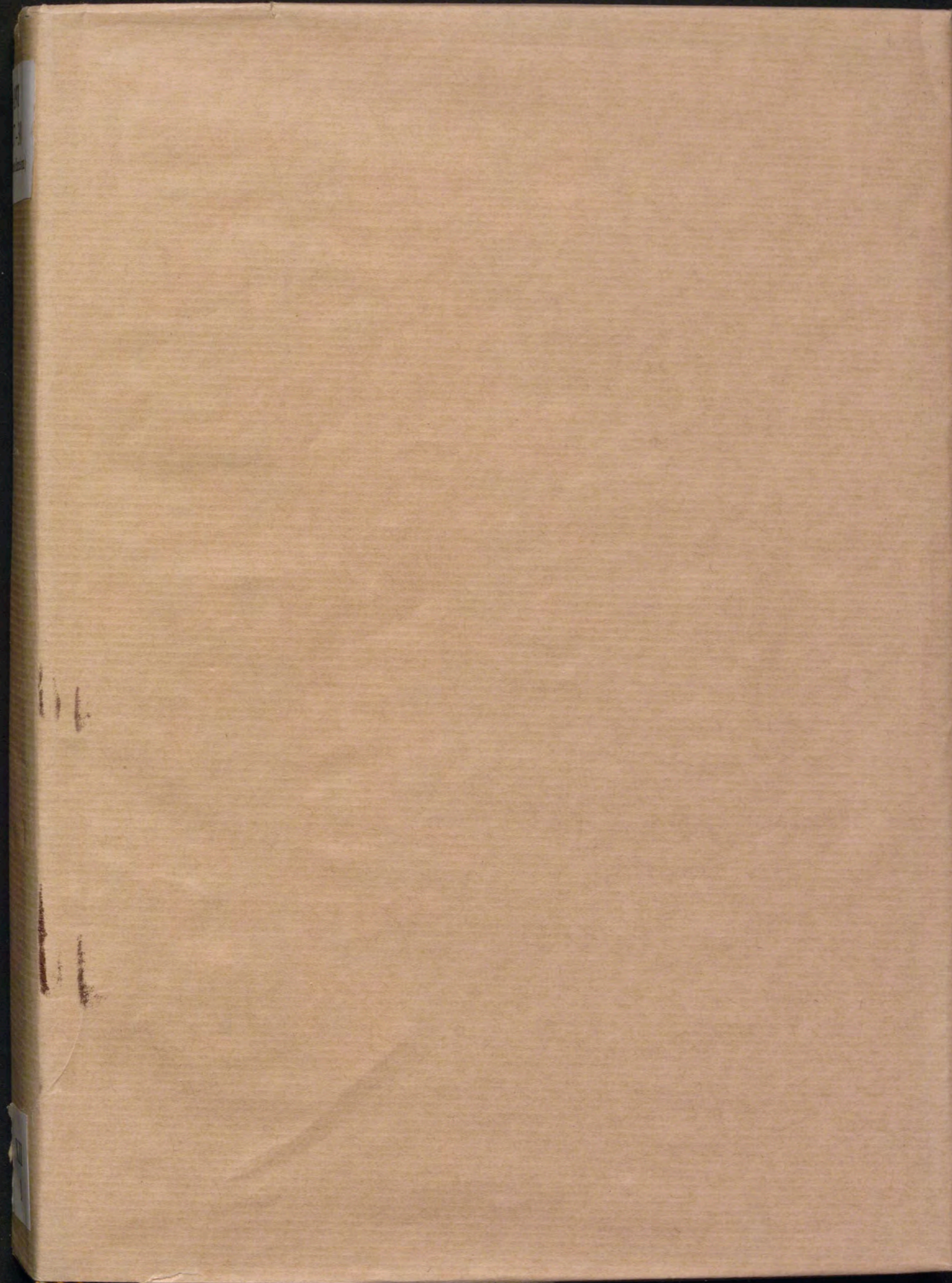
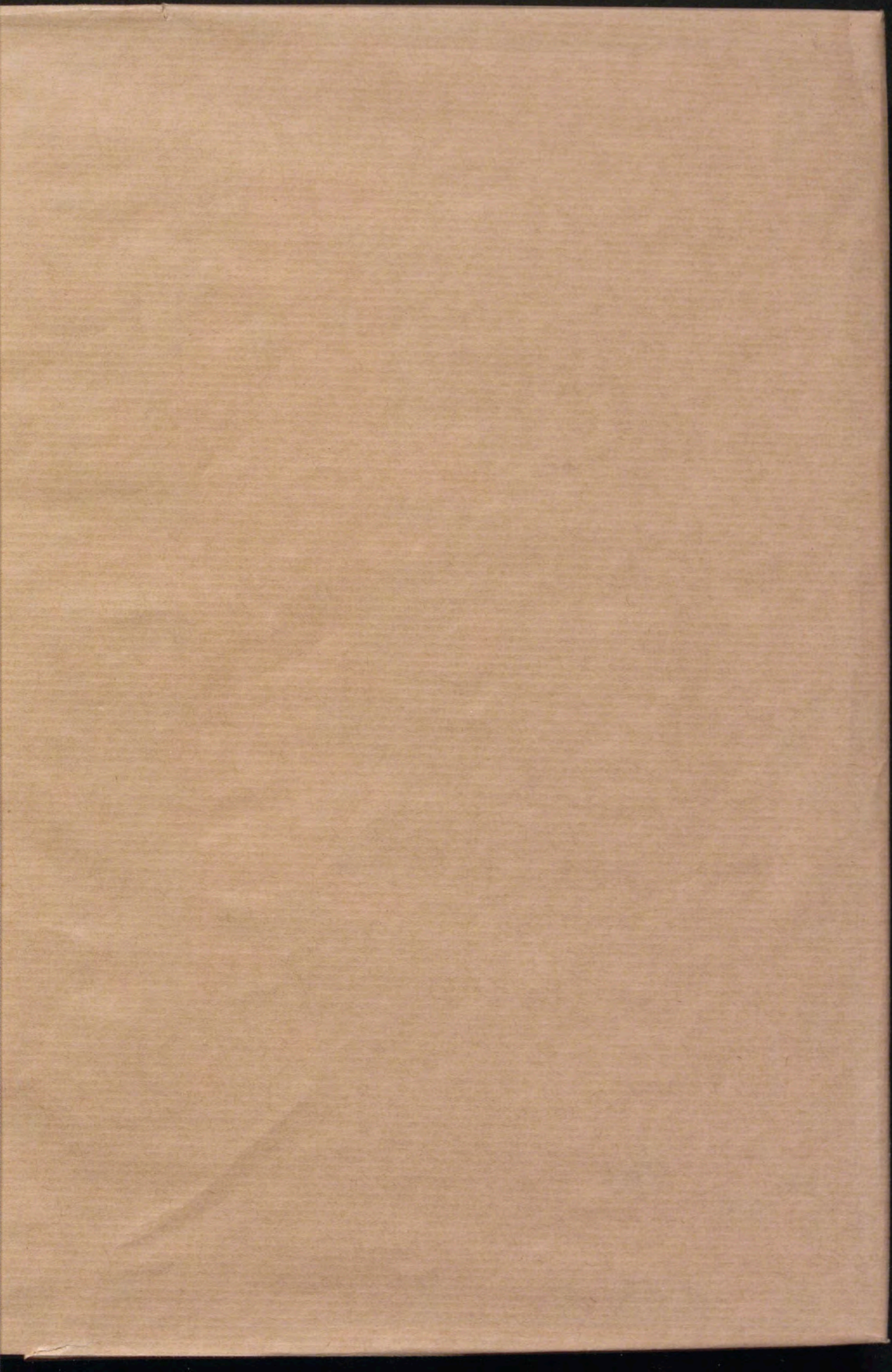


colorchecker CLASSIC



calibrite





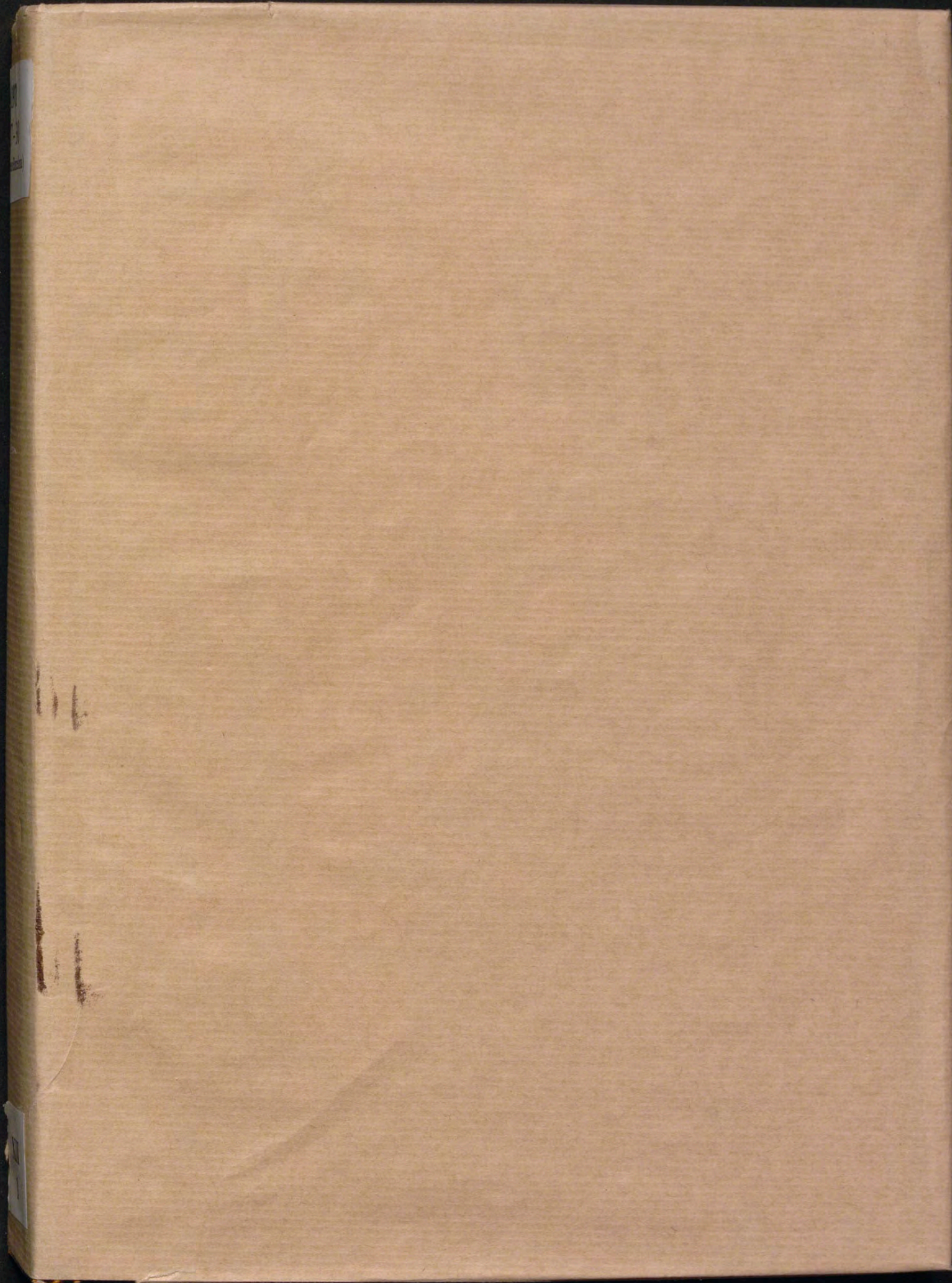
1971

27 – 30

(Museos Barcelona)

XII

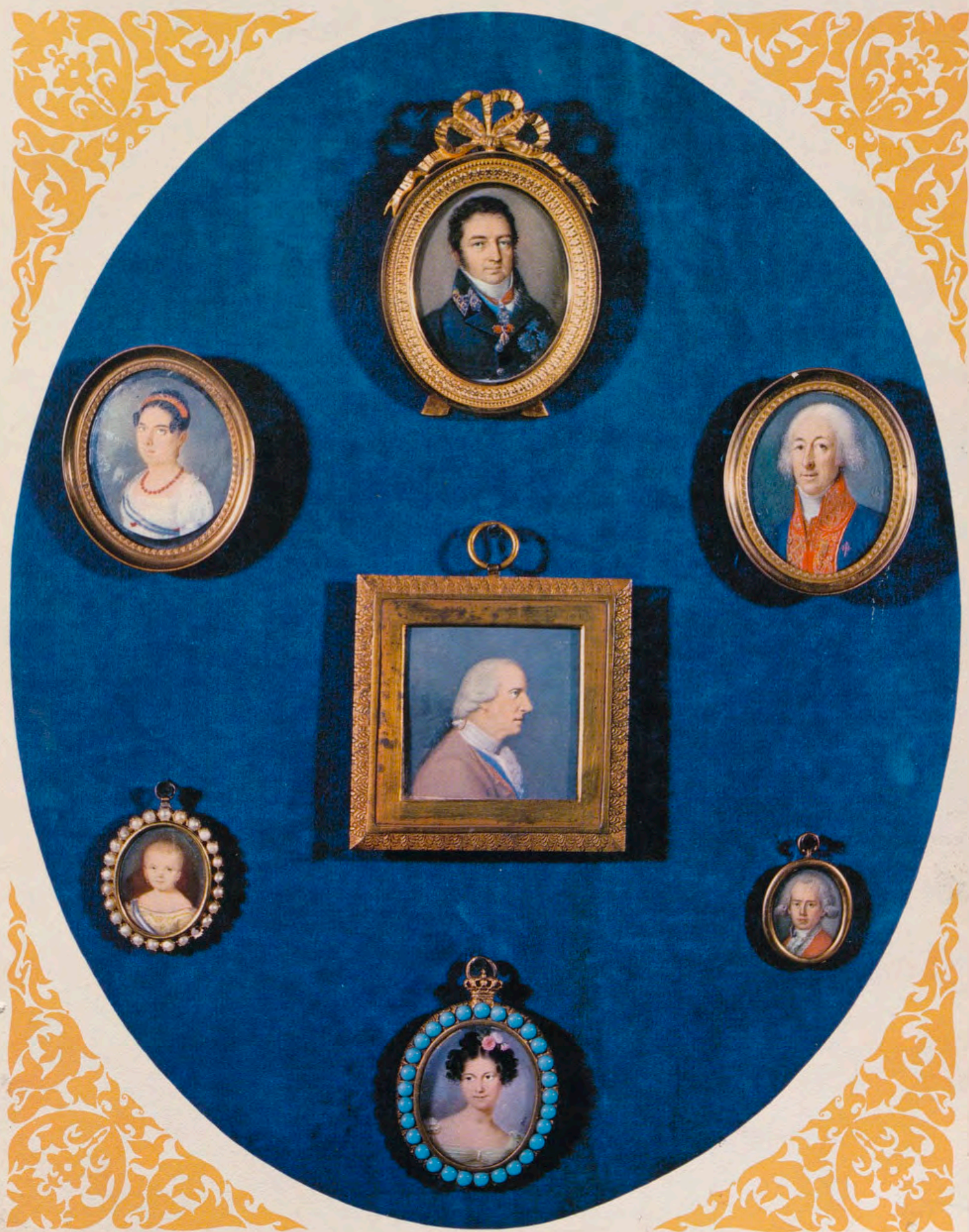
1





REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO VIII. NUM. 27. PRIMER TRIMESTRE 1971. PRECIO: ESPAÑA, 60 PTS.; EXTRANJ., \$ 2,00





PRESENTE Y FUTURO DE ESPAÑA



Medalla Conmemorativa de la Ley del 22-7-69 por la que, a iniciativa del Caudillo y con el refrendo de las Cortes Españolas, es nombrado Príncipe de España y Sucesor, a Título de Rey, en la Jefatura del Estado, S.A.R. Don Juan Carlos de Borbón y Borbón.

ANVERSO



REVERSO



Las dos primeras colecciones, con todos los tamaños de esta acuñación, han sido entregadas al Caudillo y al Príncipe de España.

Gibraltar es España!

Medalla que refleja, sin agresividad, pero con absoluta claridad y firmeza, UNA VERDAD que, hoy, el Mundo entero comprende y acepta:

LA GRAN VERDAD DE NUESTRA PATRIA

ANVERSO



REVERSO



La primera colección fue entregada a S.E. el Jefe del Estado.

Autorizaciones Oficiales números 2.899/69 y 3.980/69, respectivamente, del Ministerio de Información y Turismo

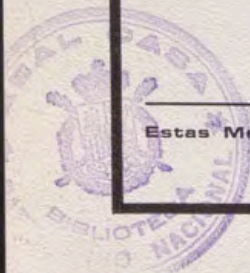
Emissiones Especiales realizadas en oro de 900/000, por:

A. P. S. A.

Marqués del Duero, 155. - Barcelona (4)

Estas Medallas en sus diversas medidas y pesos, ya están a la venta en las principales JOYERIAS de España

NO VENDEMOS A TRAVES DE BANCOS





PIAGET

La Côte-aux-Fées y Ginebra

En casa de los más grandes joyeros del mundo.



GRASSY

AV. JOSE ANTONIO 1 / MADRID

Alicante-Benidorm: JOYERIA GOMIS
Méndez Núñez, 10

Barcelona: JOYERIA BAGUÉS
Paseo de Gracia, 41

Bilbao: JOYERIA VICIOLA
Gran Vía, 19-21

La Coruña: JOYERIA MALDE
Real, 69

Palma de Mallorca: JOYERIA ALEMANA
Colón, 40

Salamanca: JOYERIA MONTECARLO
Plaza Mayor, 37

Las Palmas de Gran Canaria: JOYERIA SAPHIR
Triana, 65

Oviedo: JOYERIA PEDRO ALVAREZ, S. A.
Uria, 4

San Sebastian: JOYERIA DURANT
Avda de España, 20

Santander: JOYERIA PRESMANES
Avda de Calvo Sotelo, 14

Sevilla: JOYERIA REYES
Alvarez Quintero, 28

Valencia: JOYERIA BERNA
Avda. Marqués de Sotelo, 5

Zaragoza: JOYERIA AGUERAS
Coso, 33



Pegaso es nombre de buenas acciones y nobles tradiciones.

Belerofonte, hijo de Neptuno y de Eurímeda, nieto de Sisifo, es el héroe de Corinto. Fue enviado a una muerte segura que no otra cosa suponía luchar con la Quimera y salió vencedor en el empeño porque los dioses le dieron para la lucha un caballo alado: PEGASO.

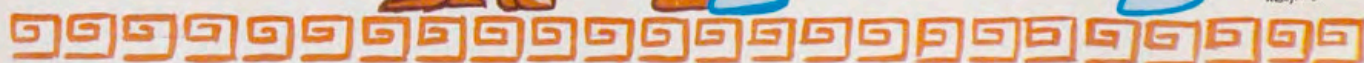
Con este caballo, dice Homero, subió Belerofonte al Olimpo.

La Quimera, contra la que lucha y a la que vence Belerofonte jinete en su Pegaso, es un monstruo con cabeza de león, cuerpo de cabra, cola de serpiente y vomitaba fuego por la boca.

Para domar a Pegaso, cuenta la leyenda corintia, Belerofonte necesitó la ayuda de Minerva y Neptuno.

Pegaso, el caballo alado, nació de la sangre de Medusa, cuando Perseo le cortara la cabeza.

Por tan noble ejecutoria, Pegaso, también, es el camión español.



UN ESFUERZO QUE COMIENZA POR LA RAIZ

Spice



CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S. A.

Barquillo, 17
MADRID (4)

Dirección telegráfica: CASER

Teléfono 222.65.60 (tres líneas)

SEGUROS DE ACCIDENTES
DEL TRABAJO

ACCIDENTES INDIVIDUALES

INCENDIOS

AUTOMOVILES

VIDA

PEDRISCO

CREDITO

TRANSPORTES

ROBO

RESPONSABILIDAD CIVIL

Y GANADOS

CASER



— Yo saco dinero de las Cajas de Ahorros en cualquiera de sus 5.000 oficinas y la comprobación del saldo es instantánea. Y operando con ellas ayudo al progreso y la cultura.

La Libreta de Ahorros es un documento fulminante. Funciona como un reloj. Respeta nuestro tiempo y nuestra comodidad.

Con ella en el bolsillo, y con la Tarjeta de Impositor, puedo sacar dinero de cualquiera de las 5.000 oficinas que las Cajas tienen en España.

Nadie tiene que llamar por teléfono a ninguna Central para saber si tengo fondos.

Nadie tiene que escribir cartas. Y no tengo que esperar. Enseño la Libreta y la Tarjeta de Impositor, firmo cuatro papeles y me dan lo que necesito. ¿Por qué? Porque la Tarjeta prueba, por sí misma, que tengo dinero. (Nunca olvido pedirla antes de viajar.)

Operar con las Cajas es ayudarse a sí mismo pensando en los demás.

— Esté donde esté, aunque sea en un pueblecito apartado, encuentro una Caja de Ahorros. Y todos los servicios que necesito.

— Su garantía y seguridad, son absolutas.

— Domiciliar mis pagos en ellas, cobrar los dividendos a través de ellas, su servicio de custodia de valores, y, en resumen, operar con ellas me da derecho a un sistema de créditos insuperado.

— Y lo más grande. Las Cajas ganan dinero porque están bien dirigidas. Pero sus beneficios no van al bolsillo de nadie en particular. Carecen de accionistas.

Sólo en 1969 dedicaron 2.900 millones de pesetas a clínicas, bibliotecas, cátedras, campos deportivos... Todo lo que mejora la sociedad.

Hay obras sociales que me gustaría hacer, como a usted. Pero no puedo.

Soy un hombre ocupado como usted.

Necesito un servicio perfecto, como usted.

Las Cajas de Ahorros me resuelven todo eso.

Confederación Española de **Cajas de Ahorros**



EL COLEGIO MENOR "MODESTO TAPIA"

Obra Social de la Caja de Ahorros de Santander

Por JESUS GUTIERREZ DE LA TORRE

EN uno de los edificios más familiares para el público santanderino desde principios de siglo, hasta el punto de haberse convertido en una de las vistas clásicas de la ciudad, se alberga el Colegio Menor «Modesto Tapia», una institución que la Caja de Ahorros de Santander, con la eficaz colaboración de la Obra de Colegios Menores de la Delegación Nacional de Juventudes, tiene a disposición de las familias montañesas, como una de sus principales realizaciones sociales. En la actualidad acoge a 183 alumnos, que cursan estudios de Bachillerato elemental, Bachillerato superior, Preuniversitario, Ingeniería técnica y Magisterio. Está construido en un solar de 1.724 metros cuadrados, de los que están edificadas 827, rodeado por cuatro calles y con entrada por la de Tantín. El edificio ya es añejo, como antes decíamos; durante muchos años sirvió de sede a la Caja de Ahorros de Santander, por quien fue edificado. Todo ello tiene su historia; una historia que merece la pena ser contada.

El 5 de noviembre de 1899 se inauguró solemnemente el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Santander, merced a un donativo de 35.000 pesetas que, a su fallecimiento, dejó el industrial de esta ciudad don Modesto Tapia (de ahí el nombre que, en homenaje a la memoria de aquel ilustre benefactor, se ha dado al Colegio). Así empezó, con siete mil duros, una Entidad que hoy custodia fondos ajenos por valor de 7.000 millones de pesetas. Poco tiempo después, la prosperidad del Establecimiento necesitó de más amplio local, trasladándose a la planta baja y primer piso de la casa número 33 de la calle de Rúamayor. Y como este local fuera también insuficiente, tratóse de construir un edificio que satisficiera todas las necesidades de la Institución. El proyecto, por supuesto, resultaba inaccesible para las posibilidades económicas de aquella Caja de Ahorros que entonces empezaba a vivir, y en consecuencia se gestionó que el legado de 60.000 pesetas instituido por el primer marqués de Comillas, para que fuera destinado a una obra de utilidad y embellecimiento para Santander, se dedicase a la construcción de este edificio. Y no sólo se logró, sino que don Claudio López, segundo marqués de Comillas, dando una prueba evidente de su generosidad y desinteresado amor por las obras benéficas, donó en nombre de su señora madre y a título de intereses de las 60.000 pesetas indicadas, ¡cincuenta y nueve mil ciento diez y nueve pesetas con diez céntimos! Además pagó el im-



porte de los planos, obra del notable arquitecto de Barcelona don Luis Domenech Montaner. A título anecdótico diremos que este insigne arquitecto cobró por su trabajo 3.000 pesetas, y que el edificio entero, incluido el solar, costó 336.414,56 pesetas: hoy día está valorado en más de 30 millones de pesetas.

La primera piedra del inmueble se colocó el día 31 de julio de 1905 por S. M. el Rey Don Alfonso XIII. Formaban parte entonces del Consejo de Administración de la Caja, los excelentísimos señores Gobernador Civil y Alcalde de Santander, y, además, personajes tan recordados en la pequeña historia santanderina como don Alejandro Gil de Reboleño, don Gregorio de Mazarrasa, don Antonio Fernández Baladrón, don Carlos Saro, don Ramón López Dóriga, don Angel Pérez y Eizaguirre, don Javier de la Revilla, el marqués de Villatorre y un nombre ilustre en las Letras españolas: el insigne

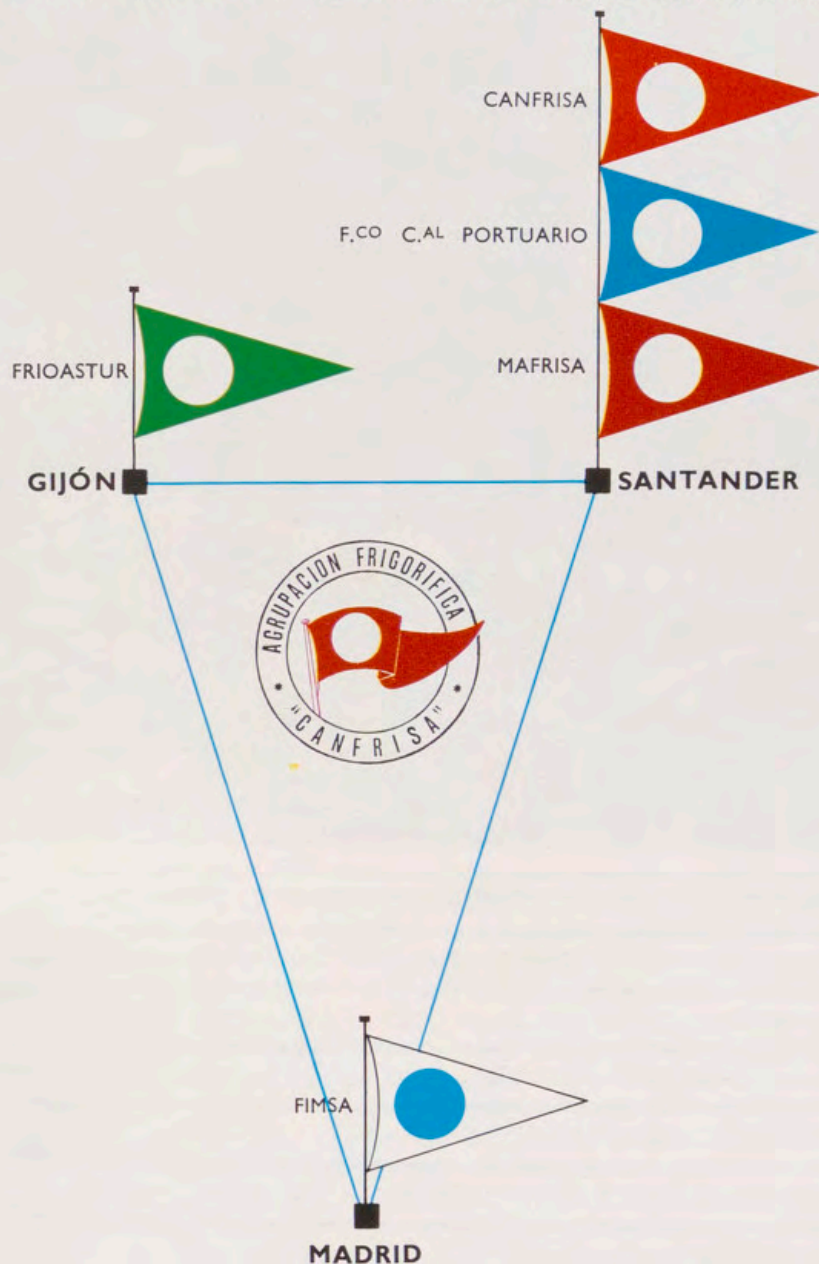
escritor don José María de Pereda, quien, por cierto, no llegaría a ver terminadas las obras, pues falleció en marzo de 1906.

Los trabajos duraron dos años, y el día 29 de julio de 1907 eran solemnemente inauguradas las nuevas instalaciones de la Caja por la misma augusta persona que había puesto la primera piedra, S. M. el Rey Alfonso XIII, previas las preces y bendiciones de rúbrica, hechas por el entonces obispo de Santander, el llorado don Vicente Santiago Sánchez de Castro.

Y éste es el edificio que hoy alberga al Colegio Menor, aunque, naturalmente, en su interior se han realizado las convenientes obras de adaptación y reforma, con vistas a su nuevo destino. Ojalá consiga su objetivo de servir a la juventud garantizando los medios de aprendizaje más eficaces, y de preparar unos hombres del mañana que se incorporen a la sociedad plenamente responsabilizados de la trascendencia de los tiempos que les tocará vivir.

AGRUPACION FRIGORIFICA CANFRISA

GRUPO DE INDUSTRIAS AL SERVICIO DE LA ALIMENTACION ESPAÑOLA



MATADERO FRIGORIFICO DE SANTANDER, S. A. (MAFRISA)

- Salas de matanza para vacuno, porcino y lanar.
- Salas de despiece.
- Compra y venta de vacuno, porcino y lanar, en estado fresco, refrigerado y congelado.

FRIGORIFICOS: FRIGORIFICOS DEL CANTABRICO, S. A. Santander
 FRIGORIFICO COMERCIAL PORTUARIO Santander
 FRIOASTUR, S. A. Gijón
 FRIGORIFICO INDUSTRIAL DE MADRID, S. A. Madrid

Cámaras frigoríficas ($\pm 0^{\circ} \text{C}$ / $- 25^{\circ} \text{C}$), túneles de congelación, salas de preparación y elaboración de alimentos, etc.

OFICINAS CENTRALES:

Avenida de Valdecilla, 21 -- Teléfono 23.39.79 -- SANTANDER



ASTILLEROS
DE
SANTANDER S.A.





PORTADA. Primera hilera: «Infanta María Teresa de Braganza», Princesa de Beira, por Rivero. «Infanta Isabel Francisca de Borbón y de Borbón», por Juan Pérez Villamayor. Segunda hilera: «Duque de Híjar y de Léce-
ra», por M. Sánchez. «Infante don Luis de Borbón y Farnesio», por Goya. «María Cristina de Borbón», más tarde Reina de España, por Dun.—Tercera hilera: «Personaje desconocido», por Bouton. «Duque de Berry». Escuela francesa.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO VIII. NUM. 27. PRIMER TRIMESTRE 1971. PRECIO: ESPAÑA, 60 PESETAS; EXTRANJERO, \$ 2; NUMERO ATRASADO, 75 PESETAS.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavicencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Catoira, Pilar García Morencos, Consuelo Iglesias de la Vega, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justo Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—ADMINISTRADOR: Angel Acerete.—DIBUJOS: C. Hernández Bayón, Angel Abellán, Alfredo Alameda, Julián Mora y Pedro Mairata.—FOTOGRAFÍAS EN COLOR: Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Slides Hispania, Fisa, García Garrabella, S. O. F. Ministerio de Información y Turismo, Soldevila y Lozano.—FOTOGRAFÍAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva, Francisco L. Spada, S. O. F. del Ministerio de Información y Eloy.

EDITA: Patrimonio Nacional, Palacio de Oriente. Tel. 248.74.04. Madrid (13).

IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. Madrid (19).

DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.—64.

sumario págs.

PORTICO, por F. F. de V.	11
MINIATURAS-RETRATOS EN EL PALACIO DE ORIENTE, por Paulina Junquera	12
PRIMER DESPLEGABLE: MINIATURAS	17
LIBRO HOMENAJE A LOS CAIDOS, por Matilde López Serrano	25
ARAÑAS DE LA REAL FABRICA DE LA GRANJA, por M. ^a Teresa Ruiz Alcón	29
COLECCIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL. PINTURA III: El Bosco, por Isabel Mateos	17/37
DANZAS DE TRUJILLO DEL PERU EN EL SIGLO XVIII, por M. ^a Luisa Montejo	45
RESTAURACION DE ABANICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL, por Vicente Viñas	53
SEGUNDO DESPLEGABLE: ABANICOS PALATINOS	61
LA PRIMERA PIEDRA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL, por Ramón Andrada	73
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	77

Distinguido señor:

Deseamos que sea de su agrado este número de REALES SITIOS, y le agradecemos muy sinceramente la atención que nos dispensa con su lectura.

Siempre, y en cualquier sentido, su juicio nos interesa. Envíenos las sugerencias que le gustaría ver realizadas en la Revista. Con el fin de que usted, algún pariente o amigo pueda recibir puntualmente los sucesivos números, nos permitimos acompañar un boletín de suscripción.

El Gabinete de Prensa del Patrimonio Nacional (teléfono 248.74.04, centralita del Palacio de Oriente, Madrid) se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones nos haga usted.

MUCHAS GRACIAS

Sugerencias:

27

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 200 ptas.; extranjero, 420 ptas.

LUGARES HISTORICO - ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO REAL. MADRID

Laborables: de 10 a 12,45 y de 3,30 a 5,45.

Domingo y festivos: de 10 a 1,30 (excepto tardes).

Cerrado el 1 de enero, Viernes Santo, 25 de diciembre, 18 de julio y los días de credenciales (la tarde anterior y la mañana del acto).

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES. MADRID

Lunes, martes, miércoles y jueves: de 10 a 1 y de 4 a 6.

Viernes, sábados y domingos: de 10 a 1.

Cerrado los mismos días que el Palacio Real.

PALACIO DE LA MONCLOA. MADRID

Laborables: de 10 a 1 y de 4 a 6.

Domingos y festivos: de 10 a 1 (cerrado por la tarde).

Cerrado igual que el Palacio Real. También cuando reside un invitado del Gobierno español.

ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. MADRID

Laborables: de 10 a 1 y de 3 a 6.

Domingos y festivos: de 10 a 1 (cerrado por la tarde).

Abierta todos los días del año.

CASITA DEL PRINCIPE, DE EL PARDO

Laborables y festivos: de 10 a 1,30 y de 3,30 a 6.

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS

De sol a sol en todo tiempo.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Laborables y festivos: de 10 a 1 y de 3 a 6.

Cerrados los museos el 1 de enero, 28 de febrero (mañana), Viernes Santo (tarde), 18 de julio, 10 de agosto (tarde) y 25 de diciembre.

ARANJUEZ

Laborables y festivos: de 10 a 1 y de 3 a 5,30.

Cerrados los museos el 1 de enero, Viernes Santo (tarde), 30 de mayo (tarde), 18 de julio, 4 ó 5 de septiembre (tarde) y 25 de diciembre.

MONASTERIO DE LA ENCARNACION. MADRID

Laborables: de 10,30 a 1,30 y de 4 a 6.

Festivos: de 10,30 a 1,30.

MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)

Laborables y festivos: de 9,30 a 1 y de 3 a 6.

LA GRANJA

Laborables y festivos: de 10 a 1 y de 2 a 6.

Cerrado el 18 de julio.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS.

Mañana: 11 a 2; **tarde:** 4 a 6.

MUSEO DE CARRUAJES. CAMPO DEL MORO, MADRID

Laborables: de 10 a 12,45 y de 3,30 a 5,45.

Domingos y festivos: de 10 a 1,30.

0,70 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE
MADRID (13)

PORTICO

EXISTEN multitud de obras de arte en los Museos del Patrimonio Nacional dignas de ser apreciadas por su singular valor, pero que, por sus especiales características (ornamentales o de reducida apariencia), suelen pasar inadvertidas a numerosos visitantes. Este hecho viene a ser justificación suficiente para que en las páginas de esta publicación se incluyan trabajos que tratan de esas manifestaciones artísticas. Desde los comienzos de REALES SITIOS, así se ha procedido en muchas ocasiones. En este sentido se han estudiado, por ejemplo, porcelanas, muebles y manuscritos.

Con esta misma orientación de mostrar obras de arte, sin más relación con otros temas incluidos en el mismo número de la revista que el de pertenecer a la misma entidad conservadora, también se han publicado temas referentes a pintura, escultura y tapices, entre otros.

Tanto en uno como en otro caso se trata de presentar aquellas obras artísticas que tienen interés indudable, bien por su escasa divulgación, bien por haber sido objeto de reciente restauración. Alternando con este criterio, se han ofrecido números de la revista con un cierto carácter monográfico. Es el caso de los números dedicados a los nuevos museos de las Descalzas Reales, del Palacio de la Almudaina, de Medallas y Música en el Palacio de Oriente, y a la restauración de los techos de las Casitas del Príncipe y del Infante de El Escorial.

Ahora, y dentro de la línea que exponíamos al principio, nos ha parecido procedente presentar algunos trabajos de aquellas características. Así, por ejemplo, las miniaturas conservadas en el Palacio de Oriente, las arañas de la Real Fábrica de la Granja y los abanicos de la colección palatina restaurados últimamente.

El primer tema que aparece en este número es el de las miniaturas-retratos de Palacio. Con independencia de su valor artístico, hay un aspecto documental realmente interesante, porque vienen a ser como una galería fotográfica (confeccionada por manos de artistas pintores) donde se representan personajes de las familias reales y otras figuras de la pasada vida nacional. Por sus instalaciones, métodos de trabajo y piezas realizadas, la Real Fábrica de la Granja tuvo en otro tiempo el sumo interés que se aprecia en el artículo que trata de las arañas allí fabricadas y que estimamos es tan sugestivo como lleno de interés. Como novedad realmente espectacular se presenta el «Libro-homenaje a los Caídos», que constituye un alarde de presentación y encuadernación comparable con las mejores muestras de estas artes librarias. La cuidadosa, estudiada y científica restauración de numerosos abanicos de la colección palatina es el objeto de otro trabajo publicado en estas páginas. En otro artículo se habla de un emotivo hecho acaecido en fechas recientes y que ha consistido en un descubrimiento: el de la primera piedra del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El número se completa con algo tan curioso como son las danzas de Trujillo del Perú en el siglo XVIII, y el capítulo tercero de las colecciones del Patrimonio Nacional dedicada a pintura y que, en este caso, se refiere a artista tan interesante como es El Bosco.

MINIATURAS ~ RETRATOS en el PALACIO de ORIENTE

Por PAULINA JUNQUERA

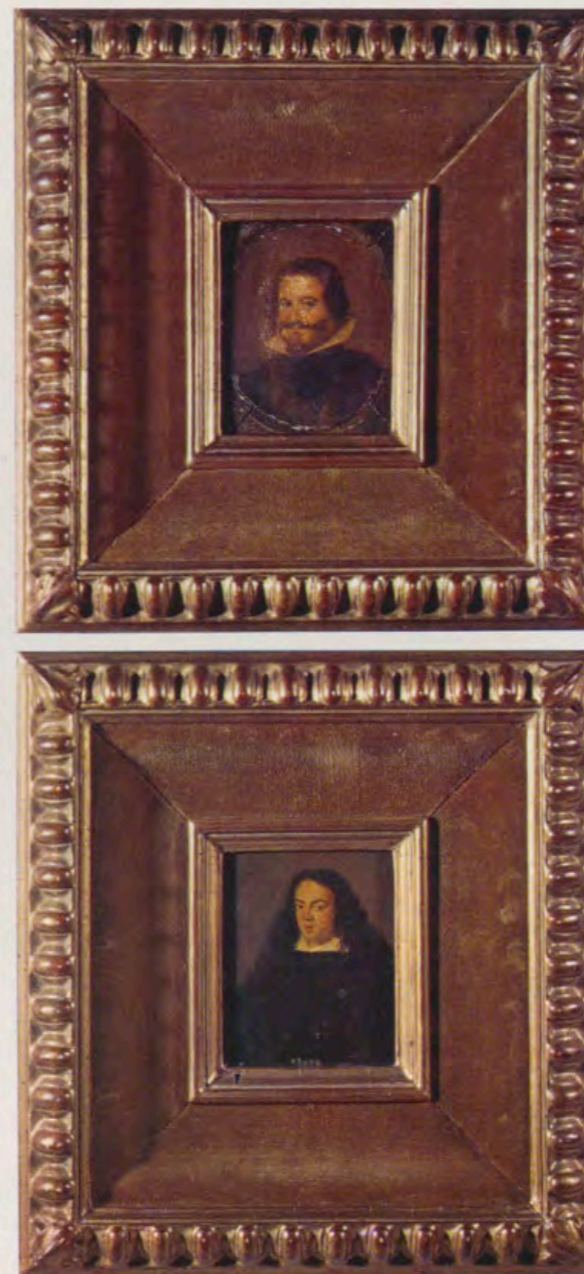
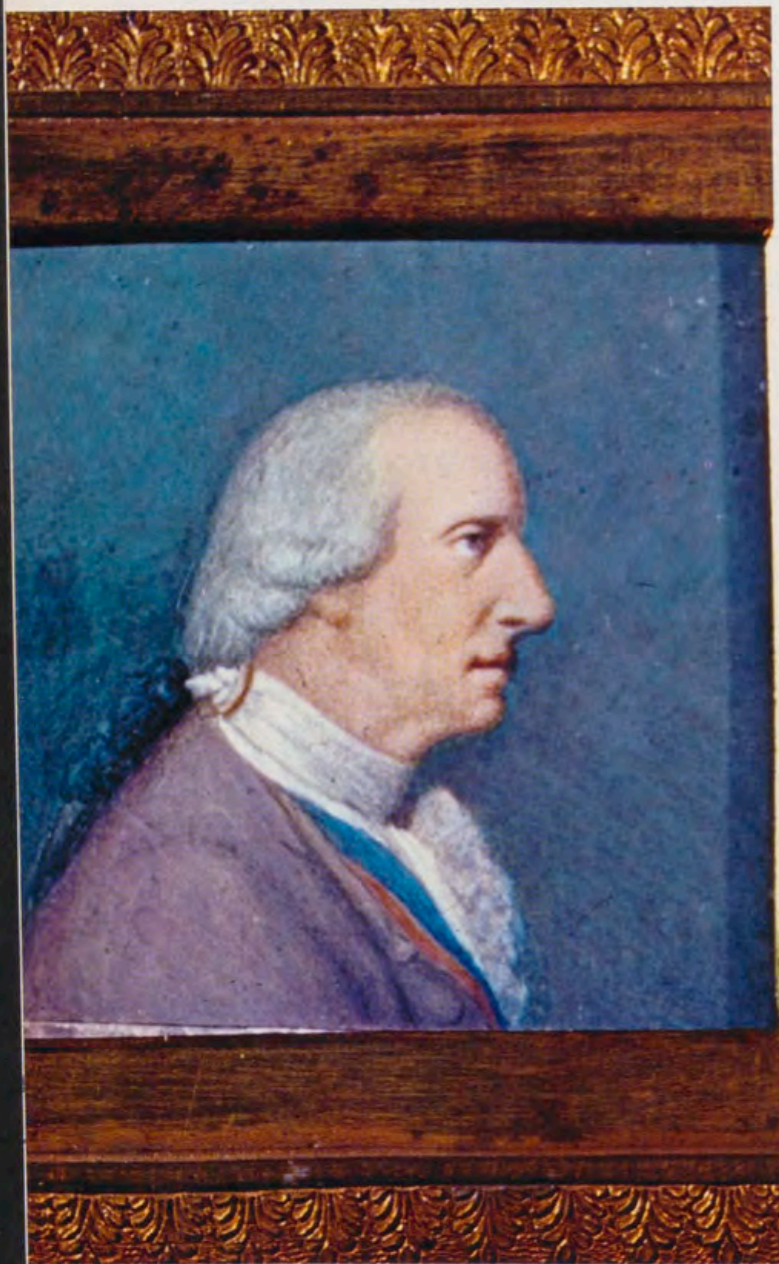
Ampliación de la miniatura, del «Infante don Luis de Borbón y Farnesio», por Goya.

«Infanta Luisa Carlota de Borbón», por Luis de la Cruz Ríos.

«Conde-Duque de Olivares», por Velázquez.

«Caballero desconocido». Escuela española del siglo XVII.

«Imagen de la Virgen María». Escuela flamenca del último tercio del siglo XV.



LA miniatura-retrato, género pictórico menor, pero de gran interés tanto para el curioso como para el estudioso de la Historia, está representado de modo brillante en la colección que se conserva en el Palacio Real de Madrid. Copiosa en ejemplares y en la diversidad de personajes retratados —miembros, unos, de la Familia Real; personajes de la Corte o de no-

toria política y social, otros—, el conocimiento de sus efigies miniaturadas puede contribuir a la divulgación iconográfica de quienes, por su alta alcurnia o sus vidas trascendentes, han alcanzado ya un lugar destacado en nuestra Historia. La colección nos permite, además, seguir la evolución de un arte que tuvo su origen en la decoración con minio (y de aquí su nombre) de los manuscritos de la Edad Media. Esta ma-

nifestación artística sufrió un grave eclipse con la aparición de la imprenta en el Renacimiento, para resurgir, desligada ya del libro, en el siglo XVII y alcanzar su plenitud de desarrollo en el XVIII, período en el que fue adquiriendo mayor aprecio, de día en día, solicitada por una sociedad de gustos refinados, amante de todo lo bello y exquisito. Se democratizó este arte en la primera mitad del XIX, desapareciendo en la segunda mitad despla-

do por el daguerreotipo, primero, y por la fotografía (que ofrece indudables ventajas), después. Si hemos señalado su valor como auxiliar de la Historia, debemos añadir que, desde el punto de vista artístico, en la colección palatina existen valiosas miniaturas que nos ponen en contacto con el período más espléndido de la pintura española, el siglo XVII, cuando a la cabeza de este arte universal se colocan Velázquez y los gran-

des retratistas españoles, Sánchez Coello, Pantoja y Carreño y Bartolomé González, artistas que, documentalmente, sabemos cultivaron este género, obligados, tal vez, por su profesión de pintores del Rey. Es conocido que en la Corte había la costumbre de regalar pequeños objetos ornamentados con las efigies de los Reyes a los embajadores extranjeros cuando eran removidos de su cargo, así como también fue costumbre (hasta el siglo siguien-

te) intercambiar miniaturas entre los miembros de las distintas familias reales que se prometían como esposos.

SIGLO XVII. — Del siglo XVII es muy reducido el número de miniaturas que se han conservado en la colección que estudiamos. Son, sin embargo, ejemplares bien característicos. Citaremos, en primer lugar, como corresponde a la excelcitud del artista que lo hizo, el «Retrato de don Gas-

par de Guzmán, Conde-Duque de Olivares», pintado por Velázquez hacia 1638, copiando, al parecer, otro del mismo personaje y de la misma mano, aunque de mayor tamaño, que se conserva en el Museo del Ermitage (Prusia). La pintura, sobre chapa de cobre, mide 10 por 10 centímetros. Procede de la colección del Rey Carlos IV. Se atribuyó a Velázquez por don José de Madrazo y don Juan Antonio de Ribera, catalogadores de la colección de pinturas que el Monarca reunió en su exilio de Roma y heredó Fernando VII, quien dispuso su traslado a El Escorial, donde, en 1857, la catalogó con el número 546 don Vicente Poleró («Catálogo de los cuadros del Monasterio de San Lorenzo, llamado de El Escorial»). Años después pasó al Palacio Real de Madrid, en uno de cuyos salones está actualmente expuesta.

En cobre y al óleo está pintado, también, el «Retrato de caballero desconocido». Busto de tres cuartos, pelo largo con raya en medio, vistiendo de negro con gola blanca y que finge sostener un papel en la mano diestra. Poleró, que lo catalogó en El Escorial, núm. 545, dice «estilo de Van Dick». La pintura es obra indudable de un artista de la Escuela de Madrid, hacia 1680, por la técnica muy relacionado con Claudio Coello.

Muy bella es la miniatura en cobre que representa a la «Infanta Isabel-Clara-Eugenia» (1566-1633), hija primogénita de Felipe II y de Isabel de Valois. Busto largo, casi de frente; traje negro con gorguera y puños de encaje; dos vueltas de perlas y cadena de oro labrado, en la que entrelaza los dedos de la mano derecha; tocado en forma de casquete bordado con perlas y adornado con plumas. Cobre de 10 por 8 centímetros. Obra que se atribuye a Sánchez Coello, sobre todo por el bellissimo rostro, aunque con una posible colaboración de discípulo para el atuendo y otros detalles.

Al período que venimos estudiando corresponde igualmente el «Retrato del Rey Jacobo II, de Inglaterra y de Escocia» (1633-1701). Pintura sobre cobre, mide 6 por 5 centímetros. Es de autor anónimo y escuela Inglesa. El retratado, siendo Príncipe y hallándose en el exilio, luchó en los ejércitos de España contra el general francés Turenna, con el grado de teniente general.

SIGLO XVIII.—A principios del siglo XVIII, Bernard Lens, miniaturista inglés, comenzó a utilizar una nueva materia para los retratos: el marfil. Empleado en láminas muy finas, sobre las que pintaba a la aguada, conseguía una transparencia en la tonalidad de las carnes y una delicadeza en los matices de los adornos, extremadas.

Sin embargo, es preciso decir que la miniatura, en este período, recibió su principal impulso, según todos los historiadores, por el talento de una mujer, la veneciana Rosalba Carrelra, que habiendo alcanzado gran renombre en su patria se estableció en París, en 1720, siendo muy agasajada por la Corte y retratando, en miniatura, a gran número de personajes. Se cita, con gran elogio, el retrato que hizo de Luis XV, niño, con una alegoría de la Victoria en la mano. Esta artista pintaba al pastel.

Tanto la modalidad de la pintura al pastel como la de la acuarela se propagaron rápidamente por toda Europa, principalmente la última citada. En ella comenzaron a ejecutarse los medallones que la moda hizo colgar del cuello de las damas y los retratos de los esposos que ostentaban en los brazaletes, así como las miniaturas de todo género que adornaban las cajas de rapé, los puños de los bastones de los caballeros y los objetos que se destinaban a consagrar los recuerdos de los afectos íntimos.

En esta época de ejecución minuciosa, llevada a extremos inverosímiles en la limpieza del detalle en la pintura, practicaron la miniatura entre nosotros, con muy notable éxito, varios miembros de la familia Meléndez, según consta documentalmente. No obstante, en la colección palatina no se conserva ninguna miniatura de estos artistas, al menos, firmada. Como testimonio de su buena manera de hacer quedan las miniaturas en pergamino que ejecutaron en los Libros de Coro para la Real Capilla, en tiempos de Fernando VI. (REALES SITIOS. Año II. Número 6. Año 1965.)

En el reinado de Carlos III cultivó el género A. R. Mengs, nacido en Bohemia en 1728. A España llegó en 1761 llamado por el Rey para decorar las bóvedas del Palacio nuevo. Ya por entonces estaba en posesión de la técnica de la miniatura, aprendida de su padre, notable pintor del género. A la expansión de esta especialidad entre nosotros contribuyó, sin duda, este artista. En el Catálogo de la Exposición de la Miniatura-retrato organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en Madrid, en 1916, se le atribuyen ocho ejemplares; entre ellas, el «Retrato de Carlos III», de busto, con peluca y Toisón al cuello, banda y placa de la Orden por él fundada.

Mengs es con gran probabilidad también el autor de los retratos del «Infante don Gabriel-Antonio» (1752-1788) y de su esposa «María Ana de Portugal», hija de la Reina María I. Estas miniaturas ofrecen las mismas características que la del Rey Carlos III. (Se reproducen en el reverso del desplegable.)

El pintor tuvo una hija, Ana María Mengs, pintora muy distinguida, de quien se afirma que practicó la modalidad del retrato de miniatura. No existiendo, que sepamos, ninguna miniatura por ella firmada, con que poder establecer un parangón, sería muy arriesgado atribuirle alguna de las varias anónimas de la colección real que son de la época en que ella trabajó.

Entre la serie de pequeños maestros españoles que en este período dedicaron parte de su actividad a la miniatura, haciendo obras sinceras, agradables, en las que muestran una personalidad bastante acusada, nos parece el mejor Antonio Carnicero (1748-1814), que figura con dos lienzos en el Museo del Prado y con uno en el Palacio Real de Madrid (REALES SITIOS. Año III. Núm. 8. 1966). De este artista se ha dicho, creemos que no sin exageración, que por sus escenas campestres puede considerársele el Watteau de la pintura española. En 1796 fue nombrado pintor de Cámara e hizo los retratos en miniatura de casi todas las personas reales. Las dos miniaturas suyas que reproducimos están firmadas y por su finura exquisita, excelente modelado, elegancia y limpieza de ejecución, revelan excelentes cualidades de miniaturista. Son los retratos de la «Infanta María Isabel de Borbón, niña» (1789-1839), hija de Carlos IV y María Luisa, y el de su hermano, el «Infante don Francisco de Paula, Duque de Cádiz, niño». (Ver el reverso del desplegable.)

El arte de la miniatura cuenta en esta época con una aportación de excepción, la del genial pintor don Francisco de Goya, el artista de la veta brava, pero que a veces, según han escrito plumas autorizadas, también aprieta y dibuja y llega a una factura mucho más cuidada que lo habitual. Dotado de una curiosidad artística sin límites, se propuso siempre reflejar, en todo, la época en que vivió; por ello, creemos posible que no desdeñara este aspecto del arte. Recuérdense las miniaturas de su familia y los dibujos para los retratos de los Reyes que habían de grabarse para la Guía de Forasteros. Por otra parte, en el citado Catálogo de la Exposición de Amigos del Arte, figuran dos miniaturas con la firma de Goya y siete más, con atribuciones.

En la colección del Palacio Real de Madrid hay una, hasta hoy inédita, de marfil y técnica de punteado. Mide 6 por 5,5 centímetros. Es el «Retrato del Infante don Luis de Borbón y Farnesio», al parecer copiado del boceto¹ que Goya pintó para el cuadro «La Familia del Infante don Luis de Bor-

¹ Catálogo de la Exposición Goya, celebrada en Madrid en 1961. Núm. y lámina XXX.

bón»², hoy en una colección particular, en Italia, y realizado en 1783, en la residencia del Infante, en Arenas de San Pedro. Sobre un fondo grisáceo se destaca el busto, de perfil, visto por el lado derecho; viste casaca de color canela y corbata blanca; el pecho cruzado por dos bandas, una de ellas, la más visible, la de Carlos III. Esta miniatura tiene pegado por el reverso un papel en el que, con letra antigua, aparece escrito en abreviatura el nombre de Francisco y, completo, Goya.

El Infante don Luis fue el hijo tercero, de los varones, del Rey Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio. El afán materno, por colocar bien a sus hijos, le consagró a la Iglesia, llegando a ser Arzobispo y Cardenal de Toledo. A todo ello renunció en 1754 para contraer matrimonio con doña María Teresa Vallabriga, residiendo desde entonces fuera de la Corte. Gran aficionado a la pintura, poseyó una excelente colección en su palacio de Bobadilla. De ella procede el «Cristo en la Cruz», de Velázquez, hoy en el Museo de El Prado.

En este tiempo no faltaron miniaturistas extranjeros que, huyendo de los avatares de la revolución francesa, en muchos casos, llegaron a España y aquí ejercieron su arte con señalado éxito.

Así, Juan Bauzil (1776-1820), prusiano, hijo de francés y de alemana. Residió algún tiempo en París, donde expuso varias miniaturas en 1793. A España llegó en 1797, logrando que Carlos IV le nombrara pintor de Cámara. Falleció en Madrid. A este pintor se atribuye el «Retrato de la Infanta María Luisa» (1782-1824), hija tercera de Carlos IV, que fue Reina de Etruria por su casamiento con su primo Luis de Borbón, Príncipe de Parma y Rey de Etruria después de la paz de Luneville. Redactó en italiano sus Memorias. Está retratada por Goya en el cuadro «La Familia de Carlos IV», con su hijo Carlos-Luis, en los brazos. Guillermo Gabriel Bouton (1750-1782), pintor francés que en 1766 solicitó ser académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, es el autor, según reciente atribución, del «Retrato de Carlos III», de busto, tres cuartos a la derecha y casaca gris azulado, que se reproduce en el reverso del desplegable.

Asimismo, y firmado Bouton, reproducimos el retrato de un general, ¿don Antonio Ricardos?, que hay que fechar hacia 1790. De busto, tres cuartos a la izquierda, pelo blanco y uniforme con bordados y la Cruz de Santiago. No creemos que esta miniatura sea de Gui-

illermo Gabriel, sino de José Bouton, probablemente hijo del primero, que según dice M. Tomás, en su importante y documentada obra «La miniatura, retrato en España», firmaba siempre sus obras, aunque no fechaba. En este caso, ésta sería la primera obra suya en España y no el retrato de la Reina María Luisa con su hijo el Infante don Francisco de Paula, como dice el citado autor. Esta última miniatura, hoy perdida, se reprodujo a toda plana y en color, en el Catálogo de la Exposición de Amigos del Arte, donde se dice que se pintó en 1805, coincidiendo en fecha con el nombramiento de pintor de Cámara del autor.

Las obras de los dos Bouton son muy buenas de factura, bellas de composición y modelado, y muestran las excelentes cualidades que ambos poseían para el arte de la miniatura.

A Giuseppe Trono, artista italiano nacido en Turín en 1739 (donde llegó a ser pintor de la Corte, estableciéndose años después en Lisboa, donde alcanzó gran fama de miniaturista), atribuímos tres retratos. Son los del «Rey Juan VI de Portugal», siendo Príncipe del Brasil, y el de su esposa, la «Infanta Carlota Joaquina de España», hija mayor de Carlos IV; el tercero es el de la «Reina María I de Portugal». En el Patrimonio Nacional se conservan los dos lienzos originales de Trono por los que, probablemente, se pintaron las miniaturas de la Reina y de la Infanta.

Finalizamos la exposición de retratos del siglo XVIII con el del «Duque de Berry, Carlos Fernando de Borbón», aún muy joven, hijo segundo del Duque de Artois y de María de Saboya. Pintado sobre pergamino, en óvalo, mide 3 por 2,5 centímetros. Busto corto, tres cuartos a la izquierda, viste casaca de color coral y corbata blanca, se toca con peluca empolvada, con patillas en bucles. El retrato testimonia la originalidad de la técnica muy libre, del artista anónimo que lo ejecutó, comparable con la del francés Hall.

SIGLO XIX.—El arte de la miniatura, que como hemos visto había alcanzado su apogeo en el siglo XVIII, se democratizó, adquiriendo, a la vez, una perfección extremada en el XIX, gracias a la labor de un número importante de artistas destacados. Entre los extranjeros sólo mencionaremos a los que figuran representados en la colección real y autores de las obras que se reproducen en este estudio.

Muy pocos datos biográficos conocemos de Mlle. Mte Jasev. Nació en París el año 1782 y murió en la misma capital en 1872. Como miniaturista, fue discípula de Isabey, el gran maestro de la escuela francesa y de Aubry.

Firma el retrato, en óvalo, del «Conde de Chambord, niño», que viste uniforme militar de color azul oscuro y cuello rojo. Este personaje, Enrique Carlos Fernando de Artois, fue, a la muerte del Duque de Angulema, en 1844, el último descendiente de la rama primogénita de la Casa de Borbón. Nació en París el 20 de septiembre de 1820, siete meses después de haber sido asesinado su padre, el Duque Carlos Fernando de Berry, por Louvel. La familia real y los legitimistas franceses que cifraron en él todas sus esperanzas, le saludaron con el sobrenombre «del niño del milagro». Fue proclamado Rey después de la revolución de 1830, pero el país no le reconoció como tal. Casó en 1846 con María Beatriz, Archiduchesa de Austria-Este. No tuvo descendencia y a su muerte, en 1883, sus derechos, por disposición testamentaria, pasaron al sobrino de su mujer, don Juan Carlos de Borbón y Austria-Este, que fue también pretendiente al trono de España. En este retrato, muestra una expresión de escepticismo que fue nota de la realidad de su vida.

Juan Cossard, pintor francés, nacido en Troyes en 1764 y muerto en 1838, hijo del pintor Pedro Guillermo, fue discípulo de Vicent. El Museo de Troyes posee varias obras de Cossard; entre ellas, un autorretrato. En la colección del Palacio madrileño está representado por una miniatura retrato de «Dama desconocida», de rostro redondo, cutis sonrosado, ojos azules y pelo rubio oscuro. Pensamos que pueda ser alguna de las hijas de la Reina Gobernadora y el Duque de Riansares.

Amada Thibault, miniaturista francesa, discípula de Aubry, expuso en el Salón de París desde el año 1804 al 1807. En esta última fecha vino a España y pintó los retratos de «Fernando VII» y de la Reina «María Isabel de Braganza». Se le concedieron los honores de pintora de Cámara, a ruego propio, pues quería regresar en aquel mismo año, 1819, a su patria. En la Exposición de 1916 figuraron tres miniaturas de esta pintora. La que reproducimos está firmada y representada a «Doña Manuela Téllez-Girón y Pimentel», hija del IX Duque de Osuna y de la XV Condesa de Benavente. Por su matrimonio con don Angel de Carvajal y Fernández de Córdoba, celebrado en Cádiz en 1813, fue Duquesa de Abrantes. Muy aficionada al canto, Goya (que la retrató en 1816) la representó coronada de rosas y con una partitura musical en la mano derecha.

Florentino de Craene, nacido en Tournai (Bélgica) el año 1793, fue discípulo en Francia del miniaturista Sauvage. En París se perfeccionó en la litografía. A España vino en 1825 contratado para trabajar en la «Colección Litográfica de cuadros del Rey de Es-

² DIEGO ANGULO: «La familia del Infante don Luis de Borbón pintada por Goya». En *Archivo Español del Arte*, tomo XIV, páginas 49-58. Madrid, 1940.



«Caballero desconocido». Autor anónimo.

El «Rey Jacobo II de Inglaterra». Escuela inglesa del siglo XVII.

«Infanta Isabel Clara Eugenia», por Alonso Sánchez Coello.

«Duquesa de Abrantes», por Mlle. Aimée Thibault.



pañá, el señor don Fernando VII». En 1849 fue nombrado pintor de Cámara. Como miniaturista se distinguió por el asombroso parecido que daba a los retratos y llegó a ser el miniaturista de moda en la Corte durante los quince primeros años del reinado de Doña Isabel II. Murió en Madrid, en 1852. En la exposición de 1916 se exhibieron veinte miniaturas de este autor. Reproducimos el retrato de un «Caballero desconocido» pintado, sin duda, en su mejor época. Firmado «F. Decraene».

Bellísima es la miniatura retrato de la «Reina María Cristina de Borbón», cuarta esposa de Fernando VII, firmada por Dun. Este miniaturista, que vivió de 1764 a 1832, trabajó principalmente en Nápoles. Frecuentemente se le confunde con John Duun, de Dublín. El «Catálogo de Miniaturas de la Colección Wallace», de Londres, reproduce una miniatura de María Antonia de las Dos Sicilias, firmada por este artista; y Mariano Tomás, en su obra citada, lám. XL, las de la Reina Carolina y el Rey Fernando IV de Nápoles.

La miniatura de la Reina Cristina, que comentamos, da una alta idea de la maestría de Dun, que le permitió hacer de este retrato una obra de primera categoría, por la perfección de la técnica y el gusto refinado. Bellamente enmarcada con un cerco de bronce rodeado de turquesas y sobremontado por corona Real.

Obra de la escuela vienesa es, para nosotros, la miniatura de la «Archiduchesa María de Austria-Este», hija de Francisco IV, Duque de Módena, y esposa de don Carlos María Isidro, pretendiente al trono de España. Pintada

con la mayor perfección y colores muy claros, tal vez por influencia nórdica, su anónimo autor parece querernos dar la impresión de haber puesto todo su empeño en expresar con el pincel la espiritualidad e inteligencia de este rostro femenino.

No queremos silenciar las valiosas opiniones que, acerca de esta miniatura, hemos oído a dos expertos conocedores: la del doctor A. Perera, que la cree obra de algún discípulo de Isabey que trabajara en Viena, y la de

don M. Tomás, que piensa puede atribuirse al propio Isabey.

Réstanos hablar de los miniaturistas españoles de la época, de los que reproducimos obras. Vamos a comenzar por el pintor de Cámara de Carlos IV, don Mariano Sánchez. Valenciano, nacido en el año 1740, hizo sus estudios en la madrileña Escuela de San Fernando, de la que, en 1771, fue nombrado académico supernumerario por su condición de miniaturista. El Patrimonio Nacional posee una notable colec-

RETRATOS DEL REY CONSORTE DON FRANCISCO DE ASÍS Y SUS HERMANOS, POR LUIS DE LA CRUZ.

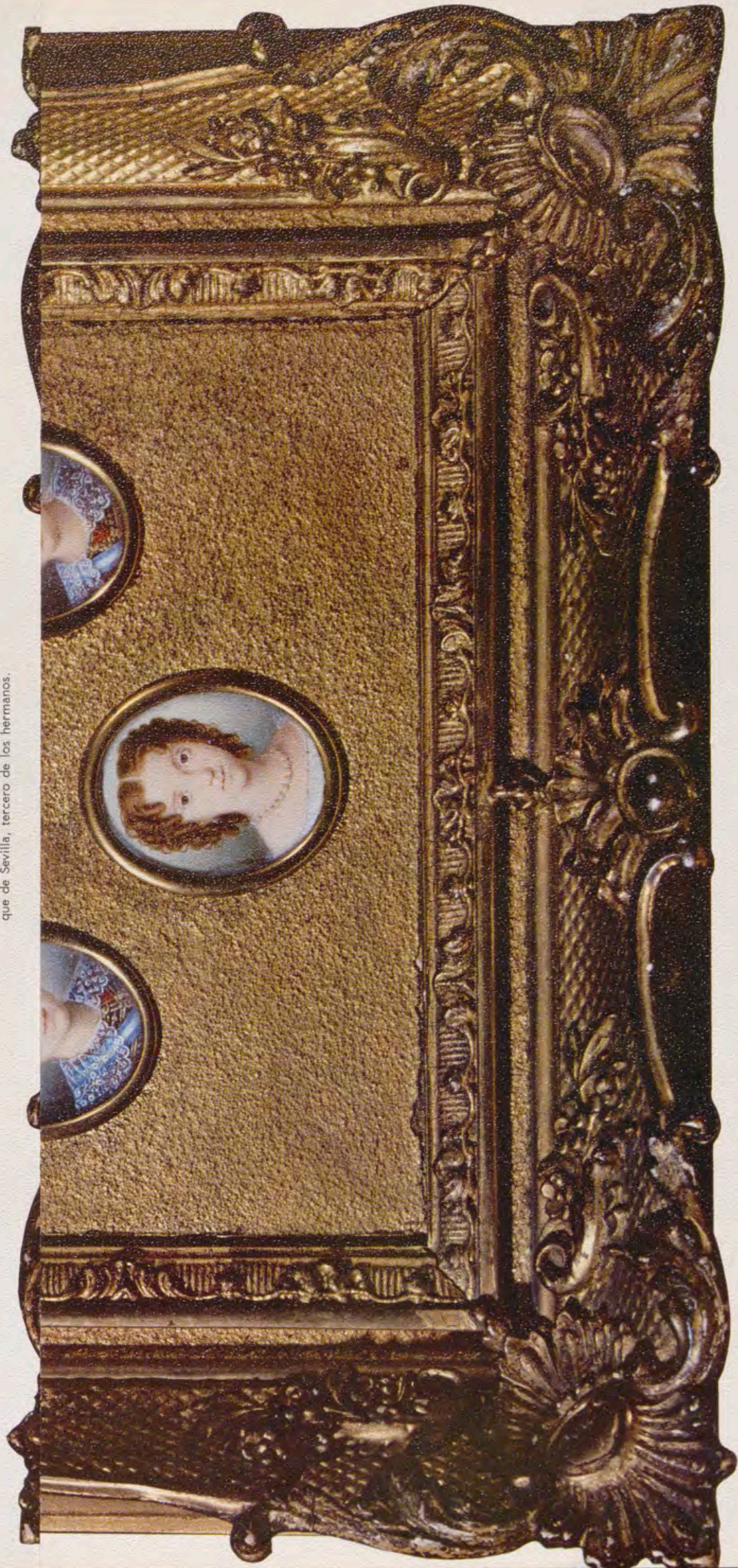
DE IZQUIERDA A DERECHA. Primera hilera:

Infanta Amalia Felipa del Pilar de Borbón, hija de los Infantes don Francisco de Paula y doña Luisa Carlota de Borbón Dos Sicilias.

Retrato de don Francisco de Asís, hijo segundo del citado matrimonio.—**Segunda hilera:**

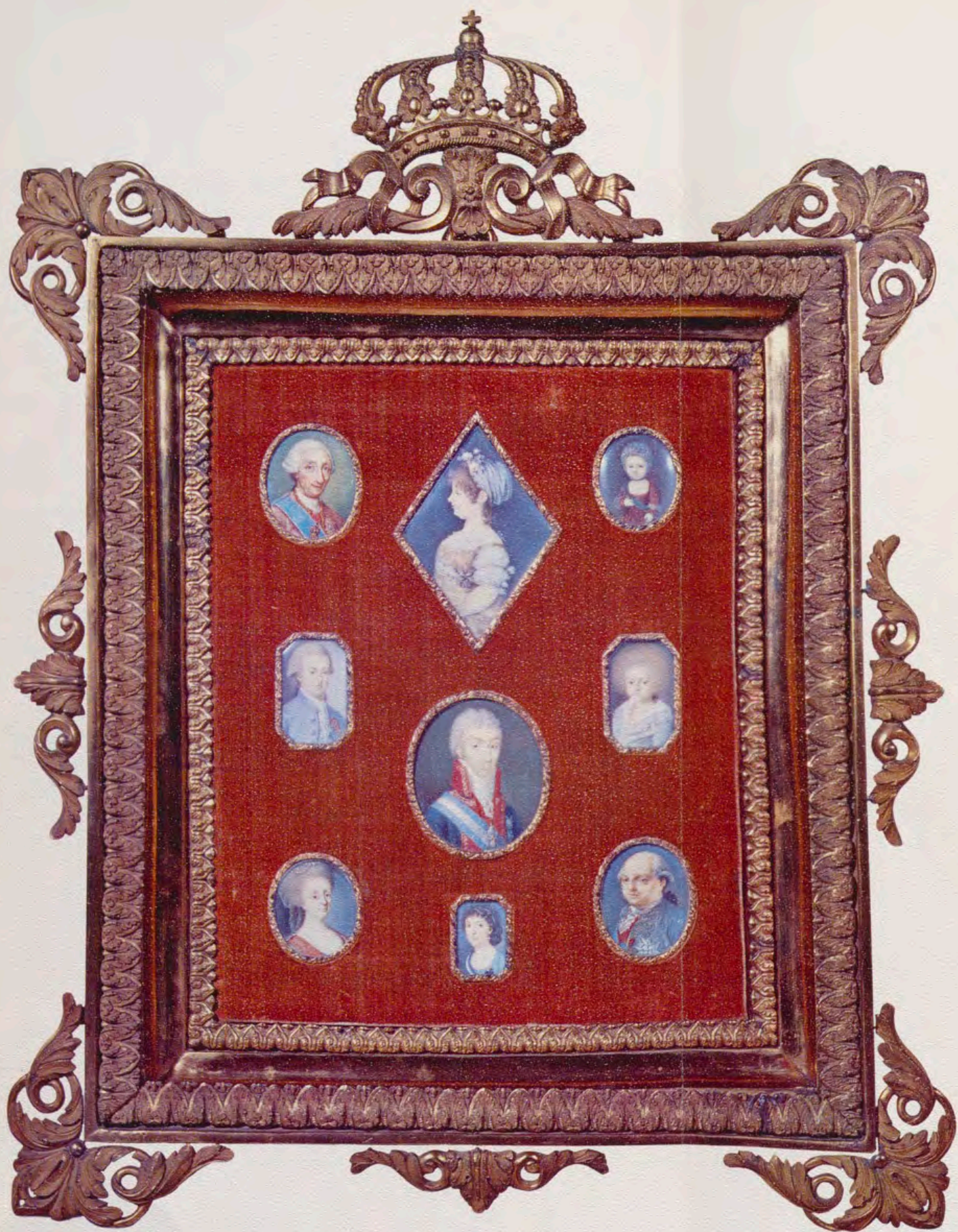
Infante Eduardo Felipe, cuarto hijo. Infanta Isabel Fernanda. Infanta Josefina Fernanda.

Tercera hilera: Infanta María Cristina, décima de los hermanos del Rey consorte, Don Francisco de Asís. Infante don Enrique, Duque de Sevilla, tercero de los hermanos.



DE IZQUIERDA A DERECHA. Primera hilera: Infanta Amalia Felipa del Pilar de Borbón, hija de los Infantes don Francisco de Paula y doña Luisa Carlota de Borbón Dos Sicilias. Retrato de don Francisco de Asís, hijo segundo del citado matrimonio.—Segunda hilera: Infante Eduardo Felipe, cuarto hijo. Infanta Isabel Fernanda. Infanta Josefina Fernanda. Tercera hilera: Infanta María Cristina, décima de los hermanos del Rey consorte, Don Francisco de Asís. Infante don Enrique, Duque de Sevilla, tercero de los hermanos.





DE IZQUIERDA A DERECHA. Primera hilera: Retrato, en óvalo, del Rey Carlos III, por A. R. Mengs. Juan VI de Portugal, siendo Príncipe del Brasil, por Giuseppe Trono. Retrato, en óvalo, de la Reina María I de Portugal, nieta del Rey Felipe V de España, por G. Trono.—**Segunda hilera:** María Isabel de

Borbón, Infanta de España (después Reina de Nápoles por su casamiento con Francisco I), por Antonio Carnicero. Busto, en óvalo, de don Luis, Príncipe de Parma e Infante de España, después Rey de Etruria (miniatura anónima). Infanta María Luisa, hija tercera del Rey de España Carlos IV

(más tarde Reina de Etruria), por Juan Bauzil.—**Tercera hilera:** Retrato de Infanta niña (¿hija de Carlos III?), anónimo. Infanta Carlota Joaquina, hija mayor de Carlos IV y esposa de Juan VI de Portugal, por G. Trono. ¿Luis XVI? Rey de Francia (Escuela Francesa).



DE IZQUIERDA A DERECHA. Primera hilera: Retrato, en óvalo, del Infante don Gabriel, hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia (miniatura anónima). Supuesto retrato de María Amalia de Lorena, Duquesa de Parma, y cuñada de la Reina María Luisa, de España (anónimo). Retrato del Rey Car-

los III, por Mengs.—**Segunda hilera:** Infante Francisco de Paula, Duque de Cádiz, por Antonio Carnicero (1802). Busto de dama, traje blanco, directorio (¿Princesa de Nápoles?), anónimo. ¿Busto de Luisa Isabel de Francia?, esposa del Infante don Felipe, Duque de Parma (anónimo).—**Tercera hilera:**

Princesa María Ana de Portugal, esposa del Infante don Gabriel (anónimo). Retrato, en óvalo, de la Infanta María Luisa, reina y después regente de Etruria, finalmente Duquesa de Luca (anónimo). Busto de niña, de la Infanta María Luisa Fernanda, hija de Isabel II, Duquesa de Montpensier (anónimo).



DE IZQUIERDA A DERECHEREA. Primera hilera: Retrato, en óvalo, del Infante don Gabriel, A. R. Mengs. Juan VI y María Amalia de Sajo-Príncipe del Brasil, pomónima). Supuesto retrato, en óvalo, de la He Lorena, Duquesa de Portugal, nieta del Rey Fel la Reina María Luisa, de G. Trono.—**Segunda hilera:** Retrato del Rey Car-

los III, por Mengs.—**Segunda hilera:** Infante Francisco de Paula, Duque de Cádiz, por Antonio Carnicero (1802). Busto de dama, traje blanco, directorio (¿Princesa de Nápoles?), anónimo. ¿Busto de Luisa Isabel de Francia?, esposa del Infante don Felipe, Duque de Parma (anónimo).—**Tercera hilera:**

Princesa María Ana de Portugal, esposa del Infante don Gabriel (anónimo). Retrato, en óvalo, de la Infanta María Luisa, reina y después regente de Etruria, finalmente Duquesa de Luca (anónimo). Busto de niña, de la Infanta María Luisa Fernanda, hija de Isabel II, Duquesa de Montpensier (anónimo).

ción de paisajes de puertos de España, que realizó, con suma habilidad, por encargo de Carlos III.

A este artista atribuimos la miniatura firmada M. Sa..., del «Duque de Aliaga y de Híjar», don Agustín Pedro González Telmo Fernández de Híjar, Silva y Palafox, ilustre prócer que desempeñó los más altos puestos en el Gobierno del Reino, de las Ordenes militares y de la Beneficencia. Retrata-

nos; viste uniforme con alto cuello bordado; representado de edad ya madura; murió cuando contaba 68 años. Aunque el uniforme da al retrato cierta pesantez, el rostro es muy expresivo.

La segunda miniatura de Rivero, es el retrato de «Doña María Teresa de Braganza», Princesa de Beira (1793-1874), hermana de la segunda esposa de Fernando VII. Infanta de España

el Conde Robert Custume, legitimista francés que sirvió a don Carlos.

El pintor Rivero, de quien no conocemos más que el apellido, fue uno de los miniaturistas españoles que más trabajaron en Madrid durante el primer tercio del siglo XIX. De él se ha dicho, y las obras que damos a conocer así lo atestiguan, que se dejó influir por los grandes retratistas de su época. De las mejor pintadas y más intere-



«Duque de Chambord», por Mte. Jasev.

do vistiendo casaca azul con bordados en oro, el Toisón pendiente del cuello y el pecho cubierto de condecoraciones, entre ellas el Saint-Sprit.

Con la firma «Rivero fecit» se reproducen dos miniaturas. Una, de un personaje que nos parece puede identificarse como el almirante «Don José Mazarredo». Busto, tres cuartos a la derecha, ojos y pelo castaño oscuro, anchas cejas, nariz gruesa y labios fi-

por su casamiento con el Infante don Pedro Carlos, en 1810, quedó viuda dos años después. En 1822 se estableció en Madrid con su hijo el Infante don Sebastián. Casó en segundas nupcias con su tío el Infante don Carlos, viudo de su hermana doña Francisca. «De gran belleza y arrogante figura, con ojos grandes, negros y una hermosa mata de cabellos que manejaba con gusto y donaire singular», dice de ella

santes miniaturas de este momento, que reproducimos, es el retrato de un «Caballero desconocido», de rostro expresivo, ojos oscuros que miran con profundidad y nostalgia, a lo lejos; despeinado, a la moda prerromántica, vistiendo conforme a la misma moda, casaca de color castaño claro, chaleco blanco y corbata del mismo tono. Y si nada sabemos del personaje, tampoco conocemos al autor, no obstante re-

velarse como artista de gran personalidad y técnica muy semejante al arte de Goya.

Muy interesante es el retrato de un personaje que no hemos logrado identificar, pero que debió distinguirse en el reinado de Fernando VII, a juzgar por las condecoraciones que prenden de la casaca de su uniforme. La miniatura dice en un papel pegado al reverso: «Por don José Morell. Julio de 1830». Desconocemos también la per-

ra el Rey, pintando al óleo, pero, principalmente, en miniatura. Obtuvo el título de pintor del Rey y retrató a la mayoría de los miembros de la familia real y de los personajes de la Corte de Fernando VII. Por ello, es el miniaturista representado con mayor número de obras en la colección del Palacio Real. Se dice que fue maestro del paisajista Carlos Haes. Viajó mucho y retrató a muchos personajes europeos y americanos. Pío VII le con-

Adalberto de Baviera. (Del acto del casamiento celebrado en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid hay un cuadro actualmente expuesto en el Palacio de Riofrío); «Don Francisco de Asís», después Rey consorte de España, nacido en 1812 (peinado de melena con bucles y raya al lado, cuello de encaje, Toisón y banda de Carlos III); «Infante Eduardo Felipe», nacido en 1826 y fallecido en 1830 (peinado en melena rubia, lisa);



sonalidad de este miniaturista que no hemos encontrado citado en ningún repertorio biográfico de artistas.

Luis de la Cruz y Ríos, «el Canario», nació en el Puerto de la Cruz (Tenerife) el 21 de junio de 1776 y murió en Antequera (Málaga) el 20 de julio de 1853. Hijo del pintor y estofador Manuel Antonio de la Cruz. En Canarias fue discípulo del pintor Juan de Miranda. En Tenerife llegó a ser director de la Academia de dibujo. Vino a Madrid en 1815 y comenzó a trabajar pa-

decoró con la Escuela de Oro y Carlos X de Francia le otorgó el Gran Cordón de la Orden de San Miguel.

En el anverso del desplegable se reproduce un cuadro que enmarca siete miniaturas de las que es autor. Son los retratos de don Francisco de Asís y de seis de sus hermanos, hijos del Infante don Francisco de Paula y de doña Luisa Carlota de Nápoles. Se muestran: la «Infanta Amalia Felipa», nacida en 1834, que casó con el Príncipe

«Infanta Isabel Fernanda», nacida en 1821, después condesa de Gurowski (lleva collar de perlas, peinado con bucles, raya al medio con moño y grupo de rosas); «Infanta Josefina Fernanda», nacida en 1827, casó con don José Guell y Renté (lleva collar de perlas, peinado de bucles con raya al medio); «Infanta María Cristina Isabel», nacida en 1833, casó con el infante don Sebastián de Borbón y Braganza (gran descote con volante de encaje blanco; pelo rubio con raya al

medio y pendientes); «Infante don Enrique», Duque de Sevilla, nacido en 1823, y muerto en duelo con el Duque de Montpensier, esposo de la Infanta Luisa Fernanda, el 12 de marzo de 1870.

Cruz Ríos pintó también la miniatura de la «Infanta Luisa Carlota de Borbón», Princesa de Nápoles y hermana mayor de la Reina Gobernadora, doña María Cristina. Casada con su tío, el Infante don Francisco de Paula, de ca-

ra de 1847 a 1866, hizo los retratos de toda la familia real y de muchas personas de la aristocracia, las letras y las artes. Entre otros, los de la «Reina Isabel II» y de su hermana «Luisa Fernanda», copiando, aunque con algunas variantes, lienzos originales de don Vicente López, que hoy se encuentran en El Alcázar de Sevilla, y también la miniatura del Marqués de Miraflores, don Manuel Pardo y Fernández de Pinedo (1792-1872). Inten-

«Personaje desconocido», de tiempo de Fernando VII, por José Morell.

Ampliación del mismo retrato de personaje desconocido.

La «Reina Isabel II», por C. Corro.

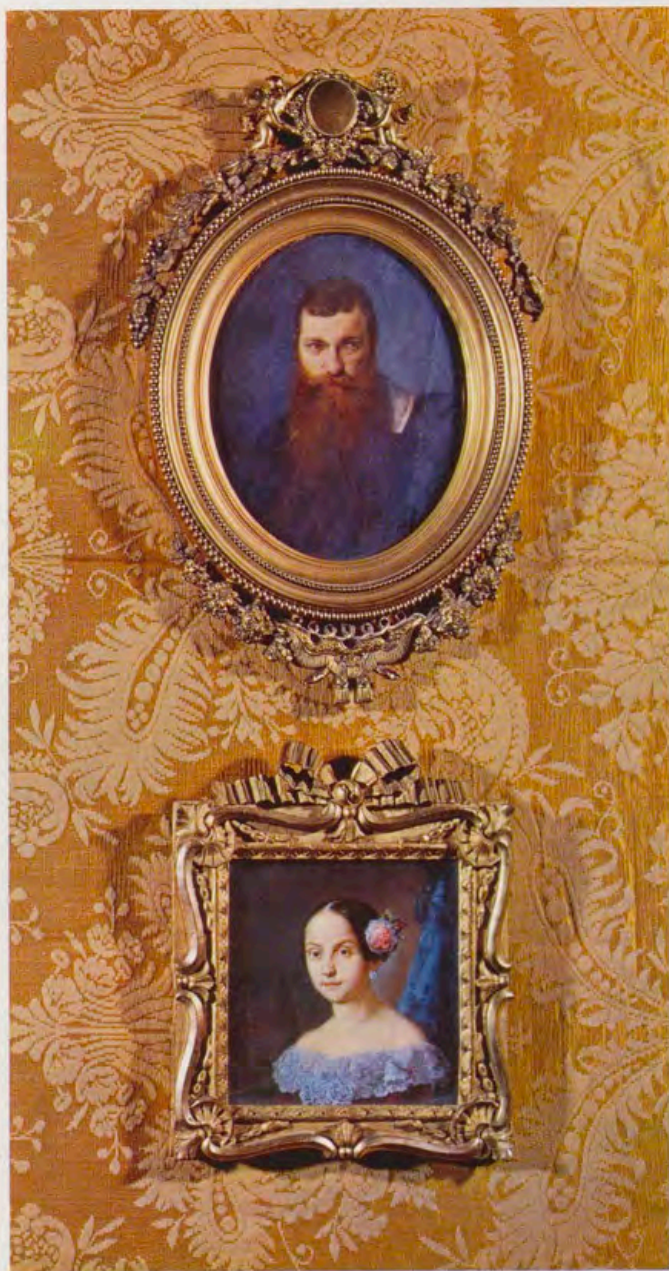
Reproducción de un cuadro de Tiziano, por A. Tomasich.

«Infanta doña Luisa Fernanda», por C. Corro.

«Infanta doña Paz de Borbón», por A. Tomasich.

«María, Archiduquesa de Austria-Este». Escuela vienesa.

«Luis de Borbón y Austria», el Gran Delfín, padre del Rey Felipe V de España. Escuela francesa.



rácter resuelto y arrebatado y de natural talento, influyó poderosamente en la política española. Acérrima defensora de los derechos de su sobrina la Reina Isabel II frente a las maquinaciones del partido carlista. Ella fue quien, según la tradición, castigó al ministro Calomarde, jefe de la conspiración de La Granja, con una sonora bofetada, recibiendo de éste la famosa contestación: «Señora, manos blancas no ofenden.»

Cecilio Corro, miniaturista de Cáma-

dante de la Real Casa en 1848 y, con anterioridad, Embajador de España en Londres y París. La miniatura tiene en el reverso una inscripción que dice: «Corro 1842.»

Al «Padre Fulgencio López» (1805-1871), de la Orden Calasancia, profesor del Colegio de San Antonio Abad de Madrid y personaje que alcanzó cierta importancia política, por haber sido durante muchos años confesor del Rey don Francisco de Asís, lo retrató en 1845 Miguel del Rey, pintor y

dibujante, académico de Mérito de la Real de San Fernando en 1843. En la exposición organizada por los Amigos del Arte figuró con dos miniaturas firmadas en 1840 y 1845.

Con las iniciales E. R. está firmada la miniatura de una «Dama desconocida», representada de medio cuerpo, vestido de terciopelo morado grisáceo, con gran descote, bordeado de encaje blanco; la cabeza casi de frente, ojos azules y cabellos negros, peinados en raya al medio y largos tirabuzones so-

bre las orejas. La miniatura es muy fina y revela una mano hábil en esta clase de trabajo.

Juan Pérez Villamayor, miniaturista nacido en Sevilla, obtuvo los honores de pintor de Cámara en 1849 y desde dos años antes, hasta 1863, hizo bastantes retratos de la familia real. Se caracteriza por la corrección del dibujo, la exactitud del parecido y la coloración fina y armoniosa. Este pintor es

les y murió en Madrid, siendo seguramente el último miniaturista de fama mundial. Firma el retrato de la «Infanta doña Paz de Borbón», casada con el Príncipe don Fernando de Baviera, que se distinguió en el cultivo de la literatura. Esta miniatura está fechada en 1881.

Del mismo autor ofrecemos la copia en miniatura de un lienzo de Tiziano, «Retrato de un caballero barbado». En

DE IZQUIERDA A DERECHA

Primera fila: «Personaje desconocido», de tiempo de Fernando VII, autor anónimo.—«Padre Fulgencio López», por M. del Rey.—«Marqués de Miraflores», por C. Corro.

Segunda fila: «¿El Almirante Mazarredo?», por Rivero.—«Infanta hija de la Reina Cristina y el Duque de Riansares», por Cossard.—«Señora desconocida». Miniatura firmada por E. R.

Tercera fila: «Caballero desconocido», de tiempo de Isabel II, por F. Decraene.



el autor del retrato, enmarcado por gruesas perlas, de la «Infanta doña Isabel Francisca de Borbón, niña» (Madrid, 1851-París, 1931). La Infanta se casó con el Príncipe Gaetano de Borbón, Conde de Girgenti, y enviudó en 1871. Fue Princesa de Asturias hasta 1857, fecha del nacimiento de su hermano el Rey Alfonso XII, y, por segunda vez, desde 1874 a 1880. Gozó de gran popularidad y fue constante protectora de las bellas artes.

Antonio Tomasich (1815-1891) nació en Almería. Todavía en la infancia pasó a Madrid y recibió educación a expensas de Fernando VII. Durante la guerra carlista se alistó en las filas de voluntarios de Aragón. En 1840 emigró a Francia y obligado por la necesidad aprendió el arte de la miniatura, en el que alcanzó gran fama. Estuvo en Londres y en América, hizo continuos viajes a Madrid, retrató a Alfonso XII y a varios personajes español

el reverso se lee: «Esta obra, reputada como la más perfecta de su autor, obtuvo primer premio de honor, con medalla de oro, en las exposiciones de París y Londres; fue adquirida por S. M. el Rey (9 de julio de 1903) en 2.500 pesetas.»

Cerramos con broche de oro este estudio de la colección de la Miniatura-retrato en el Palacio de Oriente con la reproducción de una maravillosa de tema religioso. «Imagen de la Virgen», de busto, tres cuartos a la izquierda, túnica verde y manto bordeado de blanco, las manos finas de dedos alargados unidas por las yemas. Fondo verde oscuro. Tabla de 14 por 9 centímetros. Escuela flamenca del último tercio del siglo XV. A su reproducción nos ha movido su fascinante belleza, aunque, con ello, nos colocamos fuera del tema señalado. El bello rostro de la Virgen en contemplación, simbolizando cuanto de aceptación y

adoración hubo en ella con una intensidad llena de amor.

Si comparamos la miniatura con otras pinturas contemporáneas, encontramos una gran semejanza con una famosa de la Capilla Real de Granada, «Las Santas mujeres y San Juan», obra de Memling. La relación es notoria con una de las figuras femeninas. La técnica y algunos detalles del tocado, llevan a pensar como posible autor al citado maestro de la Escuela de Brujas. Este artista fue de los primeros revalorizados, en el siglo XIX, considerándose entonces como el más importante y el más característico de los primitivos flamencos. En nuestros días, el lugar en que se ha colocado a Thierry Bouts, Van der Goes y Justo de Gante ha minimizado quizá su papel. Sin embargo, en nuestra miniatura se muestra en plena posesión de sus medios y de su estilo impregnado de melancolía.



Primera tapa con escudo de España entre rama de laurel y palma sobre piel naranja; el lomo con cinco nervios y mosaicos en los entrenervios.

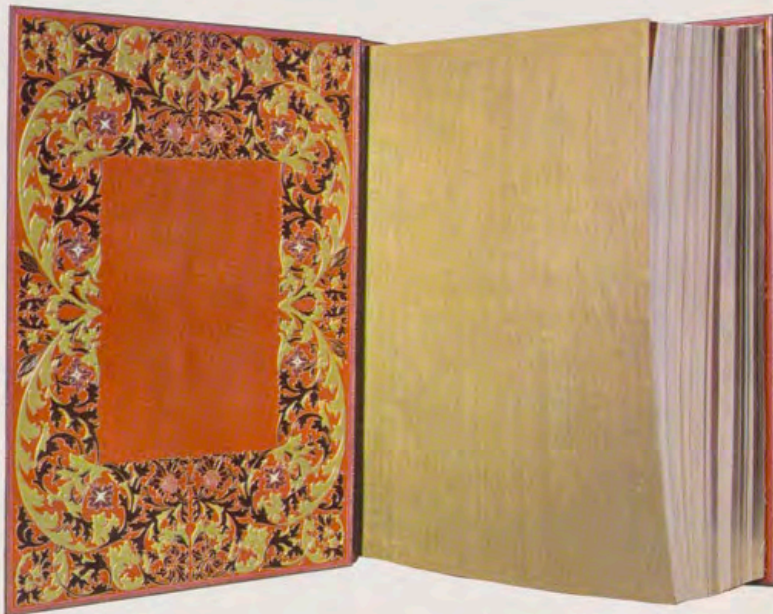
Segunda tapa con el escudo del Caudillo en el centro; cortes dorados.



LIBRO

HOMENAJE A LOS CAIDOS

Por MATILDE LOPEZ SERRANO



Primera contratapa en mosaicos y dorado por planchas y las guardas de seda natural amarillo oro y los cortes dorados.

EL Patrimonio Nacional, al hacerse cargo de la administración de la Basílica de Santa María del Valle de los Caídos y siguiendo su norma de realzar y valorar cuanto a él se le encomienda (con publicaciones, con obras de conservación o sociales o poniendo a disposición del gran público las series más importantes de sus insignes riquezas artísticas e históricas), acordó en la reunión de su Consejo de Administración del 14 de mayo de 1964 realizar un **Libro Homenaje a los Caídos** que reposan en la gran Basílica, verdadero Libro-registro con todos los nombres de los que allí descansan, agrupados por provincias y poniendo en esa su realización los materiales más dignos.

El **Libro Homenaje** ha resultado una tan perfecta obra maestra, que aquí se han traído reproducciones de sus páginas miniadas y de relación individual de los que allí reposan, así como de su extraordinaria y magnífica encuadernación, desde los dibujos para realizarla y hierros y planchas para llevar a cabo su decoración dorada, las pieles selectas empleadas y el maravilloso trabajo en mosaicos realizado con ellas, hasta, finalmente, presentar la obra terminada.

La ejecución material del libro fue encomendada al personal especializado de las Artes Gráficas Municipales del

Ayuntamiento de Madrid, que, bajo la extraordinaria competencia de su gerente, don Francisco Matallanos, artista excepcional y de vasta cultura, ha llevado a cabo, con muy cuidadoso tratamiento de los elementos constitutivos del volumen, uno de los libros más perfectos de estos años y una de las encuadernaciones más minuciosas y ricas, modelo exquisito y bellísimo.

PREPARACION DEL LIBRO.—La preparación de obra de tal importancia ha requerido un sinfín de adquisiciones de materiales de calidad exquisita; así, el papel que forma las páginas donde se recogen y relacionan los nombres de los Caídos fue fabricado especialmente por la casa Guarro, de Capelladas, con un tipo particular de verjurado que lleva como marca de agua la Cruz del Valle de los Caídos.

El trabajo de imprenta se ha ejecutado por el procedimiento antiguo de composición de caja a mano, utilizando tipos de letra «Ibarra», netamente españoles, creados por aquel genio hispano, Joaquín Ibarra, para su imprenta madrileña, bajo el reinado de Carlos III. El trabajo ha sido encomendado a un cajista y un impresor especialmente dedicados a esta tarea. Comprende 273 hojas, que, a dos columnas, recogen los nombres de casi 40.000 Caídos. Estas hojas van orladas con dibujos diseñados por el artista autor de todas las decoraciones miniadas de los pergaminos; son 8 dibujos distintos, cada uno en color diferente.

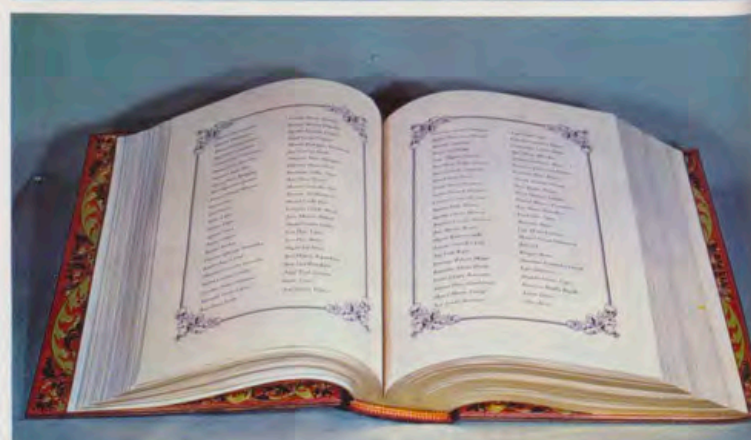
Las hojas de pergamino fueron importadas desde Inglaterra en número de 110, y, convenientemente distribuidas, forman diversas secciones; así, 50 reproducen los escudos heráldicos de todas las provincias de España, y en otras 50 se han copiado dos versículos de la Biblia tomados de los Salmos de David y de San Pablo. Otra hoja va dedicada a José Antonio Primo de Rivera y, otra más corresponde a la portada del libro con el título y emblemas.

Las hojas del libro, tanto las de papel como las de pergamino, fueron ajustadas a tamaño para formar el cuerpo uniforme del texto.

ORNAMENTACION MINIATURADA DEL LIBRO.—El autor de la ornamentación de los pergaminos es el conocido y eminente artista Luis Moreno Martín, calígrafo del Ayuntamiento de Madrid y «maestro pergaminista», o miniaturista de pergaminos, que ha realizado uno de los trabajos más considerables de esta especialidad, por el número y variedad de las decoraciones, por la diversidad de las preciosas iniciales, por la perfecta caligrafía y por la armonía del colorido. Los escudos heráldicos de cada provincia, que agrupan muchas veces todos los correspondientes a los de sus partidos judiciales, son un modelo de ajuste y equilibrio de elementos ornamentales; las páginas caligrafiadas con los versículos bíblicos muéstranse, a la vez, tradicionales y modernas y constituyen uno de los más bellos modelos de miniatura actual.

En cuanto a los materiales empleados, debe destacarse que, tanto las tintas como las pinturas usadas para decorar los pergaminos, son todas de tipo vegetal indeleble para no corroer aquéllos o llegar a borrarse con facilidad. El oro utilizado es puro, preparado en pastillas para que al aplicarlo a los pergaminos no pueda desprenderse o descascararse.

LA ENCUADERNACION DEL LIBRO.—A la belleza interna del libro había de corresponder una vestidura apropiada, de gusto exquisito y de técnica perfecta. Es sin duda la obra maestra salida de los talleres de encuadernación de las Artes Gráficas Municipales, comparable y paralela a las de nuestros actuales grandes maestros, Brugalla, Palomino, Paumard. No pueden, pues, silenciarse los nombres de estos artistas madrileños que, llegado un trabajo como el que representa el **Libro Homenaje de los**



Portada miniada con el título «HOMENAJE - A LOS - CAIDOS - QUE REPOSAN EN ESTA - BASILICA» con el escudo de España, vista de la Basílica y escudo del Caudillo.

Página correspondiente a «José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia»; yugo y haz de flechas (arriba) y escudo heráldico personal.

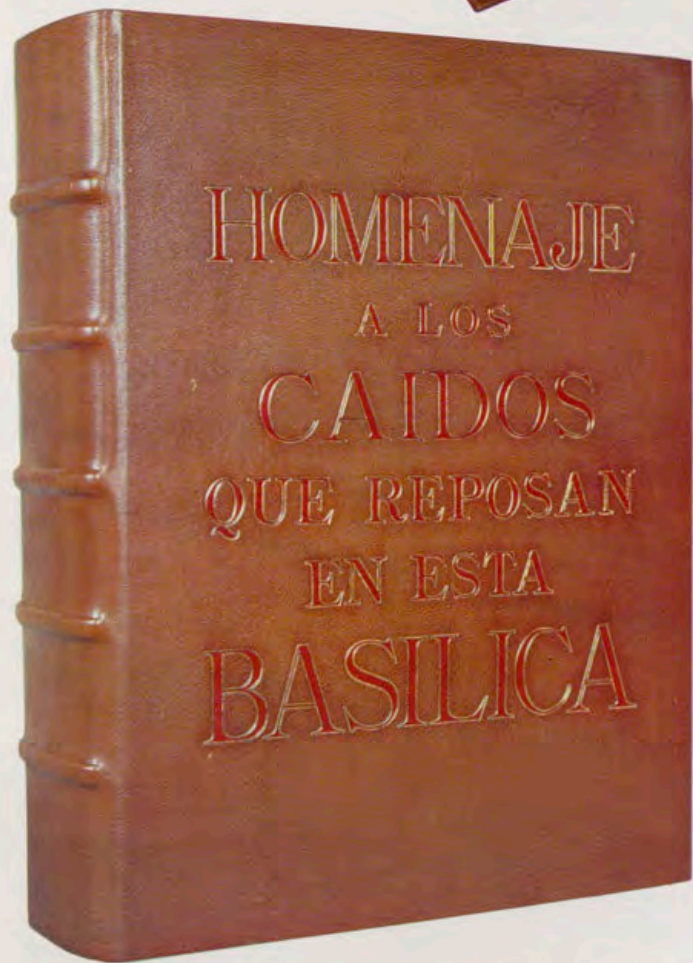
Página correspondiente a Alava como primera provincia alfabetizada, con su escudo heráldico.

Dos páginas con las listas de los nombres de los Caídos, en dos columnas, recuadradas al modo romántico.

El Libro con su funda o cubierta y título en oro y piel encarnada «HOMENAJE - A LOS CAIDOS - QUE REPOSAN - EN ESTA - BASILICA», todo en mayúsculas de tipo elzeviriano.

Estuche abierto con el Libro dentro. Apréciase el forro del estuche en ante palo de rosa.

Estuche cerrado del Libro de Honor del Valle de los Caídos.



Caídos que reposan en la Basílica de Santa María del Valle, ponen en él no sólo la necesaria paciencia y una superior habilidad manual, sino un interés entrañable y un entusiasmo que realza aún más el exigente trabajo de obra tan por encima de su cotidiano quehacer.

En primer lugar, debe subrayarse el nombre de Matallanos, diligente e inteligente, y, después, los de Angel Lorenzo Peñalver, encargado de la Sección de Encuadernación, y de ese modesto Vicente Cogollor Mingo, oficial 1.º de lujo de la misma, a los que sin hipérbole puede distinguírseles desde este trabajo con el dictado de maestros.

La explicación de las manipulaciones para la encuadernación del libro es todo un curso de perfeccionamiento de ese bellísimo arte. Primeramente, el conjunto de las 102 hojas de pergamino y de las 273 de papel fueron escartivanadas y ajustadas a tamaño para proceder al dorado de los cortes (de cabeza, delantera y pie, o sea, superior, lateral e inferior) con oro puro Doble Ducado de 24 quilates importado de Alemania, repisando (repasar una y otra vez) tantas veces como lo ha requerido el garantizar su vitalidad, brillo y solidez durante muchos años.

Las pieles utilizadas son todas de superior calidad: marroquín y Madrás, traídas de Francia; las ricas pieles Oasis empleadas vienen de Inglaterra y el sobrio y elegante ante está curtido en España.

La decoración completa de la encuadernación pareció no debía desentonar de la aplicada al cuerpo del libro, pre-

firiendo prescindir de estilos tradicionales del arte de encuadernar o de aplicar una decoración moderna «fantasista», como dicen los franceses, o de fantasía, dicho en español. Se pensó, pues, en unificar la decoración exterior del libro con la interior ornamental miniaturada, siendo el mismo artista de ella Luis Moreno Martín, el encargado de los dibujos previos y las aguadas con los colores correspondientes a las pieles que habían de emplearse. Ello exigió el grabado de numerosas piezas por el maestro grabador Ramón Mimendi Diego, apellido de gran prestigio y tradición dentro de esta clase de grabado español. Cerca de un centenar de planchas, ruedas, tronquillos, cortadores, hierros, etc., ha representado esta importante y rica labor.

Las técnicas empleadas son las más exquisitas del arte de encuadernar: el dorado y los mosaicos, ambas adaptadas a la encuadernación en Italia a finales del siglo XV y comienzos del XVI como aportaciones del nuevo arte, el Renacimiento, y que han perdurado con más o menos intensidad, floreciendo nuevamente con la época romántica y, sobre todo, con la encuadernación moderna.

En la primera tapa del libro figura con el atractivo brillante del mosaico el escudo de España cuartelado con las armas de los antiguos Reinos y los símbolos de los Reyes Católicos, de yugo y haz de flechas, como homenaje a los artífices de la unidad patria. Flanqueando el escudo, la Palma del Dolor y la rama de Laurel del Triunfo y la Gloria, todo ello complementado en la parte inferior por un escudito. En la parte superior va un remate con greca de medio punto entre filetes dobles, dorada sobre fondo corinto. En la inferior se repite la greca, pero cortada por los tallos de laurel y palma. Como orla de todo el conjunto, greca u orla ancha de fantasía, dorada sobre mosaico rojo y rematada con filetes o hilos dorados dobles. La tapa posterior muestra una decoración que semejan una cruz, en cuyo centro resalta el escudo de S. E. el Jefe del Estado; el escudo va resuelto a base de orlas de piel enlazadas en forma de panales y ribeteada con filetes dobles dorados que convergen en un círculo central de la misma piel que en la primera



Planchas empleadas para las contratapas y el título de la funda.

Planchas de los escudos y rama de laurel, y hierros sueltos y paletas.

Tres dibujos diferentes en aguadas para los entrenervios en distintos colores.

Diversas pieles empleadas en la encuadernación del Libro.



tapa. Rematando el interior de los paneles, orla en mosaico verde esmeralda y rojo, hecha con hierros sueltos de mano, quedando limitada toda la decoración con filetes rectos y curvos.

El lomo del libro lleva una laboriosa y riquísima decoración, permitida por la anchura extraordinaria del mismo, que es de 13 centímetros. Los entrenervios se adornan con seis tejuelos grandes, pero formados por pequeños hierros enlazados entre sí, que aparentan una sola pieza; estos tejuelos se repiten por pares de extremos al centro. Se han empleado para ello 154 hierros y 264 piezas de bellos mosaicos de colores brillantes en verde, verde esmeralda, púrpura, rojo, azul y arena. En la parte superior, recuadro de tres filetes en cuyo interior van incrustados puntos huecos en mosaico. En la parte inferior, otro recuadro más grande decorado parecidamente con los tres filetes, flores y los puntos huecos. Los nervios presentan tres filetes dorados.

Las dos contratapas son las partes más suntuosamente ornamentadas; sobre la piel Oasis color avellana, se desarrolla una ancha cenefa de hojas y flores con mosaicos y dorados, rematando en la parte exterior por orla es-

trecha de piel púrpura fileteada y con rueda de cadenera; cada una de estas contratapas se compone de 400 piezas de mosaico de colores verde, verde amarillo, rojo, morado, púrpura y castaño, subrayadas brillantemente por la nitidez del oro, de bellísimos efectos. Las guardas que van sobre el libro son de seda natural de color oro viejo.

El libro va protegido por una camisa o cubierta, realizada en piel Madrás, de color castaño claro flexible, con forro interior de piel de ante para que se adapte el relieve de ambas tapas. La tapa primera de esta camisa, lleva como única ornamentación el título del libro en seis líneas, con letras de tipo Elzeviriano en su perfil dorado, macizadas las letras con piel Oasis en rojo.

Por último, un estuche abatible por sus cuatro lados, realizado en fuerte piel Madrás castaño claro, forrado de piel de ante y almohadillados todos sus lados con planchas de espuma, resulta la bella y sobria defensa total de libro de tal tamaño. Sus desusadas medidas son de 50 centímetros de alto por 38 de anchura y 13 de lomo, con un peso aproximado de 30 kilos. Cierran el estuche dos broches de planta vieja que llevan grabados el escudo nacional de España y el del Jefe del Estado. Cinco clavos, también de plata vieja, se han colocado en la base del estuche, a fin de que descansen el peso de todo sin rozar la piel.

Finalmente, don Francisco Matallanos es autor de la bella, clara y completa explicación de los trabajos llevados a cabo para tan espléndida obra, explicación a la que llama **Glosa** y que se ha encuadernado con elegancia y sobriedad en marroquín rojo. De esta **Glosa** se han tomado aquí los datos técnicos y los detalles más curiosos de este extraordinario trabajo, que honra por igual a las Artes Gráficas del Ayuntamiento de Madrid y al Patrimonio Nacional, que ha sabido elegirlas con tanto acierto para tal realización artística plenamente lograda.

Y ya que tan de moda están las estadísticas, resumiremos que en la parte impresa del libro se invirtieron 1.200 horas; la preparación de los 102 pergaminos que van en el libro, ha supuesto un trabajo de 4.080 horas; y el de la encuadernación, 1.600. En la primera tapa de ésta figuran 88 mosaicos; en la última, 132; 100 en la orla y 32 en el escudo; 264 en el lomo y 400 en cada una de las contratapas.

ARAÑAS de la REAL FABRICA de LA GRANJA

Por M.^a TERESA RUIZ ALCON

CUANDO Felipe V acaricia la idea, por el año 1744, de fundar una gran fábrica de cristales, ampliando los pequeños hornos establecidos por el Maestro

Sit en La Granja de San Ildefonso, uno de los motivos que más le animaban a ello era la posibilidad de fabricar lámparas de cristal.

En aquellos momentos se comenzaban las obras para levantar el nuevo Palacio de Madrid en sustitución

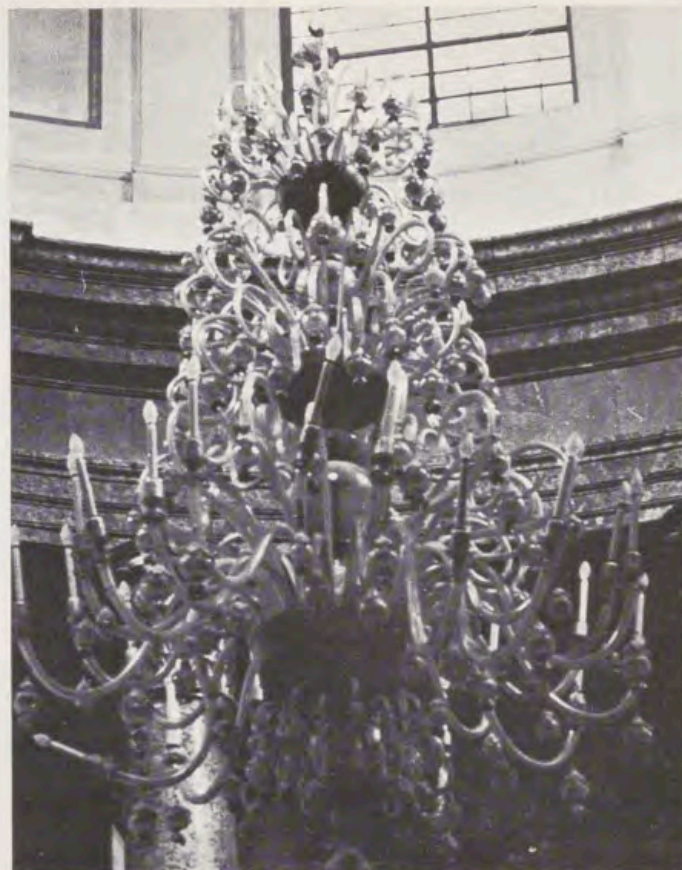
del Alcázar, destruido por el fuego del año 1734. Había que pensar en amueblarlo y un capítulo muy importante, al que en aquella época ya se prestaba gran atención, era la iluminación artificial. Es sabido que del incendio se salvó poco mobiliario y,

Araña de cristal de roca, engarzada con hilo de plata. Primera mitad del siglo XVIII. (Salón del Trono. Palacio de Oriente.)





Araña de cristal opal. Hacia el año 1760. (Museo Alberto y Victoria. Londres.)



Araña de 18 luces con adornos de cristal azul en los colgantes. Dos metros de altura. Regalada por Carlos III en 1787, para la capilla del Beato Palafox, en la Catedral de Burgo de Osma.

de éste, las lámparas serían las más afectadas. Por otra parte el Palacio de San Ildefonso, recién construido, estaba también falto de mobiliario.

LA LAMPARA COLGANTE

Hasta muy a finales del siglo XVI, la lámpara empleada para la iluminación, descansa sobre algún soporte, tanto si era para aceite como para cera. Hacia mediados del siglo XVII surge de forma masiva la lámpara colgante. Esta nueva modalidad no fue invento de ese tiempo. En tiempo del Imperio Romano se colocaban ocasionalmente las lámparas de varias bocas suspendidas del techo por varias cadenas. Más tarde, en la Edad Media, aunque el objeto más usado es el candelero, tanto en la vida civil como en la religiosa, existen también algunas lámparas que se cuelgan del techo. Son las llamadas «coronas de luz». Una de las más antiguas y lujosas de las que tenemos noticia es la del convento de Corwey, en Westfalia, destruida en el siglo XVII para apoderarse del oro que doraba el cobre. Hasta nosotros ha llegado, aunque expoliada, la famosa corona de la catedral de Hildesheim regalada por el obispo Heli-zón y copia exacta de la que San Bernardo mandó construir para la Iglesia de Saint Michel, inspirándose en un pasaje del Apocalipsis.

En el siglo XV, en los Países Bajos

se crea una nueva forma de lámpara que se cuelga del techo en las casas de los burgueses, que empezaban a decorarlas con más esmero y lujo que hasta entonces, consecuencia de la prosperidad que habían alcanzado. A partir de este momento irían evolucionando, cambiando la silueta y el material según los estilos y los gustos de cada época.

Las lámparas colgantes más sencillas consistían en una simple cruz de brazos iguales —de madera en la mayoría de los casos— con la candela en los extremos. Esta forma se perfeccionó. Se hacían de latón o bronce y constaban de un tallo central rematado, arriba, en una argolla por donde se sujetaba el cordón o cadena que la fijaba al techo y por abajo en un colgante de forma redonda o piramidal; alrededor del tallo central se sujetan los brazos que sostienen las luces la mayoría de las veces en número de seis. En algunas, remata el tallo central una figura y se aumentan el número de luces poniendo brazos en dos planos diferentes del árbol central formando así varios pisos.

Estas lámparas, originarias de los Países Bajos, se divulgan por toda Europa y, como es natural, llegan a España, máxime en una época como ésta en que había tanta relación comercial y en las famosas ferias de Castilla predominaban los productos de aquellas tierras. La semejanza de

alguno de estos modelos, principalmente a partir del siglo XVI —árbol central en forma de una bola—, con la araña de largas patas hizo indudablemente que alguien lo comparara con el pequeño bichito y desde antiguo se ha designado en España con el nombre de araña a la lámpara de múltiples brazos. En la actualidad, el vocablo araña, empleado para designar una lámpara, hace referencia casi exclusivamente a la lámpara de cristal.

En Alemania surge también la lámpara colgante del techo con una característica especial: la araña de cuernos. El creador es nada menos que el gran pintor Alberto Durero. Se conserva en el Museo de Wesemberg el dibujo de una lámpara que realizó para la alcaldía de Nuremberg. En el Museo Nacional de Baviera existe una formada por la cornamenta de un gran venado, que en el hueso frontal lleva un busto de la Virgen María con el Niño.

En Italia se le da a la lámpara colgante una traza mucho más exuberante que la flamenca, empleándose elementos de decoración clásica, como «puttis», cuernos de la abundancia, bucráneos. Ejemplar extraordinario es la «Lámpara de Galileo», que, según la tradición, fue con la que hizo el sabio sus experiencias sobre el péndulo. También es de gran belleza la de la Basílica de la Santa Casa de Loreto, de principios del



Plaqueta con la flor de lis tallada. Obra del Maestro Grabador Juan Bautista Nini. (Salón del Palacio de Aranjuez.)

Araña realizada con cristal plano, recortado. Las dobles planchas que forman los brazos, unidas por pequeñas barritas de metal dorado. (Sacristía del Santuario de la Fuencisla. Segovia.)



XVII. En el Monasterio de El Escorial existe una de fabricación genovesa, la colocada en el Panteón de Reyes, pieza de primerísima calidad y obra de Virgilio Fanelli que vino exprofeso a El Escorial para colocarla.

LA LAMPARA DE CRISTAL

Es un problema no resuelto el origen de la lámpara de cristal. Si en realidad fue Venecia quien primero las creó o al tallarse en Bohemia algunas en cristal de roca, los venecianos, siempre deseosos de ser los primeros en el arte del vidrio, aprovecharon la idea de Bohemia para su industria. Por todo lo que ha llegado hasta nosotros parece esto último lo más probable. El emperador de Alemania, deseoso de poseer piezas de cristal de roca —como las que se trabajaban en Milán durante el Renacimiento y de las que el Museo del Prado guarda una hermosa colección de ellas en el llamado «Tesoro del Delfín»—, funda en sus estados de Bohemia talleres para trabajar el cristal de roca y otras piedras duras, agatas, lapis-lázuli, jades. Allí, indudablemente, se realizaron las primeras arañas de este material, y no es exagerado afirmar que una de las piezas más extraordinarias que produjeron es la araña que el emperador Leopoldo regaló a su sobrino

Carlos II y que se puede admirar en el coro del Monasterio de El Escorial.

En Francia, bajo el reinado de Luis XIV, se amplían los palacios y se construyen otros. Las arañas de bronce, estilo holandés, resultan excesivamente pobres para la suntuosidad con que se hacían las nuevas instalaciones. Se construyen lámparas de bronce y plata de marcada traza rococó. En el inventario de los objetos que Felipe V heredó a la muerte de su padre El Gran Delfín, hijo de Luis XIV, figuran 10 arañas; entre ellas las hay de bronce, y bronce y cristal. Ninguna se conserva, y aunque no tenemos noticia exacta de su forma porque los inventarios son poco explícitos en este aspecto, es de suponer que respondieran a los modelos que se fabricaban en aquellos momentos en Francia. El que combina el metal con el cristal ha perdurado hasta la actualidad y se conoce con el nombre de «modelo M.^a Teresa» por ser en tiempo de esta reina de Francia, mujer de Luis XIV, cuando se creó. El cristal que se emplea en un principio es el de roca, pero éste es un material caro por su escasez y porque es difícil de trabajar. Entonces, ante la moda que se impone se llega a fabricar éste artificialmente y empieza así la gran producción de arañas que responde a dos modelos:

el que ya hemos mencionado «María Teresa» y otro de marcada influencia veneciana. El esquema de éstas es el mismo que el de las holandesas: un árbol central del que salen los brazos que sostienen la luz. Todas son de cristal y no llevan más metal que las varillas de hierro que atraviesan las diferentes piezas de cristal hueco en forma de jarrón, bola, balaustre y cazuela que constituyen el árbol central y sirve de sujeción de toda la lámpara.

ARAÑAS DE LA GRANJA

Cuando Antonio Berger, comerciante francés, cuñado del pintor Van Loo, recibe el encargo del Ministro Patiño de que busque maestros vidrieros en Francia, uno de los conocimientos que se ha de exigir a los que se contratan es que conozcan la fabricación de lámparas.

Desde el primer momento la producción de arañas de la fábrica de La Granja se ajustó al modelo francés de influencia veneciana; esto es, toda de cristal.

Domingo Silbert es el maestro francés que, en el año 1746, viene para ponerse al frente de la fábrica de «Labrados», llamada así para distinguirla de la «de Planos», la antigua del Maestro Ventura Sit, donde sólo se



fabrica el vidrio para ventanas y para espejos.

Las primeras arañas que se hacen están destinadas al Coliseo del Palacio del Buen Retiro, donde vivían los Reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza porque el nuevo palacio aún no está terminado. Casi simultáneamente se construyen otras dos para la reina madre Isabel de Farnesio, destinadas a su palacio de la calle de Leganitos.

Antonio Navarro es el oficial de la fábrica que mejor elabora los brazos para las arañas. Pedro la Faye es el encargado de dibujar y preparar los moldes —que realiza el maestro fundidor de bronce, Gargollo— de las diferentes piezas que constituyen una araña: la parte del árbol central, los colgantes y los brazos; estos últimos pueden hacerse también por estiramiento de una cantidad de masa de cristal a la que se da la forma de S;

Araña de estilo inglés, realizada en la Fábrica de La Granja hacia 1775. (Salón de Bordados. Palacio de Oriente.)

Araña de finales del siglo XVIII. (Palacio de los Borbones. El Escorial.)

Araña de cristal transparente, época de Carlos III. (Palacio de los Borbones. El Escorial.)





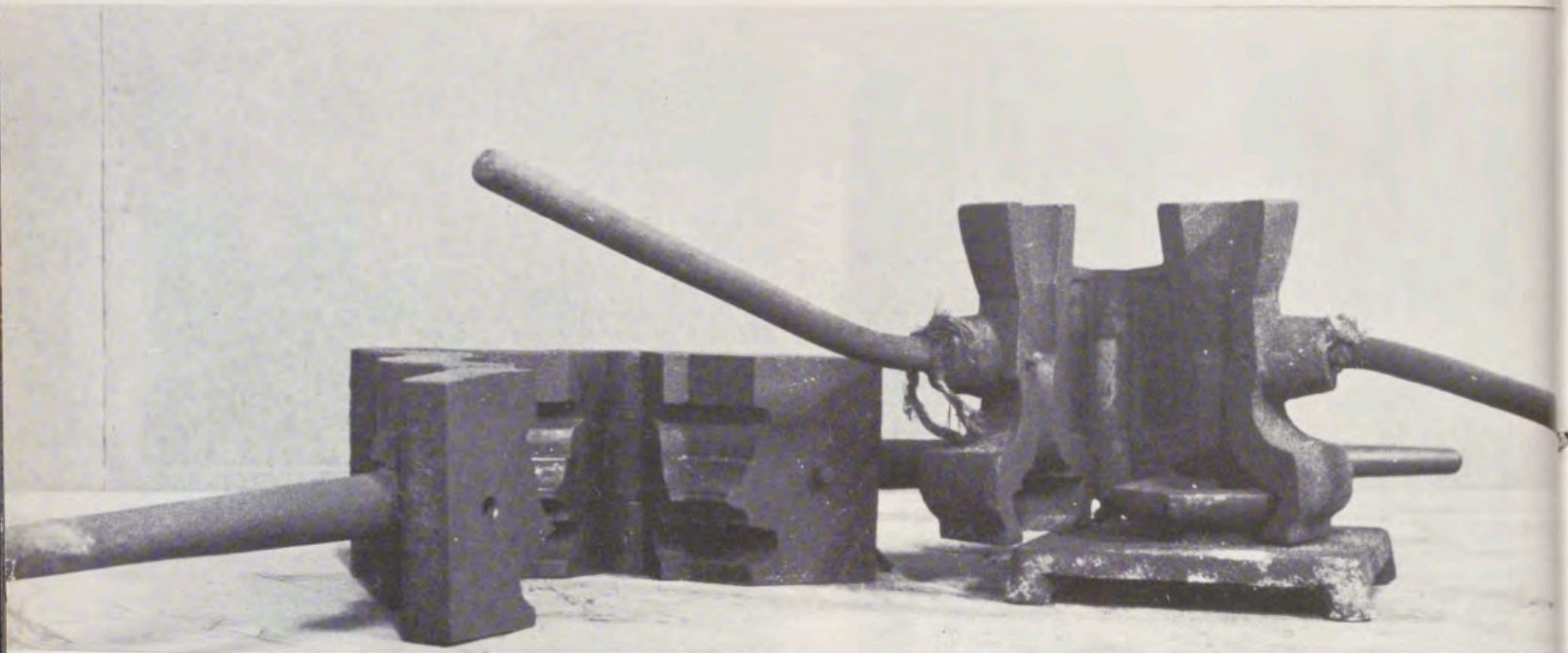
pero tanto unos como otros había que tallarlos y pulirlos después. Aún se conservan en la fábrica de La Granja algunos moldes correspondientes a las piezas del árbol central y de colgantes en forma de estrella y roseta. El maestro tallador y grabador Carlos Munier talla hacia 1749 colgantes en forma de racimo, palmetas, cipreses, triángulos y cayados.

Muy pronto, las personas de categoría que vieron estas primeras arañas hacen encargos, y es tal éxito que en 1750 la Junta Gubernativa de la Fábrica decide que se fabriquen en serie para la venta al público. En la tarifa general del año 1755 figuran hasta quince modelos de arañas

Araña de cristal transparente y azul. En su línea tiene marcada influencia oriental. Principios del siglo XIX. (Palacio de los Borbones. El Escorial.)

Araña de cristal transparente y azul. Este último, decorado con oro. Principios del siglo XIX. (Palacio de los Borbones. El Escorial.)





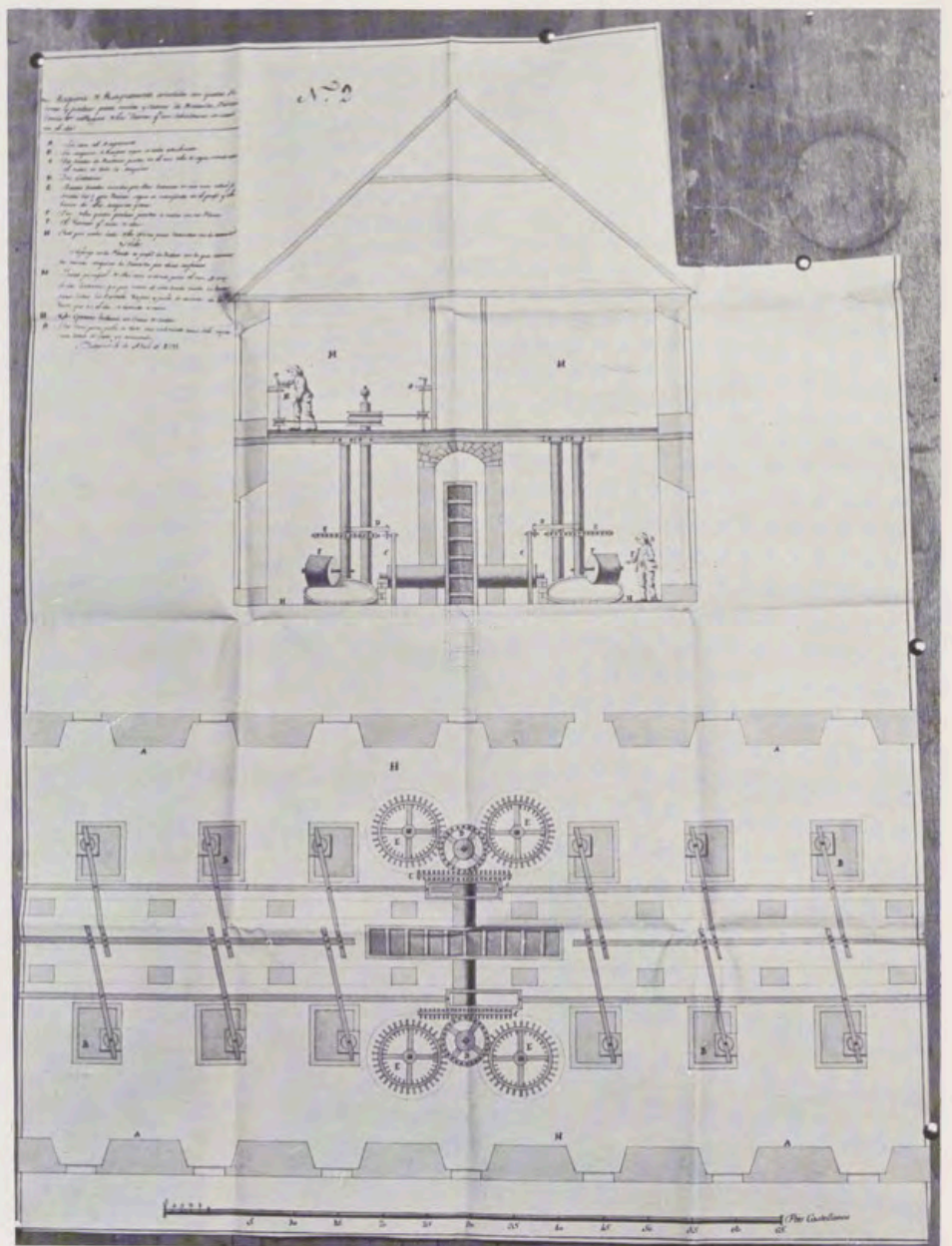
Molde de hierro correspondiente a una pieza del árbol central de una araña. (Conservado en la Fábrica de Cristales de La Granja.)

Diseño del torno de tallar los brazos de las arañas en la Real Fábrica de La Granja. (Archivo de Palacio. Madrid.)

y en cada uno hay dos o tres precios, según la talla que tenga. Las hay de cristal transparente, con adornos en otros colores, blancas, alechadas y de color azul. De las primeras, la más cara es la de dieciséis luces, tallada, que vale 2.000 reales de vellón; la más barata es una de 100 reales, de cuatro luces y sin talla ninguna. Entre las alechadas, la más cara costaba 750 reales y tenía seis luces. De ésta se conserva una en el Museo Victoria y Alberto de Londres.

Documentalmente se sabe que se hicieron arañas azogadas interiormente, por el año 1756, según un invento de Juan Eder; ninguna de ellas ha llegado hasta nuestros días, pero sí varios candeleros de una sola luz como el que se reproduce en estas páginas.

Las arañas que se hacían para los Reyes, aun en el caso de ser los modelos ya establecidos, se cuidaban en su elaboración de un modo especial y las tallas eran realizadas según modelos exprofesos. En el año 1755 los oficiales de la «Sala de Tallar», al frente de la cual se encuentra el maestro Juan Bautista Nini, están tallando «pandeloques» —plaquetas— con flores de lis, destinadas a dos arañas que se hacen para el Palacio de Aranjuez; una de éstas se conserva todavía, aunque ha sufrido algunas transformaciones, ya que son raras las lámparas que han llegado hasta nosotros intactas. El cristal es por sí extraordinariamente frágil y la restauración en la mayoría de los casos imposible. Cada vez que la lámpara sufría una limpieza era muy fácil que perdiera alguno de sus colgantes, y sobre todo la instalación de la luz eléctrica mo-





Pieza del árbol central de una araña. (Una de las numerosas piezas conservadas en los talleres de restauración del Palacio de Oriente.)

tivó muchos destrozos y cambios en las arañas; por eso las que mejor se conservan son las que no han pasado por esta reforma.

Hacia 1765 se está decorando el Palacio Nuevo y, con este motivo, se aumenta la producción para el real servicio. Según los documentos se hacen siguiendo los modelos dibujados por Villarias, dibujante, grabador y tallista en los talleres de la Fábrica. En enero de 1765 se encargan por orden real dos arañas según el modelo del célebre decorador Gasparini. Por una nota del arquitecto Sabattini, director de las obras del Palacio, sabemos que estaban destinadas a la Sala de Audiencias. Hay un oficio enviado a Sabattini en el que se le dice que, dado el peso y tamaño de las arañas, ha habido que hacerlas una armadura especial de hierro, pero que han quedado muy suntuosas. Aunque no se puede asegurar, sí, tiene grandes visos de probabilidad el pensar que estas arañas sean las que hoy adornan el Salón del Trono. Estas dos arañas son de línea muy rococó, como corresponde a todo lo trazado por Gasparini en su decoración de Palacio; por otra parte, tienen un armazón de hierro que sostiene los brazos y el enfilaje. Otro aspecto para tener en cuenta es que son de cristal de roca, pero, según consta en aquellos años, Jerónimo García, que es tallista lapidario —esto es, que sabe trabajar las piedras duras, como el cristal de roca—, está en La Granja y trabaja en piezas de esta materia. Quizá la búsqueda en los documentos permita aprobar esta hipótesis o rechazarla.

Hacia finales del reinado de Car-

los III entra en España una nueva corriente en la forma de las arañas, en esta ocasión viene de Inglaterra. Adam, el arquitecto y decorador inglés, es el que la impone, y el entonces Príncipe de Asturias— más tarde Carlos IV— manda traer un modelo de Londres y conforme a él se realizan dos de veinte luces, con adornos de bronce, extraordinarias por el cristal y talla, que se conservan en la Casita del Príncipe de El Pardo y en el Palacio de Oriente.

En 1787 el Príncipe de Asturias —Carlos IV— manda hacer cinco arañas según el modelo que vino de Inglaterra.

Uno de los lugares de gran venta para el cristal de La Granja fue América. Hacia 1770 los oficiales tallistas «Tauriz Argulló y Godínez están tallando arañas grandes para las Indias». En una expedición que va a salir desde el puerto de Cádiz figuran 440 arañas blancas lechosas y 410 transparentes.

Los encargos de los particulares son muy numerosos, además de las que se vendían al público en el almacén de ventas de Madrid, situado primero en la plaza del Angel y después en la calle de Alcalá. Era lo normal que mandaran un diseño para la fabricación de la araña, lo que suponía un gasto en cada pieza que se fabricaba y que no correspondía a lo que después se cobraba por ella. Esto fue una de las causas que contribuían a que la fábrica fuera un negocio ruinoso para la Corona. El año 1776 el Duque de Béjar encarga diez arañas de ocho luces. También figuran encargos especiales para el Duque del Infantado y los Embajadores de Nápoles y Venecia; este último dato es indicio de que las piezas que salían de La Granja podían competir con las mismas de Venecia, cuando su embajador no tenía inconveniente en ponerlas en su casa.

En 1787, según la muestra inglesa, pero de menos luces, manda hacer el Príncipe cinco arañas para la Casita de El Pardo, que por desgracia no han llegado hasta nosotros.

ARAÑAS PARA LA CASA DEL LABRADOR

En el año 1803 se está decorando la Casa del Labrador, en Aranjuez. Carlos IV y María Luisa demuestran en ella su buen gusto y amor a las bellas artes, cualidades que les son indiscutibles. La sala de tallar de La Granja, con Lagrú como maestro, trabaja activamente y, por si fuera poco, también se ocupa de la Casa del Labrador el taller de Madrid que se había vuelto a poner en marcha hacía unos años, desde el 1760, en que se cerró. Al frente está Segismundo Scholze, alemán que con sus oficiales

tiene que tallar siete mil perillas en forma de almendra para la araña grande. De ésta se había hecho primero un modelo en madera para que no hubiera que improvisar nada y quedara tal como se había proyectado. La araña que se conserva intacta en el Salón de Billar de la «Casa» es, sin duda, una de las mejores piezas que salieron de la fábrica de San Ildefonso y la mejor de todas las que hoy existen. La lámpara es de ocho mecheros sostenidos por pequeños brazos de plata que se insertan en un aro central que sirve de divisoria entre el cuerpo superior, especie de templete con doce columnas, y el inferior, formado por cadenas de almendras que se unen en un gran disco central tallado. Los quince discos que forman el aro central, juntamente con los veinticuatro del templete superior, el que recoge las cadenas de almendras y las columnas, están tallados con una gran maestría y primor, contribuyendo a dar brillo y esplendor al conjunto que forma la lámpara. En el interior del cuerpo inferior tiene ocho farolitos de cristales verdes y azules que, cuando se iluminara, tenían que dar unas tonalidades tan variadísimas que resultaría algo verdaderamente fastuoso.

Hay relaciones detalladas del cristal que se está tallando para los «lamparines» y sólo se espera a que estén terminados los bronce para poderlos armar; felizmente, también éstos se conservan juntamente con otras dos pequeñas arañas de cuatro y seis luces que siguen la misma línea, en su estilo, que la gran araña del Salón de Billar, pero de menos categoría y dimensiones.

Este grupo de obras de la Casa del Labrador nos está hablando de un cambio en los estilos. Los grandes brazos que recordaban las patas de las arañas, son ahora pequeños y a veces disimulados, apoyados en un aro de prismas de cristal o de bronce, donde se sujetan las cuentas de cristal engarzadas en cadena. El bronce se combina con el cristal, pero en las de La Granja se limita en la mayoría de los casos a los mecheros y algún adorno más. En las hechas en serie se sustituye por latón.

OTRAS LAMPARAS FABRICADAS EN LA GRANJA

Mas avanzado el siglo XIX se hacen algunos modelos que tienen marcada influencia oriental y cuyos modelos o diseños vinieron también de Londres. Son a modo de platos escalonados y en ellos se combina el cristal azul con el transparente. Las partes azules van en la mayoría de los casos decoradas con oro. Los brazos son también de pequeñas dimen-



Lamparín de cristal con adornos de bronce, época de Carlos IV. Realizada expresamente para la escalera de la Casita del Labrador.



Arañas talladas por Segismundo Scholz para la Casita del Labrador. (Aranjuez.)



cesar casi por completo por el 1850. Es muy probable que contribuyera a esta decadencia el hecho de que Fernando VII acudiera a Francia para reponer el mobiliario de los Palacios maltrechos y saqueados des-



Araña de cristal, primorosamente tallada por Segismundo Scholz. Expresamente fabricada para la Sala de Billar de la Casita del Labrador.

siones y los colgantes tienen forma de prismas alargados. En el Palacio de El Escorial se conservan dos de éstas, de cuatro y ocho luces. A éstas, como a las de la Casa del Labrador, no llegó la luz eléctrica.

No se puede pasar por alto la gran cantidad de faroles y globos que se hicieron para el alumbrado de las calles y para los coches. En La Granja se hicieron los destinados a la iluminación de Madrid: la primera vez, en tiempos de Fernando VI, en el año 1755, de la que se tiene pocas noticias, por la trascendencia que tuvo el segundo intento de iluminación de la Corte en tiempo de Carlos III, que motivó, en parte, el famoso Motín de Squilache. También en esta ocasión se fabricaron los faroles y globos necesarios.

Hacia 1825 la producción de arañas decae considerablemente para

pues de la guerra de la Independencia. Las espléndidas arañas que hoy adornan los Palacios del Patrimonio Nacional, son todas francesas.

Una de las últimas arañas que se hicieron en La Granja fue en 1820 para el salón de las Cortes. Posteriormente, cuando había cesado por completo la producción de éstas, se hace una para la Sacristía del Santuario de la Fuencisla, en Segovia. Es sumamente interesante esta pieza por estar hecha de cristal plano, que ha sido recortado en la forma curva del brazo; estas placas, dobles, van sujetas por barritas de metal. Está adornada con flores circulares recortadas también en la plancha de cristal. El cristal no es transparente, sino esmerilado y después tallado. La araña sufrió modificaciones y se le añadieron algunos aditamentos al ser instalada en ella la luz eléctrica.

COLECCIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL

Pintura III.

EL BOSCO

Por ISABEL MATEOS






PAGINA ANTERIOR, Y ARRIBA: «Coronación de espinas», y detalle.

CONOCIDA es la admiración que, desde antiguo, manifestaron los monarcas españoles por la obra del Bosco. Xavier de Salas, en su estudio *El Bosco en la Literatura Española*, dice cómo ya en época de los Reyes Católicos parece ser que existían en España obras de este pintor. Pero cuando la admiración y el fervor por su pintura llegó al máximo, fue en tiempos de Felipe II, quien reunió un gran número de sus tablas, compradas, en su mayoría, a la viuda de don Felipe de Guevara, según consta en un documento redactado en Simancas el 16 de enero de 1570.

La estimación de nuestro Monarca hacia la obra del Bosco, le llevó a enriquecer las colecciones no sólo con obras originales del mismo, sino también con otras de su taller y de discípulos que le imitaron, logrando con ello una riquísima colección de piezas interesantísimas para quienes sienten inclinación al estudio estilístico e interpretativo, tanto de la propia obra del Bosco, como de la de sus seguidores.

Hieronymus Bosch, universalmente conocido por el Bosco, nació en Hertogenbosch (Bois-le-Duc) hacia 1450, y se sabe que murió en la misma ciudad en 1516. El escaso conocimiento que se tiene de su formación y de su vida, presta interés a cualquier dato que contribuya a esclarecer quiénes fueron los maestros en cuya proximidad trabajó, y de quiénes pudo aprender, y cuál era el momento histórico social en que se desarrolló su arte, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter simbólico que predomina en su obra. Así, en 1480, cuando los archivos revelan que el Bosco obtiene el título de maestro, han muerto ya Van der Weyden y T. Bouts; Van der Goes morirá dos años más tarde; y Memling vive desde 1476 en Brujas, a cuya ciudad atraerá a varios artistas, como Gerard David. Sin embargo, aunque coetáneo de ellos, separa un abismo la obra del Bosco de la de los citados maestros, lo que permite destacar la originalidad e importancia que ya en aquellos momentos caracterizó su obra. Quizá, por ello, cabe pensar que los primeros pasos artísticos del Bosco tuvieron lugar en su ciudad natal bajo la dirección de un Jan Van Aken —miniaturista—, que se ha supuesto fue abuelo suyo, o bajo algún pequeño maestro de su ciudad, pero todavía muy dentro de la influencia del gótico tardío, ya que Hertogenbosch debió permanecer apartado de las nuevas corrientes estilísticas que presagiaban el Renacimiento. Por otro lado, y a juzgar por sus obras conservadas en España, el Bosco debió de inspirarse en las ideas de las Sagradas Escrituras y en las de su época, captadas ambas en



Dos fragmentos del fondo que rodea a la «Coronación de espinas» y en los que se aprecia el simbolismo característico del autor.



ARRIBA (izquierda y derecha): «El carro del heno», abierto y cerrado.

ABAJO (izquierda y derecha): Detalles de la tabla central de este tríptico.



estilo propicio para facilitar la interpretación popular y representadas por figuras o escenas simbólicas.

El universal renombre del Bosco y la predilección con que sus obras fueron distinguidas por diversos Monarcas españoles, justifican el cuidadoso celo con que el Patrimonio Nacional conserva las que, de tan regias procedencias, se encuentran actualmente bajo su custodia.

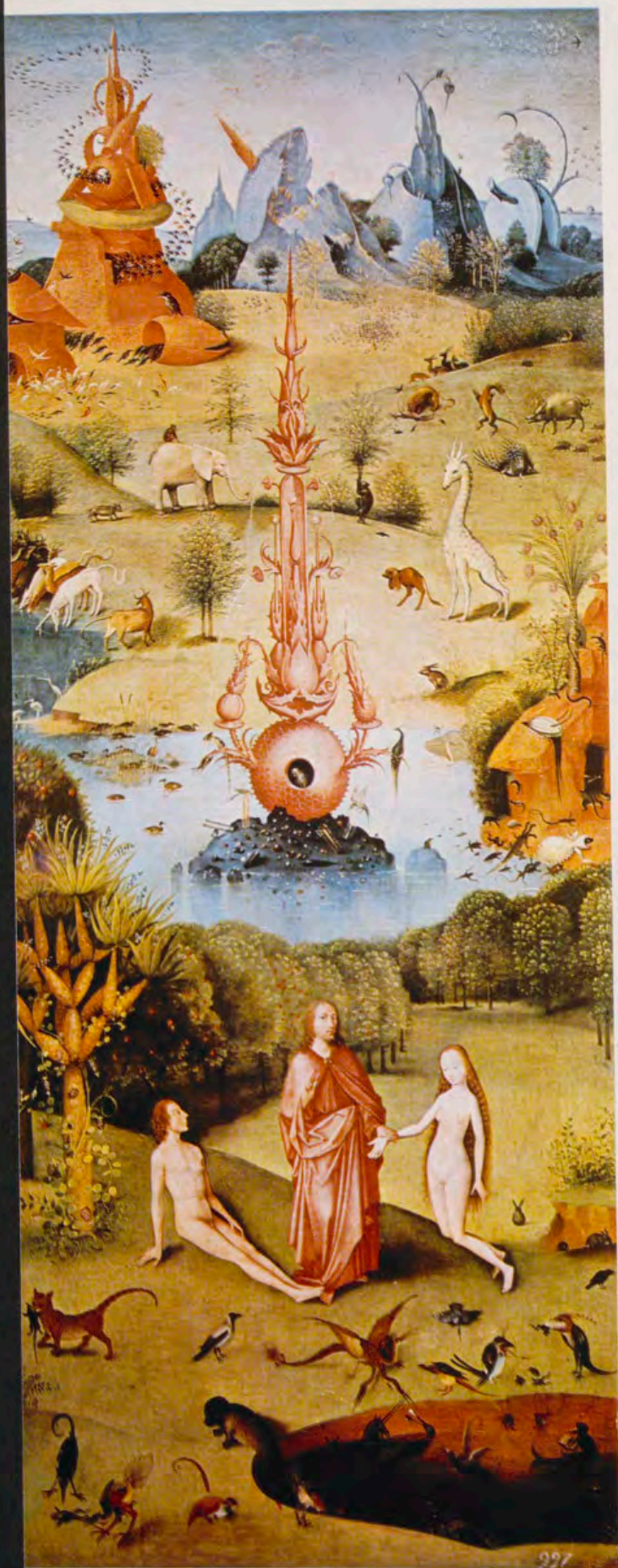
Entre las obras más bellas que conserva, se distingue *La Subida al Calvario* o *Jesús con la Cruz a Cuestas*, tema muy interpretado por el Bosco, del Palacio Real de Madrid; tabla procedente de El Escorial, a donde fue enviada por Felipe II, con algunos otros cuadros, en 1574. El tamaño monumental de las figuras y el estudio de las expresiones de los rostros, la relacionan, en cuanto a fecha de ejecución, con la *Coronación de Espinas* de El Escorial. Es indudable la relación existente entre aquel cuadro y el del mismo tema del Kunsthistorisches Museum de Viena, aunque éste presente como variante la escena dividida en dos planos. El cuadro de Madrid ofrece un plano ocupado casi totalmente por la figura de Cristo portando la Cruz, en el momento de sufrir una de las caídas. La parte de la izquierda de la escena se halla completamente cubierta por amontonados personajes que conversan entre sí, ajenos al dolor de Cristo, excepto dos de ellos, próximos a Él, uno de los cuales le ayuda a levantar la Cruz, mientras que el otro le azota; parece como si el artista hubiera querido simbolizar el antagonismo entre la Caridad y la Ira. El movimiento descendente de Cristo, al caer, deja en la parte superior del cuadro un espacio que el Bosco aprovecha para desarrollar un delicado paisaje en el que destacan en la lejanía dos figuras: la Virgen llorando amargamente, abrazada por San Juan que la consuela. La perfecta composición de la escena se ve realzada por un bello colorido, a base de tonos de rojos fuertes y verdes elementales, ambos sin muchos matices, que contrastan con la túnica gris del Salvador.

La *Coronación de Espinas*, de El Escorial, aparece descrita en el envío que Felipe II hace al Monasterio el 3 de julio del año 1593. Según Justi, Friedländer y Baldass, la tabla que estamos comentando es el centro de un tríptico cuyas puertas han desaparecido, pero del que se conserva copia en el Museo de Valencia. Sin embargo, en el inventario de El Escorial se menciona únicamente una tabla, la central. Es considerada como la última obra co-



Conjunto de «Cristo con la Cruz a cuestas» (o «La subida al Calvario») y detalle del paisaje en que aparecen la Virgen y San Juan.





nocida del Bosco. Cinco personajes de gran tamaño aparecen dentro de un círculo sobre fondo de oro, con expresiones muy variadas, rodeando a Cristo. Facetas sobresalientes de la tabla, independientemente del color —que es muy rico—, son el estudio expresivo de los rostros y la equilibrada composición de las figuras que acompañan a Cristo. De entre ellas destacan la del primer término de la izquierda, que parece representar a la Ley, ya que en el interior de la bola de cristal que corona el bastón que sujeta con la mano derecha, aparece Moisés con las tablas de la Ley; y la del segundo plano, junto a la anterior, que se viene considerando como autorretrato del Bosco.

El *Tríptico del Carro del Heno*, de El Escorial, es versión idéntica al ejemplar existente en el Museo del Prado, con escasas variantes. Se sabe que Felipe II compró un cuadro, con este tema, a los herederos de Guevara. Los dos ejemplares son de gran calidad. En el de El Escorial se observan los naturales efectos de la acción del tiempo. El tema representado se inspira en un proverbio flamenco de la época, que dice: «El mundo es un carro de heno del que cada uno toma lo que puede»; que tiene su precedente en un pasaje de Isaías: «Toda carne es heno y toda gloria como las flores del campo».

También en El Escorial se encuentra una tabla de gran calidad, réplica de la puerta del *Paraiso*, del tríptico del *Jardín de las Delicias*, que se guarda en el Prado, en la que se representa la creación de Adán y Eva rodeados de un paisaje con exóticas plantas y fabulosos y variados animales. Parece ser que se trata del ala izquierda de un tríptico con el mismo tema que aparece citado por primera vez en el Inventario de la Casa Real de El Pardo de los años 1614-1617, en la Sala de Audiencias, y que después se desmembró según aparece en el Inventario del Palacio Real de Madrid de los años 1636-1674. En el año 1776, Ponz vio de nuevo este tríptico, completo y unidas sus partes, en la Casa de Campo. En inventarios posteriores a esta fecha, ya no vuelve a ser citado completo. Actualmente, sólo se conserva en España la tabla que posee el Patrimonio Nacional. Un venturoso azar me proporcionó ocasión de saber que en Francia, en la colección del Conde de Pomereu, existe una tabla que, por su tema y sus coincidencias estilísticas y de tamaño con la puerta que se guarda en El Escorial, pudiera ser la perdida tabla central del tríptico que comentamos; posibilidad que me decidí a sugerir en un trabajo publicado en «Archivo Español de Arte».

DANZAS DE TRUJILLO DEL PERÚ EN EL SIGLO XVIII

Por M.^a LUISA MONTEJO CRISTOBAL

ENTRE los muchos manuscritos conservados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, todos de un gran valor científico o bibliográfico y de interés para todo investigador que

sienta curiosidad por los temas americanos, destacaremos el que es objeto de nuestro estudio. Lo hemos consultado durante largo tiempo con deleite y con asombro: es la obra de don Baltasar Jaime Martínez Compañón, obispo de Trujillo, que fue enviada desde el

Perú al Rey de España en el último tercio del siglo XVIII y cuya descripción ya ha sido hecha en páginas de esta publicación.

En la colonización española de las Indias, obra de gentes del pueblo y de virreyes, tuvo influencia especialísima la Iglesia, que



Danza de los Diablicos (E-145).

envió a sus mejores hombres, lo cual explica que sea eclesiástica la fuente más importante utilizada para el presente artículo.

Se trata de una obra que podemos calificar como maravillosa, en nueve tomos, exclusivamente compuestos de materiales gráficos, sin apenas texto. Están realizados en acuarelas de tonos vivos y brillantes y en algunas ocasiones con purpurina.

El tema de este trabajo es el de las danzas, realmente muy amplio, y que no puede ser conocido del todo por no haberse encontrado el complemento literario que debía tener. Las láminas, de las cuales se reproducen algunas, y que nos eximirían de su descripción ante la gran belleza de sus imágenes, se encuentran en el tomo II de la obra. En él aparece, en la contraportada, el escudo de la Reina María Luisa, a pluma, al igual que en otros aparecen escudos o retratos de Carlos III o de Carlos IV.

La danza incaica.—La danza en el imperio incaico tuvo dos valores primordiales: ritual y de diversión. En el primero, las danzas son, naturalmente, de tipo religioso, y es curioso que algunas de ellas no fueron censurables desde el punto de vista cristiano por los sacerdotes y extirpadores de idolatrías.

En el período hispánico se prohíben, sin embargo, algunas por su carácter idolátrico y otras se permiten por su claro sentido pedagógico e incluso es el doctrinero quien las fomenta.

Es muy difícil poder concretar qué danzas son netamente incaicas y cuáles son de otro tipo; porque el influjo pudo no ser pura y exclusivamente hispánico, ya que es factible que hubiera filtraciones de origen francés o inglés, a través de lo español, e incluso influencias africanas con la llegada de los esclavos negros.

Recapitulando, podemos decir que las danzas en el antiguo imperio de los incas iban asociadas a las grandes fiestas del año que, si en el Cuzco, donde residía el Inca, alcanzaron un gran esplendor, se expandieron asimismo a lo largo de todo el imperio, presididas por un alto funcionario en representación del Inca.

Además de las fiestas periódicas, tenían lugar otras cada vez que ocurría un hecho memorable. La danza formaba parte de todas ellas.

Estas fiestas estaban tan profundamente arraigadas en el al-

ma popular, que cuando llegaron los sacerdotes españoles y decidieron quitar algunas de ellas por su carácter profano, los indios adaptaron muy hábilmente sus propias costumbres y ceremonias a las de los colonizadores. También hubo muchos sacerdotes que se dieron cuenta del gran valor que tenía

recen dos personas sentadas en un banco y vestidas a la europea, claro ejemplo de la influencia de los conquistadores españoles, sobre todo porque uno de ellos está tocando la guitarra mientras su compañero bate palmas y parece que canta al mismo tiempo. En primer plano hay un hombre y

charladores y dados a la burla. Vienen bailando una mujer y cuatro hombres. Ella tiene en una mano como una maraca y en la otra un pañuelo; lleva una careta puesta. En el centro dos de los hombres, también con careta, llevan un sable en una mano y en la otra un objeto sin identificar:

otra pareja de hombres, vestidos igual que sus compañeros de arriba, con sendas espadas en la mano. Al de la izquierda se le cae una media (E-143).

Danza de los Doce Pares de Francia.—Representa a seis hombres en actitud de bailar, atavia-

de cantar el primero y de tocar la flauta el segundo, que, además, lleva colgado del brazo un pequeño tambor y en la otra mano el timbal con el que también parece que está tocando (E-144).

Danza de los diablicos.—En esta reproducción podemos apreciar la dualidad entre el bien y el mal, representada aquí por la lucha entre ángeles y demonios.

En la parte superior, hay tres hombres vestidos de diablos tocando distintos instrumentos musicales al tiempo que danzan. En el centro, hay una mujer vestida de ángel con alas en la espalda, como en actitud de defensa, frente a un diablo que tiene a su lado; éste viste igual que sus compañeros, tiene un látigo en la mano y se diferencia de los otros en que sus cuernos son distintos, dos igual a los del carnero y uno central ramificado. En la parte inferior hay tres diablos con un látigo en la mano levantada. Están bailando. Todos ellos, con espuelas a pesar de ir descalzos, llevan careta y tres cuernos puntiagudos en la cabeza. Visten chaquetas de color y pantalones formados de hojas de distintos tonos (E-145).

Danza de Carnestolendas (Carnaval).—Hay seis hombres danzando y tocando distintos instrumentos musicales, cuatro de ellos la flauta y uno la guitarra; el del centro baila mientras los que tocan llevan también el compás con el pie. Están todos en círculo y van vestidos a la manera europea (E-146).

Danza del Chimo.—a) El nombre que recibe esta danza proviene de chimo, palabra que se asignaba al jefe o gobernante del imperio costeño.

Cuatro hombres vestidos con suntuosidad, llevan ponchos de gran colorido. Se cubren con sombrero español. Los bailarines con tocado indio de plumas y cintas de colorines, tienen en una mano un hacha que imprime carácter guerrero a la danza; uno de ellos, por representar al jefe de la tribu, sostiene un pañuelo en la otra, mientras que el de la derecha aparece con ambas cosas en una sola mano (E-147).

b) Cuatro personas danzan formando parejas; llevan un pañuelo recogido en pliegues en la mano izquierda mientras que, llevándose la derecha al sombrero, saludan al compañero de enfrente. En la parte superior de la lámina está el músico que viste un pon-



Danza del chimo (E-147).

este folklore indígena y lo acoplaron, en lo posible, a las festividades católicas.

Veamos ahora detalladamente las danzas, analizando las láminas del manuscrito.

Indios bailando en el patio de la Chichería.—En esta lámina apa-

una mujer, enfrente uno de otro y en postura de bailar (E-61).

Danza de los Parlampanes.—Ha desaparecido según los cronistas. Aunque no sabemos su origen, podemos afirmar que la palabra parlampan viene del castellano, significando hombres habitualmente



Variante de la danza del chimo.

uno, como una caja abierta, y el otro, un collar. El hombre de la izquierda tiene medio caída una media. Más abajo hay un indio con un manto sobre el hombro, una careta que apenas le cubre y va danzando. Lleva en las manos un tambor pequeño y un timbal. En la parte inferior de la lámina, la

dos con uniformes de soldados, caretas, casco y un cetro en la mano derecha, medias altas y zapatos negros con espuelas; indumentaria y posturas que revelan la influencia francesa. Dos de ellos, uno arriba y otro abajo, que parecen dirigir la danza, llevan las caretas casi quitadas en actitud

cho y apoya en el suelo un instrumento que toca con una varilla o palo (E-148).

c) En la parte superior, como en casi todas las láminas y especialmente en las del Chimo, aparecen los músicos. Son dos y tocan la vihuela y el violín. Delante de ellos, dos bailarines vistiendo con mucho lujo a la manera india, ponchos adornados de oro sobre

brero de ala ancha y toca la guitarra, el otro una especie de vihuela. En primer plano, seis bailarinas o pallas, mujeres dedicadas al pastoreo, unas enfrente de las otras y tienen un pañuelo en la mano (E-149).

b) En la parte alta dos músicos ataviados con casaca y pantalón hasta la rodilla. Uno toca la guitarra y el otro un violín. Delan-

de mujer, danzando uno enfrente del otro, dándose la mano derecha. En la otra llevan pañuelos y a la espalda una caja y un cántaro (E-150).

Danza de Huacos.—El músico viste un poncho y se encuentra descalzo; a su lado, un indio pequeño parece estar cantando y llamando la atención de su com-

puntillas y bordados; sobre él, un poncho con dibujos también en colores (E-153).

Danza del Purap.—Arriba, el músico toca dos instrumentos, el tambor y la flauta. Un hombre y una mujer están ataviados y preparados para danzar. El indio luce un poncho que le llega hasta los tobillos; en una mano sostiene

la y montados a caballo empuñan una espada en la mano derecha con el brazo levantado. Los caballos no son más que un armazón de tela con dos personas debajo que no sabemos si danzaban. En la ilustración vemos que es una danza mojiganga de un quijote español. En la parte inferior está el instrumentista indígena tocando el tambor y la flauta (E-155).

pues va descalzo, y salta o baila al mismo tiempo que toca la flauta y el tambor (E-156).

b) Dos hombres con la espada en alto y el brazo sobre la cadera sujetando un pañuelo. La empuñadura de las espadas es distinta a la de la lámina anterior, más adornada y cerrada en semicírculo, no así los tobillos que también llevan adornados y la postura del músico que es la misma (E-157).

Danza del Poncho.—En el plano superior dos hombres, uno detrás del otro, vestidos con ponchos multicolores y dibujos de mucho valor. Llevan en la mano derecha la espada en alto y en la otra un pañuelo; zapatos negros y adornos en los tobillos. Según el doctor M. Ballesteros se trata de dos españoles que danzan en la iglesia. En la parte baja tres hombres, dos de ellos con capa, tienen en las manos una soga o cuerda trenzada (quipus?), los pies cruzados en son de danza. A la derecha está el músico; es indígena, pues va descalzo y con sus instrumentos. Es una danza de mucho colorido y sólo se daba en grandes solemnidades (E-158).

Danza del Chusco.—Los músicos son dos. Están en la parte superior y ambos sentados en sillas. Un joven parece querer ayudar a uno de ellos a tocar o sostener el instrumento. Abajo, un hombre y una mujer cogidos de la mano bailan uno frente a otro; detrás, hay otra pareja, pero sin unirse. Van ataviados con sencillez y sin ningún lujo (E-159).

Danza de la Ungarina (Hungarina).—Arriba hay una pareja bailando. El hombre, a la izquierda, lleva poncho, el brazo derecho doblado y sujeta un pañuelo; en el otro brazo tiene una vara, un cayado de color amarillo, y adornos en los tobillos. La mujer, enfrente, tiene la vara en la mano derecha y el pañuelo en la otra; está calzada. En segundo plano otra pareja danza en igual postura pero el hombre está descalzo. Abajo el músico toca de espaldas a nosotros (E-160).

Danza del Doctorado.—Cuatro hombres bailan en corro, vestidos con togas de color rojo, una cinta blanca sobre la frente y pendientes muy largos de bolas negras suspendidos de las orejas. Al fondo está el músico (E-161).

Danza de Pájaros.—Cuatro hombres llevan como un poncho de plumas terminado en forma de



Danza de Pallas (E-149).

vestiduras blancas muy ricas, están en postura estática. Brazo en alto, sostiene en la mano derecha un hacha y un pañuelo, y en la izquierda otro pañuelo de color (E-151).

Danzas de Pallas.—a) Hay dos músicos al fondo vestidos con poncho. Uno de ellos tiene som-



Danza del Caballito (E-155).

te están dos mujeres mirando al frente, vestidas con un traje parecido al de la samba; con la mano derecha la sostienen y la izquierda la tienen apoyada en la cadera (E-152).

Danza de hombres vestidos de mujer.—Podemos observar que delante hay dos hombres vestidos

pañero. En primer plano dos indios ricamente ataviados bailan con la mano derecha en alto, sosteniendo un hacha dorada, el brazo izquierdo en jaras y un pañuelo blanco en la mano. En el tocado, encima de una corona dorada, uno tiene un sol y el otro una luna; cuelgan cintas de colores. El traje es blanco con muchas

ne un pañuelo y una caña de maíz con hojas, lo que indica un carácter simbólico. Junto a él está la india, tiene en la mano un palo con un lazo rojo en la punta. Están los dos de frente y sin moverse (E-154).

Danza del Caballito (Cavallito). Dos hombres vestidos a la español-



Danza del Poncho (E-158).

Danzas de las Espadas.—a) Puede representar un duelo a lo español. En la parte superior hay dos hombres que son los bailarines. Van vestidos a la española y empuñan en la mano una espada corta en posición de luchar; en la otra mano sostienen el sombrero. Llevan adornos en los tobillos. Abajo está el músico; es indígena,

cola de pájaro. Tienen todos un pájaro sobre el casquete que llevan puesto en la cabeza y sostienen un pañuelo rojo en la mano. Adoptan una postura estática, menos uno que se inclina haciendo una reverencia. Al fondo está el músico (E-162).

Danza de Huacamaños.—Cuatro hombres bailan ataviados como pájaros. Llevan cabeza, alas y cola de guacamayo, de colores muy vivos: amarillo, verde y rojo. Siguen el compás de la música y tienen en las manos una espiga de maíz que picotean. Están calzados y en los tobillos lucen adornos de varias vueltas. Uno de ellos, el músico, tiene echada hacia atrás la careta para poder tocar la flauta (E-163).

Danza de Monos.—En la parte superior dos hombres, con el cuerpo cubierto de pieles y cabeza de mono, sujetan en las manos una pequeña bola negra que parecen querer llevar a la boca; van descalzos. Más abajo, el músico, también con cabeza de mono, retirada de la cara para poder tocar la flauta, está en actitud de andar. A la derecha un hombre vestido corrientemente, un poco encorvado, echa agua de una jarra en un cuenco (E-164).

Danza de Conejos.—En la parte de arriba, dos hombres, descalzos y cubiertos con cabezas de conejo, marchan uno detrás de otro. En la mano derecha sujetan un pañuelo blanco y apoyan la otra un poco más abajo de la cintura. En el plano inferior, otros dos hombres, en la misma actitud y vestidos igual. A la izquierda está el músico vestido corrientemente (E-165).

Danza de Carneros.—Están cuatro hombres bailando, dos arriba, uno enfrente del otro, y los demás abajo. Tienen una piel encima a modo de poncho, la cabeza de carnero y llevan en una mano un pañuelo y en la otra una sonaja ovalada y con asa. Van calzados y con adornos en los tobillos. El baile parece ser muy movido (E-166).

Danza de Cóndores.—En la parte superior dos hombres, cubierto el cuerpo de plumas, con alas, cola y cabeza de cóndor, llevan en la mano un pañuelo azul. Descalzos y con adornos en los tobillos, hacen movimientos similares a estos animales. Abajo el músico, vestido igual, con la cabeza apartada hacia atrás para poder tocar, se dirige hacia un hombre que está echan-

do agua de una jarra en un cuenco (E-167).

Danza de Osos.—Arriba dos hombres con el cuerpo y la cabeza cubiertos de piel de oso. En segundo plano otros dos y por último el músico abajo del todo. Los cuatro bailarines tienen una mano

biertos, como estos animales, con plumas. Hacen una danza muy movida y esconden los brazos en la espalda; van descalzos. Abajo otro bailarín y el músico, que también sigue el compás y tiene la cabeza echada hacia atrás igual que sus compañeros instrumentistas de otras danzas (E-169).



Danza de Huacamaños (E-163).

sobre la frente como observando algo. El baile debe ser muy movido por la posición de sus pies. El músico tiene la cabeza de oso echada atrás (E-168).

Danza de Gallinazos.—En la parte superior, dos hombres bailan con la cabeza y los cuerpos cu-

Danza de Venados.—Son cuatro danzantes y el músico en el centro. Van cubiertos con cabezas de venado y llevan un pañuelo en la mano. Parece que siguen un ritmo lento, pausado. Tienen los pies calzados. El instrumentista va vestido corrientemente sin ninguna máscara ni adorno (E-170).

Danza de Leones.—En la parte superior, dos danzantes, revestidos con cuerpo y cabeza de león, llevan en una mano un bastón corto y en la otra un pañuelo. Están de frente y con los brazos en alto ejecutando un baile muy animado según parece por los pies. Abajo aparece otro personaje, ataviado

najes van descalzos; es una cosa curiosa, pues los danzarines llevan zapatos y adornos en los tobillos (E-171).

Danzas de la degollación del Inca.—*a)* Al fondo está el Inca, ricamente ataviado, calzando sandalias y sentado en un trono, con



Danzas de la degollación del Ynga (Inca) (E-172).

de la misma forma, asomando la cabeza por detrás de una casa; lleva en la mano un pañuelo. El músico viste lo mismo, tiene la careta hacia atrás y un cuenco en la mano. Hay otra persona que está echando agua de una jarra en un cuenco y parece indiferente al baile. Estos dos últimos perso-

una corona sobre la que hay puesta una luna. Tiene un sol en una mano y en la otra un cetro rojo; a sus pies, y a ambos lados, dos pallas arrodilladas. En el centro hay dos mujeres y tres hombres. El hombre de la derecha está semi arrodillado y las dos mujeres de la izquierda de pie observando

según parece. Más en el centro otro de los hombres vestido con un poncho, también medio arrodillado, sostiene en una mano una bola azul que cuelga de un hilo y en la otra un pañuelo con algo dentro. A su lado hay una hoja en el suelo y una lagartija. Delante hay un hombre de pie y de espaldas a nosotros, que empuña una espada y se ve a sus pies otra lagartija. En la parte baja de la lámina hay una mujer echada, recostada la cabeza en un saco que parece en actitud de esperar algún acontecimiento (E-172).

b) En esta lámina hay cinco hombres vestidos a la europea, el Inca y una palla. Tres de los españoles montan a caballo y uno de ellos lleva un estandarte a franjas con una cruz en medio. El Inca está caído de su trono y ha sido degollado por uno de los españoles que todavía sujeta la espada en una mano y en la otra la cabeza del Inca que va a ser puesta sobre un plato. Se puede apreciar cómo brota mucha sangre que va salpicando por el suelo (E-173).

Danzas de los indios de montaña.—*a)*

Es una comparsa en la que intervienen muchos personajes. La mayoría está tocando distintos instrumentos musicales. Van ataviados con vestidos diversos de colores muy vivos, descalzos y con adornos en la cabeza y en los tobillos. Uno de ellos sostiene un pequeño árbol con hojas y flores, en cuya cima hay posado un pájaro azul que tiene una rama en el pico. El más alto parece que es el que dirige el conjunto. En primer plano a la derecha un hombre sentado, con capa de vivos colores echada por los hombros, parece tener una gran caracola de mar en las manos (E-174).

b) En la parte de arriba de la lámina dos hombres, de frente, bailan. Van descalzos, con adornos en los tobillos, tocados de colorines y palmas en la cabeza. Tienen en la mano un pañuelo rojo en alto, y parece que no se mueven. En primer plano están dos músicos, una mujer y dos hombres, vestidos igual que sus compañeros (E-175).

Danza de Bailanegritos.— Hay cuatro negros y un blanco. Dos negros danzan con pañuelos blancos sujetos en las manos. A uno le sube un reptil por la espalda y al otro se le ve una bolsa colgada en el hombro derecho, bailan descalzos. Detrás marcha el europeo observando la danza, con un bastón en la mano y bajo una sombrilla que sostiene un negro. El



Danza de los indios de montaña (E-175).

Danza de Bailanegritos (E-140).



músico toca la flauta y el tambor (E-140).

Danza de negros.—Una pareja, hombre y mujer, va a empezar a danzar en primer plano. Detrás están los músicos. Uno lleva como un tambor colgado al cuello y su compañero le ayuda a sujetarlo en la posición conveniente para que pueda tocarlo. Otros dos están: uno, tocando la guitarra, y el otro, fumando en una pipa muy larga. Los cinco negros se cubren con gorros de colores (E-141).

Negros tocando marimba y bailando.—Dos negros al fondo bailan; en el centro otros dos, de pie, tocan como unas castañuelas. En primer plano dos más, medio arrodillados en tierra, tocan la marimba, que es como nuestro xilofón y se tocaba con unos palos de madera a modo de los martillos actuales (E-142).

* * *

Damos por terminada la descripción de las láminas que como hemos dicho han sido consultadas en el tomo II del manuscrito de Martínez Compañón.

Por el estudio de las mismas se ha llegado a una imagen bastante clara de las danzas en Trujillo, del Perú, en el siglo XVIII. No podemos sino lamentar que, como ya hemos dicho, no se haya encontrado el texto literario que hubiera ampliamente complementado su conocimiento. El lector podrá formarse una idea y sacar sus propias conclusiones observando las reproducciones de las láminas de la obra original que con este fin adjuntamos al presente artículo.

BIBLIOGRAFIA

BALLESTEROS GAIBROIS, MANUEL: *Un manuscrito colonial del siglo XVIII, su interés etnográfico*, en «Journal de la Societé des Américanistes». NS. Tomo XXVII, Paris, 1935, pág. 145.

DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS: *Manuscritos de América*, Catálogo de la Biblioteca de Palacio, Tomo IX, Madrid, 1935, páginas 197-198.

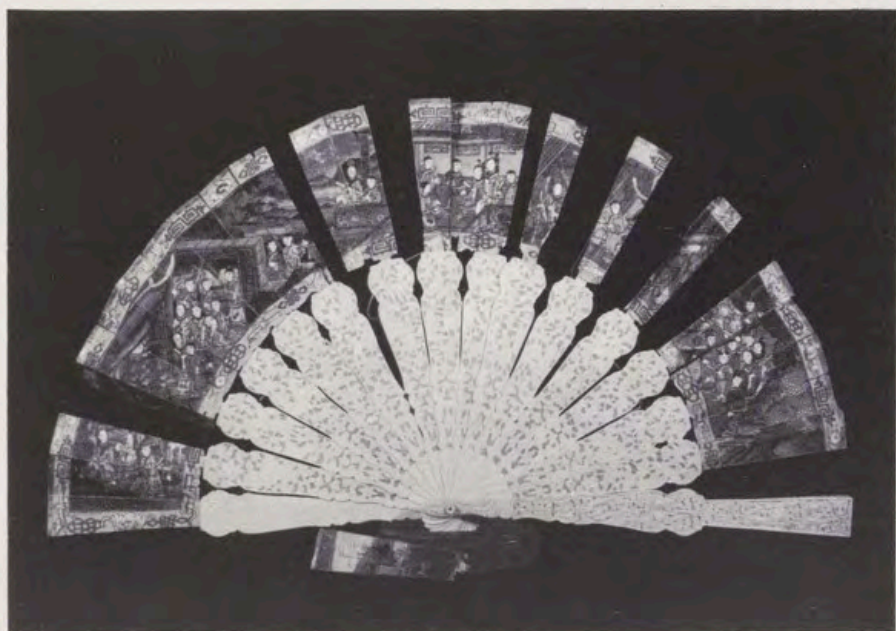
Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. Dibujos y acuarelas que mandó hacer el obispo don Baltasar Jaime Martínez Compañón, Edición y prólogo de..., Madrid, 1936.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, B. J.: *Trujillo del Perú, Dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo...* Tomo II, Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

SCHADEL RICHARD, P. y GARRIDO JOSÉ, EULOGIO: *El obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y la Etnología del Perú a fines del siglo XVIII*, en «Revista del Museo Nacional». Lima, 1953, tomo XXII, págs. 75-103.

RESTAURACION de ABANICOS del PATRIMONIO NACIONAL

Por VICENTE VIÑAS TORNER
Restaurador Jefe del Servicio Nacional de
Restauración de Libros y Documentos



Abanico oriental del siglo XIX. País de papel, decorado con escenas hogareñas, pintado a la aguada. Indumentaria de las figuras de seda, y de marfil policromado las caras. Varillaje de marfil calado y repujado.

RES factores nos mueven a redactar este artículo sobre los tratamientos

de conservación y restauración que estamos llevando a cabo en la magnífica colección de abanicos que posee el Patrimonio Nacional. En primer lugar, el interés del propio Patrimonio. En segundo, el valor artístico e histórico del conjunto. Finalmente, la ausencia de bibliografía dedicada al abanico, merecedor de tanta consideración como cualquier otra obra de arte.

La restauración, tema de actualidad por cuantos éxitos y avances ha logrado en estos últimos años, se apoya sobre unos principios básicos, rígidos y fundamentales que garantizan la feliz intervención de cuantos medios y sistemas participan en el fin propuesto. El respeto hacia la propia obra, como perteneciente a un legado que debemos



transmitir a generaciones futuras, el detenido estudio, tanto del objeto visto desde sus valores artísticos y documentales como de los materiales que lo forman..., determinaron establecer los actuales criterios de conservación y restauración que, aceptados internacionalmente, han desterrado aquellas viejas recetas de acentuado cariz empírico. Ciencias tan complejas como la Física y la Química proporcionan nuevas y amplias posibilidades que brindan la solvencia del tratamiento seleccionado tanto para casos aislados como para la generalidad del problema que, de muy diferentes formas, acecha y causa la irremisible pérdida de nuestra rica y variada herencia artístico-histórica.

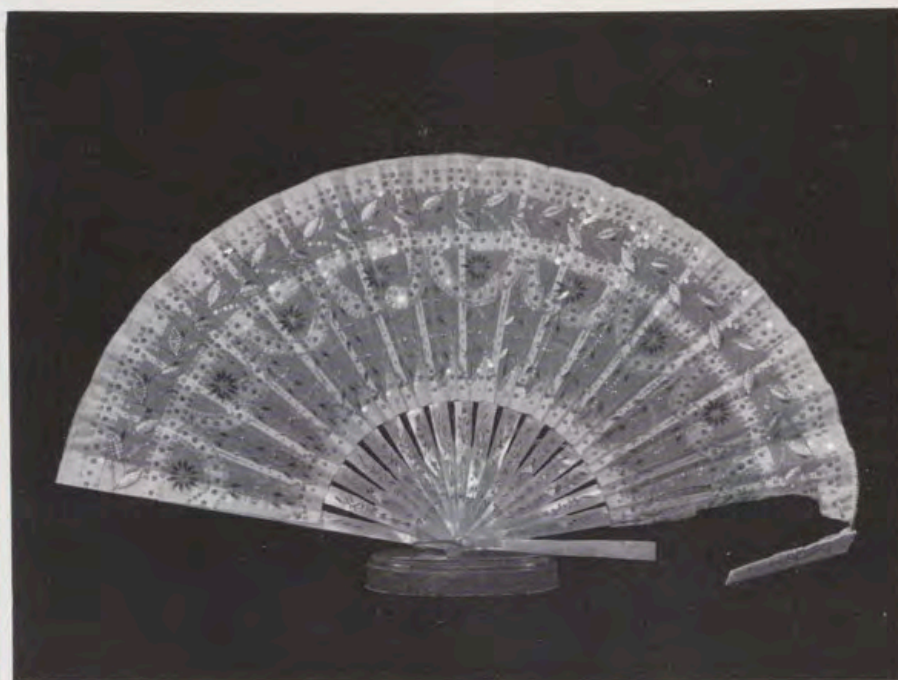
Estos principios básicos, que en definitiva representan la protección científica de la obra de arte, la defensa de su auténtica integridad —conjunción de su significado y de sus elementos materiales—, exigen, en líneas generales, que toda intervención debe ser reconocible, desechando la falsificación, pero logrando que la reintegración no dañe su estética; utilizando productos cuya reversibilidad permita su sustitución en previsión de posibles futuras restauraciones y, sobre todo, teniendo muy presente que la materia original es insustituible y cualquier tratamiento se dirige al efecto, no a la estructura.

No debemos omitir que este tipo de trabajo entraña, implícitamente, una responsabilidad y una conciencia profesional sin límites. Criterios, tratamientos y métodos van dirigidos a un futuro que juzgará nuestra participación en el legado artístico e histórico, responsabilizándonos de la pérdida o detrimento de la obra si los productos empleados o cualquier negligencia en la aplicación fuesen la causa de su destrucción, parcial o totalmente.

Diez largos años, dedicados plenamente a la conservación y restauración de objetos artísticos, arqueológicos o de materiales de archivo, han permitido que pasaran por nuestras manos obras de toda índole. Entre los cientos de objetos restaurados sólo nos habíamos ocupado de algunos abanicos, aislada y ocasionalmente, sin que a la hora de establecer criterio y métodos se nos planteasen serias dificultades por tratarse, como ya hemos indicado, de piezas sueltas. Se trataba simplemente de aplicar los criterios generales a unos materiales que estaban dentro de nuestro campo de trabajo.

La colección de abanicos del Patrimonio Nacional.—La idea que teníamos sobre la restauración de abanicos, objetos fáciles, sin excesivas complicaciones, era un tanto errónea. Al conocer la colección del Patrimonio Nacional, las dificultades que presentaba su estado de conservación nos hi-

Abanico romántico. País de papel, decorado con estampación litográfica, coloreada. Varillaje de nácar calado y dorado.



Abanico con lentejuelas de la primera mitad del siglo XIX. País de gasa decorado con lentejuelas y chapas de metal dorado en forma de hojas. Varillaje de nácar con decoración en oro.

zo comprender aquella falsa impresión que teníamos. Para comprender la modificación de nuestro concepto nos vemos obligados a hacer una referencia global de la complejidad de este importantísimo lote que, como colección,

consideramos única por su número y amplia variedad.

Toda esta valiosísima colección, parte de la cual se consideraba como material perdido, está formada por abanicos que corresponden al tipo de



«abanico plegado». Individualmente, cada uno de los ejemplares consta de un pie formado por el varillaje sobre el que se apoya el país, facilitando el movimiento de plegado a la vez que protege los laterales. En este varillaje

se pueden distinguir dos partes bien diferenciadas: la superior y más endeble que en la mayoría de los casos queda oculta por la superposición del país sobre ambas caras, y la inferior, visible, adornada y siempre cuidada en

su conjunto con el mismo primor que el propio país. Todas estas varillas van perforadas en el extremo y sujetadas por el «clavillo».

Estas tres partes (país, varillaje y clavillo), insustituibles en su unidad,

determinan la forma y variedad del abanico de acuerdo con su tamaño, materias primas y ornamentación. Si en realidad todos los abanicos responden globalmente a un único tipo, el capricho humano y la combinación de los materiales ha dado como resultado una extensa gama de variantes. En ocasiones un solo abanico está compuesto por más de siete elementos diferentes cuya funcionalidad y composición estética permiten un acabado que no dudamos, en el momento de enjuiciarlo como obra de arte, en considerarlo como una auténtica joya que sin lugar a dudas su agraciada propietaria exhibiría con cierto aire de coquetería en aquella etapa romántica donde el abanico jugaba un importante papel en la vida social de elegantes damas de palco de ópera o de bailes cortesanos. Junto a estas piezas, exuberantes de riqueza material y ornamental, existen otras tan simples y sencillas que nos hablan de nerviosos «abaniqueos» entre humos desprendidos de la sartén donde fríen los churros, musiquilla de organillo y ambiente castizo de cualquier verbenas de barrio.

Quizás la proximidad histórica de estos acontecimientos no haya dado todavía el auténtico valor documental al abanico. Esta proximidad impide, a veces, ver la urgencia de proteger estas piezas de arte que, nacidas por una necesidad funcional, la caprichosa moda las elevó hasta convertirlas en indiscutibles piezas de vitrina cuando llegó el momento de suprimirlas como elemento importante de la indumentaria de una época.

Problemas y criterios de restauración.—Teniendo en cuenta estas circunstancias ha sido doble el problema que se nos ha planteado antes de iniciar la restauración. Por una parte se trataba de devolver a cada una de las piezas deterioradas su funcionalidad perdida, fueran cuales fueran sus materiales, decoración o deterioros sufridos. Es decir, había que considerar a los abanicos como objetos aislados con todo un cúmulo de problemas y con el agravante de que en su mayoría son de por sí, como indicábamos, auténticas joyas y obras de arte, aunque, en otras ocasiones, la más simple restauración es más costosa que el valor material del propio abanico.

Pero unos y otros, complementándose, nos dan idea de una época histórica en toda su extensión: social, política, económica y artística.

El segundo problema, tal vez el más grave, radicaba en encontrar una unidad de criterio aplicable a todo el conjunto, pese a la heterogeneidad de materiales y al grado de alteración de las diversas piezas. Era imprescindible conseguir una uniformidad de sistemas

y un resultado final que no menoscabara la exhibición de la colección.

A la hora de iniciar los trabajos hemos valorado y analizado todos y cada uno de los elementos que componían y daban forma al objeto, teniendo siempre muy presente el concepto de unidad. Uno de los problemas más arduos ha sido el de reintegrar las partes desaparecidas. Hubiera sido realmente cómodo, especialmente en el varillaje, efectuar una reconstrucción imitando las partes existentes, pero nos habríamos acercado, peligrosamente, a la falsificación. Si bien en muchos casos la sustitución de estos elementos no ofrecía dudas, en otras, cualquier intento habría sido temerario.

Siguiendo las normas aceptadas internacionalmente, optamos por elegir una materia neutra que no afectara la general armonía. Al abanico se le ha devuelto su funcionalidad y las partes reconstruidas no desvalorizan su estética individual, y, por el contrario, se ha eliminado la posible anarquía de utilizar elementos aislados.

Ante lo expuesto, se puede comprender que la restauración de esta colección no es tarea fácil. Hemos tropezado con dificultades que a simple vista no podíamos ni tan siquiera intuir y que han surgido al examinar independientemente cada una de las piezas. El concepto «colección» implica un equilibrio absoluto que puede desvirtuarse y sinceramente no nos ha sido sencillo mantener este equilibrio estético cuando en ocasiones los materiales que dan forma al abanico son tan dispares entre sí como pueden ser el oro junto al papel, el pergamino junto al marfil, el encaje junto a la madera..., ornamentados con otras tantas materias que si no llegan a ser antagónicas, sí se aproximan a una dificultad de coexistencia.

Estado de conservación.—En definitiva y a modo de estadística, los materiales que hemos tratado podemos agruparlos en los siguientes apartados:

Varillajes. Oro, plata, marfil, pasta, hueso, concha, madera, nácar.

País: Papel, pergamino, vitela, seda, gasa, raso, encaje, plumas.

Motivos decorativos: Calado, cincelado, tallado, lacado, dorado, estampaciones (en su mayoría litografías coloreadas), dibujos, aguadas, pintura al aceite, bordado, pedrería, orfebrería...

De la caprichosa combinación de todos estos elementos nace la estética peculiar y personalísima del abanico. Llegada la hora de afrontar el problema de su conservación y restauración es primordial valorar aisladamente el comportamiento y alteraciones físico-químicas de cada uno de ellos, y, por supuesto, su estabilidad respecto a las



Abanico con país de seda pintado a la aguada, con Venus y cupidos. Varillaje de nácar tallado y calado.



Abanico de principio del siglo XIX. País de vitela, pintado a la aguada. Varillaje de marfil calado y repujado.



Abanico con país de papel. El anverso, pintado al aceite reproduciendo el cuadro de Rubens «El jardín del Amor»; el reverso, de pergamino con decoración heráldica a la aguada. Varillaje de nácar tallado y calado.





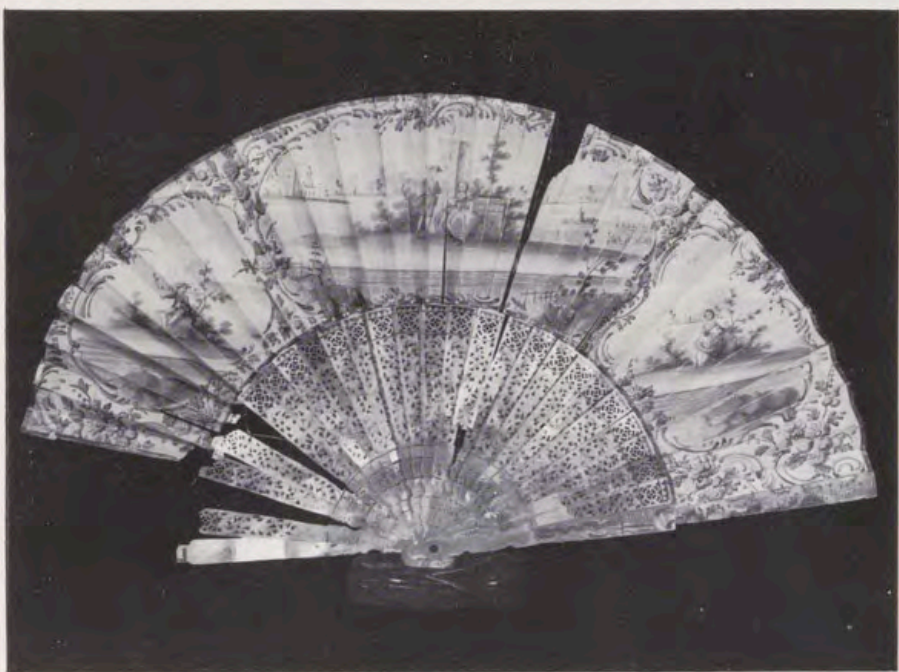
demás materias que directa o indirectamente afecta.

Si ya de por sí no es sencillo restaurar dibujos, grabados o pinturas realizados sobre soportes tan frágiles como el papel y el pergamino o sobre tejidos

tan delicados como la seda y la gasa, pensemos en las dificultades que se nos han presentado al estar todos estos elementos formando parte integrante de unos objetos sometidos a un continuo movimiento de plegado y desplegado

que exige la propia funcionalidad y el uso del abanico. Los daños del soporte repercuten en el elemento sustentado. El problema más generalizado es la rotura del país por los pliegues que permiten la apertura y cierre del abanico.

Abanico con país de encaje de Bruselas. Dibujo con una muestra muy característica de trazado rococó.



Abanico del siglo XIX. País de papel decorado a la aguada con tres escenas campesestres. Varillaje de nácar calado.

Estos desgarros, junto con el movimiento de vaivén del abanico, influyen en la pérdida o alteración física de la ornamentación.

A estos desperfectos de uso hay que añadir el sudor de las manos, las man-

chas ocasionales y las producidas por los perfumes que incluso pudieron actuar como disolvente de algunos dibujos o pinturas debido al alcohol, y también los no mal intencionados intentos de reutilización del abanico gra-

cias a reparaciones caseras, improvisaciones que no siempre son aconsejables cuando se trata de objetos artísticos tan delicados.

En cuanto al varillaje, es frecuente su rotura o pérdida parcial o total. Si originalmente estuvieron decorados con incrustaciones o policromías aplicadas sin ninguna preparación, los colores, a falta de la necesaria sujeción al soporte, se desprenden fácilmente y su pérdida es irremediable.

Tratamiento de restauración.—Pongamos, por ejemplo, un abanico formado por un varillaje de marfil tallado, calado o policromado que está sujeto por un clavillo metálico rematado en sus extremos por sendas piedras engarzadas y que sirve de pie a un país formado por una cara de papel en la que se ha pintado al aceite una escena alegórica y por la otra se trata de un pergamino iluminado con aguadas. Papel y pergamino están adheridos entre sí, ocultando la parte superior del varillaje.

Presenta las siguientes alteraciones:

Clavillo: Está oxidado y una de sus piedras incompleta.

Varillaje: Tres varillas rotas, dos incompletas y otras dos perdidas. En algunas zonas se ha desprendido la pintura y en otras existe peligro de su desprendimiento.

Cara de papel: Desgarros y roturas en algunos pliegues. Está incompleto y presenta acentuada rigidez por alteraciones de su propia naturaleza y efecto de la capa pictórica.

Cara de pergamino: Deformaciones por dilatación. Manchas.

Motivos ornamentales: La pintura sobre papel presenta cuarteamiento.

Anteriores tratamientos: Algunos pliegues del país han sido reparados con parches de papel sobre el que se ha reconstruido el dibujo y la pintura que oculta.

Este que podría ser uno de tantos casos, teniendo siempre muy presente la serie de combinaciones antes mencionadas, exigiría el siguiente tratamiento:

- 1) Estudio individual y colectivo de los materiales que lo forman.
- 2) Fijación de las sustancias pictóricas solubles.
- 3) Desmontaje: a) separación del clavillo; b) separación del papel y pergamino.
- 4) Limpieza general (manchas, óxidos, suciedad...).
- 5) Eliminación de parches y repintes.
- 6) Reconstrucción del país: injertos, reintegración, laminación...
- 7) Reconstrucción del varillaje.
- 8) Montaje.



Abanico de finales del siglo XIX. País de seda, bordado con sedas de colores y lentejuelas doradas. Varillaje de hueso calado, tallado y dorado.



Aunque a simple vista el tratamiento no ofrece dificultades, fácilmente se comprende que la tarea es ardua y complicada. Sin embargo, no siempre es aconsejable desmontar el abanico y es preferible injertar parcialmente, en los desgarros, una tira de papel, pergamino..., etc., que facilita la unión de las zonas separadas. Este injerto se realiza separando las dos caras de un país e introduciendo entre ellas el refuerzo adecuado. En ocasiones extremas hemos optado por reparar estas alteraciones con papel «tissue» japonés o crepelina, cuya superposición refuerza el país sin afectar en lo más mínimo a la decoración, por sus propiedades de transparencia.

En líneas generales hemos empleado los siguientes productos:

Fijativos: Nitrocelulosa, siliconas y nylon soluble.

Adhesivos: Engrudos a base de des-

trina preparada con gelatina, glicerina y fungicidas para la unión de superficies porosas. Colas sintéticas en las no porosas.

Reintegración del país: Diferentes tipos de papel japonés, seda, gasa y crepelina.

Reconstrucción del varillaje: Resinas acrílicas. Metacrilato de metilo en sus calidades transparente, translúcido y opaco.

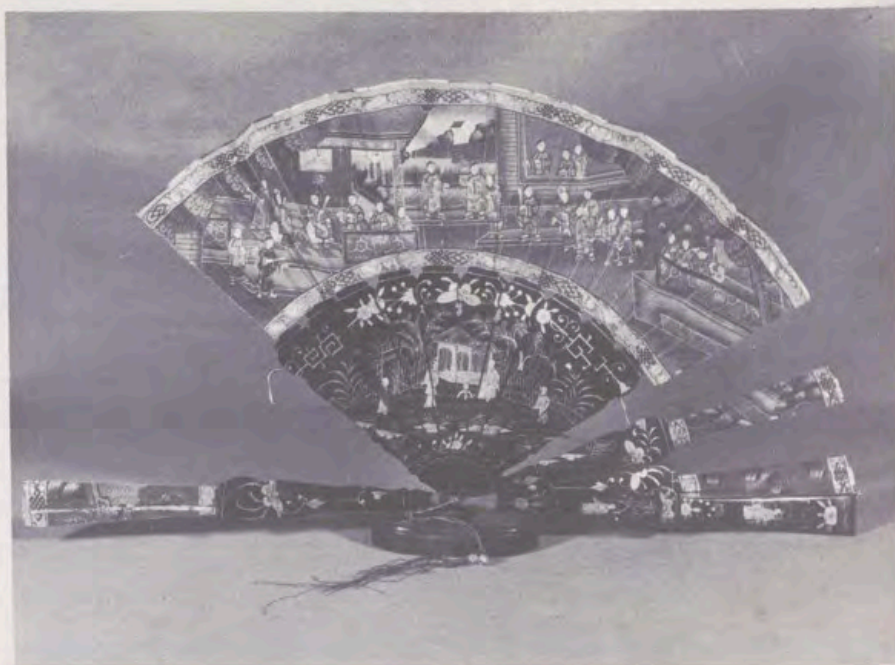
Limpieza: Vapor de agua, lissapol, cloramina T, hipoclorito sódico...

Disolventes: Acetona, etanol, éter de petróleo, tetracloruro de carbono...

Agente estabilizador: Ceras microcristalinas.

Es interesante destacar que no hemos advertido acción o presencia de insectos devoradores de las materias celulósicas que podrían haber ocasionado graves daños. Atribuimos esta circunstancia al fuerte aroma, sin duda procedente de algún frasco de esencia almacenado junto a los abanicos y cuya evaporación o derramamiento actuó de repelente. Sabido es que ya los romanos defendían sus bibliotecas contra estos temibles destructores gracias a fuertes olores, tales como el azafrán. En nuestro caso, el perfume derramado fortuitamente ha ocasionado manchas en ciertas piezas, pero ha servido de eficaz protector, librando a toda la colección de uno de los más temibles peligros.

Finalmente, no debemos omitir que para llevar a cabo este tipo de trabajos es necesario realizarlo en equipo. Se requieren manos especializadas y en perfecta coordinación. Mercedes Muñoz, Gonzalo Muñoz y Eulalio Pozo son los excelentes compañeros de esta empresa. Gracias a ellos la tarea realizada ha sido posible y son merecedores de este sencillo pero sincero elogio a su colaboración.

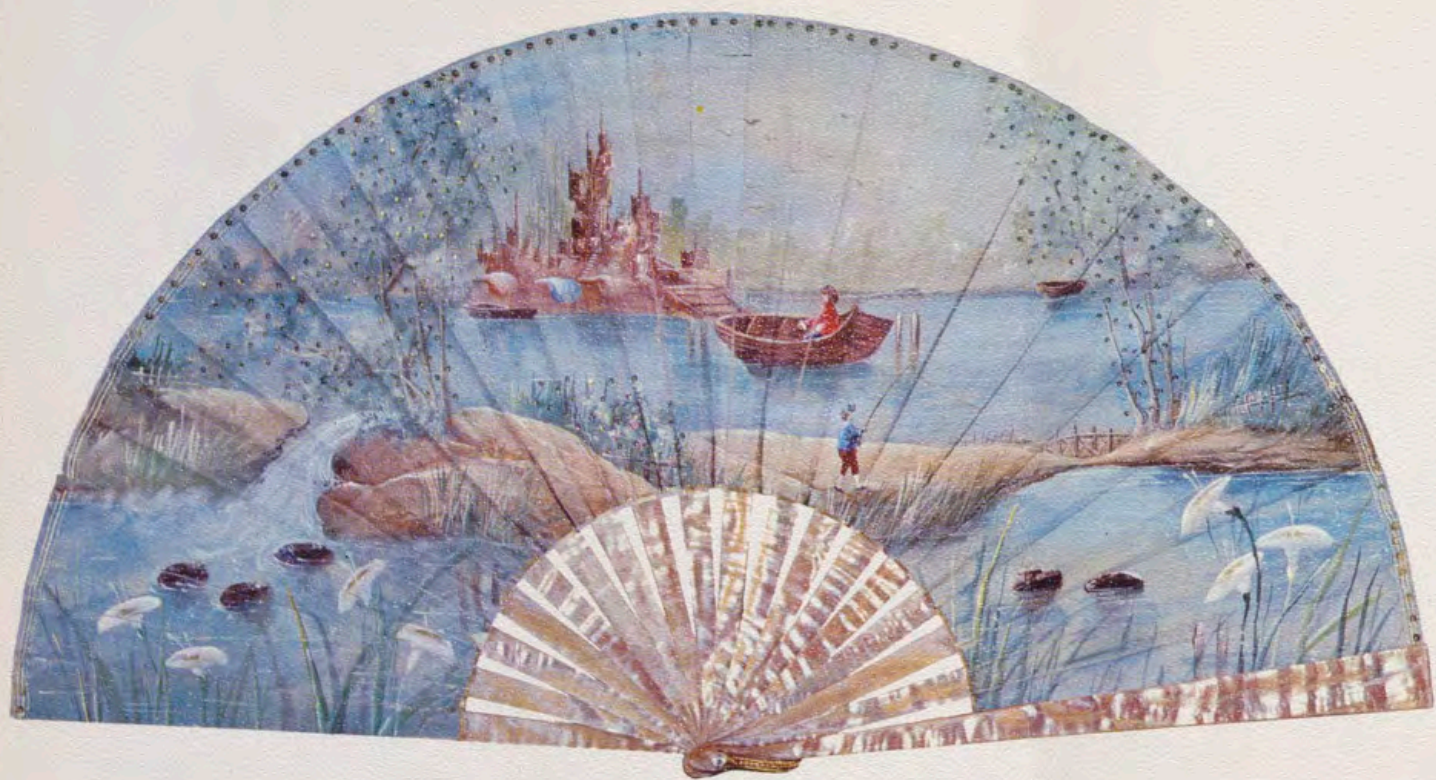




Abanico japonés del siglo XIX. País de papel, decorado con escena de costumbres orientales. Pintado a la aguada. La indumentaria de las figuras es de seda y las caras de marfil policromado. Varillaje de madera lacada y dorada, donde se representa un jardín japonés. En la página de la izquierda, se muestra este abanico antes de su restauración.



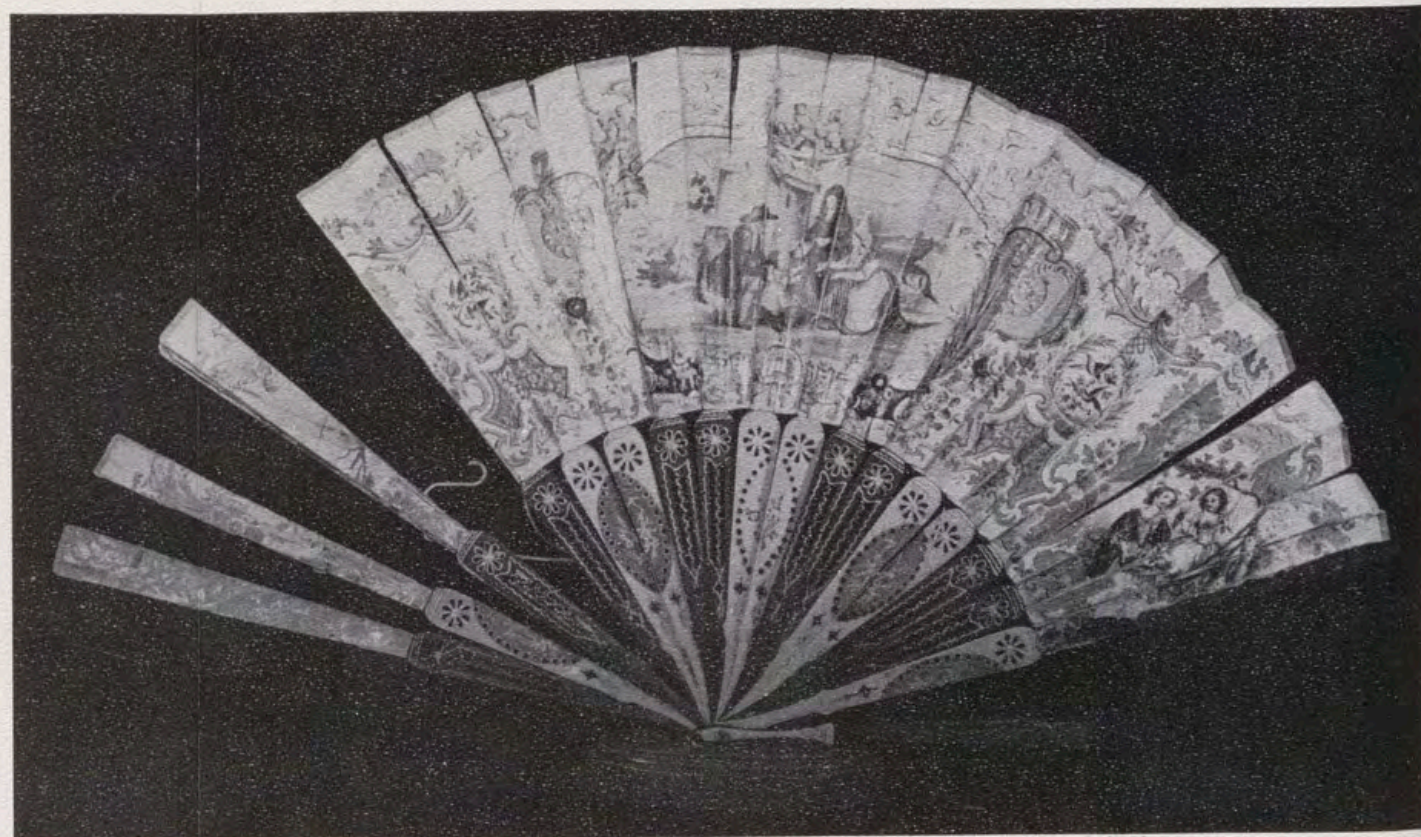
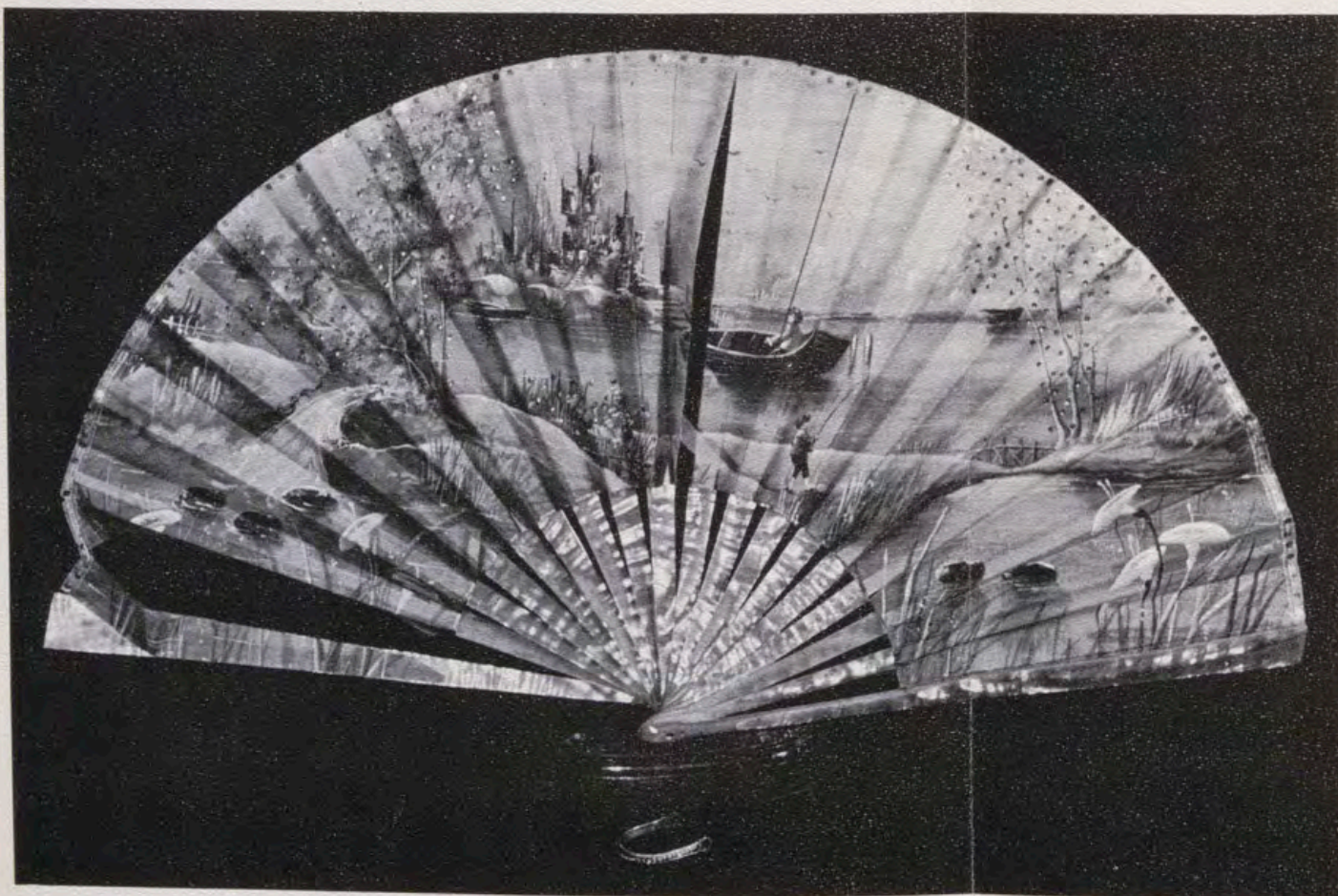
Abanico japonés del siglo XIX. Pais de papel, decorado con escena de costumbres orientales. Pintado a la aguada. La indumentaria de las figuras es de seda y las caras de marfil policromado. Varillaje de madera lacada y dorada, donde se representa un jardín japonés. En la página de la izquierda, se muestra este abanico antes de su restauración.



Abanico moderno, valenciano. País de vuelo ancho, de gasa, pintado a la aguada y representando un paisaje. Varillaje de nácar.

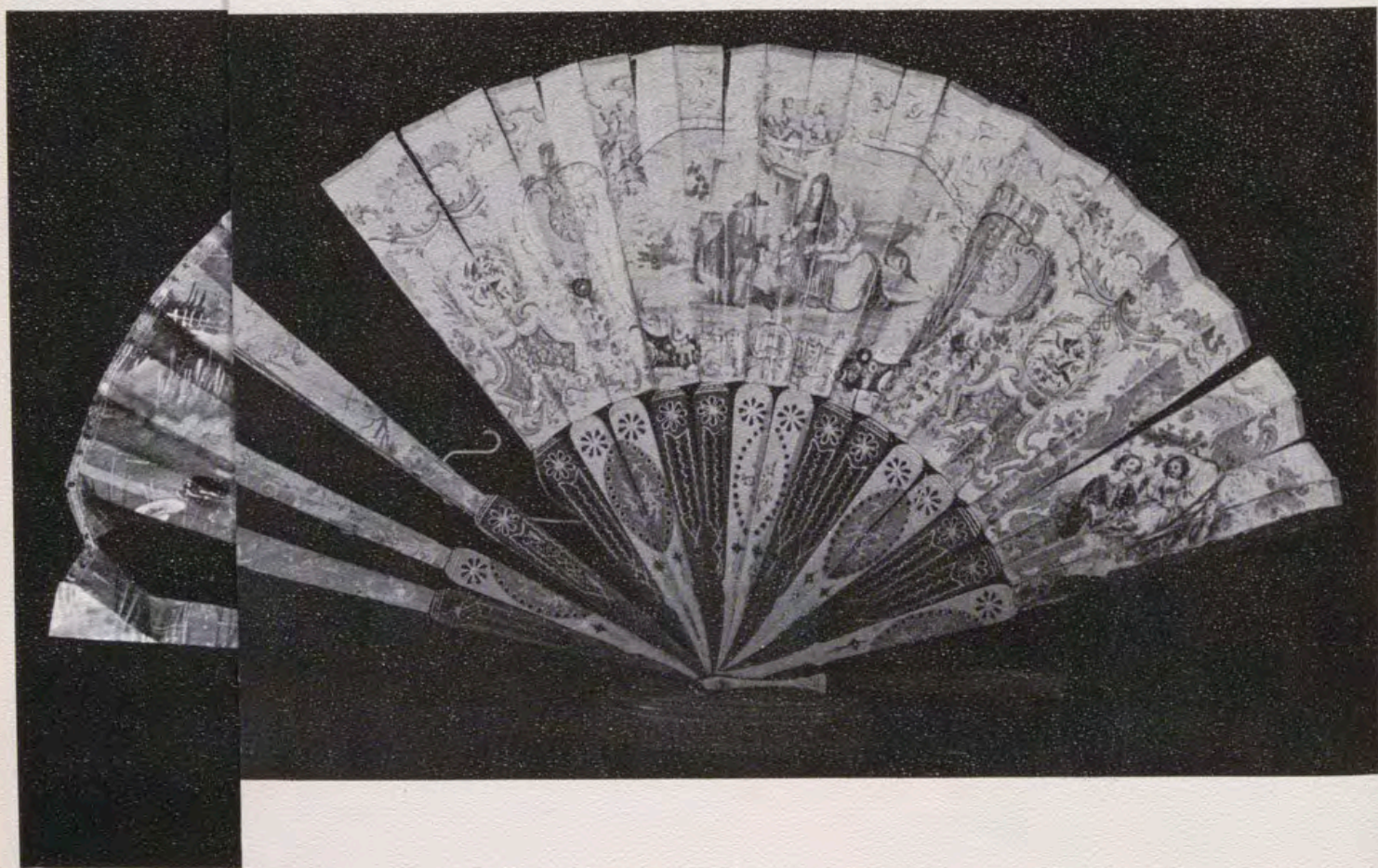


Abanico del siglo XIX. País de pergamino pintado a la aguada con escenas de género, en reserva. Varillaje de madera y marfil, calado y repujado.





Abanico del siglo XIX. País de pergamino pintado a la aguada con escenas de género, en reserva. Varillaje de madera y marfil, calado y repujado.





Santander y su provincia es íntima unión de arte, mar y montaña

Museo Municipal de Bellas Artes.



Cripta de la Catedral.



Jardines de Piquio.

¿QUÉ ofrece Santander a sus visitantes? ¿Cuáles son las bellezas y atractivos turísticos de la capital de La Montaña? Se necesitaría mucho espacio para enumerar toda la belleza de esta importantísima capital de la cornisa cantábrica.

Santander es una ciudad llena de encantos, llena de paisajes maravillosos, llena de sol, de luz y de verde. Un verde que engalana toda la ciudad y todas las rutas de la provincia, para que el viajero se sienta maravillado y emocionado ante esta prodigiosa explosión de la naturaleza.

Santander es una ciudad moderna, de grandes avenidas y edificios suntuosos, de modernos jardines recortados y modelados por manos de orfebre, que cuenta con una inmensa bahía que casi se pierde en el infinito, y que posee unas playas excepcionales, muy cuidadas, muy extensas, con una arena que parece pasada por un tamiz. Así, las playas del Sardinero, a dos kilómetros del centro urbano de la capital, con un complejo hotelero de la más alta calidad; la playa de la Magdalena, en el interior de la bahía, donde se encuentra el famoso



Playa del Sardinero.



Naranjo de Bulnes. Península y playa de la Magdalena.

Colegiata de Santillana.

Claustro de la Colegiata.



Plaza Mayor de Santillana del Mar.



Palacio de la Magdalena, residencia de los Reyes de España. Cerca de cabo Mayor se halla la pintoresca playa de Mataleñas, un lugar de agreste belleza. Al sudeste de la bahía están las playas de Somo y del Puntal, y al oeste de la ciudad las llamadas de Soto, la Marina, Liencres y Mogro.

Mucho han tenido que trabajar las autoridades santanderinas para reedificar con los mejores caracteres de una ciudad moderna y populosa, después del

pavoroso incendio de 1941 en que la capital quedó semidestruida.

Santander ha sido calificada de capital intelectual y artística de España durante el verano, por la existencia de su Festival Internacional de Música y Danza (miembro de la Asociación Europea de Festivales) y por los cursos de la Universidad Menéndez y Pelayo, que atraen a los estudiantes de todos los países.

En la ciudad, merecen visitarse el Museo Provincial de Prehistoria, el Municipi-

pal de Bellas Artes, el Museo Etnográfico, de Muriedas, el Naval de Astillero y la Biblioteca Menéndez Pelayo, donde se conservan los 50.000 volúmenes reunidos por el insigne maestro.

Para todo viajero que llega a Santander, son aconsejables unos días más de descanso y un recorrido por las maravillas que encierra su provincia. Es preciso visitar Santillana del Mar y sus famosas Cuevas de Altamira, así como sus palacios monumentales y su famosa co-



Plaza de Alfonso XIII.
Avenida de Alfonso XIII.



Paseo de Pereda.
Jardines de la avenida de Alfonso XIII.



Plaza del Generalísimo.



legiata, en la que es de admirar el claustro (joya del románico español) que contiene una serie de bellísimos capiteles de variada y curiosa decoración.

A dos kilómetros de esta villa (declarada Monumento Nacional) se encuentran las famosas Cuevas de Altamira: una de ellas es de gran belleza natural por sus estalactitas, y otra, goza de re-

nombre por sus pinturas rupestres ejecutadas hace quince mil años, y que por su asombrosa perfección han merecido el nombre de «Capilla Sixtina» del arte cuaternario. Las pinturas fueron descubiertas por el sabio montañés don Marcelino Sáenz de Sautuola en el año 1879. Representan bisontes, ciervos, jabalíes y caballos, en reposo o en

movimiento, entonados en rojo, ocre y negro, formando un conjunto que asombra por su perfección y que es, sin duda, la representación del arte prehistórico más importante que existe.

Decíamos en un principio que, para hablar de Santander y de su provincia, se necesitarían varios artículos. Mejor habría que decir varios libros para enumerar toda la policromía de arte y monumentos que existen en la misma.

Reseñamos a Torrelavega y Reinosa, grandes ciudades industriales. A Potes y su famoso monasterio de Santo Toribio de Liébana. A Fuente Dé, donde el teleférico instalado por la Diputación Provincial de Santander salva en tres minutos un desnivel de 800 metros, conduciendo al Mirador del Cable con una altura de 2.000 metros, desde donde parten los medios de arrastre hacia las altas pistas de montaña dedicadas a los deportes de invierno. Desde este Mirador del Cable se admira un paisaje fascinante. Sirve de paso a los macizos central y oriental de los Picos de Europa.

Y ya en el extenso litoral montañés citemos como importantes puertos y playas de renombre internacional: Castro Urdiales, Laredo, Santoña, Noja, Comillas, San Vicente de la Barquera y muchos más. Todas estas ciudades están enclavadas en un paisaje tan maravilloso que el viajero que por vez primera las visita se lleva un recuerdo realmente imborrable. Como ocurre con los lugares verdaderamente privilegiados.

SANTANDER:

el
prodigio
es
ella misma

SANTANDER entró en la historia hace dos mil años, cuando los romanos crearon el Portus Victorie. Mas, fue un puerto en plan de conquista que posteriormente murió, consumado el hecho bélico, por su lejanía a los centros vitales de entonces y por el carácter indómito, independiente y altivo de los cántabros, que no toleraron nunca la invasión.



La ciudad de Santander no guarda reliquias milenarias; únicamente su vieja iglesia del Santísimo Cristo. Toda la antigua puebla, todos los vestigios de siglos han desaparecido a impulsos de las catástrofes. La última, el imponente incendio de 1941 que en tres días convirtió en cenizas la mitad de la ciudad, precisamente todo el cogollo central, allí donde aún perduraban pequeñas cosas de un pasado histórico o de un tipismo autóctono.

Pero la ciudad de Santander es bella por la gracia de Dios. Su situación privilegiada en un paisaje de fantasía la hacen única y grata a cualquier visitante. El prodigio es ella misma, sin la necesaria pátina de los siglos. Es ciudad moderna, abierta a todos los impulsos y corrientes; en su propia belleza «personal» está su atractivo inmarchitable.

Mar y montaña festoneando su entorno. Colorido variopinto en el que destaca el verde esplendente de su naturaleza siempre viva. Laboriosa y callada vive del único esfuerzo de sus hombres, amantes de su tierra, ingeniosos, reservados, prudentes y altivos.

Los valores culturales de la Montaña

La Institución Cultural de Cantabria y el Patronato de las Cuevas Prehistóricas, promotores de la investigación



Cueva de Altamira. Bisonte en actitud de iniciar el salto. Epoca magdaleniense. Doce mil años, aproximadamente, antes de Jesucristo.

Cueva de las Chimeneas (Puente Viesgo). Ciervo en negro, de magnífica traza. Magdaleniense superior. Diez mil años antes de Jesucristo.



DESDE la más remota antigüedad la provincia de Santander se presenta como uno de los centros geográficos más destacados en relación con el origen y desenvolvimiento de la cultura humana. Dentro de nuestro Patrimonio Artístico figurará siempre Altamira como el primero y más antiguo de los museos de España. Su impresionante manada de bisontes, de sangriento ocre fijado a la piedra, despierta emociones de admiración y de respeto. Altamira (y no sólo Altamira, sino otras muchas cuevas prehistóricas de la provincia: Castillo, Pasiega, Monedas, Haza, Covalanas, etcétera) señala el amanecer de la pintura y del arte universal (1).

A las cuevas ya conocidas desde hace años, se vienen sumando otros recientes hallazgos, promovidos por el Museo de Prehistoria de la Diputación de Santander y subvencionados por el Patronato de las Cuevas Prehistóricas (2), que han aumentado el número de cuevas con arte



«Bastón de mando» de la Cueva del Castillo (Puente Viesgo) con el grabado de un ciervo. Epoca magdaleniense.



Vasijas de la época del Bronce I, halladas en la Cueva del Aer (Ramales).



Murallas cántabras del siglo I a. de J. C. Excavaciones del Museo de Santander, 1969, en Celada Marlantes.

prehistórico en la provincia (3) o han incorporado nuevos yacimientos del hombre del Paleolítico, como el Juyo (4), La Chora (5), el Otero (6) y, últimamente, los interesantes descubrimientos de cueva Morín —de inminente publicación— con la aparición de sepulturas auriñacienses (7).

Estudios sobre épocas prehistóricas completas, de acuerdo con el conjunto de los materiales hallados, se vienen haciendo con objeto de compendiar todos aquellos conocimientos sobre la materia, como es el caso del Solutrense, que ha merecido un volumen independiente dentro de las publicaciones científicas de la Institución Cultural de Cantabria (8).

La historia de la Montaña sigue transcurriendo. Poco se sabe de la época neolítica; abandonadas ya las cuevas como habitación se transforman en sepulturas colectivas, que van apareciendo estos últimos años, y que nos ofrecen, aparte de abundantes restos humanos, un material cerámico, tosco y primitivo, de indudable interés, como las piezas halladas en la cueva del Aer, en Ramales (9).

Con las invasiones indoeuropeas y la formación del pueblo cántabro, raíz indudable de la etnia montañesa, los valles santanderinos se pueblan de grupos de pastores y cazadores dotados de una incipiente agricultura. Su vida se desenvuelve en poblados fortificados —castros—, que tan difíciles de conquistar fueron para los romanos. Las fuentes históricas (Estrabón, Plinio y Pomponio Mela) nos dan referencia de la organización y costumbres de estos pueblos (10) que recientemente han podido ser arqueológicamente estudiados en el poblado cántabro pre-romano de Celada Marlantes (11), que ha proporcionado materiales cerámicos y metálicos de gran interés.

Las guerras cántabras (10) ocasionaron un cambio radical en la vida cultural de nuestras tierras y provocaron la más o menos rápida romanización de la provincia actual, que entra así en el ámbito del progreso aportado por los romanos. La ciudad romana de Julióbriga, próxima a Reinosa, y excavada bajo el patrocinio de la Diputación santanderina, nos ofrece el testimonio de este nuevo y trascendental giro de la cultura montañesa. El cristianismo, poco después, inicia en Cantabria un proceso muy lento que no llega a consumarse hasta el siglo VIII (12), cuando, ante la invasión musulmana, se acogen a nues-



Carandía. Imagen de San Miguel Arcángel, ejemplo de la escultura barroca y popular del siglo XVIII, frecuente en las Iglesias santanderinas.

tras montañas los grupos visigóticos desorganizados y expulsados de su primitivo asentamiento. Esta nueva inyección cultural provoca una intensa vitalidad dirigida hacia la repoblación de territorios, surgiendo así iglesias mozárabes, como Lebeña, o núcleos de capillas rupestres excavadas en la arenisca blanda que bordea la cuenca del alto Ebro (13), como Arroyuelos, Campo de Ebro, Cالدالو, etc.

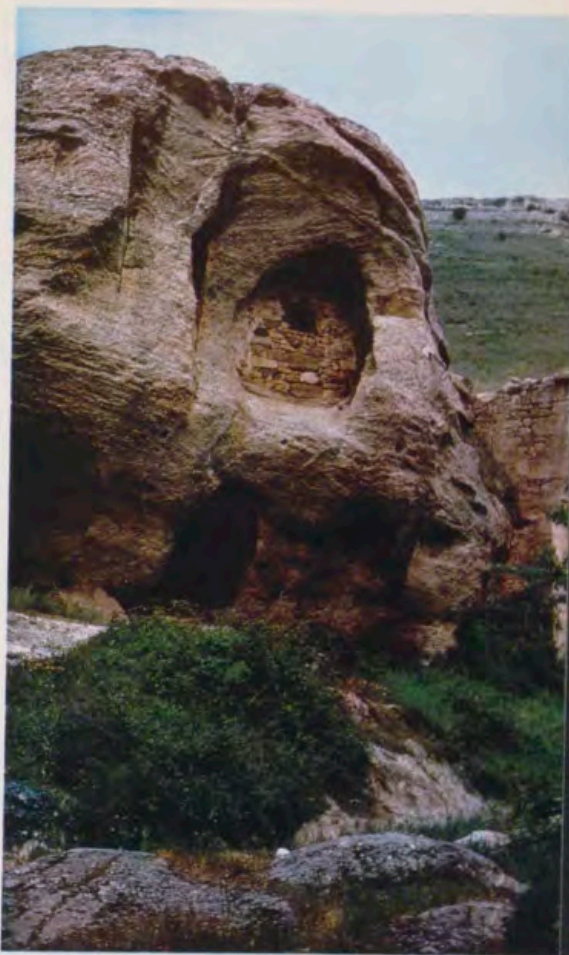
La cultura románica, sobre todo a partir del siglo XII, se acomoda también en Cantabria, dando lugar a buen número de iglesias, actualmente en estudio (14), que culminan en monasterios y colegiata tan interesantes como Cervatos, Castañeda, Santillana del Mar, San Martín de Elines, etc. Este románico, indudable derivación de las corrientes castellanas, llega, en cuanto a escultura, a niveles de primer orden en conjuntos como Santillana del Mar o Piasca, verdaderas obras de arte de la iconografía románica.

Ya en plena Edad Media comienza la vitalidad de los puertos montañoses —las cuatro villas de Santander, Laredo, San Vicente y Castro Urdiales— que proyectó a nuestros marinos a empresas tan trascendentales como la toma de Sevilla o el descubrimiento de Améri-

ca (15). Posteriormente, la navegación colonial y ultramarina formará parte del desarrollo santanderino e informará mucho de su comercio y de su historia, en la que intervendrán figuras destacadas en el ámbito marino (16) y dará origen al elemento humano del «indiano» (17).

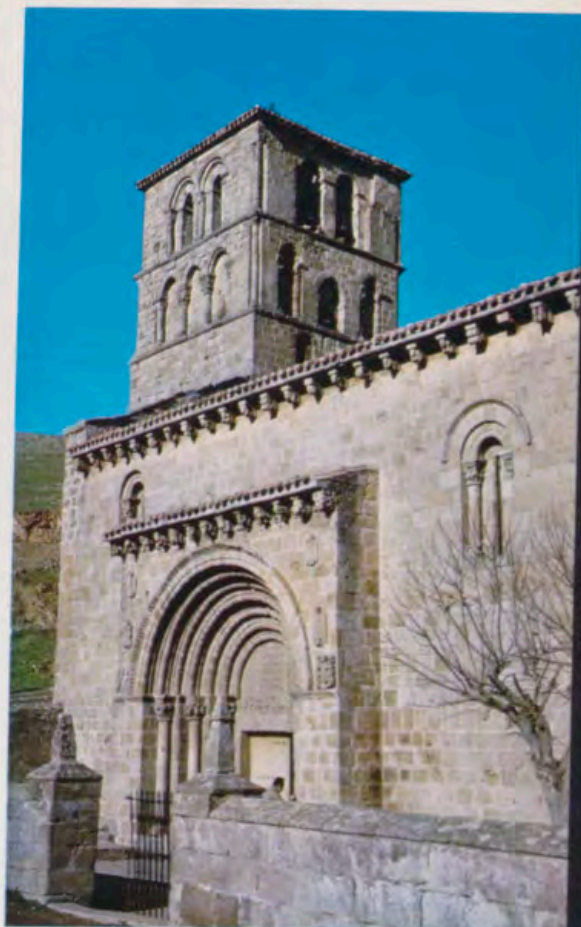
La Institución Cultural de Cantabria se viene preocupando no sólo de la arqueología y de la historia marinera de la provincia, sino que está insistiendo en cualquiera de las ramas de nuestra cultura de antes y de ahora (18). El «Centro de Estudios Montañeses» se dedica a los temas más concretamente históricos (19) o heráldicos (20); el Instituto de Arte «Juan de Herrera», a la catalogación de monumentos y búsqueda de fuentes documentales (21); el Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sainz», a los temas costumbristas (22); el de Literatura «José María de Pereda», a los estudios de crítica y revalorización de nuestros escritores (23).

Igualmente la promoción de nuestros artistas viene preocupando a la Institución Cultural de Cantabria, iniciándose certámenes de carácter nacional, como el dedicado a conmemorar la figura del gran Pancho Cossío y de la pintora María Blanchard, o a la exposición de dibu-



Iglesia rupestre de época de repoblación (siglo IX), excavada próxima al pueblo de Arroyuelos (Valderredible).

Colegiata de Cervatos, bello ejemplar románico del siglo XII.





Detalle de la portada románica de Piasca (Liébana), una de las más acabadas muestras de la escultura de finales del siglo XII.

Piasca. Coronación de la Virgen. Siglo XIII.



jos montañeses (24) y estando promoviéndose, además, la edición de libros o álbumes de dibujo de artistas actuales combinados a veces con la poesía (25).

La música es también una faceta cuidada por la Institución que está promoviendo cursos públicos de iniciación y monográficos (26) a través del Instituto de Arte «Juan de Herrera».

Creemos, pues, que Santander, merced a la Institución Cultural de Canta-

bria —creada y mantenida por la Diputación—, al Patronato de las cuevas prehistóricas, al Museo de Prehistoria y Arqueología, así como a las aportaciones bibliográficas de la Biblioteca Menéndez Pelayo y del Ayuntamiento santanderino, pasa por unos momentos de verdadera preocupación cultural que se trasluce en las numerosas publicaciones aparecidas en estos últimos años y en el valor científico e histórico de las mismas.

NOTAS

(1) B. MADARIAGA DE LA CAMPA: *Las pinturas rupestres de animales en la región franco-cantábrica. Notas para su estudio e identificación.* Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1969; J. GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Cueva de las Chimeneas.* Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas y Museo de Prehistoria de la Diputación de Santander. Madrid.

(2) *Cuadernos de Espeleología I, II, III y IV.* Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de Santander. Santander, 1965-69.

(3) M. A. GARCÍA GUINEA: *Nuevos grabados rupestres en las cuevas de Cobrantes y del Cuco (Santander).* Publicaciones del Patronato de las Cuevas... Santander, 1969.

(4) P. JANSSENS, J. GONZÁLEZ ECHEGARAY y P. AZPEITIA: *Memoria de las excavaciones de la cueva del Juyo.* Publicaciones del Patronato de las Cuevas... Santander, 1958.

(5) J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. A. GARCÍA GUINEA, A. BEGINES y B. MADARIAGA: *Cueva de la Chora.* Serv. Nac. de Exc. Arq. y Museo de Prehistoria de Santander. Madrid.

(6) J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. A. GARCÍA GUINEA y A. BEGINES: *Cueva del Otero.* Serv. Nac. de Exc. Arq. y Museo de Prehistoria de la Diputación de Santander. Madrid.

(7) J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, L. G. FREMAN y otros: *Cueva Morín: Excavaciones 1966-68.* Publicaciones del Patronato de las Cuevas... Santander, 1971.

(8) M. SOLEDAD CORCHÓN: *El Solutrense en Santander.* Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1971.

(9) A. BEGINES y J. M. CÁRAVES: *Hallazgos del Bronce I en dos cuevas de Santander.* IX Congreso Nacional de Arqueología. Zaragoza, 1966.

(10) J. GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Los Cantabros.* Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.

(11) M. A. GARCÍA GUINEA y R. RINCÓN: *El asentamiento cántabro de Celada Marilantes (Santander).* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970.

(12) J. GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Orígenes del cristianismo en Cantabria.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1969.

(13) J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. CARRIÓN y P. DE REGULES: *Las iglesias rupestres de Arroyuelos y las Presillas.* Revista «Altamira», 1961; M. A. GARCÍA GUINEA y M. CARRIÓN: *Las iglesias rupestres de época de repoblación.* IX Congreso Luso-Espanhol de Estudos Medievais. Oporto, 1968; B. MADARIAGA: *Notas acerca del origen de las iglesias rupestres.* Revista «Altamira», 1971.

(14) M. A. GARCÍA GUINEA: *El arte románico de Cantabria.* (En preparación.)

(15) *La Marina cántabra.* Tres tomos: Tomo I: ANTONIO y MANUEL BALLESTEROS y ROBERTO FERRANDO PÉREZ: *De sus orígenes*

al siglo XVI.—Tomo II: FERNANDO BARREDA y FERRER DE LA VEGA: *Desde el siglo XVII al ocaso de la navegación a vela.*—Tomo III: RAFAEL GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Desde el vapor.* Diputación Provincial de Santander. Santander, 1968.

(16) RAFAEL GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Capitanes de Cantabria.* Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1970.

(17) M. PEREDA DE LA REGUERA: *Indianos de Cantabria.* Inst. Cultural de Cantabria. Santander, 1968.

(18) RAÚL LIÓN VALDERRÁBANO: *El caballo y su origen.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970; M. GUTIÉRREZ CORTINES: *Divagaciones nucleares.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970.

(19) Revista *Altamira.* Inst. Cult. de Cantabria e Instituto «José M.^a Cuadrado», del C.S.I.C.; TOMÁS MAZA SOLANO: *Relaciones histórico-geográficas y económicas del Partido de Laredo.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970; FRANCISCO IGNACIO DE CÁCERES: *Dos crisis nacionales en el Santander decimonónico.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970; B. MADARIAGA DE LA CAMPA y C. VALBUENA: *El Instituto de Santander.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1971.

(20) M.^a DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Los antecesores de don Pedro Velarde.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970.

(21) M.^a DEL CARMEN GONZÁLEZ ECHEGARAY: *Documentos para la historia del arte en Cantabria.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1971.

(22) VARIOS AUTORES: *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sainz».* Inst. Cult. de Cantabria. Santander. Tomo I, 1969; tomo II, 1971; J. CALDERÓN ESCALADA: *Campoo: Panorama histórico y etnográfico de un valle.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1971.

(23) ANTHONY H. CLARK: *Pereda paisajista.* Inst. Cult. de Cantabria, 1969; DIVERSOS AUTORES: *Ramón Sánchez Díaz.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970; CONCHA ESPINA: *Edición Antológica.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970; VARIOS AUTORES: *Actos de clausura del primer centenario de Concha Espina (1869-1969).* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970; CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CORDERO y AZORÍN: *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de don José María de Pereda.* Inst. Cult. de Cantabria. Santander, 1970.

(24) Certamen Nacional de dibujo «Panchito Cossío». Santander, 1971. Exposición de dibujos de artistas montañeses. Santander, 1971.

(25) JULIO SANZ SAIZ: *Los árboles.* Instituto Cultural de Cantabria. Santander, 1970.

(26) I Curso público de iniciación a la música. Santander, 1969; II Curso público en homenaje a Beethoven. Santander, 1970; III Curso público de iniciación a los métodos Worff y Ward. Santander, 1971.

Descubrimiento de la PRIMERA PIEDRA del MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Por RAMON ANDRADA

EN la «Historia de la Orden de San Gerónimo», de Fray José de Sigüenza, leemos:

«... En la fábrica no se hizo en la resta de este año otra hacienda más de abrir cimientos, y no era poco, por ser tan hondos y tan grandes: aparejar cal, cortar piedras y proveer otros materiales.

A 23 días de abril de este mismo año de 63, en que se celebró la fiesta de San Jorge, le pareció a Juan Bautista de Toledo que era ya tiempo de comenzar la fábrica y asentar la primera piedra, fundamento de todo el cuadro y la planta; juntó los aparejadores y oficiales, llamó a los religiosos para que se hallasen presentes (no pudo subir el Prior al sitio, porque estaba fatigado); el Vicario y los

demás que hemos nombrado llegaron al mediodía a la zanja que estaba abierta en la línea y perfil que mira al Mediodía, que es ahora debajo del asiento del Prior en el rectorio, en la mitad de aquel lienzo o fachada. Hincáronse todos los religiosos y todos los circunstantes de rodillas, dijeron muchos himnos y oraciones invocando el favor y gracia divina; levantáronse y tomaron una piedra cuadrada que tenían ya aparejada para el efecto, y asentáronla con mucha devoción y aun lágrimas, suplicando a Nuestro Señor fuese servido prosperar aquella fábrica y levantarla para su gloria y servicio. Tenía la piedra escrita a sus lados el nombre del Fundador y del Arquitecto, el día y el año en que se asentaba, con estas letras:

En la superficie alta:

DEUS O. M. OPERI ASPICIAT.

En el otro lado:

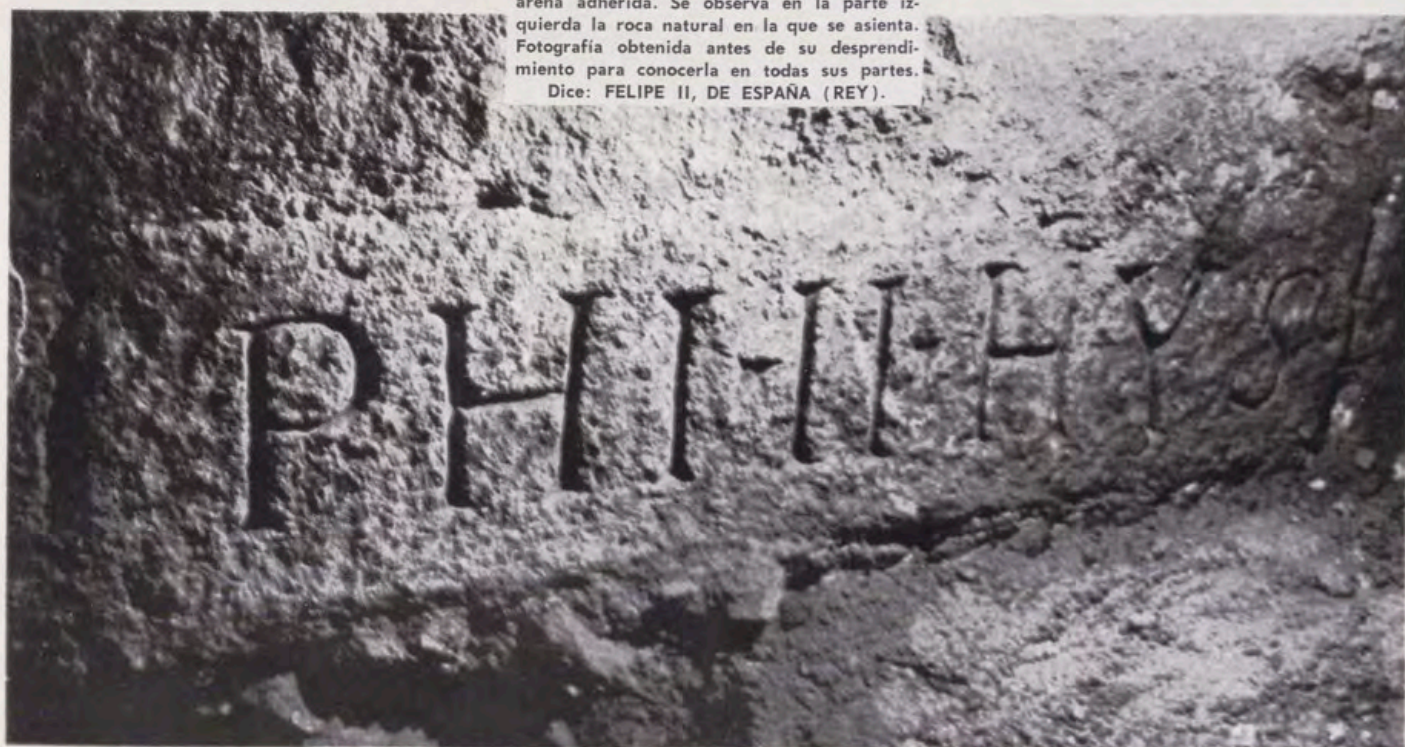
FILIPUS II. HISPANIARUM REX,
A FUNDAMENTIIS EREXIT.
M.D.LXIII.

En el otro lado:

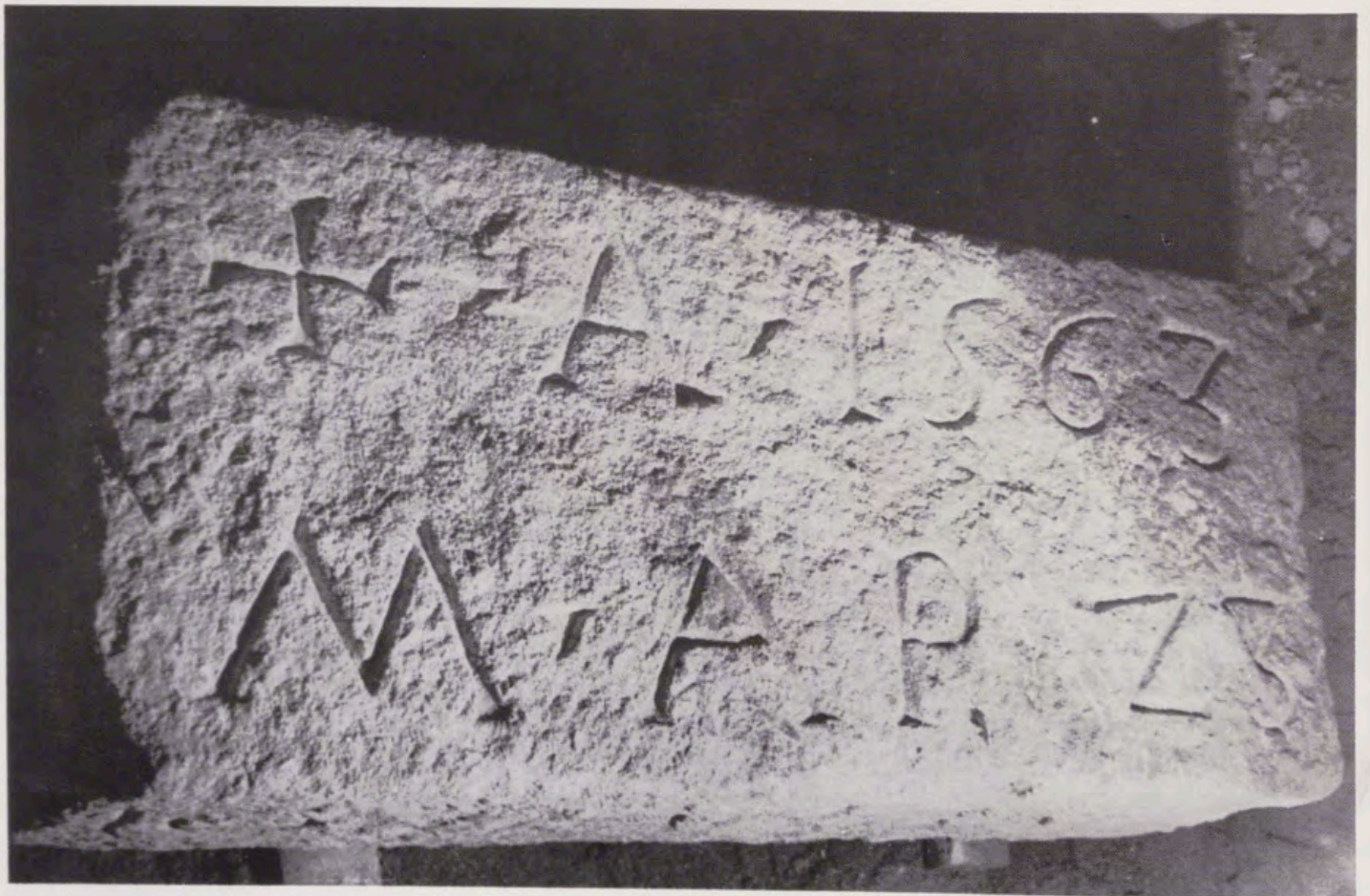
IOAN BAPTISTA ARCHITECTUS.
IX. KAL. MAII.

Hecha esta hacienda, se volvieron al pueblo todos con gran alegría, y sucedió que, al tiempo de asentar la piedra, el Vicario y el Arquitecto y Andrés de Almaguer, y otros, llamaron al obrero mayor Fray Antonio

La cara que apareció al exterior de los haces interiores del muro, una vez cepillada la arena adherida. Se observa en la parte izquierda la roca natural en la que se asienta. Fotografía obtenida antes de su desprendimiento para conocerla en todas sus partes. Dice: FELIPE II, DE ESPAÑA (REY).



Desmontada ya, y limpia de los morteros de cal, se lee la cara superior. Texto: DIOS OPTIMO MAXIMO, VELE POR LA OBRA.

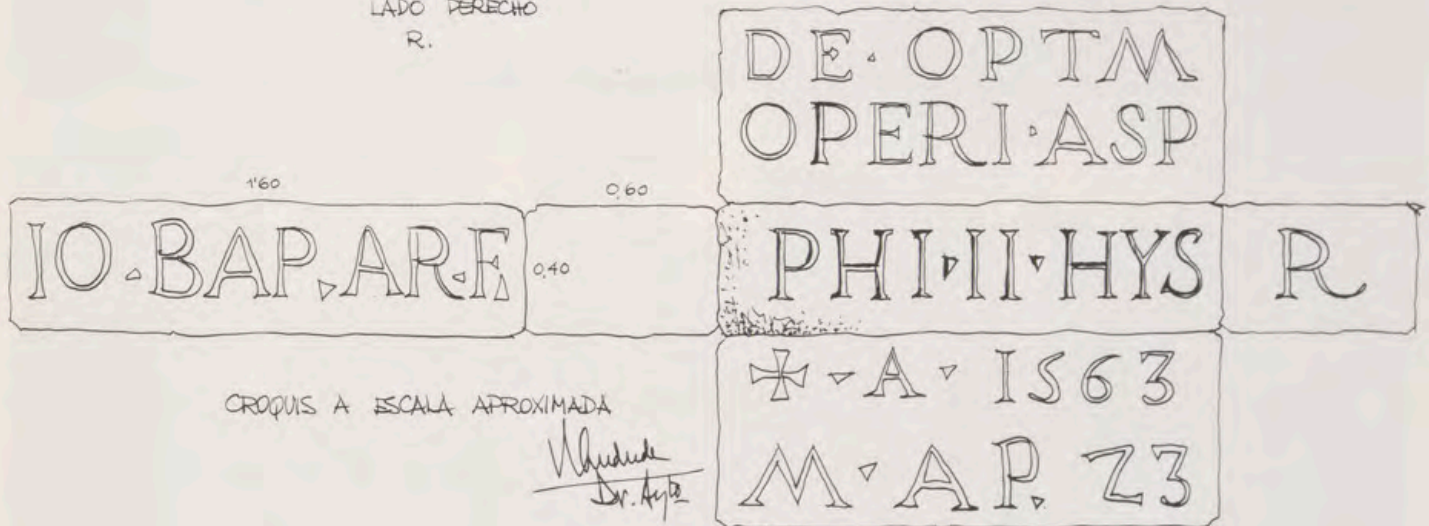
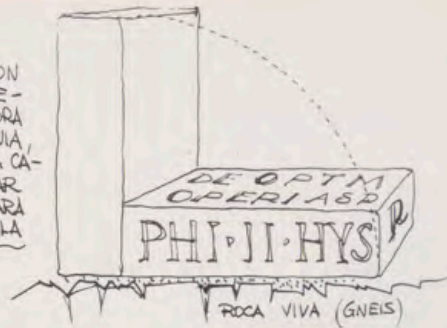


Esta es la inscripción de la cara inferior o de asiento contra la roca, una vez que se dio la vuelta a la piedra: 23 DE ABRIL DE 1563.

TEXTOS

DESCRIPCION SIGÜENZA	REAL EN PRIMERA PIEDRA
EN LA SUPERFICIE ALTA	CARA SUPERIOR
DEVS O M. OPERI ASPICIAT	DE. OPT. M. OPERI. ASP.
EN EL OTRO LADO	CARA INFERIOR
FILIPUS II, HISPANARUM REX A FUNDAMENTIS EREXIT M. D. LXXIII	+ . A . 1563 M . AP . 23
EN EL OTRO LADO	LADO ANTERIOR (A LA VISTA)
IOAN BAPTISTA ARCHITECTUS	PHI . II . HYS.
K . KAL . MAII .	LADO POSTERIOR
	IO . BAP . AR . F .
	LADO DERECHO
	R .

LOGICA POSICION
EN QUE SE PRE-
SENTO LA PIEDRA
EN LA CEREMONIA,
APOYADA EN LA CA-
RA SIN LABRAR
INSCRIPCION, PARA
LUEGO TUMBARLA
EN SU SITIO ~



CROQUIS A ESCALA APROXIMADA

Whuduh
Dr. Arje

de Villacastín para que les ayudase a ponerla, y dijo con aquella entereza que hasta hoy ha guardado: "Asienten ellos la primera piedra, que yo para la postrera me guardo", y así se lo concedió Nuestro Señor, pues ha ya treinta y nueve años que la asentó y le ha conservado Dios entre mil peligros con admirable fortaleza y vigor hasta este año de 1602..." Si basado en las impresiones de la lectura del Padre Sigüenza hubiese pretendido describir la primera piedra del Monasterio, seguramente mi descripción se parecería muy poco, o quizás nada, a esa primera piedra. Si basado en la impresión recibida de la contemplación de la primera piedra, la describo, tampoco conseguiría que los textos se parecieran. Salvando, naturalmente, las luces largas del Padre Sigüenza de las mías, cortas.

Lo que pasa es que el Padre Sigüenza emplea el idioma al uso de entonces y hay palabras suyas que no tenían el sentido que ahora literalmente tienen, lo cual ya se sabía, por supuesto, pero no por eso ha dejado de producirnos, producirme, confusión. La primera piedra fundacional ha aparecido en el mes de enero de este año. Veamos cómo.

Se han iniciado recientemente importantes obras en una zona del Convento del Monasterio a fin de construir unas nuevas cocinas en sustitución de las existentes, que son las primitivas. Estas obras son precisas para una ordenación de las circulaciones en atención a las necesidades actuales de la vida monástica y para conseguir unas instalaciones adecuadas. Abriendo unas zanjas de alcantarillado en los sótanos del Convento, junto a la fachada del jardín de los frailes, se ordenó llegar con ellas hasta los haces interiores del muro por si se encontraba alguna señal de la primera piedra. Llegados a la vertical del asiento del Prior en el Refectorio (lugar donde se colocó esa primera piedra) no se vio señal alguna, por lo que se abandonó esa ilusión pensando que lógicamente estaba en el centro del grueso del muro y no era ocasión ni había motivo de profanar lo que ahí estaba desde origen y era además conocido por descripción de coetáneos.

Continúan los trabajos, y cerca del lugar hay que perforar parte de los cimientos para establecer comunicación y paso a la huerta por bajo del jardín de los frailes. Y como las tierras que elevan el piso del sótano del

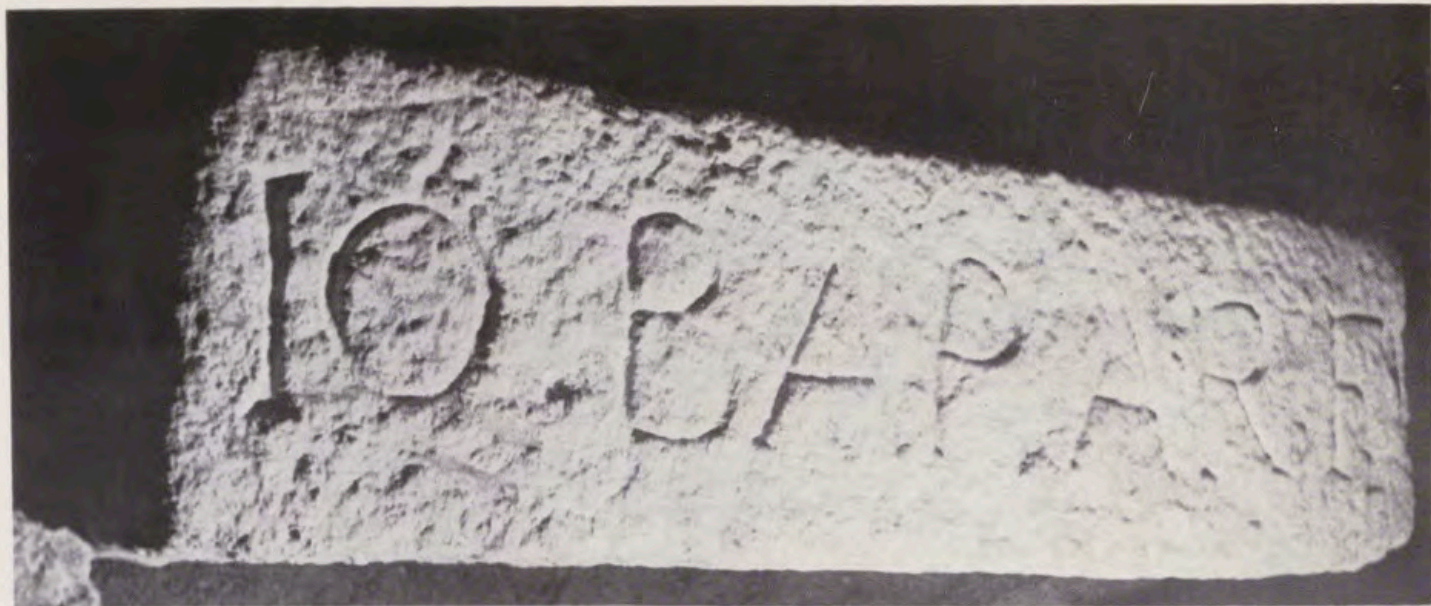
arranque de cimientos, de dos metros aproximadamente de altura, son de echadizo, hay que entibar y hay algún pequeño desmoronamiento que deja al descubierto otra vez el cercano lugar de la vertical del asiento del Prior en el Refectorio.

Y entonces viene la sorpresa y la incertidumbre. El primer sillar encima de la roca tiene, oculta por la arena floja que lleva adherida (por eso no se vio antes), una aparente inscripción. Cepillada esa arena puede leerse:

PHI II HYS

El sillar ofrece una cara muy rugosa, de 1,60 m. de largo por 0,40 m. de alto.

Sufrimos todos una pequeña conmoción. Aquello que aparecía en el lugar de la primera piedra, ¿era realmente la primera piedra?, o ¿era esa señal que pensábamos pudiera existir? Porque la labra era muy tosca, las letras no eran perfectas en traza ni ejecución, la piedra no era cúbica sino un sillar alargado, no sabíamos con qué tizón hacia dentro. Además, estaba en la cara interior del muro, no en su eje, como parecía lógico se hubiera recibido la piedra fundacio-



La cara opuesta a la que se descubrió primero. En ella aparece: JUAN BAUTISTA ARQUITECTO HIZO.

La solitaria R. de Rey. Puede apreciarse la labra tosca de las caras y aristas.



nal. Y el Padre Sigüenza dice que figura en un lado la inscripción:

FILIPUS II. HISPANIARUM REX
A FUNDAMENTIIS EREXIT
M.D.LXIII.

y aquí leemos, toscamente, sólo:

PHI. II. HYS.

¿Es la primera piedra?... Los Consejeros de Bellas Artes y de Arquitectura del Patrimonio Nacional, señores Marqués de Lozoya y García Lomas, sostienen que sí. También opina afirmativamente el Padre Bibliotecario. Nosotros, íntimamente, pensamos que lo que vemos no tiene nada que ver con lo que define el Padre Sigüenza, a quien creemos con firmeza.

Y, naturalmente, ante la duda y para cerciorarse definitivamente, se decide descubrir todo el sillar, lo cual se hace con exquisitas precauciones y mimo.

Cuando se empezó a rebajar el lecho de roca viva, se tuvo la seguridad, la certeza, de que se estaba ante la piedra fundacional, confirmándose una vez más la veracidad de la historia del Monasterio.

Desprendida en su totalidad, las fotografías muestran sus caras y sus inscripciones, que luego comparamos con el texto conocido de antiguo.

Contemplada que fue, dibujada, fotografiada y vaciada en escayola, se volvió a colocar y a recibir, y del vaciado reproduciremos otro sillar para que figure en el Museo de Arquitectura del Monasterio, que verá así enriquecida su colección.

Y el tiempo seguirá pasando. El Monasterio con un hito más de su acontecer y nosotros con algo más aprendido. Que una piedra cuadrada no es cuadrada ni cúbica, sino simplemente labrada en forma regular; que letra gótica se dice de letra capital, y que las inscripciones que creíamos interpretar en sentido literal son abreviadas.

Naturalmente el Padre Sigüenza copió de fray Juan de San Jerónimo.

Y nosotros hemos transcrito directamente de la primera piedra.

Que Dios nos perdone haber dudado y el haber permitido hurgar donde la última piedra cuando las obras de cubiertas, y ahora donde la primera. Claro que ello es porque el Patrimonio Nacional no ceja en su empeño de seguir adelante restaurando y acondicionando.

CRÓNICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



Credenciales de Costa Rica.

Credenciales de Irak.



PRESENTACION DE CREDENCIALES.—Se celebró en el Palacio de Oriente la ceremonia de presentación de cartas credenciales, a su Excelencia el Jefe del Estado, de don Otilio Ulate Blanco, don Salvador Nsue Mico y el señor Hassan Mustafá Al-Naqib, Embajadores extraordinarios y pleni-



Credenciales de Guinea Ecuatorial.

Presentación al Caudillo del «Libro-Homenaje a los Caidos».



potenciarios de Costa Rica, Guinea Ecuatorial y el Irak, respectivamente. Los representantes de los tres países llegaron en carroza, escoltados por el escuadrón del Regimiento de la Guardia.

Al pie de la escalera de honor los Embajadores fueron recibidos por alto personal de la Casa Civil y de Protocolo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Los señores Ulate, Nsue y Al-Naqib llegaron a Palacio con el personal de sus Embajadas.

Tras de hacer entrega de sus cartas credenciales los Embajadores pasaron



Dos aspectos de la participación del Patrimonio en la exposición de «Santa Teresa y su tiempo».



Exhumación de los restos del General Prim.

a conversar con Su Excelencia en una saleta inmediata, en cuyas entrevistas estuvo presente el Ministro de Asuntos Exteriores.

PRESENTACION AL CAUDILLO DEL «LIBRO-HOMENAJE A LOS CAIDOS».

En el Palacio de El Pardo se celebró el acto de presentación del «Libro-Homenaje a los Caídos» a Su Excelencia el Jefe del Estado. Asistió el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, con su Presidente y



Funerales en El Escorial por los Reyes españoles.

Vicepresidente del Gobierno, don Luis Carrero Blanco, y demás consejeros.

En la audiencia le fueron explicados al Caudillo las características de este Libro, que también se exponen en un artículo de este número de la Revista, junto a numerosas ilustraciones a todo color, que dan una idea de la envergadura del trabajo realizado.

FUNERALES POR LOS REYES ESPAÑOLES.—Su Excelencia el Jefe del Estado, acompañado por el Príncipe don Juan Carlos, presidió en la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, los solemnes funerales por el Rey Don Alfonso XIII, de cuya muerte se cumplían treinta años, y demás Monarcas de las dinastías españolas. Asistieron el Vicepresidente del Gobierno, el Presidente de las Cortes y del Consejo del Reino, los Ministros, el Cuerpo Diplomático extranjero acreditado en España y otras Corporaciones y personalidades.

EL PATRIMONIO EN LA EXPOSICION DE SANTA TERESA.—En la exposición organizada por la Dirección General de Bellas Artes en el madrileño Casón del Buen Retiro sobre «Santa Teresa y su tiempo», participa el Patrimonio Nacional con algunas obras de arte tan valiosas como interesantes. Las obras del Patrimonio allí expuestas son las siguientes:

Tapices: «Presentación del Niño Jesús en el Templo», de la serie «Episodios de la vida de la Virgen» (Palacio de Oriente), y «La Tierra amparada por Júpiter y Juno», de la serie «Las Esferas» (El Escorial).

Pintura de El Escorial: «Adoración del nombre de Jesús», por El Greco; «Retrato del Padre Sigüenza», por Sánchez Coello, y «Retrato de Juan de Herrera», anónimo.

Pintura de las Descalzas: «Doña Leonor de Austria», «Don Juan de Austria y el Príncipe don Carlos», atribuidos a C. de Morales; «El Rey Don Sebastián de Portugal», por Cristóbal de Morales, y «La Emperatriz María, hija de Carlos V», por Pantoja de la Cruz.

Manuscritos (El Escorial): «Libro de las Fundaciones», «Camino de perfección» y «Visita de Descalzas».

EXHUMACION DE LOS RESTOS DEL GENERAL PRIM.—Los restos del general Prim, conde de Reus y duque de Castillejos, asesinado en la noche del 27 de diciembre de 1870 en la calle del Turco (hoy marqués de Cubas, de Madrid), fueron exhumados en el Panteón de Hombres ilustres, de esta capital, para su posterior traslado a su ciudad natal, Reus. Asistieron al acto de exhumación el Consejero-Delegado-Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio; el Ministro de Comercio, don Enrique Fontana Codina; el Alcalde de Reus, don Juan Amado Albouy Bousquets; el Director del Museo Municipal de Reus, don Salvador Vilaseca, y otras personalidades. De la familia del general Prim se encontraba presente don Arturo Muntadas Prim, conde de Reus, que representaba a su hermano, el duque de Prim, y a su sobrino, el duque de Castillejos.

El cadáver de Prim, embalsamado el 1 de enero de 1871 por el doctor Simón, y colocado en el féretro que ocupa actualmente, el 8 de mayo de 1871, se conserva extraordinariamente bien, y el notario que levantó el acta de exhumación, don Francisco Javier Monedero Gil, señaló como dato extraordinario la conservación de los ojos. A través del cristal del féretro se podía observar el uniforme azul y oro del ilustre militar.



**IBI
A**

BANCO HISPANO AMERICANO

Tradicional fidelidad hacia nuestros clientes y amigos, que ha ido transmitiéndose íntegramente de generación en generación.

Eficacia y constante renovación profesional y técnica, para ofrecer los más modernos y ágiles servicios bancarios.

El BANCO HISPANO AMERICANO sigue fiel a estas dos sencillas palabras, que durante 70 años han sido Norte de sus actividades.

TRADICION Y EFICACIA

los servicios del
BANCO ESPAÑOL DE CREDITO
llegan a todos los lugares del mundo



Representaciones

En AMERICA:

Argentina México
Brasil Panamá
Canadá Perú
Colombia Puerto Rico
Chile Rep. Dominicana
E.E. UU. Venezuela

En EUROPA:

Alemania Francia
Bélgica Inglaterra
Suiza

En ASIA:

Filipinas

CAPITAL: 6.910.711.875,00 Ptas.

RESERVAS: 7.901.775.428,07 »

BANESTO cuenta con una
extensa organización de más de 600
Oficinas repartidas por todo el país.

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

(Aprobado por el Banco de España con el n.º 6693)

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



SE han puesto a la venta las cubiertas o tapas que sirven para encuadernar la Revista REALES SITIOS y que, según muestra la ilustración que acompaña a estas líneas, armoniza la sobriedad y el buen gusto. En cada una de estas cubiertas se pueden encuadernar cuatro números de la Revista, para formar volúmenes con años completos. Como excepción, se ha preparado una cubierta valadera para los seis primeros números, ya que la Revista comenzó su edición en el tercer trimestre del año 1964.

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general.

El precio de cada cubierta, por unidad, es de cien pesetas. Se pueden adquirir en la Librería-Editorial del Patrimonio Nacional, plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléfono 241.80.37, Madrid (13), y en la Revista REALES SITIOS, Palacio de Oriente, teléfono 248.74.04, Madrid (13).



Ω
OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo

UN OMEGA DE ORO MACIZO:
EL PRESTIGIO DE UNA ESTIRPE
ENNOBLECIDO POR EL ORO.



Nobleza obliga. A una máquina tan precisa que, en la muñeca de los astronautas americanos, conquistara la superficie lunar, se une la belleza única de un metal noble cuyo valor se acrecienta con el paso de los años.

la más bella y precisa inversión