras el fallecimiento sin sucesión directa de su hermano Fernando VI (1746-1759).

La Manufactura estaba situada en los jardines del Palacio del Buen Retiro, funcionando sin interrupción a lo largo del medio siglo que duraron los reinados de Carlos III (1759-1788) y de su hijo Carlos IV (1788-1808). Al comenzar la Guerra de la Independencia el ejército francés se apoderó del recinto y utilizó la Fábrica como depósito de municiones. Cuatro años más tarde el general que estaba al frente de las tropas inglesas, no obstante ser el aliado de España, ordenó su voladura, destruyéndola por completo. En el mismo lugar se colocó una bella estatua dedicada al Ángel caído, obra del escultor Ricardo Bellver (fig. 1).

El presente trabajo se ha estructurado en cuatro apartados:

1. *Qué datos se conocían en relación con la construcción de la Real Fábrica*
2. *Qué cuestiones llamaban la atención*
3. *Qué dicen los documentos que se han encontrado*
4. *Qué conclusiones se pueden obtener*

1. Datos que se conocían sobre la construcción de la Fábrica.

Antes de que viera la luz en 1904 el trabajo de Pérez Villamil sobre la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro ⁽¹⁾, algunos estudiosos y viajeros habían dado a conocer su opinión acerca del lugar y de la construcción de la Fábrica.

El testimonio más antiguo aparece en la conocida obra de Ponz, en 1775, quien comenta que el edificio “era de grande y regular arquitectura” ⁽²⁾.

Diez años más tarde Álvarez de Baena, en el “Compendio histórico de la Villa de Madrid”, hace una referencia a su ubicación, indicando que se encuentra instalada “donde estaba la Ermita de San Antonio, que ha quedado dentro del edificio” ⁽³⁾.

Aunque las vidas de ambos autores fueron coetáneas de la etapa de producción de la Fábrica, sin embargo, la información más completa sobre el edificio la proporciona Pérez Villamil casi siglo y medio más tarde. Fue él quien explica que en el mes de diciembre de 1759 “se eligió el sitio para levantar la Fábrica, donde entonces había una ermita dedicada a San Antonio que quedó encerrada en la nueva construcción, y fue tan amplia como para encerrar un personal numeroso, talleres y almacenes propios de tan complicada manufactura” ⁽⁴⁾.

Añade que tenía tres pisos, seis pabellones, la cornisa de piedra, y decoraban su fachada 96 rejas y 170 ventanas. Afirma, asimismo, que en el mes de mayo de 1760 se comenzó

a fabricar porcelana “de tal modo que se emplearon en la parte principal de la edificación cinco meses, sin contar los días de invierno riguroso”. La cantidad invertida en la obra, dice, “pasó de seis millones de reales”.

Todos los estudiosos de este tema se apoyan en Pérez Villamil; su obra continúa siendo extraordinariamente valiosa, no obstante el tiempo transcurrido. Manejó fuentes de primera mano, que se conservaban en el Archivo del Ministerio de Hacienda y que eran copia de las que se habían perdido al destruirse el Archivo de la Fábrica. Sus apuntes y comentarios referentes a la documentación de la Fábrica son siempre rigurosos, tal y como se ha podido constatar cuando se han encontrado en los Archivos segundas copias de documentos, cuyo contenido él había dado a conocer anteriormente.

Sin embargo, se cree que no debió consultar los datos referentes a la construcción de la Fábrica conservados en el Archivo de Simancas; tampoco debió manejar otros documentos desconocidos, que se han encontrado en el Archivo Histórico Nacional, resultando esclarecedores a este respecto porque llenan un vacío documental notable.

La existencia de los documentos de Simancas fue dada a conocer en el Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, el año 1926 ⁽⁵⁾. El contenido de los mismos fue publicado por Sánchez Beltrán, en su Tesis Doctoral sobre Buen Retiro, el año 1987. En el tema presente, interesa citar un documento, fechado en el mes de julio de 1760, en el que se menciona por vez primera “la obra que está mandada construir en el Real Sitio de Buen Retiro... para habitaciones de los dependientes de la Real Fábrica”. Otros dos documentos, fechados en el siguiente mes, hablan de que se han sacado a subasta partidas de esta obra ⁽⁶⁾.

2. Hechos que llamaban la atención en estos documentos.

Al leer a Pérez Villamil siempre había asombrado la rapidez con la que se había construido la Fábrica, si se piensa que tenía tres alturas, y se juzga su tamaño a través del único testimonio gráfico que de ella se conserva, en una pintura anónima del Museo Municipal de Madrid, en la que aparece el Estanque Grande del Retiro, con la Manufatura al fondo (fig. 2).

Era cierto que algunos años antes de volver a España, durante su reinado en Nápoles, Carlos III había conseguido en muy poco tiempo poner en funcionamiento una Manufatura de Porcelana en los jardines del Palacio de Capodimonte, pero también es verdad que en Nápoles se había logrado este objetivo remodelando una casa que ocupaba el guarda del parque, actualmente dedicada a Escuela de Cerámica.

También costaba comprender cómo se habían podido gastar seis millones de reales en el breve tiempo de cinco o seis meses y en un edificio con fines funcionales, en el que no tenían cabida materiales lujosos.

Era una suma realmente elevada, como puede comprobarse si se compara con algunas otras cifras. En 1764, cuatro años más tarde, el sueldo más alto en la Fábrica del Buen Retiro se encontraba en 1.500 reales al mes, y lo percibía el Compositor de Pasta y Batidor de oro. Durante los primeros años de producción la nómina de los modeladores de la Fábrica oscilaba entre 501 y 60 reales por mes, la de los pintores estaba fijada entre 602 y 200 reales ⁽⁷⁾.

Respecto a la documentación que publica Sánchez Beltrán en 1987, cabría preguntarse dónde estuvo ubicado un segundo

Fig. 1. Plan du Fort du Retiro à Madrid. (s.a. 1811?)

edificio, iniciado una vez terminada la Manufactura del Buen Retiro en el Sitio de la Ermita de San Antonio y destinado a habitaciones de los dependientes de dicha Fábrica; cuál fue su costo; hasta cuándo se prolongó la obra.

Dicha autora comenta que la obra de habitaciones continúa hasta el 13 marzo de 1761, pero también afirma que desconoce más datos a este respecto puesto que los documentos que había encontrado sobre la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, tanto en Simancas como en el Archivo del Palacio Real de Madrid, finalizaban en esa fecha, y no volvían a facilitar más información hasta el año 1799 ⁽⁸⁾.

3. Los documentos que se han encontrado.

La presente investigación comenzó hace cinco años en el Archivo Histórico Nacional. A lo largo de este tiempo se han ido localizando nuevos datos sobre la Manufactura de Porcelana madrileña en una fuente documental cuya existencia se ignoraba, y cuyo contenido no había sido publicado hasta que se comenzó a darlo a conocer, a partir del año 1995 ⁽⁹⁾. Los documentos que se han encontrado, si bien llenan importantes lagunas tanto referentes a la Fábrica como a la obra, no forman un bloque unitario; por el contrario, se encuentran dispersos en numerosos manuscritos que guardan materias muy diferentes.

En lo referente a la construcción de la Fábrica, su localización ha permitido entender lo que fue el complejo de la Manufactura de Porcelana del Buen Retiro, completando, por un lado, datos relacionados con el edificio que albergó los talleres, y averiguando, por otro, cómo se desarrolló la obra destinada a habitaciones de los operarios.

A) EDIFICIO DESTINADO A CONTENER LOS TALLERES DE LA FÁBRICA.

Siempre se ha sabido que la Fábrica se había levantado en el Sitio de la Ermita de San Antonio, pero no se conocían más datos sobre su ubicación. En un comunicado que dirige el ministro Esquilache al Intendente de la Fábrica, J.T. Bonicelli,

fechado el 15 de enero de 1760, antes de comenzar la construcción del edificio de la Fábrica, se indica que “el rey ha resuelto que se componga la llamada Casa de San Antonio de este sitio, para colocar en ella la Fábrica de Porcelana” ⁽¹⁰⁾.

Proporciona mayor información un segundo documento, fechado en el mes de abril, en el que se lee que... “para rematar las obras y reparos de la Casa llamada de San Antonio de este Sitio, en el cual se ha establecido la Real Fábrica de Porcelana se necesitan 145.000 rs., además de los 255.000 reales en que las reguló el mismo arquitecto, y se libraron para las citadas obras”. El pago se califica como obra nueva y extraordinaria ⁽¹¹⁾.

De la lectura de ambos documentos, se puede deducir:

a) Que la Fábrica no se levantó de nueva planta, como se venía creyendo hasta ahora, sino que se “compuso” aprovechando un edificio ya existente, en el que se llevaron a cabo las obras necesarias para su adaptación, al igual que había ocurrido años antes en Capodimonte. Las obras no comenzaron antes del 15 de enero de 1760, es decir, que duraron cuatro meses, aún menos tiempo de lo que indicaba Pérez Villamil.

b) El edificio que se “compuso” fue la llamada Casa de San Antonio. Conviene indicar que en el siglo XVII, cuando se levantó la Ermita de San Antonio en los jardines del Buen Retiro, el concepto de Ermita era diferente al actual; se contemplaba como un conjunto formado por pequeñas construcciones, con jardines, etc., de finalidad tanto religiosa como profana ⁽¹²⁾. Parece ser que la Ermita de San Antonio tuvo, al menos, dos construcciones que estaban cercadas por un foso, porque así figuran tanto en el plano de Madrid que realizó Pedro de Texeira el año 1656 como en el dibujo de la Ermita del Santo que realizó Louis Meunier. Una de estas construcciones fue la que se rehabilitó para Fábrica; se sabe que estaba próxima al foso porque los molinos de la Fábrica se encontraban sobre una parte de él ⁽¹³⁾ (fig. 3).

La segunda edificación que se observa en el dibujo de la Ermita fue la que se debió destinar al culto, puesto que en el mes de febrero de 1760, estando la Fábrica en plena construcción, se encarga que se arregle y adorne el oratorio de la Casa de San Antonio para decir misa a los dependientes de la Fábrica. Los

Fig. 2. El Estanque Grande del Retiro. Oleo. hacia 1816. Al fondo se observa el edificio de la Real Fábrica de Porcelana (Cortesía Museo Municipal de Madrid.)

ornamentos del templo supusieron 9.728 reales (¹⁴).

c) El costo de la rehabilitación del edificio destinado a los talleres de la Fábrica no superó el medio millón de reales. Esta construcción permaneció poco tiempo en buen estado, porque en 1769 se quejan en la Manufactura por la situación de ruina (¹⁵) y por las enormes humedades existentes en los obradores (¹⁶), problemas que todavía no se habían resuelto por completo al siguiente año (¹⁷).

e) Dicho edificio destinado a talleres fue, sin duda, el que Pérez Villamil dice que se levantó en seis meses, y al que este autor denomina "parte principal". Pero su costo no fue de seis millones de reales, como él afirma, y de aquí surgió el equívoco que ha perdurado hasta ahora. En el Sitio del Buen Retiro se reutilizó una edificación ya existente para instalar los talleres de la Fábrica y, después, se levantó otro edificio para habitaciones, de mucha mayor envergadura, cuyo costo, como veremos a continuación, se aproxima a la cantidad que cita Pérez Villamil.

B) EDIFICIO DESTINADO A LAS HABITACIONES DE LOS OPERARIOS.

Dos detalles indican que este segundo proyecto va a ser de gran importancia y, además, de una duración bastante larga. Por un lado, en el mes de septiembre de 1760, se construye expresamente un barracón para custodiar las herramientas de la propia obra (¹⁸). Por otro, antes de finalizar ese mismo año, el rey concede al arquitecto de la obra Carlos de Borbón una persona como ayudante y escribiente, que aquél había solicitado previamente. Su nombre es Domingo de León, y su sueldo fue de diez reales diarios (¹⁹).

Al igual que se había hecho anteriormente, también esta vez se procuró reaprovechar, en lo posible, una construcción ya existente. Este dato se conoce porque, a comienzos de 1761, el rey aprueba que esta obra se haga "levantando ocho pies la muralla que cerca la Hermita de San Antonio en el Real Sitio", de tal forma que al menos una parte de este edificio destinado a habitaciones se asentó sobre la muralla que cercaba el complejo de la Ermita (²⁰).

De acuerdo con los documentos, las obras siguieron a buen ritmo durante todo el año 1761, no obstante algunos obstáculos que surgieron en el aprovisionamiento de algunos materiales (²¹). En el mes de marzo se acordó la ejecución de las rejas que se iban a colocar en las ventanas de los cuartos bajos, tanto en la fachada interior como exterior (²²), y en el mes de noviembre se contrató la obra de cerrajería para puertas y ventanas (²³).

En todo momento la Junta de Gobierno de las Habitaciones de los Individuos de la Fábrica de Porcelana, nombrada por el rey para dirigir la ejecución de este proyecto, contribuyó con su esfuerzo a que se desarrollara con eficacia y ahorro. Con

Fig. 3. Vista de la Ermita de San Antonio en el Buen Retiro. L. Meunier

este fin se utilizó maquinaria procedente de otras obras, y se reaprovecharon materiales existentes que pertenecían a la Real Hacienda. En el mes de mayo de 1761 se ordenó a la obra del Real Palacio que suministrase "las dos maromas gruesas que se necesitan, con sus trocales, para subir y colocar más fácilmente las piezas de cantería" (²⁴). En el mes de junio del mismo año se trasladó al Retiro desde el Real Sitio de San Fernando una partida de sesenta mil ladrillos (²⁵).

Era evidente el interés por finalizar el edificio lo más rápidamente posible, hasta tal punto que en los meses de buen tiempo el rey aumentó la asignación mensual del gasto. Hay que pensar, por un lado, que se estaban pagando alquileres de viviendas para algunos de los dependientes de la Fábrica (²⁶) y, por otro, que lo razonable era, por orden y disciplina, que todos los operarios habitaran dentro del recinto.

Sin embargo, en septiembre de 1762, cuando ya estaba casi terminado el alzado del edificio, los documentos nos informan de algo inesperado. El rey da su aprobación... "para que se levanten de cinco a seis pies más sobre la cornisa del segundo cuerpo, las paredes interiores y exteriores", es decir, que se añada una tercera planta al edificio en construcción (²⁷).

Elevar esta nueva altura debió de ocupar a los obreros casi otro año, porque hasta el mes de octubre de 1763 no se ordena la entrega al Intendente de la Fábrica de "cincuenta arrobas de plomo, según las fuera pidiendo, para disponer las planchas y canalones que se necesitan" (²⁸).

El 29 de febrero de 1764 se aprueba el remate para la ejecución del escudo de armas que se instalará sobre la entrada, y de los catorce jarrones de piedra blanca de Colmenar de Oreja, que deberán ir colocados en la fachada principal y en los ángulos. Se desconoce cuál era el tamaño y costo de estos adornos, pero es el único dato conocido hasta ahora referente a la decoración exterior del edificio (²⁹).

En el mes de enero del año siguiente se ordena el pago del importe que habían supuesto algunos de los materiales empleados en el tercer cuerpo de la obra, señal evidente de que el edificio estaba casi terminado, a falta de los últimos detalles (³⁰).

Efectivamente, en marzo de 1765 el contenido de otro documento indica que el rey ha dado su aprobación al alojamiento

Fig. 4. Tumba de Adriano Vryburch. F. Duquesnoy, hacia 1630

Fig. 5. Tumba de Ferdinan Vanden Eynde. F. Duquesnoy, hacia 1635

de las familias de operarios que van a ocupar “el cuarto principal de la casa”, de acuerdo con la distribución previa del arquitecto Carlos de Borbón ⁽³¹⁾.

Este conjunto documental permite obtener las siguientes conclusiones:

a) Se tardaron casi cinco años en realizar el edificio para habitaciones de los operarios, que abarcaron desde septiembre de 1760 hasta marzo de 1765.

b) El cuadro que conserva el Museo Municipal de Madrid representa el edificio de las habitaciones de los operarios.

c) El primitivo proyecto de dicho edificio tenía dos plantas; a los dos años de haberlo comenzado, por resultar insuficiente el espacio, se le añadió una tercera, cuya altura estaba en torno a los seis pies. Esta nueva planta rompió las proporciones del proyecto original.

d) Según los datos contenidos en los documentos, el costo total del edificio de habitaciones alcanzó 7.314.820 de reales. El rey aprobó el gasto el 22 de agosto de 1765 ⁽³²⁾. Esta cantidad corresponde a la suma de los 5.939.267 rs. en que se presupuestó la obra en julio de 1760 ⁽³³⁾ y de una cantidad de 1.648.072, que supone más de un treinta por ciento del presupuesto inicial, y debe de equivaler a lo que costó elevar la tercera planta.

Para hacer un cómputo total del gasto habría que añadir a esta cifra el medio millón de reales que importó la readaptación del edificio destinado a los talleres de la Fábrica. Una vez terminado todo el conjunto se puso a la venta el sobrante de la obra; todavía se estaban vendiendo enseres en enero de 1766 ⁽³⁴⁾.

e) Al rey le agradó el comportamiento de la Junta de Gobierno, aprobó el gasto y premió al Intendente J.T. Bonicelli. Le concedió 6.000 reales de renta anual durante toda su vida, y le garantizó la supervivencia de su hija María Antonia mientras viviera... “en razón al amor, celo y desinterés con que ha manejado este encargo” ⁽³⁵⁾.

A lo largo de los casi treinta años que duró el reinado de Carlos III en España, sólo en tres ocasiones existen referencias sobre gratificaciones concedidas por este monarca a los operarios de la Fábrica de Porcelana. Además de a Bonicelli, por esta obra, el rey premió a estos operarios cuando se terminaron los

Gabinetes de Porcelana de los Palacios Reales de Aranjuez y de Madrid, tal y como se publicó en su día ⁽³⁶⁾.

Como debe suceder en toda investigación, es deseable que sigan encontrándose nuevos datos que ayuden a conocer mejor la historia de esta Manufactura Real. En este sentido es oportuno comentar que el año 1966 un equipo de la Comunidad de Madrid realizó excavaciones arqueológicas sobre el solar en el que estuvo edificada la Fábrica, que pusieron al descubierto restos constructivos de los siglos XVII y XVIII, un conjunto de materiales cerámicos y algunos objetos militares, al parecer procedentes de la Guerra de la Independencia. Durante los dos últimos años un equipo interdisciplinar, nombrado también por dicho Organismo, está llevando a cabo sobre el solar un estudio de proyección geofísica, cuyos resultados se darán a conocer próximamente ⁽³⁷⁾.

II. FUENTES ICONOGRAFICAS DE PORCELANAS DEL BUEN RETIRO (1760-1808)

En la Fábrica madrileña la obra escultórica fue siempre objeto de una atención preferente. Las representaciones con figuras infantiles, tan de moda en toda la porcelana europea, tuvieron mayor incidencia en la producción de las dos primeras décadas. La mayor parte de las veces, los artistas del Retiro modelaron figuras de reducido tamaño, que llevan el atributo correspondiente al tema que representan, y que suelen colocar sobre peanas de estilo rococó. En ocasiones, también realizaron grupos con dos o tres figuras que se entretienen jugando con algún animal. Estos niños, al igual que casi toda la obra escultórica, se ejecutaron con una técnica de modelado que se denomina “al apretón”, común en toda la porcelana europea del siglo XVIII, cuya elaboración exigía un proceso complicado y lento.

Respecto a las fuentes de inspiración de estas figuras infantiles, algunos estudiosos de la porcelana madrileña publicaron en su día que los artistas del Retiro, autores de esos grupos de niños, conocían los modelos del pintor Boucher ⁽³⁸⁾. Otros han afirmado recientemente que “el modelo de niños y angelotes

Fig. 6. Figura infantil. Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Madrid (1766-1771)

Fig. 7. Sátiro y genio del bosque. Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Madrid (1766-1771)

Fig. 9. Jarrón con escena báquica, cara a. Porcelana del Buen Retiro, hacia 1785. Museo Municipal de Madrid, inv. 3620

Fig. 10. Jarrón con escena báquica, cara b. Museo Municipal de Madrid, inv. 3.620

del pintor y grabador François Boucher fue copiado en Buen Retiro" (39).

Se puede pensar que en este tema, todavía no investigado a fondo, no es posible atribuir a una sola fuente de inspiración la obra escultórica y las piezas pintadas, pues forman mundos muy diferentes. Se puede estar de acuerdo en que los artistas de Buen Retiro, al igual que en todas las manufacturas europeas, conocían los niños pintados por Boucher, e incluso los copiaron fielmente en dos obras pintadas que luego se mostrarán. Pero en Buen Retiro donde realmente se concedió importancia a la representación del mundo infantil fue en la obra plástica y, desde luego, el tipo de niño que se modeló en Madrid no tiene su fuente de inspiración en este pintor francés, opinión expresada hace unos años por la presente investigación.

Las figuras infantiles, que tan de moda estuvieron en las artes visuales, proceden del arte antiguo, en el que se representan corriendo con guirnaldas, jugando con animales, o tocando instrumentos musicales. Pero su integración en el mundo del arte no tuvo lugar hasta el siglo XV, y aparece siempre unida a la figura del escultor Donatello, al que se considera su inventor y su recreador.

Parece existir unanimidad por parte de los historiadores del arte, en que una de las creaciones más bellas de tipos infantiles se debe a la mano de François Duquesnoy (1597-1643). Este

artista flamenco, perteneciente a una familia de escultores, pasó la mayor parte de su vida en Italia, y está considerado, tanto por su obra como por las representaciones de niños, uno de los grandes creadores del siglo XVII (40).

Sus modelos son muy expresivos, y están esculpidos con una gracia y sensibilidad extraordinarias que ya se advierte en el "Coro de ángeles músicos". Este magnífico relieve en mármol lo ejecutó Duquesnoy para el banco del retablo de la Iglesia de los Santos Apóstoles de Nápoles, donde, sin duda alguna, lo verían los artistas del Buen Retiro durante la etapa que trabajaron en la Manufactura de Porcelana napolitana.

Fueron también niños los protagonistas de dos bellísimos monumentos funerarios que realizó el escultor flamenco para la Iglesia de Santa María dell'Anima de Roma (41). Conservan los restos de Adrien Vryburch, un joven de veintitrés años que había muerto a consecuencia de un duelo, y de Ferdinan Vanden Eynde, un comerciante de objetos de arte. En los dos ejemplos, una pareja de niños es la encargada de sostener y mostrar la inscripción grabada en la lápida, a cuyos pies Duquesnoy ha colocado una urna en el monumento del personaje joven, y un sarcófago en el de Vanden Eynde (figs. 4-5).

Las cuatro figuras infantiles están desnudas y llevan alas, al igual que sucede en el relieve de Nápoles; en los sarcófagos de Roma la expresión de sus rostros es pensativa y llorosa, como corresponde a la escena que están protagonizando. Es asom-

Fig. 11. "Les Enfants de Bacchus". A. Watteau. Grabado por Dupin

Fig. 12. "Les Enfants de Sylène". A. Watteau. Grabado por Fessard

Fig. 13. Tetera. Porcelana del Buen Retiro, 1760-1770. Museo Arqueológico Nacional, inv. 62.788

Fig. 8. Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Madrid (1766-1771)

brosa la semejanza de estos niños de Duquesnoy con los que aparecen modelados en el Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Madrid, tanto cuando los representan en calidad de tenantes como dando vida a sátiros y genios de los bosques, presentes siempre en las celebraciones en honor de Dionisos, tema al que está dedicado este Gabinete ⁽⁴²⁾ (figs. 6-7).

Sus facciones, las proporciones de la figura, la forma del modelado, así como algunas posturas están inspiradas en los monumentos romanos, con las diferencias que establece una creación pensada para piedra que se ha trasladado a porcelana. Sin duda alguna, utilizó esta misma fuente el artífice de Buen Retiro que modeló la conocida figura infantil del Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid, único paralelo exento que se conoce de los niños del Gabinete de Porcelana del Palacio madrileño.

Se ignora cómo llegaron a Madrid los modelos infantiles de los sepulcros romanos. Pudiera ser que los trajeran desde Nápoles los artistas del Retiro, puesto que los "putti" del artista flamenco se habían difundido por toda Europa, pero también cabe la posibilidad de que los enviara desde Roma Felipe Gricci, el hijo de Giuseppe Gricci, el mejor escultor del Buen Retiro, autor del diseño de los Gabinetes de Porcelana de Aranjuez y del Palacio Real de Madrid. Se apunta esta hipótesis como posible, porque Felipe Gricci vería estas obras al poco tiempo de su llegada a la Ciudad Eterna, donde estuvo becado por el rey Carlos III desde el año 1763 hasta 1771 ⁽⁴³⁾.

Apoyaría esta idea el hecho de que el año 1765 se estaba terminando el Gabinete de Aranjuez (1760-1765) y, al mismo tiempo, se preparaba ya el armazón del Gabinete de Porcelana de Madrid (1765-1771), cuyo diseño evidencia, por tema, forma y policromía, un cambio de gusto notable respecto de lo realizado en Aranjuez, y realmente sorprendente para el poco tiempo transcurrido ⁽⁴⁴⁾ (fig. 8). El envío romano de Felipe Gricci explicaría, además, este casi repentino cambio de gusto en Madrid.

Los temas relacionados con las orgías en honor de Baco, el dios del vino y de lo húmedo, gozaron de gran predicamento en el mundo del arte. En Buen Retiro están presentes, al menos, en un jarrón que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, decorado con dos escenas báquicas, que protagonizan figuras infantiles. En esta ocasión, las dos representaciones tienen su fuente en Antoine Watteau (1684-1721), el artista solitario y misántropo, que legó gran número de diseños, estampas y pinturas.

Se desconoce si este jarrón formaba parte de algún conjunto, puesto que este tipo de piezas solía fabricarse por parejas, pero las escenas del ejemplar del Museo Municipal de Madrid (figs. 9 y 10), copian dos grabados del pintor francés, también protagonizados por niños, que se titulan "Les enfants de Bacchus" (fig. 11) y "Les enfants de Sylène" ⁽⁴⁵⁾ (fig. 12).

En "Les enfants de Bacchus" Watteau incluyó algunos de los protagonistas imprescindibles en todo cortejo báquico: Herma,

Fig. 14. "Les Entretiens amoureux". A. Watteau. Grabado por Liotard

Fig. 16. "La Escultura". F. Boucher. Grabado por La Rue, hacia 1750

Fig. 15. "La Pintura". F. Boucher. Grabado por La Rue, hacia 1750

Fig. 17. "La Pintura". Plaqueta de porcelana del Buen Retiro, hacia 1785. Museo Municipal de Madrid, inv. 3.661

Fig. 18. "La Escultura". Plaqueta de porcelana del Buen Retiro, hacia 1785. Museo Municipal de Madrid, inv. 3.656

los genios de los bosques y un sátiro. El pintor del Buen Retiro distribuyó las seis figuras del grabado en dos grupos, adaptándolos a la superficie del jarrón, y añadió un sátiro más, al que sitúa en el lado derecho, junto a la cabra, uno de los animales identificados con Dionisos. También prescindió de los instrumentos musicales que aparecen colgados del árbol, piezas clave en cualquier orgía de este tipo, pero no olvidó la referencia musical, presente en los dos tipos de flauta que están tocando los sátiros.

En el cortejo de Sileno la escena del Retiro reproduce con exactitud el modelo original. Generalmente, suele representarse este sátiro como un personaje de edad avanzada, ebrio y cabalgando sobre un asno, en el que mantiene el equilibrio con la ayuda de sus compañeros. En el grabado de Watteau, al igual que en Buen Retiro, el asno ha sido sustituido por una cabra, y Sileno por otro niño más corpulento que los demás.

El modelo infantil que eligió el pintor francés para figurar en ambos grabados, y que el artista del Buen Retiro reproduce fielmente, no guarda ninguna semejanza con los tipos que creó Duquesnoy, el escultor flamenco. Estos niños de los cortejos báquicos son menos bellos, algo más gruesos, tienen el cuello más corto, y los ojos, además de algo oblicuos, como les corresponde por su función de sátiros, resultan algo saltones.

Uno de los problemas que debían de solucionar los pintores en las manufacturas de porcelana, era la elección de los colores con los que decorar las piezas, porque las estampas que circu-

laban por las fábricas estaban reproducidas naturalmente en blanco y negro. En el siglo XVIII no era sencillo conseguir una policromía con colores acertados y tonalidades bellas, porque dependía de factores tan complejos como la calidad de las materias primas, el arte en la preparación del color, la elección del tono y la técnica utilizada; y el éxito no estaba nunca garantizado, por muy experto que se fuera, hasta que la pieza había pasado por el horno ⁽⁴⁶⁾.

Es posible que las tonalidades cargadas de color que se observan en ese jarrón fueran algo buscado intencionadamente para ilustrar esa historia. Pensamos de este modo, porque en otros temas, incluso cuando representan escenas tomadas también del pintor Watteau, la solución dada al color es muy diferente. Puede servir de ejemplo una tetera (fig. 13), realizada en los primeros tiempos del Retiro, que recoge dos escenas galantes, una a cada lado, sacadas de una sola obra del pintor francés, "*Les entretiens amoureux*" ⁽⁴⁷⁾ (fig. 14).

Esta vez, el artista de Buen Retiro se ha inclinado por un solo color, con tonalidades distintas, fórmula ya utilizada anteriormente en Meissen y en Capodimonte para representar, la mayor parte de las veces, paisajes con figuras. En verdad hubiera sido difícil para el miniaturista encontrar para estas figuras tan delicadas una solución más bella que este color púrpura, obtenido con un precipitado de oro que recibe el nombre de púrpura de Cassius.

Ya se indicó al comienzo, que en Buen Retiro también se

Fig. 19. "El amor castigado". Porcelana del Buen Retiro (1803-1808). Museo Arqueológico Nacional, inv. 54.064

Fig. 20. "El Amor castigado por las Tres Gracias". A. Kauffman. Grabado por Thomas Burke, hacia 1785

Fig. 21. "Cupid disarmed by Euphrosyne". A. Kauffman. Grabado por T. Burke

decoraron algunas piezas con niños copiados del pintor Boucher (1703-1770). Este artista colaboró en las manufacturas francesas de Vincennes y de Sèvres, en donde diseñó expresamente para porcelana numerosas composiciones de “putti”, cuya difusión, a través de estampas, le proporcionaron éxito y personalidad propias dentro del mundo de las bellas artes⁽⁴⁸⁾.

En Madrid se copiaron dos temas suyos en algunas piezas destinadas a fines decorativos. Son dos alegorías muy conocidas, que representan “La Pintura” y “La Escultura”, y que se difundieron por Europa a través de las estampas del “Livre des Arts”, grabado por La Rue (figs. 15 y 16). Ambos temas aparecen decorando dos plaquetas del Museo Municipal de Madrid (figs. 17 y 18), y un jarrón de forma globular y pequeñas dimensiones, conservado en el Museo Arqueológico Nacional. En el jarrón los niños parecen estar en situación inestable, como ocurre en ocasiones con las figuras infantiles de este pintor; en ambos ejemplos, el pintor del Retiro ha optado por colorear las escenas con tonos sepías.

A los últimos años de producción de la Fábrica pertenece esta bellísima escultura, de estilo neoclásico, realizada en bizcocho (pieza cocida sin cubierta ni decoración alguna), con una pasta de excelente calidad (fig. 19).

Las escenas relacionadas con las hazañas de Cupido fueron representaciones muy socorridas y repetidas en la historia del arte. En esta ocasión se ha elegido el momento en el que Venus, cansada de sus travesuras, le despoja de sus armas y le castiga atándolo a una columna.

Esta escena fue recogida por varios pintores con versiones muy diferentes, pero el bizcocho madrileño se inspira en un fragmento de una obra de la pintora suiza Angelica Kauffman (1741-1807), titulada “El amor castigado por las Tres Gracias” (fig. 20).

Del tema de Cupido castigado por Venus, Kauffman realizó, al menos, dos versiones diferentes que cuentan dos momentos de la misma narración. Ambas sirvieron como modelo en algunas Manufacturas de Porcelana (fig. 21); en el Buen Retiro se eligió la representación de mayor reposo, con la acción ya terminada, y en perfecta sintonía con el tipo de escultura que se realizó en Madrid en los últimos años de producción.

BIBLIOGRAFIA

1. Pérez Villamil, M.- *Artes e industrias del Buen Retiro*. Madrid, 1904.
2. Ponz, A.- *Viage de España*. Madrid, 1776, t. VI.
3. Álvarez de Baena - *Compendio Histórico de la Villa de Madrid*.
4. Op. cit., p. 28.
5. *Exposición del Antiguo Madrid*. Madrid, 1926, p. 225. Los cita y localiza Cavestany: Archivo de Simancas. Secretaría de Hacienda. Legs. 810 y 811. Menciona este autor que se refieren a la construcción de la Fábrica.
6. Sánchez Beltrán, M.J.- *La Porcelana del Buen Retiro del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1987. El legajo 810 proporciona información sobre los comienzos de la Fábrica y los gastos de producción desde XII-1759 hasta XII-1760.
7. Pérez Villamil, op. cit., p. 140.
8. El documento de 13 de marzo se refiere a suministro de arena para la obra. Sánchez Beltrán, 1987, p. 79.
9. Mañueco, C.- “La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro”. En: *Reales Fábricas*, Madrid, 1995, pp. 112-154.
10. Madrid. Archivo Histórico Nacional. Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Libro 6688, folio 43 vº.
11. M-AHN-MH L 6688, f 270.
12. Brown, J.- *Un palacio para el rey*. Madrid, 1981, p. 83.
13. 12.IX.1762. Se ordenaron reforzar las bóvedas de los molinos que estaban en el foso de la Ermita. M-AHN-MH L 10802, f 312.
14. Sánchez Beltrán, 1987, publica ya este dato, que encontró en el Archivo del Palacio Real (Caja 11753/14). La misma información aparece en otro documento del Archivo Histórico Nacional, Libro 10797, f 103.
15. 20.V.1769. Encargaron de las reparaciones al arquitecto Sabatini; su importe fue de 153.343 reales. M-AHN-MH L 6709, f 228.
16. 18.8.1769. Importó su arreglo 85.151 rs. M-AHN-MH L 6710, f 76 vº.
17. 27.6.1770. Para concluir las obras se arbitraron 26.080 rs. M-AHN-MH L 6711, f 185.
18. M-AHN-MH L 10798, f 32 vº.
19. M-AHN-MH L 10798, f 369.
20. M-AHN-MH L 10799, f 186.
21. M-AHN-MH L 10799 fs. 86 y 93.
22. M-AHN-MH L 10799, f 276.
23. Se contrata el 7 de noviembre. M-AHN-MH L 10800, f 508 v.
24. M-AHN-MH L 10799, f 461 vº.
25. M-AHN-MH L 10799, f 620.
26. 18-I-1760. Se pagan 2.500 reales, por adelantado, por una casa en la calle de Atocha para acomodar a algunas familias de la Real Fábrica. M-AHN-MH L 10797, f 60.
27. M-AHN-MH L 10802, f 312.
28. M-AHN-MH L 10804, f 190.
29. M-AHN-MH L 10805, f 107 vº.
30. Se mencionan cal y ladrillos. M-AHN-MH L 10806, f 30.
31. M-AHN-MH L 10806, f 139 vº.
32. M-AHN-MH L 10806, f 436 a 438º
33. M-AHN-MH L 6689 f 4.
34. M-AHN-MH L 10807.
35. M-AHN-MH L 10806, fs. 436 a 438.
36. Cuando se terminó el Gabinete de Aranjuez, el año 1765, concedió cien doblones al Compositor de Pasta, barnices, esmaltado y dorado; otros cien, al escultor Giuseppe Gricci, autor y director del proyecto; y trescientos doblones para los demás operarios. Mañueco, 1995, p. 119.- Por la obra del Gabinete de Madrid, el año 1771, ordenó repartir trescientos doblones entre todos los operarios, es decir, doscientos menos que en Aranjuez. Mañueco, 1995, p. 120.
37. Doña Pilar Mena, directora de la excavación.
38. Martínez Caviro, B.- *Porcelana del Buen Retiro. Escultura*. Madrid, 1973, p. 23.
39. Sánchez Beltrán, M.J.- *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro*, 1998, p. 53.
40. Nava Cellini, A.- *La scultura dei seicento*. Torino, 1982, p. 75.
41. Fransolet, M.- “Trois oeuvres monumentales de François Duquesnoy”, en: *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1935, fasc. XV, p. 64.
42. Sánchez, L.- *Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1989, p. 152.
43. Mañueco, C.- “La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro”, en: *Reales Fábricas*, Madrid, 1995, p. 123.
44. V: Mañueco, 1995, op. cit. Pp. 117-121. En este trabajo se dieron a conocer las fechas, los pagos detallados, gratificaciones y proceso de la realización de los dos Gabinetes de Porcelana.
45. Dacier, E.: *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII siècle*. Paris, 1922, t. IV, nº 221 y 273.
46. Mañueco, C.- “Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Procesos de elaboración”, en: *Fábricas de la Corona*, 1997, p. 116.
47. Dacier, op. cit, nº 124.
48. François Boucher (1703.1770). New York, 1986. Metropolitan Museum. Catálogo de Exposición