

**La pintura y los pintores valencianos  
en las «Casitas» del Real Sitio  
de San Lorenzo del Escorial:  
Mariano Salvador Maella, Benito Espinós,  
Miguel Parra, José López Enguídanos y  
Mariano Sánchez**

**Ester ALBA PAGÁN**  
Universidad de Valencia

- I. La pintura valenciana en la Casita del Príncipe.**
- II. Las vistas de Mariano Sánchez en la Casita del Infante del Escorial.**



Entre las obras producidas por pintores valencianos de los siglos XVIII y XIX, que en la actualidad forman parte del Patrimonio Nacional, procedentes de las colecciones reales, y que se encuentran en San Lorenzo del Escorial destacan los cuadros que se conservan en la Casita del Príncipe y en la Casita del Infante.

La pintura que allí se encuentra, realizada *ex profeso* para el adorno de estos lugares o llevada allí con posterioridad, está ideada para el adorno de las estancias y el disfrute contemplativo de sus residentes, mostrando un espíritu afín al uso que originariamente se concedió a estos palacetes. La Casita del Príncipe y la del Infante del Escorial pertenecen a esa tipología de residencias construidas y decoradas a finales del siglo XVIII como lugar de reposo de los príncipes e infantes, quienes podían actuar allí libremente, alejados de la rígida etiqueta cortesana. Estos edificios, de reducidas dimensiones fueron decorados cuidando al máximo cada detalle de sus habitaciones, siguiendo la moda francesa, inglesa, italiana, etc., imperante en cada momento, y constituyen en la actualidad pequeños museos que conservan importantes obras procedentes de las colecciones reales.

Estas pequeñas «casitas» fueron ideadas durante el reinado de Carlos III, cuya corte se trasladaba con frecuencia de Madrid a Aranjuez, San Ildefonso, El Escorial y a El Pardo. Los jóvenes príncipes de Asturias, el futuro Carlos IV y Luisa de Parma encargaron la construcción de estos lugares de descanso y diversión en los Reales Sitios fuera de Madrid. No se trataba de residencias propiamente dichas, pues carecen de cocina y dormitorios, sino lugares de efímera estancia y disfrute. Por ello, la decoración que allí se encuentra está totalmente acorde con este espíritu de fruición y placer. Estas casitas, enmarcadas en bellos jardines, se convirtieron en auténticos museos. En ellos podemos encontrar bordados de gran calidad, sedas producidas en los telares valencianos, estucos, porcelanas, marfiles, bron-

ces, frescos y techos pintados por los pintores de cámara y una importante selección de cuadros de pintores famosos.<sup>1</sup>

Entre las más antiguas y, en opinión del Marqués de Lozoya, «las más bellas entre estos diminutos dominios principescos», se hallan las del Escorial, obra del arquitecto neoclásico Juan de Villanueva, quien establecido en este lugar desde 1767 realizó los dos palacetes de este Real Sitio: el de abajo, dedicado al solaz de los príncipes de Asturias, el infante Carlos y su esposa M.<sup>a</sup> Luisa de Parma, y el de arriba, para satisfacer la pasión filarmónica del culto infante don Gabriel.

La casa de campo del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, edificada para el príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, construida por Juan Villanueva, presenta un marcado carácter neoclásico e ilustrado; no sólo en su decoración, sino también al enraizar con la arquitectura española herreriana del Monasterio del Escorial. Tradicionalmente se han dado como fecha de su construcción los años de 1772 a 1777, pero como indica Juan José Junquera<sup>2</sup>, al parecer la edificación de este lugar se llevó a cabo en un período más dilatado, con posteriores añadidos. En 1773, Ponz en su *Viaje* nos reseña que «la Casa del Príncipe forma un cuadrilongo», y que «la otra fachada que está al poniente, enfrente del Jardín, es un pórtico introducido en el cuerpo de la casa: se compone de dos columnas dóricas y encima

---

1. LOZOYA, Marqués de: «Las “Casitas” en los Sitios Reales», *Reales Sitios*, 1968, año V, n.º 15, pp. 12-21. Como señala el Marqués de Lozoya, la tradición de estos retiros se remonta a la antigüedad. Ya los patricios romanos buscaban un lugar de descanso, y lo consiguieron con sus magníficas villas, tradición continuada en la cultura hispanomusulmana. La tradición de estos retiros campestres es continuada por los reyes de Castilla, y es el origen de «Las Huelgas», junto a las alamedas del Arlanzón, en las cercanías de Burgos, y de la quinta de Enrique IV, hoy convento de San Antonio el Real en Segovia. Esta tradición sigue con los Austrias, que fomentaron la construcción de pabellones de caza que, a su vez, eran verdaderos pequeños museos, uniendo en ellos su pasión por la caza y el arte. Con los Borbones la influencia barroca francesa se hizo patente, y esta tradición se abandona por la construcción de enormes palacios insertos en jardines geométricos, al estilo de los retiros campestres de Luis XIV, Marly y el Triánón, como el Real Sitio de San Ildefonso o «La Granja», que poco tenía de modesto lugar de descanso campestre, a pesar de su apodo. La recuperación de ese estilo de vida en el retiro lo recupera el infante Carlos, príncipe de Asturias y futuro Carlos IV, construyendo a finales del XVIII toda una serie de casas campestres en los Reales Sitios, siendo la primera la «Casita» del Príncipe en San Lorenzo del Escorial, lugar donde divertirse alejado de la rígida etiqueta palatina.

2. BARRENO SEVILLANO, M.<sup>a</sup> L., «Colgaduras bordadas de las “Casitas” del Escorial, El Pardo y Aranjuez», *Reales Sitios*, año XIII, núm. 48, pp. 43-56, y «Los cuadros bordados de la Casita del Príncipe del Escorial», *Reales Sitios*, 1974, núm. 39, pp. 17-29.

un ático», sin hacer alusión al actual comedor, que debió ser construido con posterioridad a esa fecha.

Otro tanto sucede con la decoración de la Casita del Príncipe. Ornamentada con el estilo «Carlos IV», sobrio, de líneas rectas y ordenadas, la superficie decorada se somete a una serie de divisiones en las que, entre motivos decorativos: hojas, lazos, pámpanos, rosetas, lazos, realizados en seda y bordados, se insertan pinturas<sup>3</sup>. En este lugar destacan las producciones del pintor de cámara, de origen valenciano, Mariano Salvador Maella, junto a cuyas obras, ya en el siglo XIX, se añadieron una serie de cuadros de flores del maestro Benito Espinós y Miguel Parra, así como varios bodegones de José López Enguidanos, más acorde al gusto cortesano decimonónico. En la Casita del Infante se conservan varias de las vistas que el pintor de cámara, también valenciano, Mariano Sánchez, realizó, primero, para Carlos III, y luego, para Carlos IV desde 1781.

El pintor de cámara Mariano Salvador Maella realizó una serie de frescos y lienzos para la decoración de la «Casita» del Real sitio de San Lorenzo del Escorial, por encargo del príncipe de Asturias<sup>4</sup>. En 1788<sup>5</sup> comienza Maella la decoración de este edificio; ese mismo

---

3. JUNQUERA MATO, J. J., *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid 1979; SANCHO, J. L., «Proyectos decorativos de Jean-Démouthène Dugourc para las Casitas de El Pardo y del Escorial», *Reales Sitios*, 1989, pp. 21-36.

4. Esta información es recogida por MORALES Y MARÍN, J. L., *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza 1996, p. 144. En un *Memorial* que el pintor eleva a Carlos IV, rey desde diciembre de 1788, el 12 de octubre de 1789, dice: «Últimamente, El Príncipe N. S le ha encargado pintar dos techos y tres cuadros en su Casa de Campo del Escorial con otros varios encargos que le tiene hechos», y en el de 1795 añade: «En 88, por igual Orden, pintó en la Casa de Campo del Escorial los dos techos de las Escaleras y otros dos techitos. Y además seis Quadros que representan la Batalla del Salado, la de las Navas, el Sitio de Tarifa, el sitio, la toma y la entrega de Mahón».

5. Según MORALES Y MARÍN (1996), p. 144, a Maella se le pagó una cuenta por 600 reales de vellón, presentada el día 27 de octubre de 1789, por los gastos de sus pinturas en la «Casita», y el 7 de octubre de 1791 se le hace entrega de 740 reales de vellón, «importe de los lienzos y demás gastos que se han puesto en la escalerita de la Casa de Campo de S.M., que representa la toma de Mahón». Por ello Morales deduce que, en un primer momento, el aún Príncipe de Asturias encarga a Maella dos techos (no se sabe si de las salas o escaleras), y tres cuadros, con toda probabilidad los que representan escenas de la Reconquista, y más tarde los otros dos techos y los tres cuadros de la conquista de Mahón (por los que cobraría en 1791) y, en 1795, concluiría su tarea en la Casita con dos pinturas sobre lienzo, para sobrepuestas, con escenas bélicas que complementan a las dos series anteriores.

año llevó a cabo el fresco en la bóveda de la escalera principal<sup>6</sup> con una representación de la *Alegoría de la Reconquista de España*<sup>7</sup>, y el de la bóveda de la otra escalera, *Flora con un grupo de amorcillos*, otro para el techo de la Sala de retratos con la escena del *Rapto de Ganímedes*<sup>8</sup>, y en el Salón de los marfiles otro fresco con *La Alegoría de la Paz*<sup>9</sup>. Junto a la decoración al fresco, Maella llevó a cabo dos series con escenas bélicas: tres lienzos con escenas de la Reconquista, realizados en 1789, la *Batalla de las Navas de Tolosa*, la *Batalla del Salado* y el *Sitio de Tarifa*; y otros tres que forman una serie de acciones militares llevadas a cabo durante el reinado de Carlos III, en concreto la Conquista de Mahón, realizados en 1791, y cuya intencionalidad era plasmar la superioridad de la Monarquía Española sobre los ingleses tras el nuevo pacto de familia con Francia: *El Desembarco de las tropas españolas en la isla de Mahón*<sup>10</sup>, *Vista de la toma del Castillo de San Felipe en el puerto de Mahón*<sup>11</sup> y la *Entrega del Castillo de San Felipe, en la isla de Mahón*<sup>12</sup>.

Por último, posteriormente, Maella realizó dos cuadros más que completaron su serie de batallas. La fecha exacta de la realización de estos cuadros es por ahora desconocida, aunque podemos precisar que fueron realizados después de 1795, pues no aparecen mencionados en el memorial que ese año Maella eleva al monarca. Estos dos lienzos son los que representan unos *Guerreros en marcha* y un *Grupo de artilleros disparando sus cañones*<sup>13</sup>.

6. Esta escalera fue revestida con jaspe por el marmolista Galeoti, y la barandilla, de hierro y bronce dorado, fue realizada por Gil Monedero.

7. Patrimonio Nacional; número de inventario, 10032978; figura con el título *Alegorías de la Fama y España*.

8. Aparece en Patrimonio con el número de Inventario 10033130. MORALES Y MARÍN (1996), p. 145, lo sitúa en el Salón de marfiles.

9. Número de Inventario 10033072; aparece con el título de *Alegoría de la Victoria*. MORALES Y MARÍN (1996), p. 145, lo sitúa en la Sala de retratos.

10. Óleo sobre lienzo, 163 × 145 cm. Inscripción: «DESEMBARCO DE LAS TROPAS ESPAÑOLAS EN LA YSLA DE MAHÓN POR LA CALA DE LA MESQUITA» (Patrimonio Nacional, número de Inv. 10032996).

11. Cuadro al óleo cuyas medidas son 163 × 230 cm. Y en cuya inscripción reza: «VISTA DEL CASTILLO DE S. FELIPE EN LA ENTRADA DEL PUERTO DE MAHÓN DESDE LA BATERÍA DE LA MOLA REPRESENTADA EN EL MOMENTO DEL INICIO DEL ATAQUE DE FUEGO» (Patrimonio Nacional, número de Inv. 10032995).

12. Este lienzo al óleo mide 161 × 248 cm. Inscripción: «ENTREGA DEL CASTILLO DE S. FELIPE EN LA YSLA DE MAHÓN Y SALIDA DE LA TROPA INGLESA» (Patrimonio Nacional, número de Inv. 10032997).

13. Miden, respectivamente, 161 × 185 cm, y 61 × 52 cm.

A esta decoración primigenia, posteriormente, ya en el siglo XIX se añadieron una serie de cuadros de flores y bodegones, obra del maestro Benito Espinós y de los pintores de cámara, valencianos, Miguel Parra y José López Enguidanos. Del primero se conservan dos, *Guirnalda de flores con figuras*<sup>14</sup> en el zaguán de entrada y un *Jarrón con flores*, firmado y fechado en 1813<sup>15</sup>, realizados al óleo sobre tabla, una pequeña muestra de los trece cuadros de flores con que la colección real contaba en 1814 y que este pintor había ido entregando a los monarcas como modo de asegurarse su apoyo.<sup>16</sup>

De Miguel Parra, pintor de cámara desde 1815 en la Casita del Príncipe del Escorial, se conservan algunas de las mejores obras de su producción artística al servicio de la corte. En el zaguán de entrada se pueden contemplar cuatro composiciones de flores<sup>17</sup> y un florero en el Gabinete de la Reina. Se trata de dos cuadros que representan sendos *Florero en un jardín*<sup>18</sup>, un *Cesto de flores en un jardín*<sup>19</sup>, un *Florero y cesto de flores en un jardín*<sup>20</sup> y un *Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia*<sup>21</sup>.

El gusto decorativo imperante a mediados del siglo XIX no sólo es manifiesto a través de la afición de los monarcas por la pintura de flo-

14. Se trata de dos tablas al óleo que miden, ambas, 70 × 50 cm. En el inventario del Patrimonio Nacional constan con los números 10032651, y 10032653, estando este último firmado: «Benito Espinós Ft.», siendo visible también el número «642».

15. Este *Florero* mide 53,5 × 38,5 cm y está firmado y fechado: «Benito Espinós f. 1813» y número «179». Figura con el número de Inventario 10032954 del Patrimonio Nacional. Estuvo durante algún tiempo en el almacén de pintura del Escorial.

16. LÓPEZ TERRADA, M. J., *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores, 1600-1850*, Valencia 2001, pp. 209-211.

17. Estas composiciones miden 156 × 101 cm, a excepción del *Cesto de flores en un jardín*, que mide 196 × 161 cm, y el *Jarrón con flores ante una vista del Palacio Real de Valencia*, que mide 90 × 75 cm. Sobre este tema la profesora LÓPEZ TERRADA, M. J., tiene en prensa su estudio *Los cuadros de flores de Miguel Parra en las Colecciones reales*, trabajo que aportará luz a la faceta de este artista como pintor de flores al servicio de la monarquía.

18. Figuran en el Inventario del Patrimonio Nacional con el número 10032656, y 10032655, en este último lienzo figura el número «640».

19. En el Patrimonio Nacional aparece con el número 10032649, y aparece el número «649».

20. Consta con el número 10032648 del Patrimonio, y aparece la inscripción del número «647».

21. Aparece firmado «Parra ft», y con el número de inventario «783», actualmente figura en el del Patrimonio Nacional con el 10032718.

res; además, en la casita se colocó en el Salón Encarnado y en la Sala de la Torre dos *Bodegones* del pintor de cámara José López Enguidanos<sup>22</sup>.

De Mariano Sánchez (1740-1822), en la Casita del Infante del Escorial se conservan varios de sus cuadros de vistas de puertos y ciudades, de la práctica totalidad de la geografía española, que realizó primero para Carlos III y después para Carlos IV desde 1781. En San Lorenzo se conservan, concretamente, las vistas del *Cabo de San Antonio por el Este*, la *Torre de Pexayres* y *Puerto Pi en Palma de Mallorca*, *El puerto de San Vicente de la Barquera*, una *Vista de Alicante*, que en la actualidad se encuentran en el Salón Central, y otra de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar<sup>23</sup>. Como ya se ha señalado anteriormente, la casita de arriba, o «Casita» del Infante, fue realizada también por el arquitecto neoclásico Juan de Villanueva hacia las mismas fechas que la «Casita» del Príncipe, y en ella se muestra ese clasicismo herreriano que intenta mantener cierta unidad y criterio de estilo que el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, y dedicada para el disfrute y solaz del infante Gabriel, gran melómano, quien llevaba a cabo en este retiro numerosos conciertos filarmónicos.

Su interior presenta una decoración similar a la casita de arriba; la principal novedad es su decoración basada en los cuadros de Mariano Sánchez. Este paisajista valenciano se dedicó a lo largo de su carrera como pintor al servicio de la corte a recorrer toda la geografía española pintando todo tipo de vistas de los puertos y ciudades, primero durante el reinado de Carlos III y posteriormente en el de Carlos IV<sup>24</sup>. Esta iniciativa regia demuestra el amplio carácter ilustrado

22. Estos dos bodegones, realizados al óleo sobre lienzo, miden, el primero 67 × 65 cm, y el segundo, 39,5 × 68 cm. Y en el Patrimonio Nacional constan con los números 10032687 y 10033135, respectivamente.

23. Los cuadros que se hallan en el Salón Central de la Casita del Infante de San Lorenzo del Escorial miden: La vista del *Cabo de San Antonio por el Este*, 77,50 × 103,50 cm; la *Torre de Pexayres* y *Puerto Pi en Palma de Mallorca*, 75 × 99 cm; *El puerto de San Vicente de la Barquera*, 43 × 85,5 cm; la *Vista de Alicante*, 75 × 99 cm, y la de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar, 53,5 × 75,5 cm. En Patrimonio Nacional figuran con los números de Inventario: 10033594, 10033595, 10033632, 10033596, 10033741, respectivamente.

24. Entre los estudios que existen en la actualidad sobre este pintor, es importante reseñar: BARRENO, M. L., «Vista de Puertos: cuadros de Mariano Sánchez, pintor al servicio de Carlos IV», en *Reales Sitios*, 1977, n.º 48, pp. 43-56; ESPINÓS, A., «Mariano Sánchez (1740-1822), paisajista al servicio de la Corte», *El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid 1988, p. 321-328; BENITO, P., «Historia documentada de una vista de Granada por Mariano Sánchez», en *BMP*, 1992, t. XIII, n.º 31, pp. 37-43; RUIZ ALARCÓN, M. T., «Temas marinos en la pintura del Patrimonio Nacional», en *Reales Sitios*,



de la corte española de fines del siglo XVIII, que, como apunta Pilar Benito, se tradujo en la realización de expediciones científicas, planimetrías y estudios cartográficos del territorio peninsular, insular de los dominios de la monarquía española. Este espíritu ilustrado no sólo alcanzaba al interés científico y a la aplicación «útil» del arte, sino también al gusto y fruición de las artes en sí mismas, plasmado en estas «casitas» y en las obras artísticas que las complementan.

El encargo a Mariano Sánchez comienza en 1781, momento en que se le encargan las vistas de los puertos de mar que, según información aportada por el mismo pintor, realizó en «tres temporadas (...), habiendo ejecutado todas las del Mediterráneo, islas adyacentes y la mayor parte del Océano», ejecutando un total de 58 cuadros, que se corresponden a las vistas de los puertos e islas de Andalucía, Levante, Cataluña y Baleares, finalizando la tarea en 1787, fecha a la que corresponderían los cuadros de la Casita del Infante del Escorial. Esta serie de cuadros se incrementó, con posterioridad, a un total de 72, al añadir las vistas de Galicia, Asturias y Santander, terminadas en 1792. Tres años después esta serie de pinturas estaban ya colocadas en el Palacio Real de Madrid y en San Lorenzo del Escorial<sup>25</sup>. Estos últimos son las vistas que, todavía en la actualidad, decoran la

---

1968, n.º 17, pp. 56-66; SANCHO, J. L., «Notas sobre la pintura de paisaje y marinas en los Palacios de Carlos IV», en *Pintura Española siglo XVIII*, Madrid 1998, pp. 369-384; DE LA MANO, J. M., «Mariano Sánchez y las colecciones de "Vistas de Puertos" en la España de finales del siglo XVIII», en *Pintura Española siglo XVIII*, Madrid 1998, pp. 350-367; sobre los cuadros de Mariano Sánchez desaparecidos: RUIZ ALARCÓN, M. T., «Pinturas y otros objetos», en *Reales Sitios*, 1976, números 47, pp. 18-24.

25. Archivo del Palacio Real, *Expediente Personal. Mariano Sánchez*, Caja 961, Exp. 47: «D. Mariano Sánchez Pintor de S. M. a contraído los méritos siguientes en el Real Servicio: En el año de 1767 pintó una lámina de Miniatura ovalada en que representa San Carlos para un Oratorio de SS. MM. siendo Príncipes. En el año de 81 entro al Rl. servicio de S. M. con el sueldo de siete mil y doscientos rs de vn y en el mismo año pintó para la Reyna N. S. El Ssmo Christo que está en el dormitorio. Con orden del ministerio de Estado en fecha 10 de diciembre de 81 salió de Madrid para levantar las vistas de Cádiz, y todas sus inmediaciones asta Gibraltar, Sevilla y Córdoba, en que empleó asta el mes de octubre de ochenta y cuatro. Por el dto. Ministerio de Estado en fecha 19 de febrero de 85 salió para Málaga el qe. levantó las vistas de dha ciudad como de la costa asta Alicante inclusive en que empleó asta Noviembre del 85. Por el mismo ministerio de Estado, con fecha de 16 de octubre de 87, fue a Barcelona con el mismo Objeto, en que levantó las Vistas de todo lo restante del mediterráneo he Islas adyacentes, en que empleó asta Diciembre del mismo año. Últimamente, con orden del Sor Sumiller de Corps, en fecha de 28 de Julio de 1792, salió para la Coruña en que levantó las vistas de toda la costa de Galicia, Asturias y Santander. En cuyo tiempo de los 14 años a presentado a S.M. setenta y dos cuadros, y se allan colocados de su Rl. orden en el Rl. Palacio de Madrid, y Rl. Casa de Campo de Sn. Lorenzo [...]». Méritos expuestos que le valieron el nombramiento de pintor de cámara en 1796, cuando contaba con 56 años.

Casita del Infante: el *Cabo de San Antonio por el Este*, la *Torre de Pexayres* y *Puerto Pi en Palma de Mallorca*, *El puerto de San Vicente de la Barquera*, una *Vista de Alicante*, que en la actualidad se encuentran en el Salón Central, y otra de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar, realizados entre 1781 y 1787. Con posterioridad se le encargó la elaboración de las vistas del interior de la Península, recibiendo la orden de comenzar por Extremadura en 1796, año en que fue nombrado pintor de cámara.

## I. LA PINTURA VALENCIANA EN LA CASITA DEL PRÍNCIPE

La decoración de la Casita del Príncipe de San Lorenzo del Escorial fue encargada al pintor de cámara, desde 1774, de programar y ejecutar la decoración de ese Real Sitio<sup>26</sup>. En 1788 comenzó su labor realizando los frescos de la bóveda de las escaleras y del techo del Salón de marfiles, donde realizó un grupo decorativo de *Flora con un grupo de amorcillos*.

Sobre la bóveda de la escalera principal Maella dibujó dos personajes alados que Ossorio identifica con *La Fama pregonando las glorias españolas* y que Junquera, en 1974, identifica como las figuras de *La Fama y España*. Ciertamente parece ser que éste es el asunto iconográfico fundamental de esta composición, aunque más acertada es la interpretación de Morales y Marín, que relacionando estas figuras con el resto de pinturas sobre lienzo que decoran esta escalera principal, todas ellas relacionadas con el tema de la Reconquista, y entendiendo la decoración proyectada de Maella como un conjunto iconográfico indisoluble, identificó el tema con la *Alegoría de la Reconquista de España*. Esta composición está formada por dos figuras femeninas aladas, violentamente escorzadas. Una de

26. Sobre las decoraciones de Maella en la Casita del Príncipe: ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina*, Valencia, ed. 1967, p. 573; OSSORIO, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, ed. 1884, p. 407; VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid 1894, t. III, p. 9; RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Inventario artístico de la Provincia de Madrid*, Madrid 1921, p. 234; ZARCO CUEVAS, Fray J., *El Monasterio de San Lorenzo del Escorial y La Casita del Príncipe*, Madrid, 1949, p. 151; ALCOLEA, S., «Mariano Salvador Maella, 1739-1819», en *The Register of Museum of Art*, núms. 8-9, Kansas 1967, p. 30; JUNQUERA, P., «Las colecciones del Patrimonio Nacional, Mariano Salvador Maella», *Reales Sitios*, 1974, n.º 39, p. 38; MORALES Y MARÍN, J. L., *Mariano Salvador Maella*, Madrid 1991, p. 91; MORALES Y MARÍN (1996), pp. 145-146.

ellas representa la personificación de España, pues se acompaña de ciertos atributos que así la identifican: una bandera blanca con el escudo de España correspondiente al reinado de Carlos III y una granada alusiva a la ciudad nazarí, símbolo final de la Reconquista, y junto a ella dos figuras de angelitos portan casco y armas, símbolo bélico por excelencia. Esta interpretación se ve reforzada con el triunfo, es decir la alusión alegórica del vencido, un turbante, el arco y carcaj con flechas y la bandera con la media luna. La figura de España se acompaña con una Victoria tocando el clarín que lleva en su mano izquierda una corona de laurel, símbolo del triunfo, mientras que un putti le muestra lo que, según Morales, «parece identificarse como una corona de oro».

Esta escena aparece como la culminación alegórica de la Victoria de la cristiandad durante la Reconquista, momento de la historia española que se representa mediante tres de sus épicas batallas: la de las Navas de Tolosa, la Batalla del Salado y el Sitio de Tarifa, que realizará un año después, en 1789. Para Morales estos cuadros suponen «un verdadero testimonio del cuadro de historia dentro del panorama plástico del momento, completando el ciclo decorativo del palacete, que trataba de resumir el credo estético del futuro Carlos IV».

En estos lienzos, tanto Junquera como Morales advierten un fuerte influjo de las composiciones de batallas de Lucas Jordán, abandonando su lenguaje plástico vivo y rápido por un lenguaje compositivo más rígido y convencional. El primer cuadro se corresponde con la *Víspera de la batalla de las Navas de Tolosa*<sup>27</sup>, en el momento exacto en que el rey Alfonso VIII de Castilla y sus aliados los soberanos de Navarra y Aragón, junto al arzobispo de Toledo, se encomiendan ante la gran Cruz que se aparece en el cielo portada por dos ángeles. Junto a este grupo se observa a unos soldados junto al pastor Matías Halaja, que condujo al ejército cristiano a través de un camino para sorprender a los musulmanes que dominaban el paso por el desfiladero de La Losa, alcanzando la cumbre de la montaña y tomando así ventaja estratégica en la batalla que debía tener lugar al día siguiente, el 16 de julio de 1212, y que aparece escenificada en el centro de la composición de Maella. La composición de la *Batalla*

---

27. Algunos autores la han relacionado erróneamente con la Batalla de Clavijo, lo que actualmente en base a los estudios iconográficos de esta composición debe rechazarse, pues no aparece el apóstol Santiago y sí una gran Cruz portada por ángeles a la que se encomendaron el rey Alfonso VIII de Castilla y sus aliados. MORALES y MARÍN (1996), pp. 146-147.

*del Salado* ha sido a menudo confundida con la anterior<sup>28</sup>, cuando en realidad representa la batalla que tuvo lugar el 30 de octubre de 1340 junto al río Salado, cerca de Tarifa, por la posesión del estrecho de Gibraltar, entre las tropas de Alfonso XI, junto a las portuguesas de Alfonso IV, y las del sultán benimerín Abu-Hassan y el sultán granadino Yusuf I. Es una de las mejores composiciones de Maella en la Casita, consiguiendo un importante dramatismo proporcionado por un extraordinario uso de la luz y del color que acentúa el dinamismo de las figuras dispuestas en actitudes violentas y confrontadas. Para Morales, Maella se inspiró en los grabados italianos de batallas y en las composiciones de Lucas Jordán. La última composición de esta serie es el *Sitio de Tarifa* (fig.1). Para representar este acontecimiento Maella escoge el momento en que el infante don Juan, aliado de Ibn Yacub, acompañado por las tropas benimeris, amenaza con matar al hijo de Alonso Pérez de Guzmán, alcaide de Tarifa, llamado Per Alonso, si no entregaba la plaza. Don Alonso, ante la amenaza, arrojó su propio puñal para que su hijo fuese sacrificado antes que rendir la plaza.

Hacia 1791, Maella continuó la decoración de la Casita del Príncipe realizando los frescos del Salón de marfiles, y el del Salón de Retratos. En el primero ejecutó una composición mitológica que representaba a *Ganímedes llevado por el águila* o el *Rapto de Ganímedes*. Maella escogió el momento preciso en que Zeus, convertido en águila, rapta al joven troyano para llevarlo al Olimpo y convertirlo en su copero. Y en el techo del Salón de Retratos realizó una *Alegoría de la Paz*, que aparece personificada mediante la figura de una matrona que sostiene en su mano derecha un ramo de olivo y en la izquierda una figurita que representa a la diosa griega de la Sabiduría, Palas Atenea, mientras a sus pies un genio porta el cuerno de la Abundancia, del que surgen los frutos que la paz conlleva.

Ese mismo año completó la serie de batallas, con tres lienzos que representaban el sitio, toma y entrega del Castillo de San Felipe en el

---

28. Tradicionalmente se ha denominado a este lienzo como la *Victoria de las Navas de Tolosa*, pero en base al memorial que en 1795 alza Maella al monarca, sabemos que en realidad se trata de la Batalla del Salado. APRM: *Memorial*, 1795, «[...] En 88, por igual Orden pintó en la Casa de Campo del Escorial los dos techos de las escaleras y otros dos techitos. Y además, seis Quadros que representan la Batalla del Salado, la de las Navas, el Sitio de Tarifa, el sitio, la toma y la entrega de Mahón». MORALES y MARÍN (1996), p. 306, título recogido por Orellana y el barón de Alcahalí, Orellana (ed. 1967), p. 573; ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia 1897, p. 193.



Fig. 1. Mariano Salvador Maella. *Sitio de Tarifa* (ca. 1789). Casita del Príncipe, San Lorenzo del Escorial.

puerto de la isla de Mahón, que se situarían en las paredes de la escalera de la Casita y que se presentaban como alegoría del poder de la monarquía española bajo el reinado de Carlos III y su victoria sobre los ingleses, y al situarlas junto a la serie de la Reconquista, venían a significar el paralelismo de dos hechos históricos, que en principio nada tienen que ver entre sí, pero que al complementarse ofrecen una lectura global, mostrando la potencia histórica de dicha institución. Elevando la guerra de recuperación de la isla de Menorca por Carlos III a una gesta comparable a la reconquista cristiana. Lo que aparece ratificado en la bóveda que decora la escalera y donde la personificación de España con el escudo del reinado de Carlos III es acompañado por una Victoria.

Este acontecimiento tuvo lugar en 1782, cuando las tropas mandadas por el duque de Crillon, el conde O'Reilly y Buenaventura Moreno, junto a tropas de infantería francesa comandadas por el barón Falkenhain, desembarcaron el 19 de agosto de 1781 en la

ciudad de Mahón y pusieron sitio al castillo de San Felipe, donde se había atrincherado el general inglés Murria, comandante de la isla, y que finalmente, el 5 de febrero de 1782, sería recuperado por los españoles<sup>29</sup>.

La escena muestra el momento en que los soldados desembarcan en el puerto de Mahón. Una vista general de la bahía de Mahón recoge al fondo un galeón español desde el que los soldados se acercan al puerto en pequeñas barcas, y en primer término, desde una de estas embarcaciones, los soldados se disponen a desembarcar, acercándose al grupo principal, en que los comandantes españoles comienzan a planear la estrategia de ataque. En el siguiente lienzo, *Vista de la toma del castillo de San Felipe en el Puerto de Mahón*, se muestra, de nuevo, una panorámica de la bahía, pero con el castillo de San Felipe al fondo, mientras en primer término aparecen las tropas españolas atrincheradas en la Batería de la Mola con los cañones listos para disparar. Por último, esta serie finaliza con la *Entrega del Castillo de San Felipe en la isla de Mahón*, que muestra el momento de la rendición, según la forma tradicional de representación de estos temas. Aparecen los dos bandos confrontados positivamente y en el centro sus dirigentes, Buenaventura Moreno, por la parte española, y el general Murria por la inglesa, centralizan la escena con su acto de estrecharse la mano como símbolo de claudicación y victoria.

Al parecer, con posterioridad a 1795, pues no aparecen en el *Memorial* de ese año, Maella realizó dos lienzos más para completar la serie de batallas que decoraban las escaleras de la Casa de Campo del Príncipe del Escorial y de las que desconocemos sus asuntos iconográficos. La primera representa un grupo de *Guerreros en marcha*, representando a la infantería española que avanza hacia el combate, precedida por el abanderado que enarbola el peón con las insignias reales, y el segundo representa a un *Grupo de artilleros disparando sus cañones*, composición más estática que la anterior, muestra un aspecto parcial de la batalla, el momento en que se disparan los cañones desde la Batería de la Mola durante el sitio al castillo de San Felipe de Mahón.

Junto a la decoración realizada por Mariano Salvador Maella a finales del siglo XVIII en la Casita del Príncipe, encontramos en ella

---

29. La isla sería de nuevo perdida en 1798, y permaneció en manos inglesas hasta 1802, momento en que en virtud del tratado de Amiens fue restituida a la soberanía española.

obras de otros pintores valencianos. A diferencia de las obras de Maella, ideadas según un programa iconográfico y compositivo adecuado a su lugar de destino, son colocados en la Casita *a posteriori*, como un hecho secundario. Se trata de obras realizadas por dos pintores valencianos, Miguel Parra y José López Enguidanos, que realizan estas obras durante su servicio como pintores de cámara, y parte de las obras con las que el maestro valenciano Benito Espinós obsequió a los monarcas. Estos cuadros pasaron a decorar la Casita del Príncipe de San Lorenzo del Escorial junto a obras del siglo anterior, como las realizadas por Maella, obedeciendo a un patrón decorativo más que iconográfico. Así, junto al programa de clara simbología que había ideado Maella a partir del ochocientos, prima un gusto por la pintura decorativa. Por ello nos atrevemos a decir que de acuerdo al gusto más aburguesado del XIX, los cuadros de Parra, Espinós y López Enguidanos son colocados en la casita como un elemento decorativo más, y no se trata, por tanto, de obras creadas a propósito para rellenar el hueco exacto de las paredes conforme a un programa iconográfico concreto, sino que fueron llevadas allí con posterioridad.

Estas obras, especialmente las de Parra y Espinós, son de una extraordinaria calidad. No en balde son reconocidos como dos de los pintores de flores más importantes de la Escuela valenciana. La relación de Benito Espinós (1748-1818) con la corte comienza pronto. En su época de formación en la Real Fábrica de seda, oro y plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, bajo las enseñanzas de los franceses Lamy, Georget y Sauvan en 1783, el conde de Floridablanca le encargó que realizara un diseño para una colcha que Carlos III quería regalar a la reina de Portugal, lo que, en opinión de López Terrada<sup>30</sup>, indica que sus trabajos y diseños ya eran conocidos en la Corte. Posteriormente pasó a la Escuela de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos de Valencia, creada en 1784, llegando a ocupar el cargo de director de dicho estudio. Espinós continuó recibiendo encargos de la

---

30. LÓPEZ TERRADA (2001), pp. 208-212. Los dibujos que Espinós realizó para la colcha de la reina de Portugal y que entregó junto a los dibujos que exigían las bases del concurso de la Academia valenciana en 1783: «un estudio completo de flores variadas, copiadas del natural, pintadas al óleo, o de pastel o coloridas a aguadas adaptables a los tejidos, y un dibujo de un casulla, estola, manípulo, cubrecáliz y bolsa para las festividades de la Virgen, con expresión de alguno de sus atributos, con todos sus matices coloridos sobre papel, y las flores imitando las naturales», se hallan en el Museo de Bellas Artes, de Valencia. ESPINÓS, A., «Dibujos de flores aplicados al tejido en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia 1997, pp. 199-213; ALDANA, S., *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia 1970, pp. 237-238, núms. 105-127.

corte. Concretamente en 1788, Francisco Pérez Bayer le encomendó la realización de un cobertor para la festividad del día de la Asunción. Ese mismo año el pintor valenciano viaja hasta la Corte para entregar cinco floreros al príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, y de nuevo, en 1802, volvió a Madrid para entregar al ya monarca Carlos IV seis floreros más. Por último, en 1814, Espinós entregó personalmente a Fernando VII dos floreros, uno sobre tabla y otro sobre vidrio, durante su visita a la Academia de San Carlos, una vez instaurado en el trono.

Según Salvador Aldana, es posible que fuera el propio Pérez Bayer el que aconsejase a Espinós a obsequiar a los monarcas con algunas de sus obras, aunque en opinión de Jordan y Cherry estos regalos reiterados se debían a la aspiración de este pintor por buscar el favor real y el patronazgo de nobles y coleccionistas con influencias en la Corte, por lo que, siguiendo la costumbre del siglo XVIII, trató de asegurarse el apoyo del monarca mediante el regalo de cuadros<sup>31</sup>.

De los trece cuadros de flores de Espinós en 1814, con que contaba la colección real, en la Casita del Príncipe del Escorial se conservan dos guirnaldas y un jarrón fechados en 1813<sup>32</sup>. Estas obras pertenecen a dos de los cuatro grandes grupos en que la profesora López Terrada divide las composiciones de flores de la Escuela valenciana<sup>33</sup>.

31. ALDANA (1970), p. 173; JORDAN, W. B., CHERRY, P., *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Londres 1995, pp.169-170; LÓPEZ TERRADA (2001), pp. 210-211.

32. Juan J. LUNA, en *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid 1993, recoge el *Inventario de los cuadros y obras de escultura existentes en este RI Palacio de Madrid*. En él aparecen citadas algunas obras de Espinós en las colecciones reales. Dos *Guirnaldas de flores*, con los números de inventario 379 y 393, que se encontraban en el «Gabinete de máquinas de física y óptica», que ya no se hallan en su emplazamiento original. También se conocen otros tres lienzos de flores en el Palacio de la Quinta y los de la Casita del Príncipe del Escorial. El resto de cuadros de Espinós que estaban en las colecciones reales son, actualmente, muy difíciles de localizar. En el catálogo del Museo del Prado realizado por Madrazo en 1872 figuraban nueve lienzos de flores procedentes de las colecciones reales. De éstos sólo se conservan seis [uno de los floreros (54 × 73 cm) no ha podido ser todavía identificado y otros dos desaparecieron durante la II Guerra Mundial de su depósito en la Embajada de España en Viena y en Berlín (éste destruido)]. De los seis lienzos que conserva el Prado, sólo dos se encuentran en el museo, el resto se halla en depósito. LÓPEZ TERRADA (2001), pp. 211-212.

33. LÓPEZ TERRADA (2001), p. 153. Sus estudios sobre los lienzos de flores realizados por los pintores formados en la Academia valenciana le han permitido, a través del análisis de sus características principales, establecer cuatro grandes grupos compositivos: los óleos concebidos como estudios del natural, las guirnaldas o coronas de flores, los cestos, ramos y floreros representados en un paisaje y los floreros en un sentido estricto.



La representación de flores o plantas ornamentales en guirnaldas o coronas, que en su centro contienen una representación, tienen su origen en la pintura flamenca, y se desarrollará en amplitud durante el siglo XVII por pintores como Juan van der Hamen, Arellano o Enrique Ponce. Esta tipología de guirnaldas seguirá cultivándose en los siglos XVIII y XIX, aunque con ciertos cambios. Se abandonan las representaciones religiosas, utilizadas en los siglos anteriores, que los pintores académicos valencianos sustituirán por escenas mitológicas y alegóricas. Éste es el caso de las *Guirnaldas de flores* de Espinós, que se conservan en El Escorial. La corona de flores encierra en su interior una escena alegórica en grisalla, dando la sensación de relieve esculpido, donde aparecen un grupo de *putti* o niños desnudos, utilizados desde la Antigüedad como motivos decorativos. El último lienzo de Espinós que se conserva en El Escorial es un *Florero*. Estas composiciones se disponen sobre un fondo neutro generalmente, aunque a veces puede insinuarse de forma imprecisa un fondo de paisaje<sup>34</sup>. Estas composiciones de flores poco tenían que ver con el objetivo ilustrado que iluminó la creación de la Escuela de flores en el ámbito académico y de la que, en Valencia, Espinós fue director. Estas composiciones demuestran cómo la pintura de flores abandona el objetivo «útil» de servir a la industria, especialmente a la sedera, para su aplicación en los tejidos, por una pintura más decorativa, lo que demuestra el cambio de pensamiento que se produce en el XIX<sup>35</sup>.

Este gusto por la pintura de flores se hace patente en las composiciones que se conservan del pintor de cámara Miguel Parra. Este pintor valenciano consigue su nombramiento como Pintor honorario de Cámara en 1814<sup>36</sup>, por su cuadro *La entrada de Fernando VII en Es-*

34. Benito Espinós alcanzó gran fama como pintor de flores, precisamente por sus composiciones en floreros. El más conocido es el *Florero*, que realizó en 1783, conservado en el museo de Valencia, y que como indican Jordan y Cherry (1995), p. 168, no se trata de una copia del natural sino de un «florero de invención», cuyo objetivo era ofrecer una imagen idealizada de la naturaleza que aspirase a la perfección.

35. Como indica LÓPEZ TERRADA (2001), p. 211, no parece casual que un año después, en 1789, de que Espinós obsequiase al príncipe de Asturias con cinco floreros, Manuel Monfort le acusara de despreciar y abandonar el fin práctico de la enseñanza que impartía, abandonando la aplicación de tejidos por la pintura de flores.

36. El nombramiento lo obtuvo por un lienzo que representaba la entrada triunfal de Fernando VII en España a su vuelta en 1814. Según el oficio enviado por Parra a la Academia de San Carlos desde Madrid, el nombramiento como pintor honorario de cámara se debió a su cuadro «La entrada del Rey Nuestro Señor en España por los Pirineos de Cataluña», 1815, febrero 1, Valencia, Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias (1813-1821)*. Esta serie de cuadros se completó, posteriormente, con otras dos *Entradas triunfales de Fernando VII*, que se encuentran en el Palacio Real de Madrid y otra en el Palacio de San Ildefonso.

*paña por lo pirineos catalanes*, serie de entradas triunfales que completará con posterioridad. Pronto su formación en la Sala de Flores de la Academia de San Carlos de Valencia le valió la protección de la reina, que le encomendó la realización de numerosos cuadros de flores<sup>37</sup>.

De su labor como pintor de flores al servicio de los monarcas destacan las grandes composiciones que realizó para la Corte y que se conservan en el Palacio de San Ildefonso y en la Casita del Príncipe del Escorial. Estas últimas son sus obras compositivas de mayor complejidad y perfección técnica, destacando por su calidad de entre toda la Escuela Valenciana de Flores. Se trata de dos *Floreros en un jardín*, un *Cesto de flores en un jardín*, un *Florero y cesto de flores en un jardín* y un *Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia*. Cuadros que debieron ser realizados en 1822 para la colección de la reina.

Los primeros cuatro lienzos de flores mencionados fueron realizados, según se recoge en la documentación conservada en el Archivo del Palacio Real, en 1822, y posteriormente se colocaron en cuatro sobrepuestas del Real Sitio de la Casita del Príncipe del Escorial, en el zaguán de entrada<sup>38</sup>. El quinto cuadro que se conserva, *Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia* (fig. 2), fue realizado con posterioridad, no antes de 1838, probablemente en 1839 por encargo directo de la reina<sup>39</sup>. Este encargo consistía en que uno de los

---

37. Tal y como demuestra el *Memorial* que en 13 de abril de 1818 eleva Parra al rey: «Dn Miguel Parra Pintor Honorario de Cámara de V.M. con el mayor acatamiento y veneración expone: que á consecuencia de haber merecido la Soberana aprobación los cuadros de su mano que representan el paso de V. M. por el Fluvia y entrada en Valencia á su feliz cuanto deseado regreso al trono, se dignó la Rl munificencia agraciarme con una pensión de 600 ducados, ínterin continuaba los demás hasta la llegada á esta Corte.

Desde aquella época se ha ocupado con el mayor placer en objetos tan interesantes, y acaba de lograr la incomparable dicha de que el cuadro de la entrada de V.M. en Zaragoza, haya obtenido la Rl aceptación, como también el florero que al mismo tiempo ha presentado. [...] comprometido á pintar los tres cuadros que faltan del paso de V.M. por Sn Felipe, Chinchilla y entrada a Madrid, con los 3 floreros iguales al último [...]». Archivo Palacio Real Madrid, *Expediente Personal. Miguel Parra*.

38. Una memoria de 1841 de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio. El «Bayle general» recoge que: «en 1822 se le mandó formar y formó los floreros que estaban colocados en las cuatro sobrepuestas del Real Sitio del Escorial», Archivo de Palacio Real, *Expediente Personal. Miguel Parra*.

39. En este mismo documento se recoge que «en 30 de octubre del 1838 avisó el Bayle de Valencia que el propio Parra había remitido á su hermano político D. Vicente López dos pinturas correspondientes a aquel año para S. M., y el Don Vicente López [...] avisó que los había entregado á la soberana, y había quedado muy satisfecha, manifestándole su Real voluntad de que en los cuadros que Parra pintase en el año siguiente introdujese en uno de ellos la vista del Real Palacio del Real», Archivo de Palacio Real, *Expediente Personal. Miguel Parra*.



Fig. 2. Miguel Parra. *Jarrón de flores ante una vista del Palacio Real de Valencia* (ca. 1839). Casita del Príncipe, San Lorenzo del Escorial.

cuadros que debía enviar anualmente Miguel Parra, concretamente entre los que debía entregar en 1839, realizase uno en el que introdujese «la vista del Real Palacio del Real». Se trata sin duda del lienzo mencionado más arriba, el cual muestra un jarrón de flores ante un fondo en el que se observa el Palacio Real con los jardines del Real de Valencia<sup>40</sup>. Este cuadro, situado en el Gabinete de la Reina, es de dimensiones diferentes a las otras cuatro composiciones del zaguán de entrada<sup>41</sup>, lo que indica que se trata de dos encargos diferentes.

Lo más extraño de esta composición es, sin duda, el escenario escogido. El fondo reproduce la fachada del Palacio Real, destruido en

40. Además de citarse el Real Palacio del Real, como era conocido este Palacio en Valencia –el lugar que ocupó aún hoy continúa llamándose Jardines del Real–, el cuadro que se cita en el documento del Palacio Real se trata sin duda del florero ante una vista del Palacio Real de Valencia, pues desde 1816, Miguel Parra se encontraba ausente de la corte, y desde Valencia –donde estaba al cuidado de su familia– remitía sus obras a través de su cuñado Vicente López, y de sus asuntos en la corte se encargaba su sobrino Bernardo López, como apoderado.

41. Mide 90 × 75 cm, a diferencia de los cuatro que se hallan en el zaguán de entrada, que miden 156 × 101 cm., a excepción del *Cesto de flores en un jardín*, que mide 196 × 161 cm.

1811, y del colegio de San Pío V, de Valencia, unidos ambos edificios por los famosos jardines de palacio o del Real, frente a los que se sitúa un complejo florero. La importancia de este cuadro la determina el constituir uno de los pocos documentos gráficos que representan vistas del desaparecido palacio valenciano. Este edificio fue destruido en 1811, durante la Guerra de la Independencia, por lo que Parra debió valerse, para realizar este lienzo, de algún grabado anterior<sup>42</sup>.

Este cuadro, junto a las restantes cuatro composiciones del Escorial, pertenecen al grupo de ramos, cestos y floreros representados en un paisaje. Esta composición es dependiente de los modelos seiscientistas de Juan Arellano o Bartolomé Pérez, aunque con diferencias. En el siglo XIX el asunto se complica, se sigue utilizando este tipo de composición, en el que las flores se desbordan de los recipientes que las contienen y se esparcen por el suelo, añadiendo paisajes o jardines cuyo protagonismo adquiere cada vez más relevancia en estas escenas<sup>43</sup>.

Éste es el caso de los cuadros de Miguel Parra. Entre los lienzos más sencillos compositivamente se encuentran el *Florero en un jardín* y el *Florero y cesto de flores en un jardín*. En el primero observamos un jarrón de flores situado sobre una bella fuente sobre la que se esparcen las flores caídas, introduciendo un sentido romántico a la composición, incrementada por el juego de luces que crea el agua que emerge del surtidor, una cabeza coronada de laurel, motivo decorativo inspirado en la Antigüedad clásica. Al fondo se deja intuir la presencia de un jardín apenas apuntado por las hojas de una pita. En el segundo priman los elementos naturales, eliminando toda presencia arquitectónica. Es la obra de espíritu más romántico de Parra, no sólo por el tratamiento aparentemente desordenado de la composición, sino por el juego de sombras y luces que destacan el colorido de las flores. En esta escena aparece, en un primer término y sombreado, un florero que se levanta sobre un pedestal, mientras que el cesto de flo-

---

42. Junto con la vista de Palacio Real, de Valencia, proporcionada por el florero de Miguel Parra, se conocen otras obras que pudieron servirle de inspiración. Se conoce un grabado de Carlos Francia que representa la célebre naumaquia de 1755 y en cuya franja inferior aparece una vista del palacio, o la esquemática vista del conjunto de Palacio y colegio de San Pío V que nos ofrece la estampa, dibujada por José Vergara y grabada por Vicente Galcerán para el libro del P. Serrano, y la estampa de los hermanos Antonio y Pedro Vicente Rodríguez realizados todos con anterioridad a 1811. Aunque hay que destacar que todos ellos son deudores del dibujo incluido en el plano del Padre Tosca, quien intervino en una inspección técnica realizada en 1714 a dicho palacio, decretando, por aquel entonces, ya su estado ruinoso.

43. LÓPEZ TERRADA (2001), pp. 155-156.

res del segundo término irrumpe ante nuestra vista con su brillante colorido, iluminado violentamente por la luz del sol, ambos dispuestos ante un frondoso jardín donde se observa un arbustivo viburno con sus bolas de nieve, pitas y árboles que cierran la composición.

Algo más complejos son el otro *Florero en un jardín* y el *Cesto de flores en un jardín*. En el primero se juega de nuevo con los contrastes lumínicos, dejando en primer término un florero sobre pedestal, para luego destacar el colorido de las flores que aparecen esparcidas sobre un torso femenino que se alza sobre un gran pedestal, aristado al modo de las columnas clásicas. El último es de una gran belleza compositiva; sobre un alto pedestal aparece una gran cesta de flores que se alza frente a un frondoso jardín boscoso, y frente a una gran fuente cuya plataforma avenerada sostiene un putti que cabalga a los lomos de un delfín que vierte en cascada un salto de agua. Las composiciones de Parra alcanzaron gran prestigio en la corte y sus obras fueron muy demandadas por la reina M.<sup>a</sup> Cristina, que se interesó en crear una colección de cuadros de este artista, tal y como consta en la documentación de Palacio en 1841<sup>44</sup>.

En esta casita también se encuentran dos bodegones del pintor valenciano José López Enguídanos, nombrado pintor de cámara en 1806, falleciendo poco después, en 7 de agosto de 1812<sup>45</sup>. De esta época al servicio de los monarcas se conservan los dos bodegones que se encuentran en la Sala de la Torre y en el Salón Encarnado de

44. En la *Memoria* de 1841 levantada por Intendencia sobre las obras entregadas por Parra consta que: «en el año anterior remitió el mismo Parra dos cuadros por conducto de Don Vicente López, quien los presentó á esta intendencia, y se mandó al Alcayde Principal de Palacio en 24 de Febrero de 1841 que los recogiera y uniese a las remesas de años anteriores para formar una colección del Artista Dn. Miguel Parra, y como el mencionado Alcaide manifestase que además de los cuadros que se le entregaron en esta Intendencia, había recibido otros dos del propio autor de orden de S.M. la Reyna Gobernadora, le había sido necesario construir cuatro marcos, cuyo importe era de 12 rs», Archivo de Palacio Real, *Expediente Personal. Miguel Parra*. Aparte de los lienzos de flores que se conservan en la Casita del Príncipe del Escorial, se conserva otro *Florero* en el Palacio de San Ildefonso (92,5 × 71 cm), y se han perdido la pareja de floreros que se encontraba en el Museo del Prado hasta 1861.

45. En el Archivo del Palacio Real, *Expediente Personal. José López Enguídanos*, consta que el 28 de octubre de 1806 «el Rey se ha servido nombrar Pintor de Cámara á Don Joseph López Enguídanos. Lo que de orden de S.M. participo á V. Exa, para su Inteligencia [...]», con un sueldo anual de quince mil reales desde 1808, sueldo que en ese año cobraban todos los pintores de cámara a excepción de Maella, que cobraba cincuenta mil, de Juan Duque y Mariano Sánchez, con siete mil doscientos, y de Agustín Esteve, que sólo percibía seis mil reales.

la Casita del Príncipe del Escorial<sup>46</sup>. Este pintor, formado en la Academia de San Fernando<sup>47</sup>, se distinguió por sus bodegones, que, además de los del Escorial, se pueden citar otros en la Academia de San Fernando y en colecciones particulares, lo que demuestra que su obra fue muy apreciada en su época, a pesar que Cavestany considera que sus cuadros de este género son «discretos de composición y colorido, aunque adolecen de cierta rigidez o acartonamiento»<sup>48</sup>.

## II. LAS VISTAS DE MARIANO SÁNCHEZ EN LA CASITA DEL INFANTE DEL ESCORIAL

La Casita de arriba o del Infante, dedicada a don Gabriel, también se decoró con pinturas y objetos artísticos de finales del siglo XVIII y del XIX, aunque de manera menos profusa que la Casita de abajo o del Príncipe. Entre las obras que allí se encuentran, para nuestro estudio, es interesante destacar las vistas del pintor valenciano, y pintor de cámara desde 1796, Mariano Sánchez<sup>49</sup>. En este lugar apare-

46. De su mano también se conserva en el almacén de pintura (Peine 3, Sala 1, Oficio de Tapicerías); en el Palacio Real de Madrid se conserva el retrato de un obispo (137 x 82 cm.)

47. Donde consiguió premios en 1781 y 1784.

48. CAVESTANY, J., *Florereros y bodegones en la Pintura Española*, Madrid 1936-1940, p. 101. Este artista destacó también en el grabado, especialmente por sus láminas para la edición del *Quijote* de 1797, publicada por Quintana, y que en opinión de Cavestany son mejores que sus lienzos.

49. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones», en *BSEE*, 1916, pp. 214-215. En 1792 comienza a pedir los honores de Cámara, que, tras continuas instancias y recomendaciones, consigue el 21 de junio de 1796, estando ya en el trono su principal mecenas, el ya rey Carlos IV. En 25 de julio de 1800 pide ser nombrado Maestro de diseño del Príncipe, y en diciembre del mismo año una ayuda económica para comprar un uniforme acorde a su estatus en la corte. Como indica Sánchez Cantón, fue un «postulante eterno», como demuestra que en julio de 1802 Carlos IV, cansado de sus continuas peticiones, a su petición de que se autorice a vivir donde le plazca, pues estaba sin trabajo, al margen del memorial remitido, de su puño y letra, escribió: «No se le conteste». Sus peticiones continúan tras la reposición en el trono de Fernando VII, exigiendo el pago del salario que debido a la Guerra de la Independencia dejó de percibir, para finalmente el 29 de agosto de 1815 escribir que «deseoso de demostrar el afecto que tiene á V. R. M., desea se digne recibir benignamente el donativo del sueldo de su asignación de siete mil doscientos reales por razón de su empleo, que no ha percibido desde primero de diciembre de 1807 hasta último de abril de 1814, cuyo importe asciende á cuarenta y seis mil rs. en metálico, por lo que suplica de V. M. humildemente, su real Piedad se digne a admitir dicho donativo de un criado que ama á V.M.», Archivo de Palacio real, *Expediente Personal. Mariano Sánchez*. Este pintoresco personaje murió el 8 de marzo de 1822, siendo muy anciano.

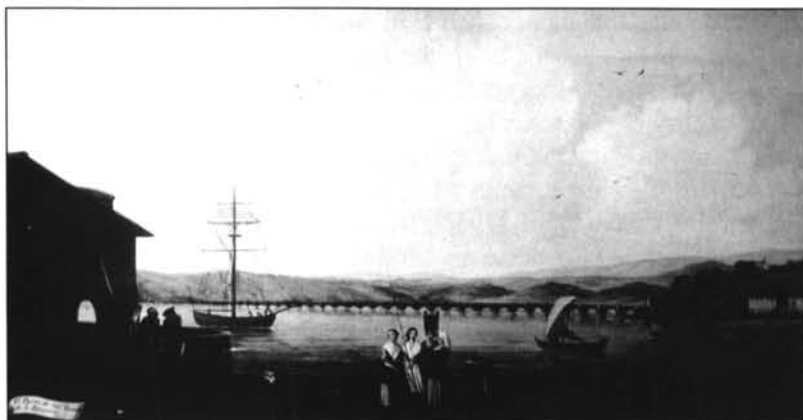


Fig. 3. Mariano Sánchez. *El puerto de San Vicente de la Barquera* (ca. 1787). Casita del Infante. San Lorenzo del Escorial.

las vistas del *Cabo de San Antonio por el Este*, la *Torre de Pexayres* y *Puerto Pi en Palma de Mallorca*, *El puerto de San Vicente de la Barquera* (fig. 3), una *Vista de Alicante*, que en la actualidad se encuentran en el Salón Central, y otra de *Almería por el Oeste*, situada en el Salón de Estar.

Corresponden al encargo que en 1781 el futuro Carlos IV, siendo aún Príncipe de Asturias, encarga al pintor Mariano Sánchez<sup>50</sup>. El trabajo encomendado consistía en la compilación de una serie de vistas de puertos españoles, comenzando su labor en Cádiz. En 14 de mayo de 1782, deseoso por complacer al futuro monarca, había concluido las vistas del puerto gaditano. El príncipe de Asturias debió quedar complacido, pues al poco le ordena levantar las vistas de Gibraltar<sup>51</sup>, y el 14 de noviembre de 1784 se hallaba levantando las vistas de Sevilla.

En 1785, el 19 de febrero, recibe otra disposición del Ministerio de Estado de partir hacia Málaga para sacar las vistas de esta ciudad y del litoral mediterráneo hasta Alicante, que realizaría desde febrero hasta noviembre de ese mismo año, dándolas por finalizadas en 1787. En octubre de ese año se instala en una fonda del Escorial a la

50. En esta fecha se incorpora a la nómina de pintores al servicio de Carlos III con la asignación de un estipendio de 7.200 reales de vellón.

51. El interés por levantar las vistas del Peñón de Gibraltar se veía justificado por la guerra contra Inglaterra, y el bloqueo y sitio que Carlos III había impuesto a esa plaza desde 1779.

espera de una audiencia con el Príncipe de Asturias para exhibir sus recientes obras. No cabe la menor duda de que éstas fueron del agrado del comitente o mecenas, pues se le volvieron a encargar otras composiciones, esta vez las «de todos los Puertos de la Costa del Principado de Cataluña y la del reino de Valencia, hasta Denia y Cabo de San Antonio»<sup>52</sup>, junto a las que, según consta en el *Memorial* que el pintor realiza en 1795<sup>53</sup>, también realizó las «vistas de Islas adyacentes», de las que se conservan las de Mallorca y Mahón, en Patrimonio Nacional.

Los lienzos que, según consta en el *Memorial* de 1795, ya se encontraban en la Casita del Infante del Escorial<sup>54</sup>, corresponden a los dos últimos encargos: las vistas desde Málaga por todo el litoral mediterráneo hasta Alicante, las de los puertos de Cataluña, Valencia hasta Denia y Cabo de San Antonio, junto con las islas adyacentes: Mallorca y Mahón. Posiblemente en 1787 las panorámicas correspondientes al primer encargo se encontrasen ya situadas en El Escorial, donde Mariano Sánchez esperaba audiencia con el príncipe de Asturias, recibiendo finalmente su aprobación para ser colocadas en las casas de campo de este lugar, y el resto estarían colocadas a finales de 1788, momento en que termina el segundo encargo citado.

Esta serie realizada por Sánchez bajo mecenazgo del futuro Carlos IV corresponde al ideal Ilustrado, enciclopédico de reunir una compilación de vistas de puertos españoles, y tal y como indica José Manuel de la Mano: «la trascendencia de esta miscelánea de marinas se debe ponderar en el contexto del intenso mecenazgo artístico ali-

---

52. En este encargo Mariano Sánchez no realizó las vistas portuarias de su ciudad natal, Valencia. Casualmente ese mismo año, en 1787, Antonio Carnicero se encuentra levantando panorámicas en esa tierra –sus vistas de Sagunto aparecen fechadas ese año–. Este hecho lo ratifica el propio Sánchez en una carta fechada en Granada el 9 de marzo de 1803, dirigida al marqués de Ariza y Estepa, en la que exponía que por «no haberse levantado las vistas de Valencia, en la colección que tengo hecha de todo el reino, si S.M. ha visto algunas dignas de su Rl. agrado, cuando estuvo a honrarla con su Rl. persona, pasase para levantarlas tanto de la ciudad, como de sus inmediaciones, a fin de que quede enteramente concluida», Archivo del Palacio Real, *Expediente Personal. Mariano Sánchez*.

53. Memorial que presentó para pedir el nombramiento como pintor de cámara, que consiguió un año después, en 1796. Archivo del Palacio Real, *Expediente Personal. Mariano Sánchez*.

54. «En cuyo tiempo de los 14 años a presentado a S.M. setenta y dos cuadros, y se hallan colocados de su Rl. orden en el Rl. Palacio de Madrid, y Rl. Casa de Campo de Sn. Lorenzo [...]», Archivo del Palacio Real, *Expediente Personal. Mariano Sánchez*.



mentado durante estos años por el futuro monarca, tanto en su dimensión de mecenas como de coleccionista»<sup>55</sup>. Es indudable que esta iniciativa aparece claramente relacionada con el carácter ilustrado dominante en la corte española de fines del siglo XVIII.

Junto a ese carácter científico, documentalista de recoger con gran exactitud puertos, bahías, edificios, etc., se une una clara intencionalidad ornamental. Estas pinturas obedecían a una doble función: de documento gráfico y de adorno, como demuestra que se colocasen en una de las casitas del Escorial concebidas como lugar de descanso y placer<sup>56</sup>.

Sin embargo, a pesar de que este tipo de composiciones, que se ponen de moda en el siglo XVIII, presentan un importante sello científico, no por ello carecían de ciertas connotaciones simbólicas o alegóricas. No en balde se prefiere representar las vistas de Gibraltar, en esos momentos en contienda con los ingleses, o las islas de Mallorca y Menorca, esta última isla recientemente conquistada por la corona española y que como apunta De la Mano, «su protector ansiaba exhi-

---

55. DE LA MANO (1998), p. 351. La relación de Mariano Sánchez con el futuro Carlos IV se remonta a 1767, cuando el valenciano realizó un San Carlos Borromeo para un oratorio portátil de los Príncipes de Asturias. Este pintor comenzó su vida profesional como miniaturista y, como apunta Orellana, lleva una vida dura, pues, para atraer el mecenazgo de algún noble o persona influyente en la corte obsequia con retratos a todos aquellos que cree que puedan ayudarle, consiguiendo finalmente entrar al servicio del monarca como miniaturista. Sobre esta faceta de Mariano Sánchez, JUNQUERA, P., «Miniaturas-retratos en el Palacio de Oriente», en *Reales Sitios*, 1971, núm. 27, pp. 12-24.

No deja de sorprender que, posteriormente, el príncipe de Asturias, D. Carlos, contase con este artista miniaturista para realizar su colección de vistas españolas. Es posible que, como indica José de la Mano, se deba a la coincidencia de que este pintor había fijado su residencia en Cádiz, la primera dirección del itinerario trazado, como demuestra el documento aportado por este investigador (1998), nota 13, p. 354: El 26 de abril de 1778 el conde de Floridablanca comunica al Gobernador del Consejo el pleito presentado por el gremio de doradores ante el Alcayde mayor de la ciudad contra: «Dn. Antonio Torrado, D. Mariano Sánchez, D. Torquato Cayon, D. Juan Ramírez de Arellano, y Pedro Laboria, profesores de las tres nobles artes Pintura, Escultura y Arquitectura establecidos en Cádiz», Archivo de la Academia de San Fernando, 12-13/1.

56. Además de en El Escorial, procedentes de las colecciones reales se conservan varias vistas en el Museo del Prado, y en el Palacio Real. De gran interés es el catálogo realizado por Frédéric Quillet de las pinturas del Palacio Real de Madrid en los últimos años del reinado de Carlos IV, ofreciendo una visión de la exacta posición que ocupaban, de forma correlativa, las vistas de Sánchez en las paredes de la Biblioteca de Carlos IV. QUILLIET, F., *Description des tableaux du Palais de S.M. C.*, Madrid 1809; SANCHO, J. L. (1998), pp. 369-384.

bir en su gabinete una imagen de ella»<sup>57</sup>, como ostentación del poder de la monarquía frente a sus rivales, ahora potenciado por su alianza con Francia.

El gusto por las colecciones de vistas pueden establecerse en el momento en que Carlos III llega a la corte española y trae consigo a numerosos artistas italianos. Entre ellos debemos destacar la presencia de Pietro Fabris, con sus vistas de Nápoles y su bahía, conservadas en La Granja, y el embarque de Carlos III en Nápoles. Sin embargo, la decisión del futuro Carlos IV por realizar esta colección parece más directamente influido por un encargo de marinas o vistas de los puertos del litoral galo que en 1756 hace el monarca francés a Joseph Vernet, confiadas por el marqués de Marigny, del que se traen varios cuadros a España para que sirvan, como apunta Barreno<sup>58</sup>, de ejemplo o inspiración a los artistas que debían realizar dicho encargo, en este caso Mariano Sánchez.

El modelo de vista que se impone en la corte española del siglo XVIII corresponde a una clara intencionalidad documental, se representan paisajes reflejados fielmente, reconocibles en sus más mínimos detalles, y en el que el pintor no se permite ninguna fantasía, sino que se basa en la reproducción exacta mediante la observación directa. Para ello Mariano Sánchez, al igual que muchos otros pintores que cultivaron este género, utilizó la cámara oscura para el diseño de sus telas, lo que pone de relieve el uso de instrumentos ópticos en la gestación de la obra de arte. La utilización de la cámara oscura le permitiría realizar toda una serie de bocetos, que podían unirse formando una panorámica, en el punto de origen, para, posteriormente, retocarlos o añadir detalles en Madrid, consiguiendo una serie de lienzos donde destaca una mera imitación de la naturaleza, representada de forma directa y empírica, no dejando nada a la imaginación, dejándolo todo en manos de la ciencia óptica, disciplina científica que se impuso con la Ilustración.

---

57. No olvidemos que precisamente en la decoración de la Casita de El Príncipe del Escorial uno de los temas de batallas elegidos para decorar la escalera, según proyecto de Mariano Salvador Maella, es precisamente el sitio, toma y entrega de la ciudad de Mahón.

58. BARRENO (1977), p. 38. Aunque en opinión de De la Mano (1998), p. 354, la transmisión e irradiación de estas innovadoras panorámicas portuarias vino más bien suscitada por la sencilla movilidad de las estampas levantadas por Lebas y Cochin.