

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO IX. NUM. 33. TERCER TRIMESTRE 1972. PRECIO: ESPAÑA, 60 PTS.; EXTRANJ., \$ 2,00



EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL



ENTRE las numerosas publicaciones de la Editorial del Patrimonio Nacional se pueden citar las siguientes:

- **EL ESCORIAL.** Libro en dos tomos, con multitud de ilustraciones a todo color y editado para conmemorar el Cuarto Centenario de la Fundación del Monasterio.
- **EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO.** Un libro para todos por su contenido, que comprende 448 páginas y ofrece 454 ilustraciones a todo color.
- **PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL.** Las extraordinarias riquezas de estos monumentos, a través de 551 reproducciones a todo color, en 458 páginas.
- **CONDECORACIONES ESPAÑOLAS.** Una obra que recoge con extraordinaria profusión de ilustraciones a todo color la historia completa de cuantas condecoraciones se conceden en España.
- **TAPICES DE GOYA,** por Valentín de Sambricio. En este libro se estudia la obra del pintor aragonés en esta especial faceta artística.
- **COLECCIONES REALES DE ESPAÑA. EL MUEBLE.** Una obra que ofrece una selecta muestra de los muebles conservados en Palacios y Monumentos del Patrimonio Nacional.
- **LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA.** Estudio de este códice del siglo XV, el más bello de arte flamenco existente en España.

- **LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI.** Historia de este códice de los siglos XIV-XV, la obra española más antigua sobre la caza.
- **MUSEOS DE MADRID.** Un volumen de más de 300 páginas, encuadernado en imitación piel, con ilustraciones en color y artículos de los directores, subdirectores y conservadores de museos madrileños.
- **GUIAS TURISTICAS.** Una colección en la que se presenta con texto conciso y sugestivo, y numerosas ilustraciones a todo color, los diversos Sitios Reales. Hasta el momento se han editado las siguientes guías: Real Monasterio de las Huelgas de Burgos.—Granja de San Ildefonso y Riofrio.—Santa Cruz del Valle de los Caídos.—Reales Alcázares de Sevilla.—Real Armería de Madrid.—Monasterio-Convvento de las Descalzas Reales.—El Escorial.—Palacio Real de Madrid.—Palacio de El Pardo.—Museo de Carruajes.—Palacio de la Moncloa.—Palacio y Museos de Aranjuez.
- **REVISTA «REALES SITIOS».** Editada en papel couché, con ilustraciones a todo color. Artículos sobre Palacios, Monasterios y Residencias Reales.
- **MINIATURAS REPRODUCCION DE PIEZAS DE LA REAL ARMERIA.**

El Patrimonio Nacional también edita tarjetas postales, diapositivas, recordatorios de primera Comunión y «Christmas», entre otras numerosas publicaciones, donde se recogen multitud de obras de arte.

Pedidos para Madrid, provincias y extranjero en:

LIBRERIA-EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL

Plaza de Oriente, 6 (Esquina a Felipe V)

Teléfono 241. 80. 37. - MADRID (13)

9342 A6

9487 B2

PIAGET

9454 A6

9341 D2

9741

PIAGET

LA CÔTE-AUX-FRÈRES ET CHERÈVE



GRASSY

AV. JOSE ANTONIO 1 / MADRID

Palma de Mallorca: JOYERIA ALEMANA
Colón, 40

Salamanca: JOYERIA MONTECARLO
Plaza Mayor, 37

Las Palmas de Gran Canaria: JOYERIA SAPHIR
Triano, 65

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

San Sebastian: JOYERIA DURANT
Avda de España, 20

Alicante-Benidorm: JOYERIA GOMIS
Méndez Núñez, 10

Barcelona: JOYERIA BAGUES
Paseo de Gracia, 41

Bilbao: JOYERIA VICIOLA
Gran Vía, 19-21

La Coruña: JOYERIA MALDE
Real, 69

Malaga: JOYERIA MALAGA BOUTIQUE
Molina Lario, 15

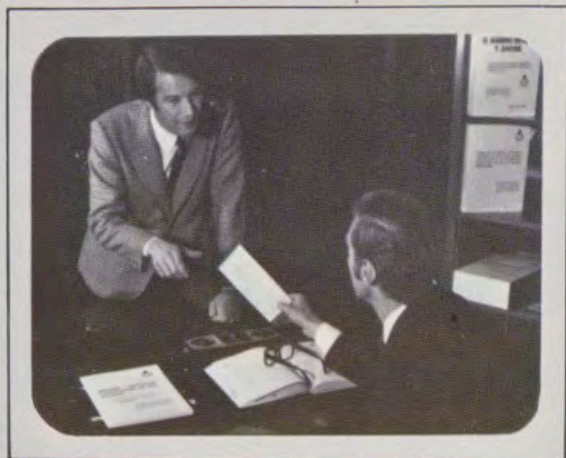
Santander: JOYERIA PRESMANES
Avda de Calvo Sotelo, 14

Sevilla: JOYERIA REYES
Alvarez Quintero, 28

Valencia: JOYERIA BERNA
Avda. Marqués de Sotelo, 5

Zaragoza: JOYERIA AGUERAS
Cosó, 33

Valladolid: JOYERIA PEREZ SA
Santiago, 1



Todo empezó con un crédito de las Cajas de Ahorros Confederadas

Fue un impulso vital para su negocio. A su mayor capacidad se abrieron más amplias perspectivas de mercado. Verdaderamente resultó una colaboración positiva.

Su libreta de las Cajas de Ahorros le daba derecho a solicitar un crédito, y usó de esa facultad. Su caso fue estudiado con la mejor voluntad; concurrieron las circunstancias requeridas y todo se resolvió felizmente. Porque uno de los principales fines de las Cajas de Ahorros es participar en la prosperidad de sus clientes.

Las Cajas de Ahorros, atentas a las necesidades del hombre actual, simplifican la solución de sus problemas poniendo a su disposición los más modernos servicios: cobro de dividendos, custodia de valores, pago de impuestos y recibos, cuentas corrientes, cheques de viajes... Todos pueden usarse a través de sus 5.500 oficinas dedicadas íntegramente a sus 20 millones de clientes de toda España.

Pero el cliente de las Cajas de Ahorros, además de lograr para su dinero rentabilidad, está colaborando al desarrollo del progreso y la cultura.

Los beneficios de la actividad y administración de las Cajas de Ahorros Confederadas, cuyos Consejeros actúan gratuitamente, no van a bolsillos particulares, sino a la colectividad de los españoles. Sólo en 1970, se han destinado 3.500 millones de pesetas a restauraciones artísticas, clínicas, becas de estudios, casas-cuna, campos deportivos, centros docentes... es decir, a todo lo que mejora la sociedad.

Son muchas las Escuelas de Maestría Industrial creadas por las Cajas de Ahorros Confederadas y la colaboración de Usted. Cientos de jóvenes estudian y practican para alcanzar un alto grado de especialización.

José María Sarasola es destacado alumno de una de ellas y un testimonio humano de que...

¡Aquí están los beneficios!



Cajas de Ahorros Confederadas 



su mejor premio...
"White Label"

el whisky
más premiado
del mundo,

nunca varía

OBJETOS DE ARTE
DECORACION

TAPICES | MUEBLES | PORCELANAS | ALFOMBRAS

Májera



Májera

PLAZA DE LA INDEPENDENCIA, 4
TELEFONO 225 14 43 - MADRID - 1



**Seat 127. En el centro
de toda elección**



CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S. A.

Barquillo, 17 ■ MADRID (4) ■ Dirección telegráfica: CASER ■ Telf. 222.65.60 (tres líneas)

SEGUROS DE ACCIDENTES DEL TRABAJO

ACCIDENTES INDIVIDUALES

INCENDIOS

AUTOMOVILES

VIDA

PEDRISCO

CREDITO

TRANSPORTES

ROBO

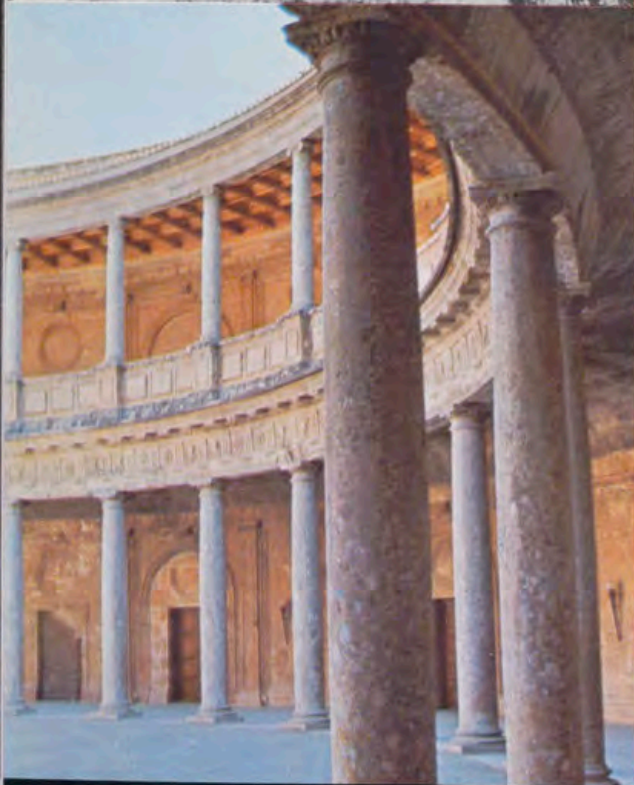
RESPONSABILIDAD CIVIL

Y GANADOS

CASER



Cerveza
San Miguel
de fama mundial



CARLOS I.
SOLERA ESPECIAL.
PEDRO DOMEQ.

El brandy más noble de Pedro Domecq tenía que llamarse CARLOS I.

131267



PORTADA: «Caballo blanco», por Velázquez (Museo de Pinturas del Palacio de Oriente, Madrid).

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO IX. NUM. 33. TERCER TRIMESTRE 1972. PRECIO: ESPAÑA, 60 PESETAS; EXTRANJERO, \$ 2; NUMERO ATRASADO, 75 PESETAS.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Catoira, Pilar García Morenos, Consuelo Iglesias de la Vega, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—ADMINISTRADOR: Angel Acerete.—DIBUJOS: C. Hernández Bayón, Angel Abellán, 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 y Alfonso de Carlos.—FOTOGRAFÍAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva y Alfonso de Carlos.

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
EL CABALLO EN LA PINTURA DE LOS PALACIOS REALES DE ESPAÑA, por el Marqués de Lozoya	12
PRIMER DESPLEGABLE: «RETRATO ECUESTRE DE D. JUAN JOSE DE AUSTRIA», por Ribera	17
EL CABALLO EN LOS TAPICES DEL PATRIMONIO NACIONAL, por Paulina Junquera	25
SEGUNDO DESPLEGABLE: TAPICES DE MADRID (GOYA) Y DE BRUSELAS (S. XVIII)	29
COLECCIONES DEL P. N. PINTURA IX: PRIMITIVOS FLAMENCOS (1), por Elisa Bermejo	73/41
UN MANUSCRITO NOTABLE DE LA BIBLIOTECA DE PALACIO: LAS PAREJAS, por Matilde López Serrano	49
EL CABALLO ESPAÑOL, por Alfonso de Carlos	57
ARMADURAS DE CABALLOS EN LA REAL ARMERIA DE MADRID, por M. ^a Teresa Ruiz Alcón	65
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	76

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:

33

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

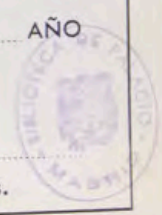
DIRECCION:

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

EN el número anterior de REALES SITIOS indicábamos que las obras de limpieza y colocación de estatuas en el Palacio de Oriente se terminarían en breve plazo. También decíamos que esos trabajos se efectuaban como homenaje del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional a Su Excelencia el Jefe del Estado, con motivo de la festividad del 18 de Julio, en aquella ocasión cercana a la fecha de aparición del citado número de la Revista. Esas obras, y en la fase programada, han finalizado.

Ahora, y asimismo en el Palacio de Oriente, es preciso hacer referencia a importantes acontecimientos. Ambos, en torno a la fecha en que se celebra el XXXVI aniversario de la exaltación del Caudillo a la Jefatura del Estado y que se recogen en la Crónica del Patrimonio Nacional del presente número. El primero de estos actos alude a la recepción del día primero de octubre; el segundo, a la iniciación de los trabajos para la completa pavimentación de la Plaza de la Armería, con la dignidad y solemnidad que exige este noble recinto. Por todo ello, y con motivo de la señalada fecha del día 1 de octubre, el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional hace patente desde estas páginas, una vez más, su testimonio de adhesión y lealtad al Caudillo de España, gracias a cuyas directrices, repetimos, tiene el Patrimonio tan brillante como fecunda ejecutoria.

También en el citado anterior número de REALES SITIOS hablábamos de un hecho importante en el presente año —cuarto centenario de la creación de la Escuela de Equitación de Viena— y que tomábamos como punto de partida para el desarrollo de un tema monográfico de indudable interés: «El caballo en el arte del Patrimonio Nacional». Efectivamente, en aquel número comenzamos este estudio con dos trabajos que servían como introducción: «El Servicio de carrozas del Patrimonio Nacional» y «Los 400 años de la Escuela de Equitación de Viena». Ahora, continuamos el tema general con otros aspectos especialmente artísticos.

Dentro de esta tónica que apuntamos, el primer trabajo es del Marqués de Lozoya y trata de la representación del caballo en la pintura de los Palacios Reales de España. La riqueza patrimonial en este ámbito es tan numerosa que el autor se ha visto obligado a efectuar una selección de los lienzos existentes y ofrecer, en valioso muestrario, algunos ejemplos de escuelas, estilos, autores y tratamiento del tema. El segundo artículo, que se debe a Paulina Junquera, estudia el caballo en los tapices del Patrimonio Nacional. De manera similar al anterior y por los mismos condicionamientos —elevado número de piezas— también aquí ha sido preciso proceder a una selección, para poder mostrar tapices de varios siglos. A continuación, dentro del tema monográfico que ocupa estas páginas, nos viene el caballo a través de un curioso manuscrito que se conserva en la Biblioteca de Palacio: el de las Cuadrillas, Parejas o Torneo Hípico. La Biblioteca Palatina es de un interés y riqueza incalculables. En éste, como en tantos otros casos, es Matilde López Serrano quien realiza el correspondiente trabajo. Seguidamente, otro estudioso del tema, Alfonso de Carlos, escribe acerca del caballo español en general, de sus orígenes, evolución y significado, con abundancia de citas de diversos tratadistas. Por último, las armaduras para caballos que se conservan en la Real Armería de Madrid, son objeto de especial tratamiento por parte de María Teresa Ruiz Alcón. Todas estas piezas —indudablemente, también, las más sobresalientes— de parada o de guerra, entre otras, son analizadas y presentadas con abundantes ilustraciones.

El presente número de la Revista se completa con el primer trabajo dedicado a los primitivos flamencos que, estudiados por especialista tan caracterizada como Elisa Bermejo, se incluye en la serie sobre las Colecciones del Patrimonio Nacional dedicada a pintura y que, desde hace algún tiempo, publicamos en estas páginas.

El tema del caballo en el arte del Patrimonio Nacional no se agota con los artículos que ofrecemos en este número. Como hemos dicho, la riqueza patrimonial en este aspecto —y en tantos otros— es de tal magnitud, que será necesario insistir en esta cuestión con otros valiosos e interesantes trabajos que mostrarán el caballo en otras realizaciones artísticas distintas a las ya estudiadas.

F. F. de V.

El CABALLO en la pintura de los PALACIOS REALES de ESPAÑA

Por el MARQUES DE LOZOYA





2.

TODOS los seres vivos, desde el elefante hasta el insecto más humilde, tienen su peculiar belleza y merecen la atención de un pintor. Ha habido, a veces, en la Historia del Arte, intentos de una visión total de las obras maestras del Supremo Artista: recordemos, por ejemplo, las fantasías del Bosco y, sobre todo, los cuadros de pintores flamencos del XVII que describen, en el Paraíso, a Adán rodeado del brillante mundo de pelo y pluma a cuyos individuos, según el Génesis, distinguió con su propio nombre. Pero, entre todos los irracionales, compañeros y servidores del hombre o sus terribles enemigos, es el caballo el que ha sido más veces representado por los grandes pintores. Además de su perfecta belleza, el caballo es el mejor trono para un príncipe o un caudillo. Fue, en el pasado, elemento indispensable en la guerra y en la caza, que dan motivo a tan fastuosas composiciones. La historia del caballo, como modelo de los artistas, comienza en los albores de la pintura, cuando el noble y bello animal no era otra cosa que una pieza codiciada para alimentar al hombre de las cavernas, como el ciervo o el bisonte. Tenemos



1. «Retrato de Carlos III, a caballo», por Giuseppe Bonito (Palacio de la Granja de San Ildefonso).

2. «Alfonso XIII niño, sobre un caballo de cartón», por Ignacio Pinazo (Palacio de Oriente. Madrid).

3. «Caballo favorito de don Francisco de Asís, con un palafrero», por Luis Ferrant (Museo de Trajes de Aranjuez).

3.

en la perfección inverosímil del cuaternario en España el maravilloso caballo de Altamira y el grabado, insuperable, de la cueva de los Casares. En la Edad Antigua, el caballo es complemento, en Egipto, en Caldea y en la Persia de los Aqueménides, de la noble figura del jinete. Nadie podrá ya superar la gracia de los movimientos de los caballos que los discípulos de Fidias esculpieron en el friso del Partenón ni la majestad del corcel sobre el cual avanza el Emperador Marco Aurelio en el Campidoglio de Roma.

En los Palacios Reales de España que, con sus parques y aledaños de «Casitas del Príncipe» y de museos, constituyen un conjunto único en el mundo, hay del caballo magníficas representaciones pictóricas y escultóricas. Los Reyes de España eran apasionados por la equitación y apasionados por el Arte. Todos ellos, Hapsburgos y Borbones, eran habilísimos jinetes y de todos hay retratos ecuestres. Recordemos el de Carlos V en Müllberg, por Tiziano; el de Felipe II, por Rubens; los de los Felipes III y IV, por Velázquez; el de Carlos II, por Lucas Jordán; el de Felipe V, por Ranc, y el de Carlos IV, por Goya. Todos estuvieron en los Sitios Reales hasta la fundación, generosísima y mal agradecida, del Museo del Prado por Fernando VII.

Los modelos de caballos para estos retratos ecuestres llevaban una vida regalada y ociosa en las reales caballerizas, siempre bien provistas de los mejores corceles de las yeguas reales de Aranjuez y de Córdoba. Salvo algún raro ejemplar, regalo de un príncipe extranjero, las reales caballerizas contenían solamente caballos españoles. Los caballos de Felipe IV eran tenidos, según los embajadores venecianos, por los mejores del mundo. En el mismo siglo XVII, un gran aficionado inglés, el Duque de Newcastle, escribía que para la guerra y para desfiles cortesanos los caballos españoles no tenían rival: valientes, se enardecían en el combate y acometían al enemigo, como sucedió con los fatigados caballos de Pizarro en la batalla de Cajamarca. Soportando el peso del Príncipe, entre la multitud entusiasta de los desfiles, su gallardo braceo era



1 y 2. Escenas de batallas con caballos, pintadas por Esteban March (Real Armería de Madrid).

3 y 4. Batallas llevadas al lienzo por Jacques Courtois, llamado «Le Bourguignon» (Real Armería).

5 y 6. Cuadros con caballos en plena lucha, por Carlos Breydel (Palacio de Oriente).

un espectáculo admirable. Si todavía podemos apreciar estas cualidades es por la Escuela Española de Equitación de Viena fundada, con ejemplares de las yeguas reales de España, por el Emperador Carlos VI, el rival de Felipe V, que no pudo olvidar nunca su efímero reinado durante la guerra sucesoria.

Felipe IV, el más inteligente coleccionista de su siglo, tuvo el acierto de situar a su lado a una de las cumbres de la pintura universal: Diego Velázquez. Velázquez es el mejor pintor animalista en la Historia del Arte. Su retina, cuya finura de captación no tuvo ni tiene igual, le hacía «retratarlo» todo, lo mismo un príncipe que un bufón, un paisaje que un perro o un venado. Cada uno de los animales que figuran en sus cuadros —los caballos de los retratos ecuestres o de «La rendición de Breda»; los podencos de los retratos venatorios o los falderillos de los retratos cortesanos; el gato de «Las Hilanderas»; los ciervos de la colección Casa Torres o del Palacio de Riofrío— no son, como sucede frecuentemente en otros pintores, un elemento anecdótico pintado en serie, sino un ser vivo que tuvo su personalidad en un momento determinado.

Sin embargo, alguien ha discutido la realidad de los caballos de los retratos de Felipe IV, del Conde-Duque y, sobre todo, del Príncipe Baltasar Carlos. Nuestro gusto, acostumbrado al caballo anglo-árabe de tan pequeña cabeza, tan largo de cuello y tan fino de remos nos hace parecer inverosímiles aquellos robustos animales de cabeza acarnerada, cuello corto, robusto pecho, vientre abultado y recias patas, pero es que, como ha probado el alemán Carlos Justi, el mejor tratadista sobre Velázquez, los caballos españoles eran así. Las descripciones poéticas de Pablo de Céspedes, de don Pedro Calderón y de don Nicolás Fernández de Moratín coinciden exactamente con la pintura de don Diego. Todavía, buscando en las yeguas andaluzas y, sobre todo, en la Escuela Española de Viena, se pueden encontrar caballos velazqueños.

En el Alcázar de Madrid estuvieron los famosos retratos ecuestres del Pr-

do. Pero, en la gran renovación de las colecciones reales realizada por el actual Consejo del Patrimonio, que preside el Almirante Carrero Blanco, se ha encontrado el «prototipo» de los cuadros del Prado. Recorriendo un día con don Francisco Iñiguez Almech y con don Angel Oliveras los inagotables almacenes palatinos, encontramos un lienzo singular, de gran tamaño. Sobre un caballo blanco, en actitud de corbeta, de maravillosa factura, cabalgaba un Santiago Matamoros. Santo y moros derribados eran de pésima calidad, de manos de un pintor de muy modestas dotes. Un estudio detenido, en el cual recibimos las orientaciones de los profesores Sánchez Cantón y López-Rey, nos dio la evidencia de que se trataba de uno de los tres lienzos que Velázquez tenía en su estudio (el caballo blanco; el caballo castaño, que es el que monta el Conde-Duque en el lienzo del Prado, y un caballo bayo, que se ha perdido). Velázquez tendría en su taller estos modelos para atender rápidamente al encargo de retratos ecuestres sin tener que acudir a los inquietos e incómodos modelos de las reales caballerizas. El caballo blanco le sirvió para el retrato —hoy tan discutido— del Conde-Duque en el Metropolitan Museum de Nueva York y para el del castillo de Schlossem, en Baviera. Juan Bautista del Mazo copió el caballo blanco, sin jinete, en el cuadro de «La cacería del Tabladiello», en el Prado, y en un lienzo de la colección de los Condes de Almodóvar. Una cuidadosa restauración por el admirable equipo de Palacio, eliminó al Santo y a los moros y nos permitió admirar el cuadro en su esplendor. En un reciente estudio, el profesor López-Rey, acaso el más riguroso seleccionador de la obra auténtica velazqueña, sitúa al «Caballo blanco» del Alcázar de Madrid en el pequeño acervo de la obra indudable de mano de don Diego.

Otro hallazgo afortunado de otro caballo blanco de máxima categoría. Este ejemplar estaba expuesto, pero su valor era desconocido. Estuvo en el Palacio de El Pardo y en los últimos años se le podía ver colgado en la escalera que comunica las dos grandes salas de la Real Armería. De que se trata-



1.

ba de un retrato del segundo don Juan de Austria, por José de Ribera, no cabía duda alguna, pues un grabado casi idéntico, fechado en 1648, reproduce la efigie ecuestre del «Príncipe del Mar», dominador de los rebeldes

napolitanos; pero los más modernos tratadistas sobre el gran pintor setabense lo tenían por «una pobre copia». Un examen detenido nos llevó a la conclusión de que se trataba de un original espléndido, alterado por repint-



«Retrato ecuestre de don Juan José de Austria»,
por José de Ribera (Palacio de Oriente, Madrid).

dermos
seta-
re co-
levó a
de un
replín-



«Retrato ecuestre de don Juan José de Austria»,
por José de Ribera (Palacio de Oriente, Madrid).



«Retrato ecuestre de don Alfonso XIII», por Ramón Casas (Museo de Caza. Palacio de Riofrío. Segovia).



«Felipe V a caballo», por Van Loo (Palacio de La Granja de San Ildefonso. Segovia).



«Retrato ecuestre de don Alfonso de Euzkadi (Museo de Caza, Palacio de Armas, Madrid)»

2.

3.

tes.
talle
veló
port
cuel
visi



2.



3.

1. «Parada en una venta», por Philips Wouwerman (Palacio de Oriente).

2. «Escena campestre», por Brueghel de Velours (Palacio de Oriente).

3. «Escena campestre», por Lucas Van Uden (Palacio de Oriente).

tes. Una restauración cuidadosa en los talleres de Palacio no solamente reveló la belleza de uno de los más importantes retratos ecuestres de la escuela española, sino que, además, hizo visible la firma: «Joseph de Ribera Es-

pañ... Valentinus Civ... Academia Romana», sin fecha, que debe de ser la del grabado. Sabida es la triste historia de este cuadro, cuya ejecución, en el taller del Españoletto, dio motivo a la seducción por el gallardo bastardo

de la bellísima hija del pintor y, a lo que se dice, a la ruina espiritual del mismo, que acabó con su vida. Una circunstancia común a ambos «caballos blancos»: fueron adquiridos —con la cabeza velazqueña de ciervo, hoy

1. «Alejandro Magno examina los planos para la construcción de Alejandría», por Plácido Constanzi (Palacio de La Granja).

2. «Desfile, en la Plaza de la Armería, de las tropas vencedoras en Africa», por Joaquín Si-güenza (Palacio de Oriente).

3. «Escena con caballos», por Daniel Casey (Museo de Trajes de Aranjuez).

en Riofrío, con los bodegones firmados por Pereda y con otras obras insignes— por Isabel II al Marqués de Salamanca. La «Reina de los tristes destinos» puede figurar entre los monarcas que con mayor fortuna acrecentaron el Real Patrimonio en obras de Arte.

Otro «caballo blanco», de excepcional belleza, pudiera formar terceto con los de Velázquez y de Ribera, pero se encuentra separado de sus congéneres por la sierra de Guadarrama, en el Real Sitio de San Ildefonso. Lleva por jinete a Felipe V, el primer Borbón de España, y es obra de Luis Miguel Van Loo (1707-1771). El Felipe V triunfador de La Granja es uno de los más nobles ejemplares de la escuela de pintores triunfalistas de Versalles. La actitud marcial del Rey no está injustificada, pues fue, en su juventud, heroico combatiente en Santa Vittoria y en Luzzara, pero el retrato le representa en su senectud, y en este tiempo su neurastenia, que rayaba en la locura, se aliviaba solamente con el canto de Farinelli.

En el mismo palacio y también sobre un caballo blanco no encabritado, sino en pacífica andadura, figura la efigie juvenil de su hijo Carlos III, en el tiempo en que era Rey de Nápoles. El pintor es el discreto napolitano Giuseppe Bonito (1707-1789), muy inferior a sus predecesores españoles y franceses. Caballos blancos eran, sin duda, los preferidos para grandes retratos oficiales. Recordemos que de esta capa son absolutamente todos los ejemplares de la Escuela Española de Equitación en el Palacio Imperial de Viena.

Carlos IV y Fernando VII tuvieron la fortuna de que les inmortalizase, sobre robustos corceles velazqueños, el mágico pincel de Goya; pero estos lienzos, que sólo en los de don Diego tienen rival, no pertenecen ya al Real Patrimonio. El uno está en el Prado y el otro en el pequeño y maravilloso Museo de la Real Academia de San Fernando. Hay retratos ecuestres de Isabel II, de don Francisco de Asís, de Alfonso XII y de María Cristina de Hapsburgo-Lorena; pero todos ellos, que dan encanto romántico a las es-



tancias regias, son de muy escaso valor como obras de Arte.

Es preciso correr con el tiempo, hasta el reinado de Alfonso XIII «El Póstumo», para encontrarnos con el caballo en cuadros de verdadera categoría. Sería el primero un singularísimo «retrato ecuestre»: el que, en las habitaciones que fueron de la Regente representa al Rey, niño de dos o tres años, pelón, tal como aparece en los sellos y en las monedas de este tiempo, jinete en un caballo-balancín. El pintor es el valenciano Ignacio Pinazo Camarlench, en el cual resurgen las altas calidades de los grandes del XVII.

Casi adolescente aún, ídolo y esperanza de España, sirvió Alfonso XIII de modelo al último de los retratos ecuestres que en los Palacios Reales continúa con toda dignidad a los de Velázquez, de Zurbarán y de Van Loo. Lo realizó, hacia el 1900, el catalán Ra-

món Casas, maravilloso dibujante que, entusiasta visitante del Museo del Prado, aprendió en Velázquez y en Goya el secreto de infundir vida en sus personajes. El cuadro se conserva en el Palacio de Riofrío. El precocísimo jinete, en el cual se revela la distinción de las dos más ilustres dinastías de Europa, viste traje de montería y cabalga sobre una briosa jaca que evoca la factura goyesca.

A lo largo del siglo XIX, por influencia de las costumbres inglesas, que se van infiltrando en las clases más elevadas de la sociedad española, los príncipes desean conservar la efigie exenta de sus caballos favoritos para perpetuar el recuerdo de un compañero fiel y eficaz en paseos y en cacerías. Ahora, por primera vez, se prefiere la elegancia suprema del caballo anglo-árabe a la majestuosa robustez de los ejemplares de las reales yegua-



3.

das, ya pasados de moda y en los cuales la pureza de la raza va siendo cada vez menos frecuente. Podría estar firmado por un pintor académico inglés, de la época victoriana, el lienzo encantador del Museo de Trajes de Aranjuez, obra de Luis Ferrant, en el cual se representa al corcel favorito de don Francisco de Asís conducido por un palafranero, con el fondo del palacio de El Pardo. En las habitaciones de la Reina Regente, convertidas hoy en museo de la pintura palatina del siglo XIX, está expuesto también el retrato del caballo predilecto de María Cristina de Hapsburgo-Lorena, gran amazona, que prefería también los caballos anglo-árabes como complemento de su elegantísima figura.

El caballo aparece como elemento indispensable en innumerables composiciones de múltiples figuras en

amplios paisajes en las colecciones de todos los Reales Sitios. Es ahora personaje importante, pero no principal, en escenas de batallas, de cacerías, de fiestas campestres, de desfiles militares. Pero el noble y bello animal no ha sido en estos cuadros «retratado» con un estudio particular que le convierte en un ejemplar único, como ejemplar único era también su jinete. El caballo es ahora simplemente una anécdota necesaria, que se pinta de memoria y que contribuye al logro del conjunto, pero que tiene, cuando se le estudia aparte, el escaso interés que ofrece siempre en el arte lo convencional, lo amanerado. En los Palacios Reales de España, en la época en que los soldados españoles combatían en Flandes, en Alemania del Sur, en Italia, los cuadros de batallas son innumerables. Recordemos en un inventario de muy escaso inte-

rés, los del valenciano Esteban March —buen pintor de caballos en sus retratos ecuestres— en la Real Armería; los de Jacques Courtois, llamado «Le Bourguignon» (1621-1676), en este mismo Museo; los de Carlos Breydel, en el Alcázar de Madrid, y los innumerables anónimos franceses o italianos de palacios y «casitas».

En otras ocasiones, el caballo es «anécdota», con el mismo escaso interés, en grandes composiciones de cacerías y de fiestas campestres. El principal «Proveedor de la Real Casa», en este aspecto, es el fecundísimo holandés Philips Wouwerman (1619-1668), que alegraba con su optimismo las severas estancias de los palacios de los Austrias y cuyas invenciones se copiaban todavía reiteradamente en el siglo XVIII en la Real Fábrica de Tapices. Buen animalista, como todos los de su escuela, en los cuadros que



La batalla de las
Juras de Suiza



EL CERCO DE PARIS



1, 2 y 3. Cuadros anónimos del siglo XVI, donde se representan diversas batallas. (Museo de Trajes de Aranjuez).

1. Uden (1595-1692), ambos de la escuela paisajística de Amberes.

No busquemos exactitud realista, pero sí belleza de movimiento y de línea en las grandes composiciones del barroco italiano con temas religiosos, mitológicos o tomados de la Historia Antigua. Hay una fluidez, una grandeza de concepción, una impresión de movimiento y de vida incomparables en el caballo blanco de Santiago, de Corrado Giaquinto, que galopa en la bóveda de la Real Capilla. Otro caballo, blanco también, nada menos que el famoso «Bucéfalo», se agita nervioso, en pugna con los palafreneros, en el gran lienzo de Plácido Constanzi, de la serie de lienzos italianos encargados por el Abate Jubara para el Palacio de San Ildefonso. Representa a Alejandro Magno visitando las obras de la ciudad de Alejandría y permanece en el Real Sitio.

2. Entre tantos caballos que fueron montura de príncipes y de caballeros, por una sola vez irrumpe en las colecciones palatinas, por compra o por regalo, el caballo plebeyo, el robusto auxiliar de rudos trabajos en las grandes explotaciones fabriles o portuarias del siglo XIX, antes de ser sustituido por el caballo invisible, desprovisto de toda belleza que es el «H.P.», de vapor primero y luego de esencia o de fluido eléctrico. Es un lienzo de pequeño tamaño, en el cual un excelente pintor, que firma Daniel Casey, hace un magnífico estudio de percherones normandos en el momento en que se resisten a ser uncidos a un carretón. El dibujo es excelente y excelente es también la calidad pictórica. Estuvo en diversas dependencias del Palacio de Madrid y se encuentra actualmente en el Museo de Trajes de Aranjuez. Por vez primera, el trabajo no aparece aquí aducido como un alegre entretenimiento por artesanos o campesinos «de lujo», sino en la realidad de su fatigosa dureza.



EL CABALLO EN LOS TAPICES

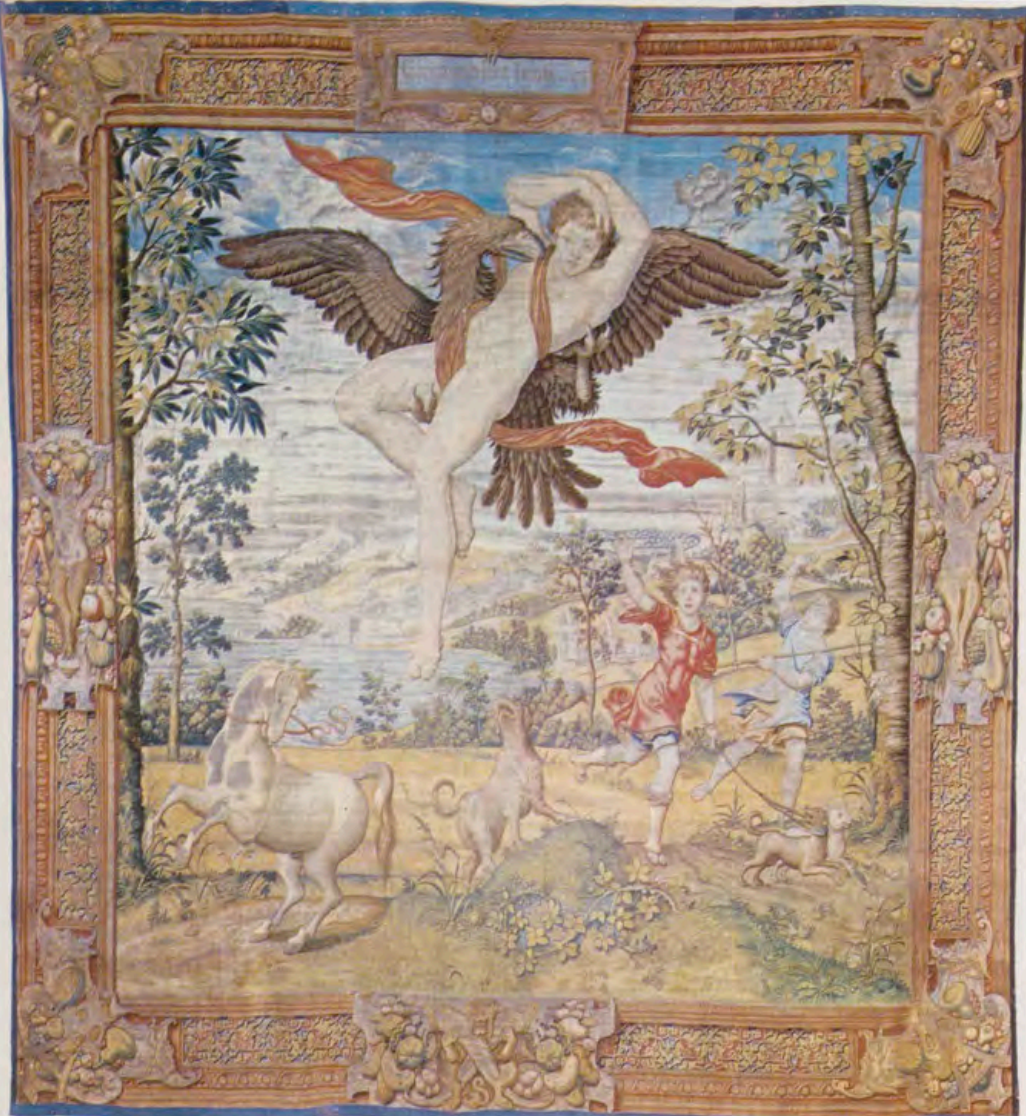
DEL PATRIMONIO NACIONAL

Por PAULINA JUNQUERA

ARRIBA: Fragmento del tapiz «El Angel vence al dragón» de la serie «El Apocalipsis de San Juan».

DERECHA: El mismo tapiz reproducido totalmente. Su autor es Bernard van Orley y fue tejido en Bruselas en el siglo XVI.





1. «Rapto de Ganimedes», tapiz tejido en Bruselas, en el siglo XVI, por cartón de Juan Cornelio Vermeyen.

2. Detalle del tapiz anterior, donde aparece un corcel en corveta.

3. «La envidia», paño VII de la serie «Los pecados capitales», tejida por cartones de Peter Coeck van Aelst. Bruselas, siglo XVI.

4. Fragmento de este último tapiz, con el caballo-unicornio.



SERÍA absurdo intentar en el reducido espacio de un artículo el estudio de la iconografía del caballo en la colección de tapices del Patrimonio Nacional. Es ésta tan numerosa y son tan frecuentes las representaciones del noble animal en los paños que la integran, tanto en los de tema histórico como en los de asunto mitológico, bíblico o religioso, que, forzosamente, tenemos que limitarnos a presentar algunos ejemplos, los más característicos, sobre cuál fue el concepto que de la belleza equina tuvieron los más geniales pintores de las diversas escuelas que dedicaron una parte de su obra a la ejecución de cartones para tapices durante los siglos XVI al XVIII, período que comprende el florecimiento y el inicio de la decadencia de esta industria de arte.

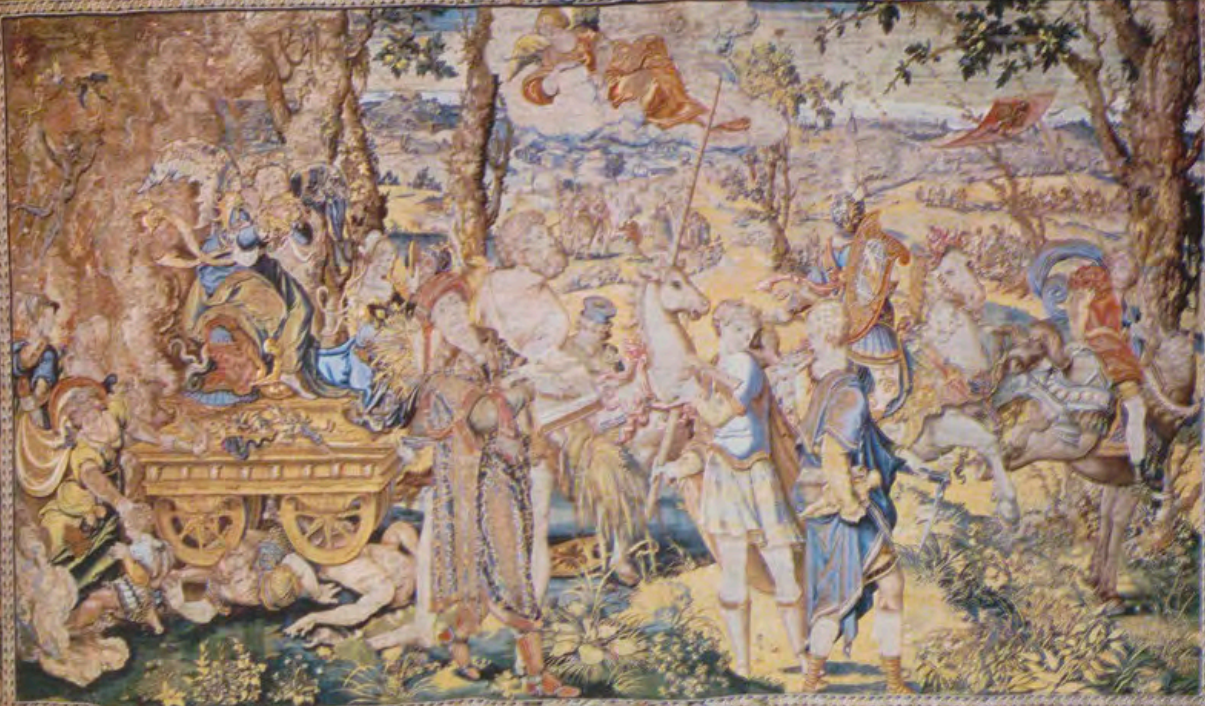
SIGLO XVI

Comenzamos el estudio con la presentación de un tapiz, cuyo cartón es obra de *Bernard van Orley*, pintor de la escuela romanista de Bruselas, y el más caracterizado representante del alto Renacimiento en los Países Bajos. Autor inspiradísimo de algunas de las más notables series de tapices que se tejieron en Bruselas: «Las cacerías del Emperador Maximiliano» (Museo del Louvre); «La Batalla de Pavía» (Museo de Nápoles), y «Los Honores», «El Apocalipsis», «La Pasión» y la «Historia de San Juan Bautista», entre otras, de la colección del Patrimonio Nacional de España.

Se cree que *Bernard van Orley* nació en Bruselas hacia 1488, miembro bastardo de una gran familia de Luxemburgo. Inició muy joven el estudio de la pintura en el taller que, en Bruselas, tenía su padre, *Valentín van Orley*. En 1515 era ya un artista distinguido, iniciando entonces su carrera de pintor de la Corte. Hizo el retrato del futuro emperador *Carlos V* y de sus hermanos y, en 1518, es nombrado pintor oficial de *Margarita de Austria*, entonces Gobernadora General de los Países Bajos.

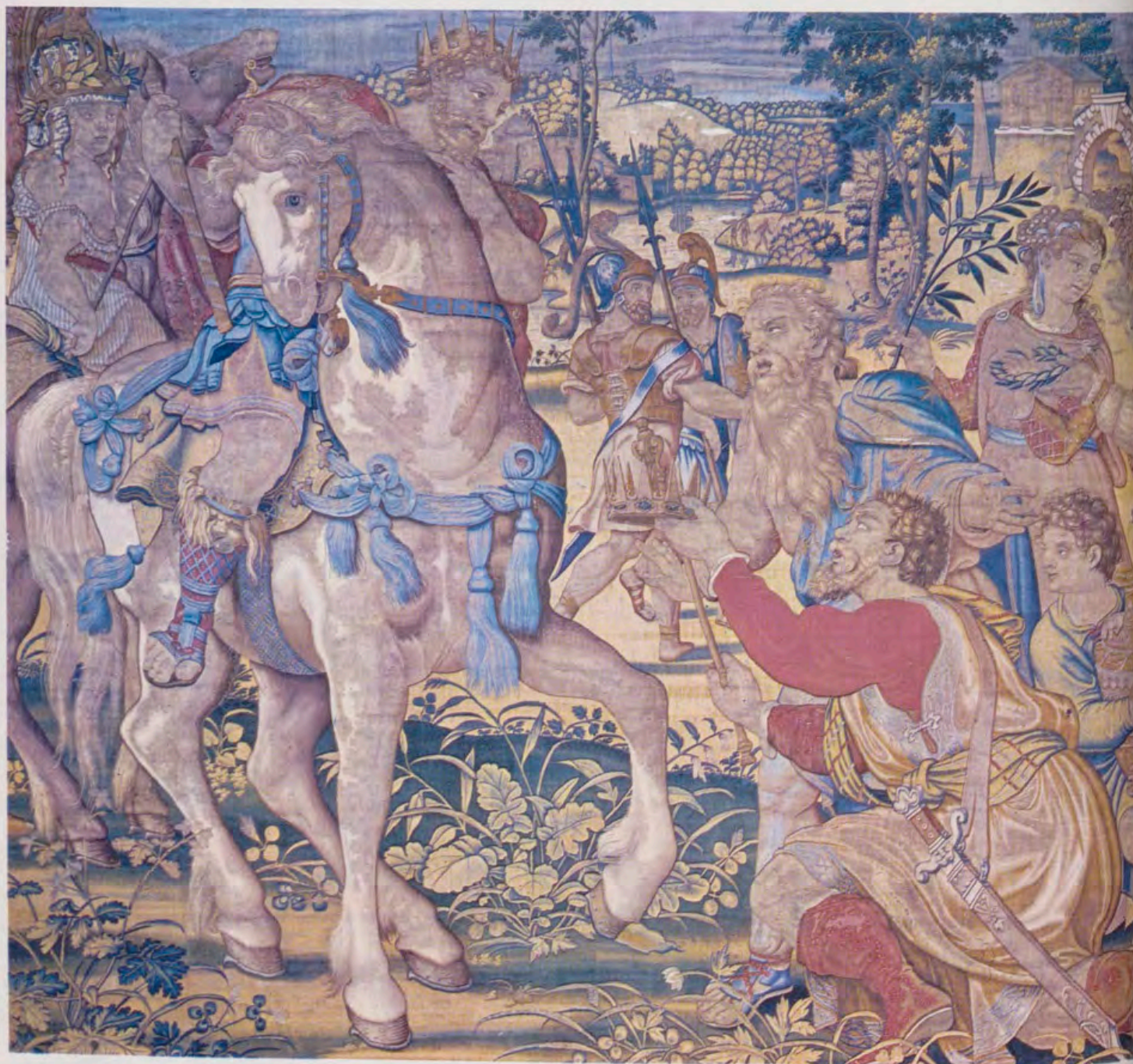
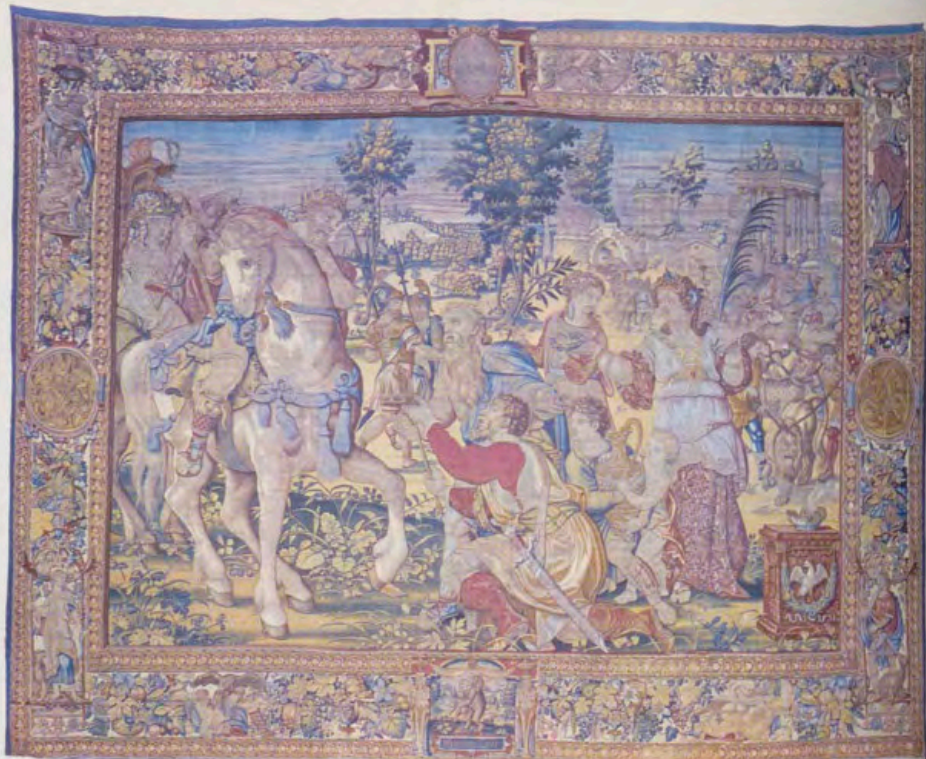
Cultivó principalmente el género religioso, en el que destacó notablemente, y fue autor de famosos retablos hoy conservados en los Museos

IN VIDA PERPETVVS VBI PRACORTIA FLAMMIS
IN CEDENS FVSTO ROSA ALINA PEDE



«Sumisión de los reyes de Chipre y Fenicia a Alejandro Magno», tapiz tejido en Bruselas con profusión de hilos de oro y plata. También se reproduce un fragmento de esta pieza.

Nacional de Viena y de Bellas Artes de Bruselas y en colecciones particulares de Londres y Nueva York. En estas obras, la influencia del arte del Renacimiento italiano, que él contribuyó a difundir en Flandes, es evidente. Como retratista obtuvo numerosos encargos. La mayoría, de la Gobernadora de quien son varios los que se le han atribuido. Pero, quizás, el más importante y conocido de los de su mano sea el del





«La era», tapiz tejido por cartón de Goya en la Real Fábrica de Madrid.



«La era», tapiz tejido por cartón de Goya en la Real Fábrica de Madrid.



«Desafío de Telémaco y Adraste», tapiz del siglo XVIII tejido en Bruselas.



«Desafío de Telémaco y Adraste», tapiz del siglo XVIII tejido en Bruselas.

Tapiz completo, y fragmento del mismo, donde se representa la «Batalla de Pteria y la prisión de Cresos por Ciro». Bruselas, mediados del siglo XVI.



Doctor Georges de Zelle, firmado y fechado en 1519 (Museo de Bellas Artes de Bruselas).

Igual que otros pintores de su generación, colaboró con la gran industria textil de Bruselas, actividad que estimuló sus mejores aptitudes artísticas y en la que logró elevarse a la más alta cima. Los cartones por él concebidos entre 1520 y 1530 («Los Honores» y «El Apocalipsis», de Madrid) son, indiscutiblemente, la más alta expresión del alto Renacimiento en los Países Bajos.

La serie del Apocalipsis consta de ocho tapices de gran tamaño, tejidos con lana, seda, hilos de oro y plata, por los reputados tejedores de Bruselas, Guillermo Pannemaker y Juan



Gheteels, que tejió también algunas de las famosas series de Van Orley que hemos citado.

Reproducimos el paño VIII, **El ángel vence al dragón**, que, como todos los de la serie, comprende varios pasajes tomados de las visiones del evangelista San Juan en su destierro de la isla de Patmos. Tiene en la bordura superior, entre guirnaldas florales, la siguiente inscripción latina tomada de los capítulos XIX a XXII del libro profético:

FIET IUDICIUM. DEMON GLAUDETUR ABISSO. / DIVINAS. LAUDES. AGMINA. SANCTA. CANENT. / IVSTICIAE, CAPIET, MERCEDEM. ECCLESIA. VICTIX. / COELICA. PERPETVO. REGNA. TENEBIT. OVANS.

(Verificado el juicio, el Demonio será encerrado en el abismo. / El coro de los ángeles santos cantarán alabanzas a Dios. / Vencedora la Iglesia, alcanzará el justo premio / y regocijada, disfrutará perpetuamente del reino de los cielos.)

A la izquierda, en el campo del tapiz, vemos un caballero tocado con varias coronas, en actitud de combatir al monstruo de siete cabezas y a los reyes de la tierra (capítulo XIX, v. 19). A la derecha, Satanás es condenado por el ángel que tiene la llave del abismo (cap. XX, vv. 1-3). En el centro aparece la Jerusalén celestial (que un ángel muestra a Juan arrodillado) rodeada de una muralla con doce puertas, y en cada una de ellas la figura de un ángel. En segundo plano, en el centro, Cristo y el Cordero, rodeado por los Jueces; su templo (cap. XXI, v. 22) y la Gloria de Dios, junto a los ángeles.

Se ha dicho que Bernard van Orley se inspiró, y ello es cierto, en los grabados de Alberto Durero, renovadores de la iconografía del Apocalipsis. Pero, no es menos cierto que en el campo iconográfico, el pintor flamenco introdujo muchas novedades en su obra. Precisamente hemos de señalar en el tapiz que estudiamos, el grupo formado por un caballo blanco y el caballero que lo monta, marchando al galope, al frente de una tropa de caballeros; esta representación es totalmente de invención orleyana. Y es interesante des-

tacar la concepción fantaseada del equino, con cabeza corta y la extremidad de la nariz crispada, el cuello excesivamente largo y cortas las patas, que da la impresión de ser un soporte pequeño para el caballero.

Este tipo de caballo lo encontramos repetido en otras series de tapices del artista como, por ejemplo, en las «Cacerías de Maximiliano». No obstante, representó también equinos de tipo naturalista, más conformes con la tradición pictórica flamenca, como son los que aparecen en la serie «La batalla de Pavía», que son verdaderos caballos de guerra.

A Juan Cornelio Vermeyen (1500-1559) atribuimos el cartón del tapiz **El rapto de Ganimedes** que, con otros cuatro paños, todos de la misma mano, integran la serie «Fábulas de Ovidio», tejida por Guillermo Pannemaker, en Bruselas, entre 1540 y 1550, y que comporta en su textura hilos de oro y de plata.

De Vermeyen nos hemos ocupado ya en estas páginas, como autor de los cartones de la famosa serie «La conquista de Túnez». (Véase REALES SITIOS, núm. 17, 1968.) En los dibujos de esta serie, realizados *in situ*, ya probó, de manera indubitable, su buena aptitud para captar la evolución de las tropas y sus desembarcos, así como para hacer hermosos retratos ecuestres; tales: los del Emperador, del Infante de Portugal y de otros nobles caballeros, que a Carlos V acompañaron en tan glorioso hecho histórico.

Ocupa el centro de la composición **El rapto de Ganimedes**, la figura de éste sostenida en el aire por el águila de Júpiter, que había recibido del dios el encargo de transportar al Olimpo al hermoso príncipe troyano, destinado a sustituir a Hebe en el cargo de copero de los dioses.

Décharme, en su *Mythologie de la Grece Antique*, refiere que Júpiter indemnizó al padre de Ganimedes por la pérdida de éste, dándole unos córceles veloces como el viento de la tempestad. El suceso se representa en la parte inferior del tapiz donde, en efecto, aparece el asombrado padre y un par de caballos en actitudes sumamente movidas. El italia-

nismo de que hace gala el pintor, en esta composición, no precisa análisis.

Peter Coecke, pintor de Amberes, nacido en la población de Aelst en 1502, y uno de los más destacados discípulos de Bernard van Orley, es el autor de los cartones para el ciclo de los «Pecados Capitales», del que se conservan dos series, no completas, en la colección real española y otra, completa, en el Museo Nacional de Viena.

La representación alegórica de cada pecado se ha hecho mediante un personaje sentado en un carro de aparato acompañado de una numerosa escolta. La ordenación temática se desarrolla en cada uno de los tapices, en el primer plano, dentro de un paisaje de extensos horizontes. La inspiración procede de los *Triunfos* de Petrarca, que ya a finales del siglo XV y a lo largo del XVI constituyeron tema de predilección, sobre todo en el dominio de la tapicería¹.

Se reproduce el tapiz que representa, **La Envidia**, paño V de una serie de seis, procedente de la colección de tapices del Conde de Egmont, que el Duque de Alba envió desde Bruselas al Rey Felipe II tras la condena y confiscaciones de bienes de aquel noble flamenco, súbdito suyo caído en desgracia.

Los otros tapices de la misma serie representan la **Soberbia**, la **Lujuria**, la **Ira**, la **Gula**, la **Avaricia** y la **Pereza**; tejidos con lana, seda, hilos de oro y plata; carecen de marcas.

Las borduras verticales tienen grandes hermes y en el borde inferior, en un cartucho en el centro, representaciones de las obras de misericordia. (En el paño reproducido aparece «Dar posada al Peregrino».) En el centro de la franja superior, una inscripción latina alusiva en cada paño al tema representado. Así, en el que estudiamos, y traducido al castellano, se dice: «La Envidia a cuyas entrañas abrasan perpetuas llamas, arrolla con su paso la felicidad ajena.» La composición evidencia influencias estilísticas de Rafael y Julio Romano, con concesiones al arte tradicional de los Países Bajos.

Hacemos notar que el carro de la Envidia está tirado por un unicor-

nio, animal fabuloso, con cuerpo de caballo, de color blanco y un solo cuerno, largo y puntiagudo, en la frente. Se distinguía por su fuerza, ligereza y fiereza, notas con las que aparece representado en el tapiz. Los artistas del manierismo sintieron la fascinación del mito del unicornio, y de él se valieron como símbolo plurivalente. Su interpretación en el tapiz pudiera ser la representación de la soberbia.

Un pintor hasta ahora desconocido, de la segunda generación de la escuela romanista brabantina, al parecer seguidor de Miguel Coxcie, es el autor de los cartones de una magnífica serie de trece tapices en los que se relatan algunos de los hechos de la vida de Alejandro. Se tejió mediado el siglo XVI y su riqueza en hilos metálicos es tal, que incluso se han empleado en relieve para realzar detalles decorativos en las túnicas de algunas figuras. Sin duda, por ser una serie de muchos paños, el trabajo se distribuyó entre varios tejedores. La marca que aparece en el paño aquí reproducido corresponde, según unos historiadores, a Andrés Blommaert, según otros, a un tejedor de nombre Abeloos.

El ciclo de la «Historia de Alejandro» se tejió repetidas veces durante el siglo XVI. De este período se conserva en la Colegiata de Pastрана (Guadalajara) una serie tejida por los mismos cartones que la palatina madrileña, si bien aquélla no tiene hilos metálicos. Otras series, ya del siglo XVII, se guardan en los Museos Nacionales de Viena y Berlín; Palacio Chigui, de Roma; Palacio Arzobispal de Würzburg y Catedral de Toledo.

El cartonista de nuestra serie, que consideramos la *princeps*, se inspiró en la obra de Plutarco *Vitae illustrium virorum graecorum et romanorum*. El episodio representado en el paño que comentamos es **La sumisión de los reyes de Chipre y Fenicia, a Alejandro Magno**. La composición se ordena de una manera muy simple: a un lado, jinete en blanco caballo, el Rey macedonio seguido de sus guerreros que marchan a caballo y a pie; al otro lado, de hinojos en el suelo, los reyes vencidos, seguidos de sus mujeres que por-

tan ramas de paz y ofrecen ricos presentes al vencedor.

La influencia estilística del gran maestro romanista flamenco, al que antes hemos aludido, es bien notoria. Lo es, también, la de la escultura italiana del Renacimiento, tanto por el gran tamaño con que el anónimo cartonista ha representado el caballo de Alejandro como por su ridícula expresión humana, notas éstas características de las más famosas estatuas ecuestres de aquel período en la península trasalpina.

A *Juan van der Straeten* (Stradamus), pintor de la escuela flamenca, nacido en Brujas en 1523 y muerto en Florencia en 1605, se ha atribuido la ejecución de los cartones para la serie de tapices, «Historia de Ciro»². Tejida con lana, seda, hilos de oro y plata, hacia 1550, por los conocidos maestros tejedores Juan van Tiegen, F. Genbels y Nicolás Leyniers. Hoy, los historiadores del arte del lizo agrupan esta serie entre las pinturas de cartones que ejecutó *Miguel Coxcie*, pintor de Manilas, altamente influenciado por Rafael de Urbino y cuya obra más importante, en este género, es la serie de tapices del «Génesis», del castillo de Wawel (Cra-covia).

La serie se registra en el Inventario de la Colección de Tapices de la Corona realizado a la muerte de Felipe II. Se sabe, además, que este monarca la hizo llevar a Toledo para la celebración, en aquella catedral, de las honras fúnebres de su cuñado el Rey de Francia Francisco II.

El tapiz **Ciro hace prisionero a Cresos**, que aquí se reproduce, es el de mayor tamaño de los diez que forman la serie (mide 4,10 x 7 metros). Tiene el anagrama de Nicolás Leyniers y carece de marca de lugar de fabricación. No obstante, sabemos que fue en Bruselas, por estar tejida la marca de esta ciudad en otros paños. El tema de la composición es la Batalla de Pteria, en la que el Rey sirio Cresos fue hecho prisionero. El suceso aparece en primer término, con grandes figuras sobre un fondo de paisaje con arquitectura y figuras pequeñas. Puede observarse la encabritada actitud del caballo de Cresos, para el que pudo servir de modelo algún caballo

de batalla flamenco. El forzado realismo del movimiento muestra la idea estética que del caballo tenía el pintor.

SIGLO XVII

Al comienzo del siglo XVII, la representación del caballo, tanto en la pintura como en la escultura, sigue gozando del favor de los artistas. En Flandes, donde desde la conquista romana no se había cesado de procrear excelentes caballos, surge la primera serie de grabados consagrada a los equinos. Fue su creador el pintor de Brujas *Juan van der Straet* (1536-1605), que, sin duda, no se propuso dar a sus planchas un real valor artístico sino un intento de distinción de razas según los caracteres del perfil, base de la clasificación moderna.

Pedro-Pablo Rubens (1577-1640), el más ilustre de los pintores flamencos, se inspiró para sus representaciones equinas en el tipo de caballo concebido por Leonardo de Vinci para su famoso fresco de la «Batalla de Anghiari», episodio ínfimo de las luchas intestinas de Italia, encuentro entre florentinos y milaneses, en el que, si creemos a Maquiavelo, un solo hombre perdió la vida, y ello por haber sido pateado por un caballo.

Desgraciadamente, se perdió la obra original del gran maestro italiano, pero se conserva (Museo del Louvre) la copia que de ella hizo Rubens. Por ella, y por los estudios, notas y croquis esparcidos por los manuscritos que se conservan de Leonardo, sabemos hoy que fue un apasionado del estudio de la estructura del caballo, y que gustó de los caballos robustos y rechonchos, tal como aparecen en la Batalla de Anghiari, pintura en la que, además, tienen un aspecto feroz, los ojos centelleantes, las narices resoplando fuego y llenos de coraje realmente excitante. Tal es el tipo de caballo en el que se inspiraron, desde su creación y durante el siglo XVII, todos los pintores de batallas, en Italia, en Flandes e incluso Lebrun, en Francia.

En las series de cartones para tapices que el gran maestro de la es-

cuela flamenca pintó, tenemos repetidos ejemplos de cuanto hemos señalado. En las Descalzas Reales, de Madrid, se conserva la más famosa de todas ellas: «La Apoteosis de la Eucaristía», de la que nos hemos ocupado cumplidamente (REALES SI-TIOS, núm. 22, 1969, pp. 18-31). En el tapiz que representa el **Triunfo de la Iglesia**, los caballos que tiran de la carroza sobre la que va la figura femenina que simboliza la Iglesia, son un claro exponente de ello.

Hoy presentamos uno de los paños de otra de las series rubenianas «La Historia del Cónsul Decio», tejida en Bruselas, hacia 1625, en el obrador de Jacobo Geübel II; es el tapiz: **Decio se despide de los lictores**. En este paño, la inspiración le vino de la contemplación de la obra de otro de los genios del Renacimiento, de Miguel Ángel. En efecto, el poderoso caballo con las crines al viento, que el cónsul Decio se dispone a montar, repite el que aparece en el fresco «Conversión de Saulo», en la capilla Paolina del Vaticano, que pintó Miguel Ángel y que, a su vez, está en relación con el grupo clásico de los Dioscuros, de Montecavallo. Una diferencia, y ésta obligada por el tema, presenta el equino rubeniano con su modelo italiano: en este último, el animal, aterrado, ha levantado las patas delanteras tras de haber derribado a Saulo fulminado por la voz de Cristo; por el contrario, el caballo que aparece en el tapiz que comentamos tiene las cuatro patas en el suelo, en actitud reposada en espera de ser montado por Decio, que aparece con el brazo izquierdo apoyado en la grupa mientras que con el diestro saluda a los lictores.

Justo de Egmont, colaborador de Rubens, modernizó los cartones que Juan Snellinck «el Viejo»³, pintor nacido en Malinas y residente en Bruselas, había pintado años antes para una «Historia de Zenobia», que se tejió repetidas veces en Bruselas, en el siglo XVII. La serie de estos tapices que posee el Patrimonio Nacional, es muy numerosa y tiene la marca del licero bruselés, Gerardo Peemans (1660-1705). El paño I, de gran tamaño, representa **Zenobia es conducida prisionera en el triunfo del Emperador Aureliano**. La composición representa el cortejo triun-



fal del emperador romano, que marcha en su carro seguido de otras cuadrigas y precedido de dos reyes y de Zenobia, la Reina de Palmira que, como prisionera, va sujeta con cadenas y acompañada por sus dos pequeños hijos. Los hermosos caballos que arrastran la cuadriga del emperador acusan la influencia estilística de Rubens, cuyas notas características hemos señalado.

El pintor de la Escuela florentina *Michelangelo Cinganelli* es el autor de los cartones de la serie «Historia de Faetón», antes atribuida al pintor Alejandro Allori⁴, de quien Cinganelli es seguidor. La serie *princeps* de este ciclo parece ser la conservada en la Galería Real degli Arazzi,

de Florencia, tejida en el taller que en esta ciudad tenía G. Papini. La serie del Patrimonio Nacional es posterior y carece de marcas, pero indudablemente se tejió por los mismos cartones.

Se reproducen los paños: **Faetón conduce el carro del Sol y Júpiter lanza sus rayos sobre Faetón y le arroja al Eredano**. Según el mito corintio, Faetón, hijo de Febo y de su esposa Climene, deseoso de mostrarse digno de su abolengo, pidió a su padre que le confiase el gobierno del carro del Sol, aunque no fuera más que por un día. Habiéndolo obtenido, no fue capaz de contener la fogaosidad de los caballos, que se desviaron del camino ordinario, y en su

«Faetón conduce el carro del Sol»,
tapiz tejido en Florencia
a comienzos del siglo XVII.



barroco; por ello, los tapices de tema guerrero nos sitúan en una atmósfera diferente de «La batalla de Anghiari», con su revoltijo de caballos feroces y encabritados. Válganos como ejemplo el tapiz de la serie «Historia de Telémaco», **Desafío de Telémaco y Adraste, Rey de Argos**, donde la composición se ha concebido al estilo de una parada militar y no como un encuentro bélico, tales son las actitudes de sus personajes y caballos.

Los cartones de esta serie podemos atribuirlos al pintor flamenco *Richard van Orley*, nacido en 1663 y muerto en 1732. Se sabe que este artista, que en sus lienzos imitó el estilo de Poussin, de Albano y de Pedro de Cortona, hizo en tinta china sobre papel blanco 86 dibujos de

la «Historia de Telémaco» y que trabajó para los fabricantes liceros.

El tapiz se tejió en Bruselas por Urbano Leymiers, maestro licero en 1700, fallecido en 1747. Carece de borduras que, sin duda, le cortaron para enmarcarlo adherido a la pared y tal vez en la misma habitación del Palacio de Oriente en que hoy se encuentra. La finura del tejido y la viveza del colorido, sobre todo los carmines, hacen que forme serie con otros paños de la misma historia que conservan las borduras con las marcas de la ciudad y del licero que hemos citado.

Andrea Procaccini, pintor de historia, grabador y arquitecto, nacido en Roma en 1671 y muerto en La Granja de San Ildefonso en 1734, vino a España llamado por Felipe V,

en 1720, y fue desde entonces pintor de Cámara. A este artista, que ya en Italia había pintado cartones para tapices, encomendó el Rey hacer los de la «Historia de Don Quijote», que había de tejerse en la Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid, siendo sus directores Jacobo van der Goten y sus hermanos.

De esta numerosa serie de tapices, reproducimos el paño, enmarcado con bella bordura de flores y trofeos, **Don Quijote apedreado por los pastores**. Una de las composiciones menos desafortunadas del pintor, que en esta serie dio claras muestras de falta de gusto y comprensión de la novela cervantina. En el campo del tapiz que se reproduce aparece Don Quijote a punto de caer del caballo que monta; éste, asustado

«Júpiter lanza sus rayos sobre Faetón»,
tapiz de la misma serie que el anterior
tejido por cartones de Michelangelo Cinganelli.



por las piedras que contra su caballero arrojan los pastores, emprende veloz galope. En segundo término, y con figuras pequeñas, otro jinete sobre un caballo encabritado, dibujado con menos acierto que el de Don Quijote, que presenta una bella y noble estampa.

Francisco de Goya recibió en 1786 el encargo de pintar los cartones por los que en la Real Fábrica de Madrid habrían de tejerse los tapices destinados a decorar el Comedor del Palacio de El Pardo.

Para dar término al recorrido que venimos haciendo de las representaciones del caballo en los tapices palatinos, hemos seleccionado uno de los correspondientes a aquel regio encargo: **La Era** (cartón en el Museo del Prado, núm. 794 del Catá-

logo de 1952, y su reducción hecha para la Alameda de Osuna, se conserva hoy en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid). Representa un descanso en las labores de la era. A la derecha, un gañán iguala la parva con un rastrillo; en el centro, dos chiquillos con bieldos amontonan gavillas en un carro; dos caballos aparecen desenganchados: uno descansa acostado sobre las patas y el otro olfatea el heno; a la izquierda, unos labradores vierten vino de una bota en el vaso de otro mozo, que aparece de frente, y otros gañanes contemplan la escena sonrientes.

Goya, que en algunos de sus retratos ecuestres no parece haber admitido que el caballo pueda representarse más que siguiendo el prototipo de Gaspar de Crayer (Reina Ma-

ría Luisa y General Palafox, en el Prado), en el cartón de este tapiz, sin olvidarse totalmente de aquel modelo, quiso pintar, y lo consiguió, un par de caballos, si menos elegantes que aquéllos, mucho más realistas, verdaderos equinos de labor, en actitudes plácidas, como los rumiantes, de gran belleza plástica.

NOTAS

¹ Se conservan dos dibujos originales de Peter Coecke: uno (para «El Orgullo»), fechado en 1537, en el Instituto Staendel de Francfort; el otro, en la Escuela Superior de Bellas Artes, de París.

² E. TORMO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Tapices de la Casa del Rey, N.º Sr.*, Madrid, 1919, págs. 103-105.

³ E. TORMO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Obra citada*, págs. 129-130.

⁴ MERCEDES FERRERO VIALE: *Arazzi del Cinquecento*, Milano, 1963.



«Muerte de Absalón», tapiz de la Real Fábrica de Santa Bárbara, de Madrid. Cartón de Corrado Giaquinto copiado de una pintura de Lucas Jordán.



«Don Quijote apedreado por los pastores», tapiz tejido por cartón de Procaccini en la misma Real Fábrica de Madrid.

ACLARACION

En el estudio sobre los tapices de la serie: «La Apoteosis de la Eucaristía», del Monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid (REALES SITIOS, núm. 22), no se dieron los nombres de los liceros colaboradores de Jan Raes en esta obra. Fueron Jan Vervoort y Jacques Fobert, cuyos monogramas están tejidos en el borde vertical izquierdo de los paños: «Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría», «Los sacrificios de la Ley Mosaica», «Encuentro de Abraham y Melquisedec», «Carro triunfal del Amor Divino», «El Maná en el desierto», «Los cuatro evangelistas», «Las Jerarquías de la Iglesia en adoración eucarística», «El Emperador Fernando II, Felipe IV, Isabel de Borbón y la Infanta Isabel-Clara-Eugenia, en adoración eucarística» y «Angeles músicos en laudes eucarísticas». Estos monogramas habían sido descifrados y publicados en 1936 por M. Crik-Kuntziger, eminente especialista del arte del tapiz en los Países Bajos.

Pintura IX.

Primitivos flamencos (1)

Por ELISA BERMEJO



«Adoración de los ángeles», de principios del siglo XVI.

DESDE los Reyes Católicos, las adquisiciones, por compra o donación, de pinturas flamencas de los siglos XV, XVI y XVII son muy frecuentes entre los monarcas españoles. En estas breves líneas, sólo nos ocuparemos de las obras de artistas que, por su cronología, o por seguir procedimientos y temas tradicionales en la pintura flamenca, reciben la denominación de primitivos con un criterio muy amplio. Por otra parte, el poco espacio de que disponemos nos impide insistir en los argumentos que pudieran servir de apoyo para algunas de las nuevas atribuciones que proponemos.

En el Palacio de Oriente se conservan tres tablitas de ejecución muy delicada. Dos son retratos; la tercera es una obra deliciosa que figura a la *Virgen*, de busto, realizada en ese tono gracioso, femenino y amable que caracteriza el estilo de Hans Memling († 1494) y que, por sus pequeñas dimensiones, se incluyó en estas páginas, entre las Miniaturas¹.

El primero de los retratos es muy interesante porque, a sus valores artísticos, hay que añadir los históricos. Es la efigie de *Felipe el Bueno*, Duque de Borgoña, que intentó casar con princesa aragonesa, Isabel de Urgel, en 1427, y que más tarde, 1431, lo hizo con otra Isabel, hija de Juan I de Portugal. Precisamente, con motivo de este matrimonio, instituyó la Orden del Toisón de Oro, con cuyo collar distintivo aparece en el retrato de Palacio. La tabla procede de la colección de Isabel Farnesio como indica su marca, con la lis, que aparece en el ángulo inferior derecho. El busto del retratado destaca sobre fondo unido y la manera de hacer está muy próxima a la de Roger Van der Weyden († 1464), pintor de Tournai, fundador de la escuela de Bruselas y uno de los más grandes artistas, no sólo de la escuela flamenca sino de la pintura universal, y cuya influencia tiene eco, durante más de medio siglo, en casi todas las escuelas europeas².

El otro retrato es de personaje desconocido. Por el hecho de llevar una gran perla como adorno del sombrero, se le conoce como el *Caballero de la perla*. Es obra minuciosa de ejecución y de gran sensibilidad, debida a Michel Zitow, pintor de Reval, con aprendizaje en Flandes. También, como Juan de Flandes, fue pintor de la Reina Católica y consta que pintó, al menos, dos de las tablitas del Políptico que sirvió de oratorio a la Reina. Ya en REALES SITIOS se publicaron las quince que aún se conservan en Palacio, de mano de Juan de Flandes³.

El Museo-Convento de las Descalzas Reales, desde su fundación por la hija menor del Emperador Carlos V, doña Juana de Austria, contó, entre sus monjas y damas retiradas a la paz y el descanso de sus claustros y jardines, a no pocas personas reales y, lo que es más importante, con gran afición a rodearse de bellas obras de arte, como la

Emperatriz Doña María, al quedar viuda de Maximiliano de Austria, y su hija la Archiduquesa Margarita. Ello justifica la importancia, en número y calidad, de los tesoros que aún conserva y que ha permitido dedicar la sala principal para exponer las pinturas flamencas⁴. Los cuadros de las Descalzas son el exponente del estilo y el arte de algunas de las más importantes escuelas flamencas con obras de artistas bien representativos de ellas.

Un reflejo del estilo de Van der Weyden puede verse en la tabla de *San Lucas pintando a la Virgen*, una de las varias versiones tardías que se conocen, tomada de un original del maestro bruselese. De su propia mano, se conservan: la tabla del Museo de Boston y las réplicas de la Pinacoteca de Munich y del Museo de Leningrado.

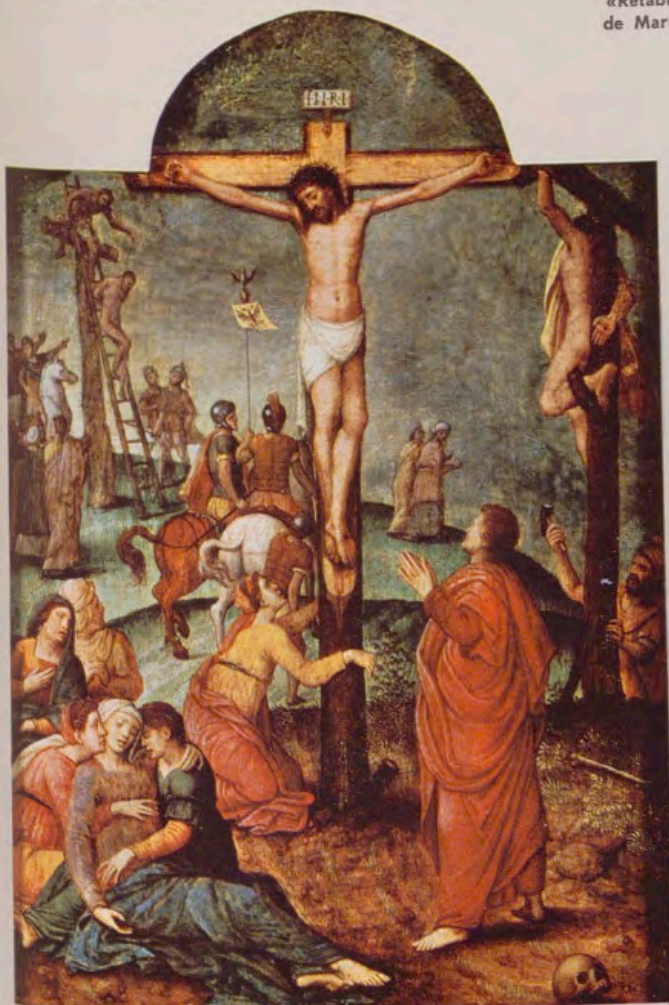
Muy interesante es la tabla con el *Ecce Homo*, de medio cuerpo, las manos unidas por tosca cuerda, apoyadas sobre un murete o alféizar y sosteniendo, por un extremo, la caña que, por burla, le han puesto como cetro. El fondo, oscuro y neutro, hace resaltar el manto blanco que cubre sus hombros. De la frente herida, por las espinas de la corona, brota la sangre que también aparece en gruesos goterones en la parte del cuerpo que muestra al descubierto. Es composición original, que acentúa el patetismo de la figura de Cristo mirando de frente al espectador con una mezcla de súplica y reproche. Al interés de la obra hay que añadir el que, al reverso, lleva escrito «Joan de Justo, a 27 aprili 1496» refiriéndose, sin duda, al autor y fecha de la tabla.

Otra pequeña tabla presenta al *Ecce Homo*, de busto, sobre fondo de oro punteado. El tema consiguió gran fortuna. Fue muy repetido por Dierick Bouts, el pintor de Lovaina, y por Van der Goes, el artista con más personalidad de la escuela de Gante. Influencias de estos dos artistas recibe Albert Bouts, el hijo de Dierick, que se encargó de divulgar el tipo y a su círculo puede adscribirse esta pintura.

La escuela de Brujas tiene en el tríptico llamado de la *Virgen del Papagayo* (con inscripciones doradas sobre fondo negro, en las puertas), una obra muy característica. La composición está tomada, en la actitud del Niño, de la *Virgen del Canónigo Joris Van der Paele*, obra maestra de Jan Van Eyck, primer gran pintor de la escuela, que conserva el Museo de Brujas y que, por su viveza, ha inspirado a gran número de pintores brujenses. De Ambrosius Benson († 1550) se conocen hasta tres ejemplares, dos de ellos de medio cuerpo. La *Virgen*, como la de las Descalzas, tiene entre los dedos pulgar e índice un ramillete de flores y el Niño juega con el papagayo, en el que los pitagóricos veían ya al único animal en posesión de la palabra o *logos* y que, con esta significación, pasó al simbolismo cristiano. Los contornos poco precisos, las formas menudas y tratadas con cierta blandura, acercan más esta tabla de las Descalzas al estilo de Adrian Isenbrant († 1551) que al de Benson.



«Retablo de la Pasión»,
de Marcellus Coffermans.



«Calvario», detalle del
«Retablo de la Pasión».



«Piedad», otro detalle
de la obra de Coffermans.



«El caballero de la perla»,
de Michel Zittow.



«Retrato de Felipe el Bueno»,
de Van der Weyden.



«Adoración de los Magos», tríptico de Joos Van Cleve.

Otra tabla, seguramente centro de tríptico, figura a la Sagrada Familia rodeada de ángeles músicos, escena conocida con el nombre de *Adoración de los Angeles*. Es fina de calidades y colorido y típica de la pintura flamenca del primer cuarto del siglo XVI.

De la escuela de Amberes, existen en este Convento-museo varias obras de importantes maestros que trabajan durante la primera mitad del siglo XVI.

Jan Gossaert, conocido por Mabuse († 1533), es autor de una copia libre de las figuras de *Cristo entre la Virgen y San Juan*, del Retablo de San Bavon, de Gante, pintado por Van Eyck. Son de menos de medio cuerpo, bajo arcos dorados y coronadas por un ángel que asoma por un encuadramiento circular. Otra versión casi idéntica, de Gossaert, en pintura sobre papel pegado a tabla, puede verse en el Museo del Prado (núm. 1.510). Procede de El Escorial, donde existía como anónimo desde 1584.

De la misma escuela hay dos espléndidos trípticos con idéntico asunto, la *Adoración de los Magos*, sin duda, el tema más frecuentemente representado, por estos años, para servir de tabla central.

Uno de los trípticos presenta las figuras de cuerpo entero, con Melchor acariciando al Niño y los otros dos Magos en cada una de las puertas. Es obra de Joos Van Cleve († 1540), pintor de gran sentido plástico que repitió la misma composición, con variantes más o menos importantes, en otros ejemplares conocidos (Museos de Nápoles, Detroit y Galería Nacional de Londres). La colección Matteu, de Barcelona, posee otro tríptico del pintor muy semejante al que comentamos. La composición es idéntica y las variantes, más acusadas, hay que buscarlas en los fondos y en la indumentaria de los personajes.

El otro tríptico presenta, abierto, las figuras de poco más de medio cuerpo, tanto en la tabla central como en las laterales y, cerrado, la *Anunciación*, en grisalla y de cuerpo entero. Tiene una curiosa particularidad, bastante frecuente en la escuela, y es que, junto a la Virgen con el Niño, aparecen dos Magos, en tanto que San José se desplaza a la puerta derecha y el Rey negro a la izquierda. Sobre todo, las figuras de las puertas parecen muy cerca del estilo del llamado «Maestro de 1518». Muy típico de este Maestro es el San José de rostro macilento y nariz larga y aguilena. Georges Marlier⁵ cree poder identificarlo con Jan Van Dornicke, suegro y maestro de Pieter Coecke d'Alost, el pintor de Carlos V. Las mismas figuras, y en actitudes muy semejantes, aparecen en otros trípticos que también se conservan en España, atribuidos, por unos a Coecke y, por otros, a su suegro. Son las *Adoraciones de los Magos* del Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, y de la colección de la Viuda de Cervera, de Puerto Real.



«La Virgen del papagayo», de A. Isenbrant.



«La Virgen de las uvas», de M. Coffermans.



Detalle del Niño de la «Virgen del papagayo».



Detalle de un ángel de la «Adoración de los ángeles».



«Adoración de los Magos», tríptico de Jan Van Dornicke, llamado el Maestro de 1518.



«Sagrada Familia», de Jan Provost.

«Ecce Homo», de Joan de Justo.



La llamada *Virgen de las uvas*, considerada, hasta ahora, como de escuela de Brujas, con posible atribución a Isenbrant, es una de las muchas versiones conocidas de igual composición y obra de un pintor ecléctico de estilo y arcaizante en las formas, llamado Marcellus Coffermans († 1575). No pocos de los ejemplares conocidos se encuentran en España: Carmelitas, de Salamanca; Hospital, de Medina del Campo, y Sacristía, de la parroquia de Elgueta, entre otros. Los dos últimos, con las tablas de remate curvilíneo idéntico a la de las Descalzas. Las variantes se reducen al paisaje que abre, al fondo, de cada lado de las columnas que enmarcan a la Virgen.

También de mano de Coffermans es el pequeño retablo, compuesto por cuatro tablas que ilustran otras tantas escenas de la Pasión: *Calvario*, *Piedad*, *Oración del Huerto* y *Entierro de Cristo*. El retablito es un ejemplo claro de la mezcla de composiciones y estilos que se funden en la obra de este pintor y que, unido a su sensibilidad arcaizante y tradicional, constituyen una personalidad bastante definida. Así, para la *Piedad*, se inspira en la famosa composición de Van der Weyden, pero a través de Dierick Bouts (Museos de Louvre y Francfort), y para el *Entierro de Cristo*, en la tabla central del llamado *Tríptico Hanneton*, del Museo de Bellas Artes, de Bruselas, obra de Bernard Van Orley.

Otra obra de Coffermans es la tablita apaisada que representa la *Ultima Cena* que, en otro tiempo, estuvo acoplada a la parte inferior del retablito que acabamos de comentar.

El Convento de Agustinas Recoletas, del **Real Monasterio de la Encarnación**, es fundación de Doña Margarita de Austria, esposa de Felipe III y, como él, con acusada preocupación religiosa.

En 1965 se convirtió su interior en magnífico Museo, gracias a lo cual pueden admirarse obras valiosas de distintas épocas y estilos. Entre ellas, una bella tabla que representa a la *Sagrada Familia* y figura como anónimo flamenco de hacia 1500. Es obra de la escuela de Brujas, con tonalidades cálidas características, y la escena está tratada con gran ternura, que se refleja en las expresiones y en la actitud de los tres personajes. El estilo parece el propio de Jan Provost († 1529), pintor que trabaja en Brujas y uno de cuyos rasgos más típicos es la curiosa forma de realizar las orejas muy alargadas y estrechas, tal como aparecen en los protagonistas de esta tabla.

NOTAS

¹ REALES SITIOS, núm. 27, 1971. Trabajo de Paulina Junquera.

² J. J. FRIEDLÄUDER. Tomo II. Editions de la Connaissance. Bruselas, 1967.

³ Año IV, núm. 20, 1969.

⁴ Guía del Monasterio, con notas de P. Junquera y María Teresa Ruiz Alcón.

⁵ G. MARLIER: *La Renaissance Flamande*. Pierre Coeck d'Alost. Bruselas, 1966.



Edue linee formate al di dentro

BIBLIOTECA DE PALACIO:
un manuscrito notable

LAS PAREJAS, CUADRILLA O TORNEO HIPICO

Por MATILDE LOPEZ SERRANO



Frente a frente de dos en dos cuadrillas
para atravesar el campo horizontalmente
(lado izquierdo del campo).

Figuras que expresan el traje
con el color
de las cuatro diferentes cuadrillas.

UNO de los más bellos manuscritos miniados del siglo XVIII se guarda en la Biblioteca de Palacio, antigua Real Particular, que tantas exquisiteces conserva en sus colec-

ciones. El contenido especial del manuscrito es lo que ahora da motivo a que se hable de él en la serie de estudios que sobre el caballo en el arte van a ocupar las páginas de REALES SITIOS.

LAS PAREJAS, CUADRILLA O TORNEO HIPICO

DESCRIPCION DEL MANUSCRITO.—Se trata de las figuras de una gran Cuadrilla o Torneo, festejo hípico ya un poco pasado de moda en el siglo XVIII, pero al que la Casa de Borbón fue ciertamente aficionada, tal vez como reacción a las tradicionales y arraigadas corridas de toros, que debieron parecer festejos atrozmente sanguinarios y crueles, tan distantes de los habituales en las Cortes europeas de la época.

El título exacto del manuscrito latino dice así: *Las Parejas o siano le Quadriglie dele Real Torneo. Dedicata a Sua Altezza Reale il Principe d'Asturias e composto da Domenico Rossi. Napoli. MDCCLXXXI (1781).*

Es un volumen de grandes dimensiones (745 × 520 mm.), tamaño poco frecuente pero necesario y adecuado teniendo en cuenta que en él se representan, en 36 láminas, todas las evoluciones que los jinetes habían de ejecutar en las diversas figuras del Torneo; que las cuadrillas de jinetes eran cuatro, vestidos con trajes vistosos a la moda del siglo XVII en cuatro colores diferentes; que cada cuadrilla comprendía 12 caballeros, es decir, 48 figuras en cada lámina; y que las evoluciones de los caballos se presentan a veces en dos de ellas, una con el comienzo de la figura y otra totalmente ejecutada ésta: tales, las láminas 9, 10, 35 y 36, por ejemplo.

Este manuscrito fue hallado por mí en una de las salas altas de la Biblioteca, bajo grandes pilas de obras musicales impresas y manuscritas, al emprenderse la clasificación, ordenación y catalogación de

lo que habría de constituir la Sala de la Música, hoy ya organizada perfectamente con las colecciones musicales que la Biblioteca posee. Lo dio a conocer mi ilustre antecesor don Jesús Domínguez Bordona, historiador eminente de la miniatura española, que no lo citó en su utilísima obra *Manuscritos con pinturas* (Madrid, 1933, 2 vols.), porque todavía no se había comenzado la organización de la mencionada Sala de la Música. Hay que subrayar que «no había de él la menor referencia en los Indices de la Biblioteca»; es decir, ni en el de Dibujos ni en los respectivos de Manuscritos y de Música. Se resumen aquí algunas de las opiniones expresadas por el señor Domínguez Bordona, se agregan nuevos detalles y puntualizaciones, y se corrigen erratas y omisiones de imprenta; fue publicado este trabajo en *Bibliofilia* (IX, 1957, pp. 34-38, sin ilustraciones), revista de Editorial Castalia, Valencia.

El libro está formado por 50 hojas, sin numerar, de fuerte papel de hilo en color agarbanzado. Contiene una anteportada con breve título: *Quadrille del Real Torneo*; le sigue un magnífico frontis alegórico firmado «Carlo Vitalba pinxit», autor también de las láminas con las diversas figuras del Torneo. Representase en esta gran lámina a un robusto mancebo de frente, ataviado caprichosamente con ropajes clásicos: túnica corta carmín y manto azulado que dejan descubiertos parte del pecho y el brazo derecho; lleva calzado alto a la romana y casco o gorro con largas plumas de avestruz; se halla en actitud violenta «como si se esforzase en excitar más que en contener» los ímpetus del poderoso corcel blanco que a sus espaldas se

alza de manos; sobre el grupo, entre nubes, una Victoria o Fama suena el clarín cuya banderola muestra el escudo real de España. A la derecha de la lámina hay una gran lápida rectangular en la que se lee «Quadriglie del Real Torneo»; al fondo, a la izquierda, «una vista algo desvaída del Palacio de Aranjuez». Enmarca toda la composición una orla azul con rosetas, guirnaldas y otros temas decorativos clásicos en blanco y ocho medallones a modo de camafeos con cuadrilleros con sus colores y caballos con los suyos, blanco, negro y alazán. El señor Domínguez Bordona enjuicia así el valor artístico de la bella página: «No obstante el movimiento exagerado y teatral de las figuras, la composición produce admirable efecto por la exquisita corrección del dibujo y más aún por las finísimas armonías de la aguada, en la que dominan las tonalidades azules y carminosas.»

A continuación de esta preciosa pintura se halla la portada caligráfica en tinta negra de *Las Parejas* con el texto ya transcrito y con abundantes rasgueos y adornos típicos de los calígrafos de la época, con dibujos asimismo caligráficos que realzan el título; tales: un cuadrillero subiéndolo a caballo, una liebre, un ciervo, un águila y diversas otras aves.

Seguidamente, y con bella y clara letra de la época, se halla, en dos hojas, la Dedicatoria al Príncipe de Asturias, luego Carlos IV, y el elogio de su padre Carlos III. Dice:

«Altezza Reale. Nel vasto numero degli Eroi, che a la piú remota posterità fecero giungere il Loro nome,

quelli senza dubbio ebbero dritto a vederlo da essa accolto con stima maggiore, i quali o furono delle scienze e delle arti Inventori o delle stesse Restauratori. Celebre così di rese L'Invitto Monarca delle Spagne Carlo III (che Dio guardi) col far nascere e risplendere le une e le altre ne suoi vasti Domini dai quali passando esse poi alle remote nazioni, empiro l'universo della di Lui Fama. Non minor lode si e acquistata l'Altezza Vostra Reale col conservare la piú vaga specie degli antichi Tornei, in cui non solo l'agilitá e la destrezza de Cavalieri si ammira, ma utili altresí li rende alla Patria col farli divenire piú agili e capaci alle militare imprese e nel tempo stesso si espone ai Popoli uno de piú pomposi spettacoli de nostri maggiori, del quale in Europa tutta erasi cancellata la ricordanza e solo nella Spagna per mezzo di V.A.R. bien mantenuta. Yo che ebbi l'onore di vivere sotto cotesto cielo felice, ammirai, come tutti, la bellezza e la pompa di sudette ben disposte e regolate Quadrilie, ma sensibile forse piú degli altri spettatori all'interno pregio di tal invenzione, pensai di renderla piú stabile colla figurata Corografía geometrica, e piú doviciosa coll'aggiunta di nuove evoluzioni. La qualità, l'effettuazione di questo pensiero e ciò, che umilio a V.A.R. nel libro che mi do l'onore de presentarli. Ni applicazione ni fatica veruna si é da me risparmiata per render questo mio omaggio, non già degno dell'A.V.R. ma non immeritevole al meno d'un suo benigno compatimento. Mi giudicheró ben felice se tanto potrà ottenere dal Magnanimo Cuore di V.A.R. quell'antica, fedele e profonda venerazione, che mi costituisce. Di Vostra Altezza

Reale Umilissimo, Ubbidientissimo e Ossequiosissimo Servitore Domenico Rossi.»

El texto del manuscrito es sumamente parco. Se limita a esa Dedicatoria; a una breve explicación al pie de cada lámina para mejor comprender las evoluciones de las figuras del Torneo; a unas Anotaciones o Advertencias sobre las figuras de los trajes en cuatro colores para las cuatro cuadrillas que intervienen, sobre la plaza para el Torneo, que supone cuadrada, sobre las líneas de las pautas para realizar las figuras (líneas en los cuatro colores de las cuatro cuadrillas); sobre los signos de arranque de las figuras, los cambios de dirección de éstas, etc., y, finalmente, a un Índice. Los siete folios u hojas últimas contienen la música del espectáculo que debía ejecutarse por dos orquestas de óboes, clarines, trompas y fagots durante la representación del Torneo; consta de una *Introducción*, una *Primera marcha* para la entrada de las cuadrillas, la cual enlaza con la parte que corresponde a las diversas figuras de los juegos hípicas o *Giga*, y de una *Marcha final* para la despedida.

El hermoso manuscrito va encuadrado en becerrillo en su color avellana jaspeada con manchas castaño oscuro, recuadrada con fina rueda dorada de rocallas.

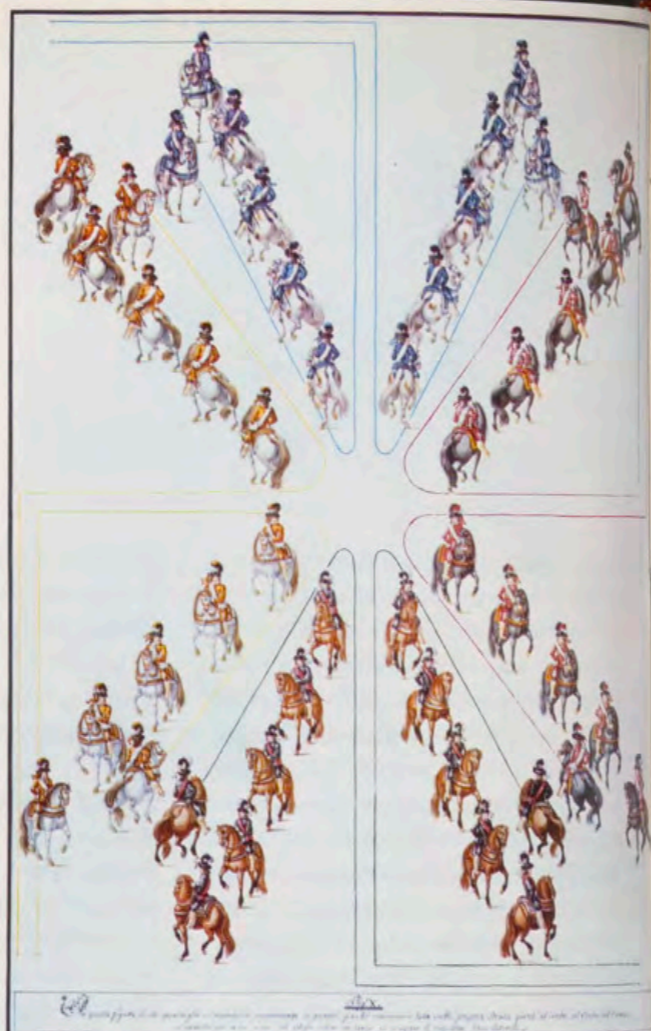
LAS LAMINAS. — A continuación de la Dedicatoria comienzan las láminas a la aguada. En la primera, sin numerar, se representan cuatro figuras de los cuadrilleros (de unos 25 cm. de altura) en elegantes actitudes «y muy bellas también de di-

bujo y color». Los cuatro personajes van vestidos a la moda barroca: calzón hasta la rodilla, jubón largo con mangas abiertas, gorguera, botas altas, gran espada de cazoleta y chambergo negro con plumas. Cada uno de los trajes es de color diferente, representando al de su respectiva cuadrilla: tres de ellos visten de color carmín o fucsia, azul y amarillo, con blanco; el cuarto va de negro y carmín.

Las 35 láminas siguientes, a la aguada también, con finísimos toques de oro y plata, muestran otras tantas evoluciones de las cuadrillas del Torneo con los colores indicados para jinetes y caballos, que «son un primoroso trabajo de miniatura, resolviéndose en cada caso con la mayor habilidad y soltura el problema de dar cabida en cada página a las innumerables figuras» que han de representar las cuatro cuadrillas de doce elementos cada una (es decir, 48 caballos con sus jinetes), divididos de seis en seis para realizar las figuras «que se presentan en los más variados movimientos y difíciles escorzos y perspectivas». La minuciosidad en los detalles de indumentaria, en los corrajes de jinetes y caballos, en rostros y peinados, es primorosa; y la elegancia de movimientos en las actitudes de hombre y bruto, demuestra un refinamiento exquisito: ejemplo sobresaliente es la lámina final de saludo de las cuadrillas. Seguidamente, otra lámina sin numerar muestra en su centro una pequeña figura de cuadrillero niño, con traje negro y banda roja, descubierto, aunque con su chapeo en la mano y apoyado en su caballo, figurita que cierra a modo de colofón la bellísima colección de estas láminas.



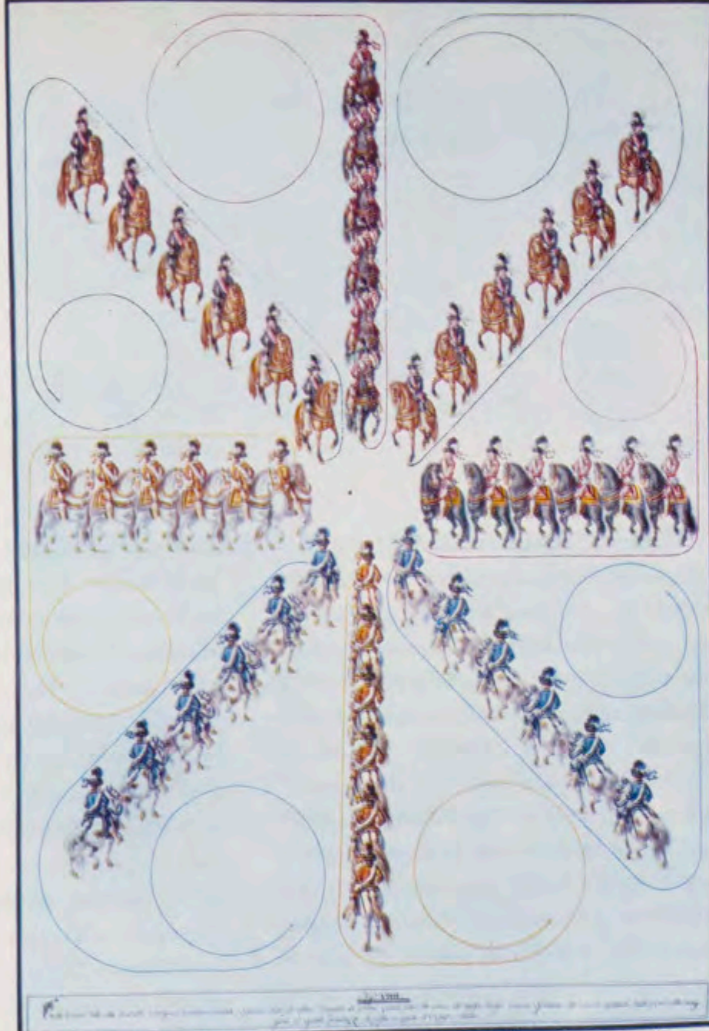
Entrada de las cuadrillas con el sombrero en la mano y luego puesto.



Las cuadrillas forman una cruz aspada.



Figura de un cuadrado con los lados incompletos y dos círculos concéntricos en medio.



Formación de una doble aspa que recuerda los radios de una rueda.

Formación de ocho círculos alrededor del campo dejando el centro libre.

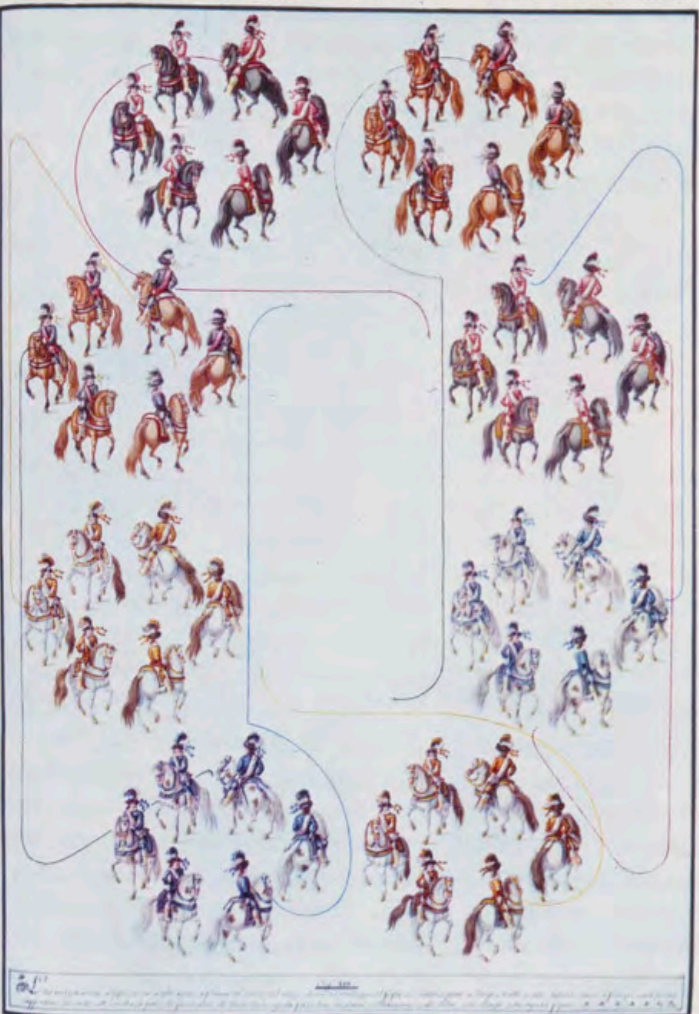
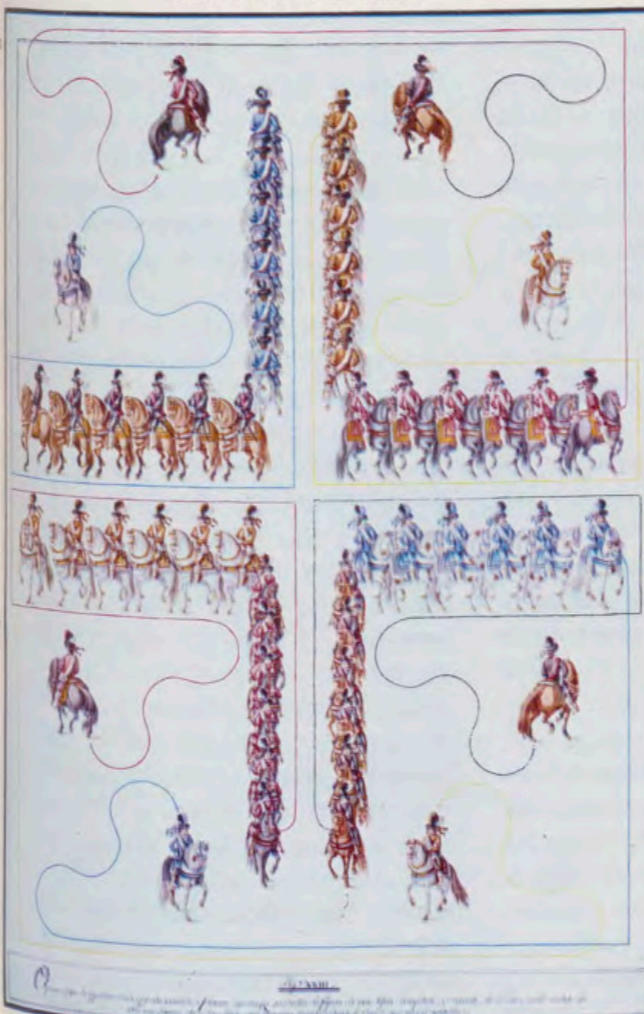


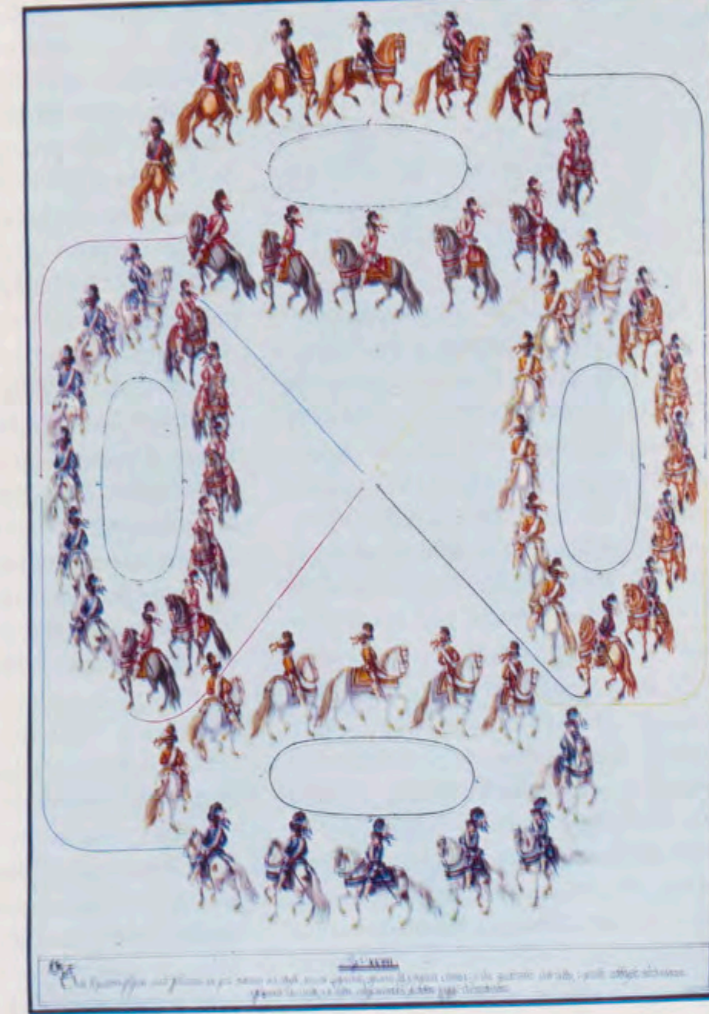
Figura de dos grandes círculos concéntricos quedando los colores de los caballos y de las cuadrillas paralelos en los que son iguales.



Formación de una cruz de brazos iguales con dos jinetes de cada cuadrilla en los huecos de los brazos.



Formación de cuatro grandes óvalos.



LOS AUTORES DEL MANUSCRITO.—El autor del texto del manuscrito, que, como ya se expresó, es muy breve (dedicatoria, explicación de las láminas, Advertencia final e Índice), y director a la vez de la confección del gran Album e inventor de varias de las evoluciones coreográficas, como él dice, de las figuras del Torneo, fue el napolitano Domenico Rossi. Famoso bailarín, gran maestro de este arte, músico compositor de numerosos bailes o pantomimas literarias, vino a España al frente de compañías italianas en 1772. Años más tarde dirigió muchas representaciones de óperas y bailes-pantomimas en los Reales Sitios y figuró desde 1787 hasta 1793 como director del Teatro de los Caños del Peral y hasta fines de siglo como empresario del mismo coliseo y su director (E. Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917).

El autor de la música es el notable compositor boloñés Luigi Marescalchi que, como Rossi, fue también director o empresario de los teatros de los Sitios Reales: en el de La Granja se representó en 1767 su ópera bufa *Il Chiarlone* (El charlatán) y *Le buone figliole*, con música suya y en parte de Piccini; y en el de Aranjuez, *La Almeria*, con música de Juan Francisco de Majo, Boccherini y el propio Marescalchi (Cotarelo).

Artista de grandes valores es el autor de las láminas, Carlo Vitalba (no Vittalba) como se dice en el trabajo de Domínguez Bordona) y artista absolutamente desconocido, pues «no se menciona su nombre en los usuales diccionarios de artífices» según expresa Bordona, ni en las obras

sobre el tema que hemos consultado, editadas a partir de 1957, fecha del estudio de mi ilustre antecesor. Las excelencias del dibujo y del colorido son típicas, así como la delicadeza y minuciosidad en los detalles, a más de una técnica depuradísima en la delicada modalidad de la pintura a la aguada.

Por último, «Fabritius Leo taurinensis et miles Namur scripsit» firma en la parte inferior de la portada caligráfica, autor también de toda la parte de escritura del gran Album, en la que se muestra calígrafo cuidadoso, característico de su momento.

Estos excelentes artífices debieron pertenecer al círculo palatino de la Corte de Nápoles y, por ello, elegidos por Domenico Rossi para la confección del primoroso manuscrito de *Las Parejas* de la Biblioteca del Palacio de Madrid.

OJEADA HISTORICA DE LOS JUEGOS DE PAREJAS.—El antecedente directo de estos juegos hípicos fueron los Torneos, productos del feudalismo y la caballería medievales, relacionados íntimamente con el ejercicio del arte militar y derivados de los juegos guerreros antiguos propios de casi todos los pueblos.

Se hacían estos torneos a caballo entre dos o entre varios jinetes representantes de los bandos respectivos. Fue Francia, al parecer, el país que los inventó, si bien son muy antiguos en todas las nacionalidades. Muy numerosos en los siglos XII y XIII y aún hasta el XV en todas las

ciudades, villas, lugares y castillos, los hubo no sólo para dirimir contiendas, sino ya con carácter de festejo para celebrar algún acontecimiento notable: una victoria, unas bodas, visitas de reyes y príncipes, fiestas religiosas o algún hecho político (pases entre naciones, constitución de Ligas o convenios), etc. Es decir, que del carácter exclusivamente guerrero o de un duelo muchas veces a muerte, se llegaron a convertir los torneos en «Squadriglie», «Quadriglie» o «Carrouseles», juegos típicos de habilidad entre varios grupos de jinetes (dos, tres o cuatro), «los cuadrilleros», llevando un color determinado en sus trajes y en el pelo de sus caballos a fin de dar mayor vistosidad a las evoluciones de las figuras que hubieran de ejecutarse.

El Renacimiento y el Barroco, aún más (s. XVI-XVII), transformaron en vistosísimo espectáculo de habilidad y de doma perfecta de los corceles, en fiestas de nobleza y pueblo, acompañadas de músicas a cuyos ritmos se acompasaban con gracia incomparable las evoluciones de los jinetes, resultando así un espectáculo casi coreográfico. En España, fue costumbre el denominar a estas fiestas «Las Parejas», y de ahí el título del manuscrito palatino de Domenico Rossi. En cuanto a la moda en el vestir de los cuadrilleros, prevaleció la española del siglo XVII en los torneos celebrados en el siglo siguiente, a causa, sin duda, de su mayor vistosidad.

LOS FESTEJOS DE «PAREJAS» EN ESPAÑA.—Nuestro país prefirió siempre como fiestas tradicionales y características las de toros y cañas,

pero no las de parejas. En la abundante bibliografía hípica española de los siglos XVI y XVII puede comprobarse esta predilección. Tampoco las menciona la *Memoria sobre las diversiones públicas* de don Gaspar Melchor de Jovellanos. Las primeras referencias de ellas corresponden a la Casa de Borbón española, que hizo que estas «cuadrillas» de parejas, aunque no muy prodigadas y con poco arraigo en el país, constituyesen uno de los más brillantes espectáculos palatinos de la corte española a lo largo del siglo XVIII¹.

El primer monarca que las alentó fue Felipe V. Con motivo de su recuperada salud, los más destacados personajes de la nobleza cortesana corrieron «parejas»²; y Alenda recoge una *Relación* impresa de las que se celebraron en la Plaza Mayor de Madrid, en 1722, apadrinadas por los Duques de Arcos y Medinaceli, para conmemorar la boda de Luis I con Luisa de Orleans³. Habían de transcurrir 42 años, en 1765, para que se celebrasen más «parejas»; fueron ahora con motivo del matrimonio del Príncipe de Asturias (luego Carlos IV) con María Luisa de Parma. Otro papel satírico que se atribuyó al Duque de Alba, conservado esta vez en el manuscrito 2458 de *Papeles varios* de la Biblioteca de Palacio y titulado *Parejas soñadas y escritas a un amigo de Sevilla por Don Deboto Adomasoy*⁴, critica lo exótico de tal fiesta y pronostica el posible fracaso de ella por desconfianza en la maestría de los que habían de intervenir dirigiéndola, que fueron el Duque de Medinaceli, el Marqués de Villada (no Velada como dice Bordona), hijo de la Duquesa del Infantado y el Conde de Altami-

ra, en lo que tocaba a la Villa de Madrid, como jefes de las respectivas cuadrillas. Sin embargo, el éxito fue notable según otras dos Relaciones de la época⁵.

Finalmente, el P. Luis Coloma, en sus *Retratos de antaño* (cap. XII, pp. 225-246), describe con todo detalle Las Parejas, que se celebraron en 1772 en la Plaza de San Ildefonso de Aranjuez. Después de pasada la Pascua de Resurrección comenzó la Jornada de Aranjuez, como era costumbre de Carlos III. Brindóse a acompañarle el Duque de Villahermosa, deseoso de hacer su corte al Rey y al Príncipe de Asturias y de asistir al mismo tiempo a las famosas funciones de Parejas, que durante varios años repitieron algunos grandes ante la Familia Real en aquellos días de la Jornada. Eran aquel año dobles las parejas que hacían la fiesta y eran los jefes cuadrilleros que habían de dirigirlos el Príncipe de Asturias; el Infante don Gabriel, su hermano; el Infante don Luis, hermano de Carlos III, y el Duque de Medinasidonia, «vestidos respectivamente de rojo, azul, verde y amarillo, combinado cada color con blanco». El P. Coloma explica con todo detalle el desarrollo del festejo: el palenque, el palco regio y el de la corte, las tribunas de los invitados y las de las orquestas; los espacios habilitados para el pueblo; el desfile de una cabalgata lucidísima de timbaleros y clarines, domadores, palafreneros, picadores, ayudantes, lacayos y otros servidores llevando briosos caballos lujosamente enjaezados; y, después, la entrada de las cuadrillas precedidas del brigadier de los Reales Ejércitos don Joaquín Ponce. Escribe:

«Al llegar frente al palco regio la primera cuadrilla, formáronse todos en ala con grande habilidad y ligereza, y tomando la venia del Rey, comenzó la contradanza, levantando los caballos a un medio galope concertado con la música marcial de los dos coros, yendo, viniendo, cruzándose de continuo para formar difíciles y caprichosas figuras matemáticas, de cuadros, de alas, de encrucijadas, de ruedas y ángulos, trotando a veces con elevación asombrosa y galopando otras en corto, tierra a tierra, pero sin rozarse nunca, sin tropezar jamás, sin que los caballos perdieran un momento el cadencioso paso castellano, ni los jinetes vacilaran sobre las sillas, ni se levantarán de ellas un ápice, ni contrarrestaran las enérgicas reacciones de los brutos más que con el pliegue airoso de la cintura. Duró una hora larga la contradanza, con gran regocijo de todos, hasta que, formándose de repente en una gran ala todos los jinetes, con sus jefes al frente, doblaron los caballos las rodillas al mismo tiempo ante el palco regio. Pusiéronse de pie el Rey, la Princesa y los Infantes para contestar al saludo, y retiráronse las cuadrillas como habían entrado, entre el estruendo de las músicas y las frenéticas aclamaciones de la muchedumbre.»

Bello complemento gráfico de esta fiesta es el precioso cuadro de Luis Paret (1746-1798) «Parejas Reales» que, procedente de Aranjuez, se conserva en el Museo del Prado. Pero el mejor documento gráfico, en general, de esta clase de fiestas es el manuscrito de Domenico Rossi, de 1781, uno de los más bellos manuscritos de esta centuria, como afirmábamos al comenzar este trabajo.



Formación de una rueda de cuatro radios.

NOTAS

¹ Otro manuscrito de esta clase, el 1293, se conserva en la Biblioteca Palatina, titulado *Plans de toutes les figures d'une contredance a cheval executée par vingt quatre chevaliers a la presence de S. M. Suedoise et de SS. AA. RR. devant le Palais du Jardin Royale de Parme le 26 Avril et le 1 de Mai 1784. Inventé et dirigée par Mr. le chevalier Sainseverin exempt des gardes et Gentilhomme de la Chambre de S.A.R.*, que contiene 35 planos o gráficos de las figuras, sin valor artístico y sin texto.

² Ms. 6.732, citado por Domínguez Bordona.

³ GENARO ALENDA: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903. G. M. DE JOVELLANOS en *Memorias de la R. Academia de la Historia*, t. V, Madrid, 1817, pp. 360-428.

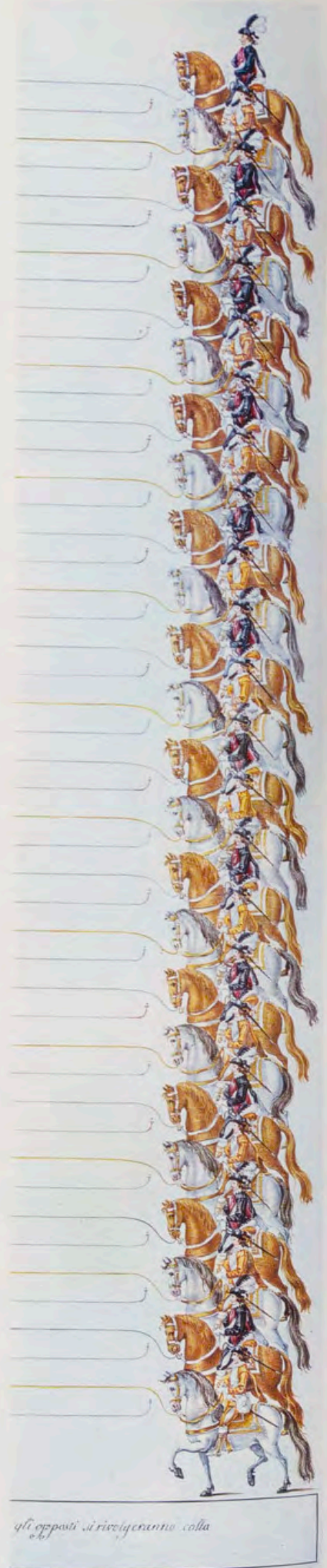
⁴ Transcrito por Domínguez Bordona, quien añade que «este papel tuvo sus réplicas y contrarréplicas que ridiculizan también a las damas de la Corte».

⁵ Relaciones conservadas en los manuscritos 10.354 y 10.468 de la Biblioteca Nacional, citados por el señor Bordona, que resume su contenido.



Un cuadrillero niño.

Frente a frente de dos en dos cuadrillas para atravesar el campo horizontalmente (lado derecho del campo).



gli opposti si rivolgeranno colla



EL CABALLO ESPAÑOL

Por ALFONSO DE CARLOS

Caballos de la portada de la obra «Nuevo Método para Domar los Caballos», del inglés príncipe de Guillaume, marqués y conde de Newcastle.

LA historia del caballo en el transcurso de los siglos presenta un misterio que nadie ha podido aclarar. En todos los países del mundo el caballo ha desaparecido de la superficie de la tierra, durante períodos muy largos, para reaparecer luego, desaparecer después y volver otra vez.

Las representaciones equinas de la época paleolítica en España no son numerosas, siendo el «jinete con casco» de Gasulla (Castellón) la figura ecuestre más antigua de nuestra Península (siglos XII u XI a. C.). La domesticación del caballo se remonta a la Edad del Bronce, conservándose una representación de este tipo en Villar del Humo (Cuenca). Por otro lado, las investigaciones prehistóricas del Marqués de Cerralbo, en Torralba (Soria), demostraron la existencia, en la Edad del Hierro, de los primeros bocados

(tipo filete) y herraduras del mundo. Sin lugar a dudas, el suelo reseco y duro creó esta necesidad.

Los tres grandes troncos étnicos que todavía hoy caracterizan el mapa hípico de la Península, y que ya aparecen en el período cuaternario, son los poneys cantábricos (jacas gallegas, poneys vasco-navarros, jacas de Ronda, etcétera); los caballos de la Meseta Castellana, de perfiles rectos, tipo tarpán, y el caballo andaluz, tipo berberisco. Los dos primeros han continuado durante siglos y han llegado hasta nosotros con iguales características. El tercer tipo, del que se deriva la actual «raza española» de caballos de silla, por las condiciones naturales del mediodía español y por las avanzadas etapas culturales del mismo, ha llegado a producir excelentes tipos caballares de renombre universal.

Cuando los bereberes (iberos) empezaron a invadir el sur de España, posiblemente en el siglo XIII a. C., trajeron sus caballos. La identidad entre el caballo berberisco y el ibero era de tal naturaleza, que Columela, autor de doce obras de agricultura y primero en usar la palabra «veterinario», tan sólo distinguía tres clases de caballos de silla: persas, sículos y españoles. Los españoles incluían al tipo bereber, al que, autores muy autorizados, señalan como progenitor del caballo andaluz.

Aunque el caballo ibero del siglo I a. C. no era en todo semejante al caballo bereber, ya que se había desarrollado durante un milenio en un medio distinto (fundamentalmente era el mismo caballo, mantenido en un régimen más rico que el africano), por haber estado las zonas que ocuparon los iberos en intensa y continua relación con el mundo mediterráneo (Grecia, Fenicia, Car-

tago y Roma), el caballo bereber fue considerado en el mundo clásico como el «equus» hispano o ibérico por antonomasia.

De mayor alzada (1,55 m.) que el céltico y que todos los caballo europeos de la época, el caballo ibérico era delgado, muy rápido, buen trepador, sobrio, dócil, de perfil subconvexo y cuello erguido; muy apropiado para la caza, suave y apto para la carrera, resistente para las marchas y muy valiente.

EL CABALLO ESPAÑOL, DECISIVO EN LA CONQUISTA DE AMERICA.—

Roma se llevó de España gran cantidad de caballos para su ejército y para las carreras de caballos y las de carros. Plinio, que estuvo en España, alaba en su obra «Historia Natural» la resistencia y el vigor de los caballos de Asturias y Galicia, lo mismo que Mela y otros escritores. Marco Varrón dice que «las yeguas de las riberas del Tajo, vueltas al Céfiro, concebían de él ligerísimos caballos». Repetido esto mismo por Virgilio en «Las Geórgicas» y por otros poetas latinos, demuestra que no encontraban mejor manera figurada de expresar la notable ligereza de nuestros caballos que suponerlos hijos del viento.

Las guerras púnicas fueron motivo de mezcla entre las poblaciones caballares africanas y españolas. En la segunda, Aníbal, además de la caballería ligera africana, montada en caballos númeridos, empleó otra caballería más pesada montada en caballos de la Península. Antes de la batalla de Cannas, Asdrúbal mandaba 8.000 jinetes montados en caballos españoles.

El emperador romano César Augusto rejoneó en Cádiz un toro bravo, montando un caballo andaluz ante un grupo de nobles tartésicos que, con armaduras de plata, cabalgaban en corceles del mismo origen.

Durante los ocho siglos que duró la dominación árabe en España, la cría caballar fue objeto de atención preferente por parte de los emires y califas, quienes se ocuparon de establecer y sostener magníficas yeguas, seleccionando escrupulosamente los reproductores y estudiando los cruzamientos. De estos cruces resultaron dos tipos principales de caballos: el árabe-andaluz, de perfil recto, y el bereber-andaluz, de perfil ligeramente convexo. En menor número, el tipo ultra-convexo o acarnerado, descendiente de los caballos germánicos de los vándalos, que por desgracia recibió nuevos refuerzos a lo largo de los siglos con los caballos importados de Dinamarca y Nápoles por algunos monarcas españoles.

La unánime admiración del mundo antiguo hacia el caballo andaluz comienza. La historia y la leyenda se entre-





1. «Descarado II», de la ganadería de Terry, del Puerto de Santa María.

2. Caballo de pura raza española de la ganadería de Ses Rotes, en Palma de Mallorca.

3. Auténtico caballo español (andaluz).

4. Un tordo de pura raza española galopando en el picadero de la ganadería de Ses Rotes (Palma de Mallorca).



3.

mezclan y cuenta ésta que, tanto Guillermo el Conquistador, en la jornada de Hastings, como Godofredo Plantagenet, en Rouen, hicieron su aparición montados en caballos españoles; así como Ricardo Corazón de León cuando entró triunfante en Chipre.

La primera yeguada de carácter nacional, aunque se desconoce la fecha de su fundación, existía en el bosque de Aranjuez durante la Edad Media y era propiedad de la Orden de Santiago. Nombrado gran Maestre de la Orden el Rey don Fernando el Católico, compró a la misma todo el ganado, terrenos y edificios y la convirtió en Yeguada Real. Ya en tiempos de Alfonso XI se ordenaba que el ganado yeguar formase parte de la cabaña real.

Fernando V de Aragón y su nieto el Emperador Carlos V regalaron caballos andaluces a Enrique VIII de Inglaterra. En anteriores reinados los ingleses sacaron de nuestro país yeguas y caballos reproductores. ¡Quién iba a decir que el famoso caballo pura sangre in-

1. Caballo español. Litografía de Vernet, de comienzos del siglo XIX.

2. El soberbio caballo de España, según Newcastle: «De todos los caballos del mundo, los caballos de España son los más inteligentes, los más nobles y bellos; los mejores caballos para todo, menos para tirar de los carros.»

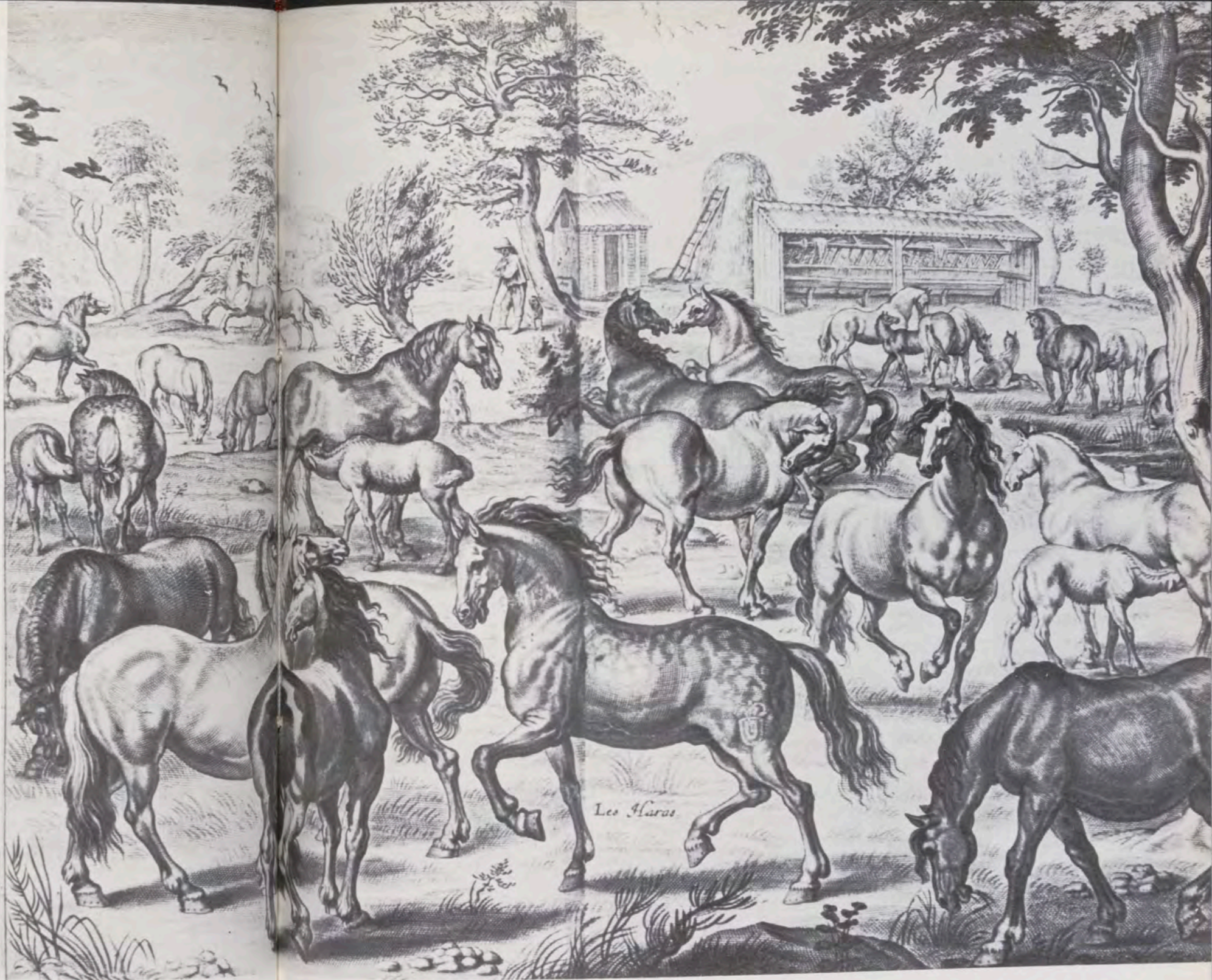


EL CABALLO ESPAÑOL (Le cheval espagnol.)

Litografía de Vernet. Comienzos del siglo XIX.

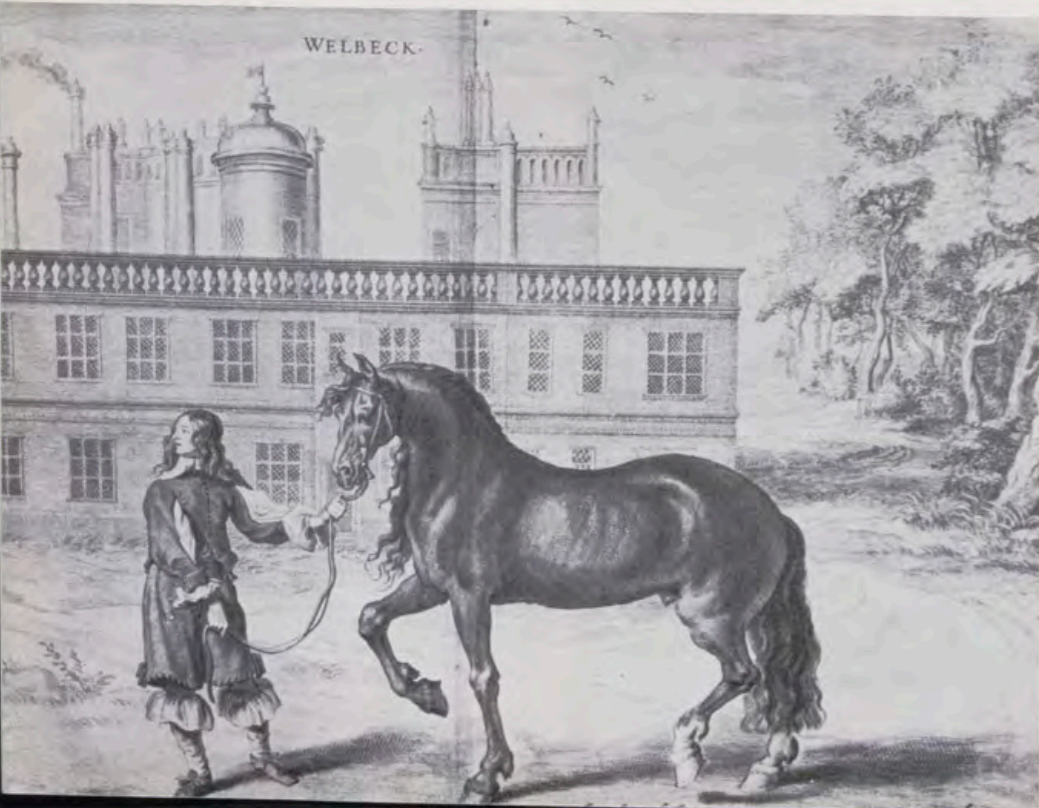
3. Las «Haras», página doble de la obra «Nuevo método para domar los caballos». Caballos y yeguas, potros y potrancas en una especie de paraíso caballar, en donde el caballo es el rey.

4. Viñeta romántica del libro «Nuevo Manual de Equitación o Arte de Montar a Caballo, para Uso de las Señoritas, Caballeros y Militares». Barcelona, 1848.



Les Haras

1.
2.
3.
4.



WELBECK.



glés, el caballo de carreras, uno de los más cotizados actualmente en el mundo, podía tener antepasados españoles!

Las disposiciones que habían dado los Reyes Católicos protegiendo la ganadería caballar siguieron en tiempos del Emperador Carlos V y de su hijo Felipe II, que fundó la primera Yeguada Real de Castilla en los terrenos de Córdoba la Vieja, casi en el mismo sitio donde habían pastado siglos atrás las yeguas de Almanzor, y completó su gran labor equina ordenando establecer en 1579 el primer registro oficial de caballos.

Sin el caballo español no hubiera podido realizarse la conquista del Nuevo

Mundo con la rapidez con que se hizo, siendo los caballos de guerra los primeros animales domésticos que se embarcaron en el segundo viaje de Colón. Por tanto, no podemos olvidar que España llevó la raza caballar a América, en donde se reprodujo y continuó hasta nuestros días. El gran poeta hispanoamericano Santos Chocano nos dejó en una de sus poesías una alabanza de los caballos españoles que transcribimos a continuación:

¡No! No han sido los guerreros solamente, de corazas, y penachos, y tizonas, y [estandartes, los que hicieron la conquista

de las selvas y los Andes;
 los caballos andaluces, cuyos nervios
 tienen chispas de la raza voladora de
 [los árabes,
 estamparon sus gloriosas herraduras
 en los secos pedregales,
 en los húmedos pantanos,
 en los ríos resonantes,
 en las nieves silenciosas,
 en las pampas, en las sierras, en los
 [bosques y en los valles.

número anterior de REALES SITIOS) se fundan en esta época. Los caballos apresados en el desastre de la Armada Invencible dejan en Inglaterra tal descendencia, que las jacas de Comenara, en opinión de Ridgeway, se las llamaba «andalusian», prueba fehaciente de que no olvidan a sus tatarabuelos.

El caballo andaluz era en esta época el

El príncipe Gillaume, marqués y conde de Newcastle, ayo del Rey Carlos II de Inglaterra, se expresaba del siguiente modo, en su obra «Nuevo método para domar los caballos»: «De todos los caballos del mundo, de cualquier región o clima que sean, los caballos de España son los más inteligentes... Si se sabe elegir bien el caballo español, yo respondo de que es el más noble del mundo y de que no lo hay mejor cortado desde la punta de la oreja a la punta de los cascos. Es el más bello que puede encontrarse; pues no es ni tan pequeño como el berberisco, ni tan grande como el napolitano... Es vigoroso, de mucho aliento y muy dócil; marcha con altivez y trota con la acción más hermosa del mundo; es arrogante en el galope, más veloz que los demás caballos en la carrera, mucho más noble y más apacible que ellos; y es, en fin, el más adecuado para que un gran monarca, en un día de triunfo, pueda ostentar su gloria al pueblo o presentarse a la cabeza de un ejército en un día de batalla. Así, pues, es el mejor caballo y el que debe preferirse a todos para casta y para lograr buena raza, ya sea para el picadero, ya para la guerra o la caza, como para las carreras y toda clase de usos y servicios.»

Y termina diciendo: «Digo, por tanto, que el caballo español es el mejor caballo padre del mundo, con tal de que se le acople con yeguas adecuadas para el uso o servicio a que se quiera destinar. Los caballos españoles son buenos para todo, menos para tirar de los carros.»

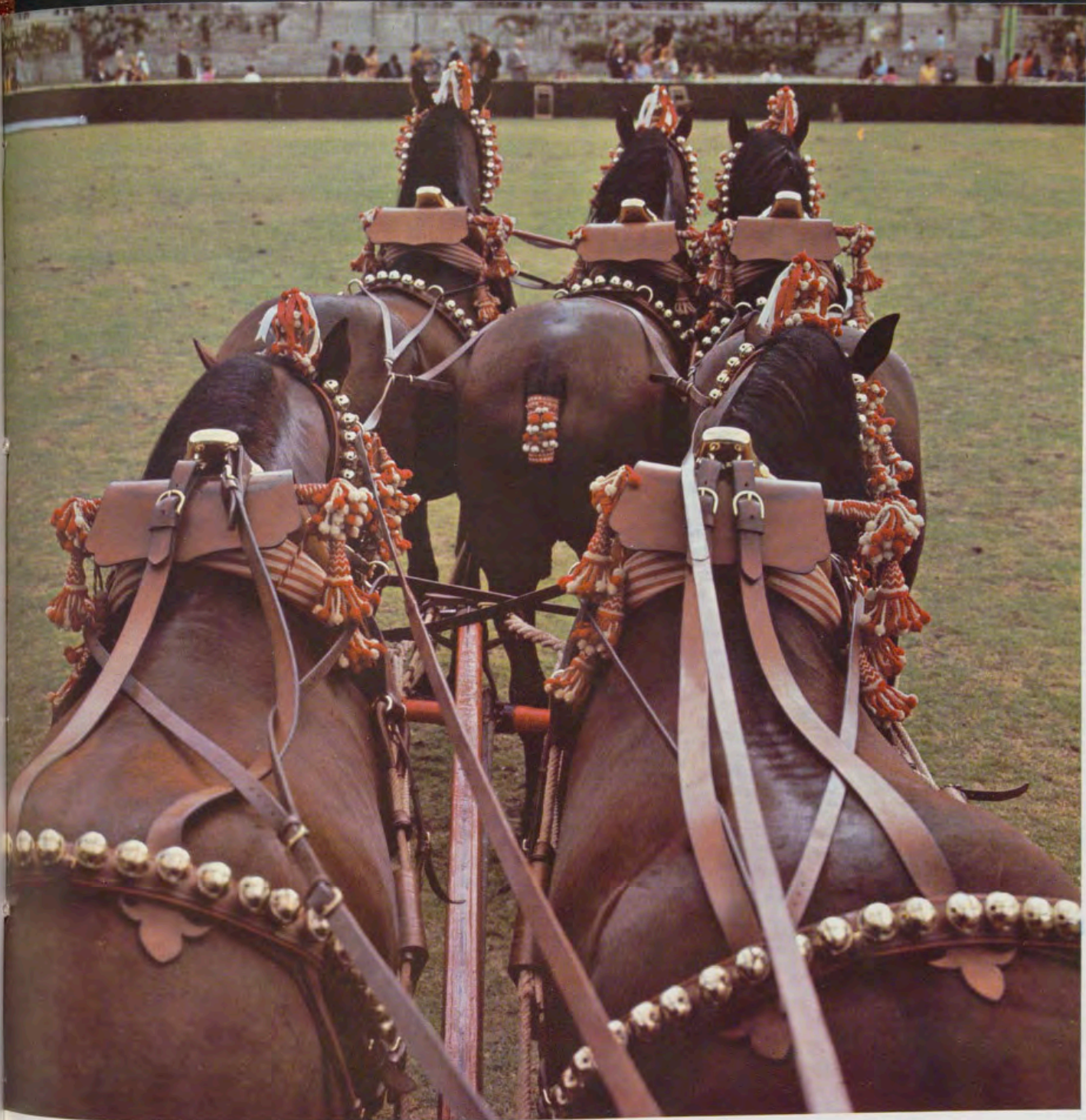
El barón alemán d'Eisenberg, en su obra titulada «El arte de montar a caballo», habla sobre nuestros caballos de esta forma: «La experiencia ha dado sobradamente a conocer que el caballo de España es el más perfecto para el picadero, no sólo por su con formación, que es bellísima, sino por sus cualidades, pues es dispuesto, vigoroso y tan dócil, que comprende todo lo que se le quiere enseñar y lo ejecuta con la mayor exactitud. La Naturaleza parece haberse complacido en criarle especialmente para el trabajo de picadero, pues no hay caballo que le iguale en valentía, fogosidad y nobleza.» Celebra también el barón los caballos ingleses y alemanes, pero atribuye sus buenas cualidades a ser, por lo general, hijos de caballos españoles. Entre tantos escritores extranjeros que ponderaron, en diferentes épocas, al caballo español, conviene citar al maestro de equitación español Manuel Alvarez Osorio en el tan conocido libro del siglo XVIII «Manejo real»; nos dice que la fama de los caballos españoles era todavía tan grande, que en cualquier nación de Europa, cuando se quería ponderar la belleza de un caballo, se decía: «Parece español.»



Sección Montada de la Policía Municipal de Barcelona, el grupo ecuestre español más famoso en Europa a lomos de caballos nacidos en Andalucía.

ELOGIOS MUNDIALES AL CABALLO ESPAÑOL.—De tiempos del Emperador Carlos V son los famosos caballos «guzmanes», que luego se denominaron «valenzuelas», muy apreciados por los aficionados del siglo XVI. En todo el mundo se cotizaba el caballo español, siendo los andaluces los preferidos en las cortes europeas. En Austria-Hungría, las yeguas de Kladrub y Lipizza (de las que ya hablamos en el

mejor de Europa, según Salomón de la Broue, caballero de Enrique IV, que escribió en el año 1600 su obra «La Caballería francesa», en la que decía: «Comparando los mejores caballos entre sí para apreciar su mayor perfección, coloco en primer lugar al caballo español, y le doy mi voto, por ser el más hermoso, el más noble, el más gracioso, el más valiente y el más digno de que lo monte un gran Rey.»



Faetón, bis a bis, en tresillo (dos caballos en lanza y el pericón, o guía, suelto). Tordos españoles. Yeguada Militar de Jerez de la Frontera.

Típico enganche a la calesera compuesto de cinco caballos castaños de pura raza española a la media potencia (dos en lanza y tres en cuarta).



Francisco Robichon de La Quérinière, en su «Escuela de Caballería», decía en 1733: «Todos los autores han dado siempre la preferencia al caballo español, considerándole como el mejor de todos los caballos para picadero, en razón de su agilidad, de sus resortes y su cadencia. Lo estiman como el más adecuado para la ostentación, por su gallardía, distinción y nobleza; y el más indicado para la guerra en un día de combate por su gran temperamento y docilidad. Algunos se sirven de estos caballos para la caza y para los coches, pero es una verdadera lástima sacrificar a este último uso unos animales tan hermosos y por todos conceptos tan estimables.» Tratando este mismo autor de la elección de caballos padres, dice que «para sacar una buena raza prefiere entre todos a los caballos españoles».

LOS MEJORES CABALLOS DEL MUNDO.

—El caballero de Luis XIV, François-Alexandre de Garsault, al ocuparse del caballo de picadero, en su libro «Le nouveau parfait maréchal», decía lo siguiente: «... no todos los caballos son igualmente buenos para el picadero. Para este ejercicio hace falta que el caballo elegido sea hermoso, ligero y fuerte; ha de tener excelente boca, ser vivo y gallardo sin rigidez, para que pueda plegarse en los movimientos que se le enseñe; debe tener fuertes corvejones y buenos riñones para que pueda suspenderse de adelante sobre las ancas. Los caballos de Espa-

son gruesos, tienen mucho movimiento al andar y mucha flexibilidad, acompañadas de fogosidad y gallardía. Los de Andalucía pasan por ser los mejores de todos, a pesar de tener la cabeza algo larga; pero se les perdona esta pequeña imperfección en favor de sus raras cualidades, pues tienen mucho temperamento, mucha docilidad, gracia, gallardía y más flexibilidad que los caballos berberiscos; por cuyas ventajas son los españoles preferibles a todos los caballos del mundo, para la guerra, para la pompa y para el picadero.»

España, que tenía los mejores caballos del mundo, como acabamos de ver en

daneses, con el objeto de producir caballos grandes de coche; fue, por tanto, el primero que introdujo en España caballos con cabezas acarneradas. Carlos III incurrió en el mismo error que su antecesor: la importación de los caballos de perfil acarnerado.

Los monjes cartujos, que no aceptaron esta moda, conservaron los caballos puros andaluces. Sus descendientes actuales, los «zapatas», tienen la piel azulada; el color de la capa suele ser el tordo vinoso y tordo azulado claro, teniendo, algunas veces, en los frontales, unas protuberancias, de ahí la denominación de «caballos con cuernos» que se aplicaba a los cartujanos.



«Feria de Sevilla, donde concurre el ganado de las demás provincias criadoras de Andalucía y Extremadura.» Litografía de Villegas, de la obra «La Cría Caballar en España», del Coronel de Caballería Juan Cotarelo

y Garastazu. Madrid, 1861. (Las fotografías en negro de este artículo corresponden a obras de la Biblioteca de Palacio. Las fotos en color son del autor.)

ña son, sin contradicción, los mejores que se conocen para este uso.»

En la enciclopedia de Diderot, en el tomo XVII, y en la palabra «Haras», dice: «España adorna con sus caballos los picaderos de Francia, y puebla, en gran parte, sus yegüadas. Todos los grandes señores se sirven de ellos en el Ejército.» Más adelante continúa de esta forma: «... los más bellos son los andaluces, porque son los más propios para engendrar caballos de montar.»

El inmortal naturalista Buffon, al ocuparse en su «Historia Natural» de los caballos, se expresa de esta forma: «Los caballos de España de buena raza

este resumen de tratadistas, en su mayor parte extranjeros, llevó sus caballos más allá de los Pirineos, siendo el origen no sólo de los caballos austríacos, ingleses, irlandeses y franceses, sino también de los napolitanos, daneses y húngaros. Hoy en día se encuentran numerosos ejemplares de lipizzanos (de origen español) más o menos mixtificadas en Yugoslavia, Rumania y el sur de Polonia.

El napolitano Jerónimo Tiuti, encargado de la yegüada real de Córdoba por Felipe III, cometió la torpeza de cubrir las yegüas andaluzas con sementales napolitanos, normandos, holandeses y

Actualmente, el auténtico caballo español, el andaluz, vuelve a estar en las alturas, se ha vuelto a los viejos tiempos; Cádiz (especialmente Jerez de la Frontera), Córdoba, Sevilla, Badajoz, Cáceres, Huelva, Aranjuez, Palma de Mallorca, Salamanca y Málaga, son lugares en donde los ganaderos de raza española conservan, como «oro en paño», los caballos españoles, sin mezcla, sin mancha de otras sangres, con toda su pureza. Por esto, han vuelto a Portugal, se encuentran en Méjico y ya están otra vez en Austria, porque el caballo español ha sido un caballo de reyes, eso no se puede olvidar. Nosotros añadimos: y el rey de los caballos.



Barda acolchada,
con gran collarón,
para justa.
Pertenece al siglo XV.



Testera
de la barda acolchada,
del siglo XV,
con el águila bicéfala.

ARMADURAS de **CABALLOS** en la REAL ARMERIA de MADRID

Por M.^a TERESA RUIZ ALCON



Barda de guerra
que perteneció
al emperador
Maximiliano.

EN este número de REALES SITIOS, dedicado al caballo en el arte, era de rigor hacer alusión a la espléndida colección de bardas conservadas en la Real Armería de Madrid.

El caballo, que en todos los tiempos fue sumiso servidor del hombre y en la guerra un elemento valiosísimo, ha sido siempre cuidado con esmero por éste y defendido en lo posible de las armas enemigas. Hay datos suficientes



Barda del siglo XV, con cuernos de carnero en la testera, y detalle de la misma, grabada por Burgmair, en el que se representa a David arrojando la piedra contra Goliat.

mente comprendida entre los siglos XV y XVII. Pero, aunque no estén representados otros períodos anteriores, la categoría de los que se conservan sirve con creces para poder hacer una breve monografía de estas piezas, algunas de gran valor artístico.

Las partes que normalmente componían la armadura o barda de un caballo, desde finales del siglo XIV, en que empiezan a tomar auge, hasta principios del siglo XVII, en que declina su uso por completo, son: la **testera**, que, junto con la **capizana**, a la que va unida, cubrían la testuz y parte alta del cuello; el **cuello**, la parte delantera del mismo; las **gruperas**, que defendían las ancas del caballo; las **flanque-ras**, que cubrían los flancos y parte de los ijares, y la **pechera**, el pecho del caballo; por otra parte, también formaba parte del arnés la **silla**. Todos estos elementos, según las épocas, eran más o menos grandes, variando también la forma por exigencias de la moda del momento. En el siglo XV llegan a grandes dimensiones y peso, y en el XVI, aunque más ligeras, se llega a cubrir hasta las patas del caballo, como ocurrió con la armadura realizada por Albert, armero del archiduque Maximiliano de Austria, sobrino y yerno de Carlos V.

Estos arneses no eran siempre defensivos, para usarlos en las guerras. Igual que ocurría con el arnés del caballero, en ocasiones eran sólo para paseo o parada, que, como el nombre indica, se colocaban sobre el caballo en desfiles o solemnidades.

Uno de los arneses más antiguos de la Armería, y que perteneció al Emperador Maximiliano, abuelo de Carlos V, es el que lleva una gran pechera acolchada, que rodea el cuello del caballo como un gran collarón, y que se empleaba, según dice el Códice de Lancelot du Lac¹, desde el siglo XIV en las justas. Solían ser aquéllas de cuero o madera, que se recubrían después por una barda de rica tela que, normalmente, ostentaba los colores y escudos heráldicos del caballero. El resto de esta armadura consta del cuello, formado por launas —planchas de acero— alternando con fajas de malla (sobre el acero hay grabadas cruces de Borgoña), y la testera, de grandes dimensiones, que tiene repujada y grabada al aguafuerte el águila bicéfala. En el centro, un escudete con las columnas de Hércules y el lema «plus ultra», que debió de añadirse al pasar la armadura a pertenecer a Carlos V.

También perteneció a la armería de Maximiliano la voluminosa barda de grandes planchas de acero bruñido. Su forma es la característica de las armaduras alemanas del siglo XV, de anchas faldas colgantes, con línea algo acampanada. Se compone de testera



para asegurar que los griegos y romanos ya se preocuparon tanto de proteger a sus caballos como de su embellecimiento. Así, van surgiendo los jae-ces que los adornan y las bardas que los protegen. En un principio, estas

bardas son de cuero; más tarde, de malla, como las cotas de los mismos guerreros, y, por fin, son planchas de acero que los recubren casi totalmente.

La colección de arneses de la Real Armería de Madrid está cronológica-

Barda que perteneció al Príncipe Don Carlos, labrada por Conrado Lochner.



(más bien pequeña), capizana, grupera, flanqueras y pechera en la que aparecen abultadas pezoneras, que tenían como fin facilitar el movimiento de las patas del caballo. No posee más adorno que un borde en forma de cordón. La marca de armero parece indicar que se trata del milanés Merate, que estuvo al servicio de Maximiliano.

Otra barda que sigue la misma línea que la anterior y está perfectamente conservada es la de cuernos de carnero. Perteneció al Emperador, aunque en su estilo está muy próxima a las de Maximiliano, lo que denota su procedencia alemana, pero carece de punzón de armero. No le faltan ninguno de los elementos que constituyen el arnés del caballo en este momento. Presenta una decoración abundante. El cuello, en vez de ser de launas o liso, está formado por escamas, lo que facilita su articulación; las pezoneras de la pechera son cabezas de león, y lleva también un guardamaslo que representa una cabeza de carnero. Todas las piezas están ornamentadas con perlas, cintas y pinjantes en relieve y franjas de decoración floral grabadas al aguafuerte. En las gruperas hay dos escenas que representan a «David arrojando

la piedra contra Goliat» y «Sansón luchando contra los filisteos». Al comparar estos grabados con los de los Burgmair, padre e hijo, se llega a la conclusión de que son obra suya, lo que no tiene nada de extraño, pues estos grabadores trabajaron para la corte imperial de Viena. En la decoración floral de las cenefas se nota el goticismo de los autores. El conjunto resulta espléndido, aunque el caballo tenía que soportar un peso, con el arnés del caballero, de más de cien kilos. Esto, ciertamente, originaba torpeza y lentitud en los movimientos del caballo, lo que hizo que se empezaran a aligerar estos arneses.

Existe un arnés de caballo que, aunque de época posterior, sigue la moda antigua. Es el que ejecutó Conrado Lochner, en Nuremberg, para el Príncipe don Carlos, hijo de Felipe II. La explicación es muy sencilla: este Príncipe, que en su locura sentía una gran

aversión hacia su padre, era entusiasta de las acciones guerreras de su abuelo, y en su afán de emularle se mandó hacer una armadura semejante a la que usó el Emperador. La decoración, grabada al aguafuerte, la constituyen roleos, palmas y franjas con imbricaciones, alternándose el hierro y el oro, que corresponde a época más posterior a la de la forma.

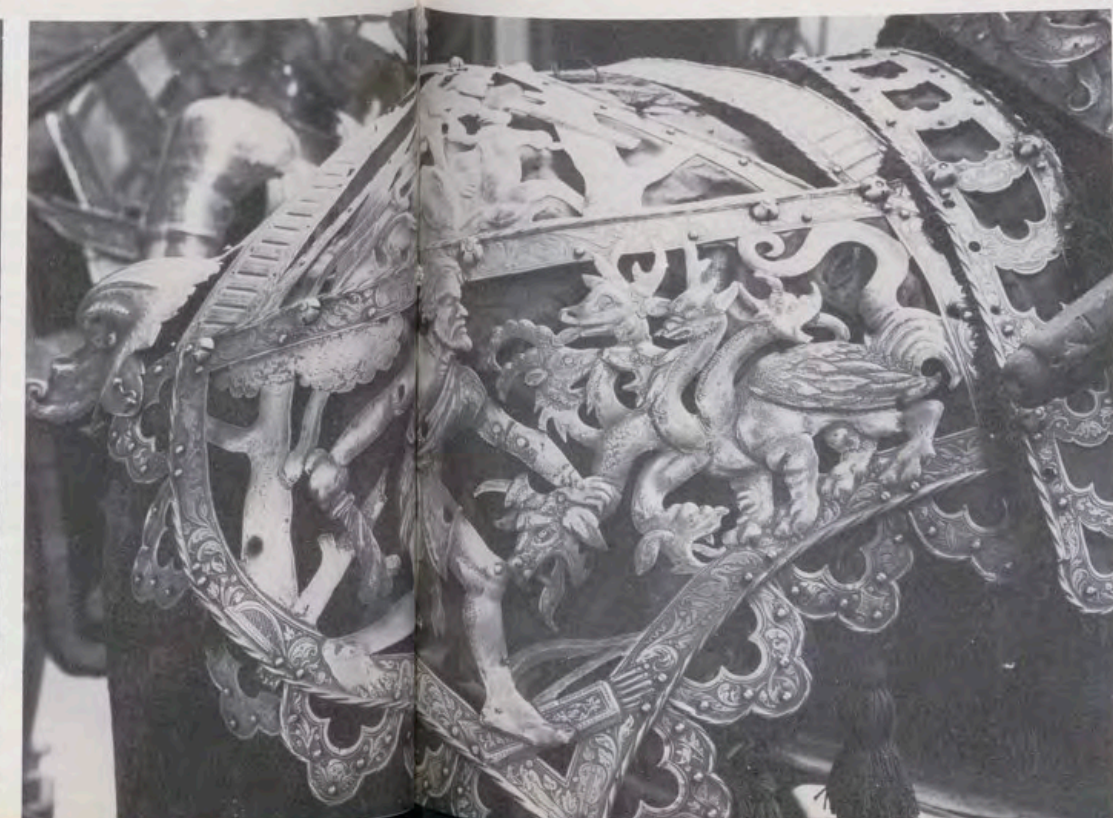
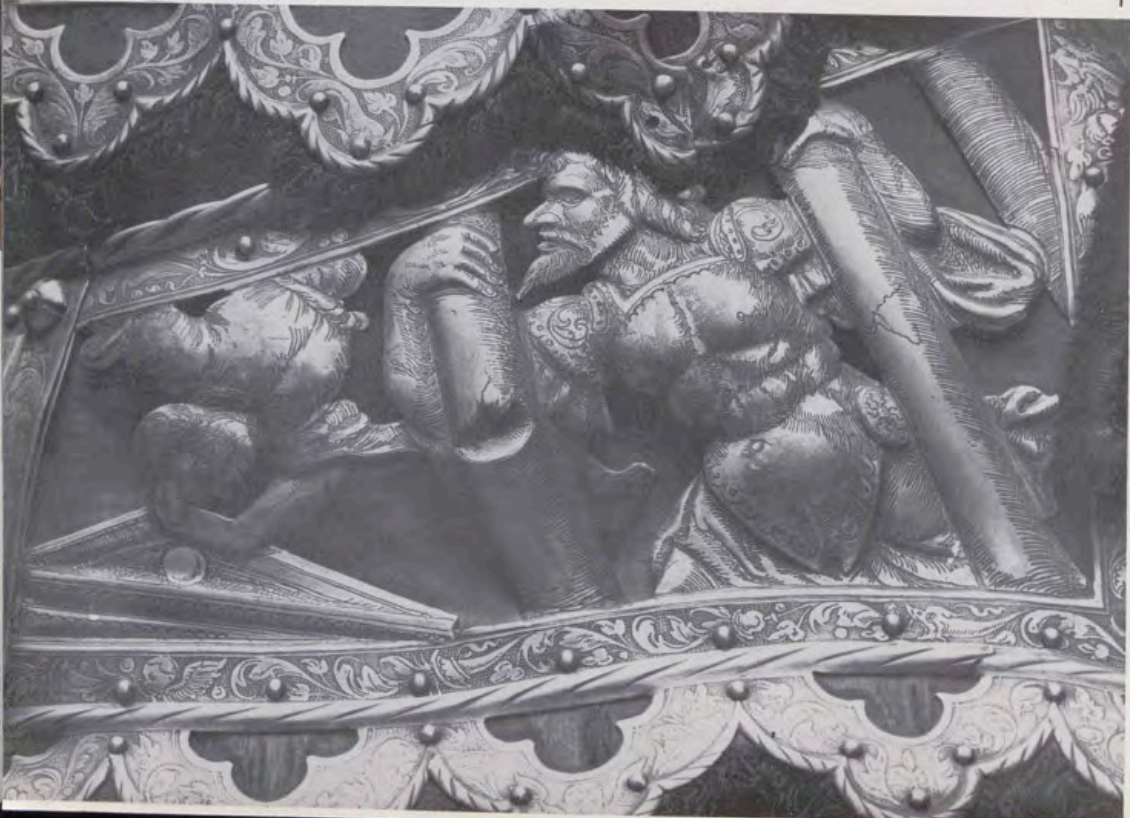
En el año 1521 —liquidación de la testamentaria del Emperador Maximiliano I— se adjudica a Carlos V una barda de caballo, de gran belleza. Carece de flanqueras y cuello, lo que indica que no tenía otro fin que enjaezar el caballo para las paradas o paseos, y es una de las más artísticas y lujosas que se conservan en la Armería. Según el erudito austríaco Quirin Leitner, esta barda se hizo toda conforme a los dibujos de Hans Burgmair. Es de acero blanco recortado y aplicado sobre un sirgo negro para que resaltaran las figuras que constituyen la ornamentación. Tanto la grupera como la pechera están decoradas con escenas grabadas al aguafuerte, algunas silueteadas, y está combinado el acero en blanco con partes doradas. En la parte izquierda de la barda se representan es-



Barda de parada adjudicada a Carlos V en la testamentaria de su abuelo Maximiliano, y detalles de esta barda en los que figuran las siguientes escenas grabadas por Burgmair: 1, Sansón arruina el templo de los filisteos; 2, Dalila corta los cabellos a Sansón; 3, Sansón desquijarando al león; 4, Sansón llevándose las puertas de la ciudad de Gaza; 5, Hércules vence a la hidra de Lerna; 6, Hércules niño mata a las serpientes que le envió la diosa Juno para darle muerte.



cenas de la vida de Hércules: dando muerte a la serpiente que le envía Juno, la lucha con Anteo, venciendo al toro de Creta, matando a la Hidra de Lerna. A la derecha hay escenas de la vida de Sansón: arrancando las puertas de Gaza, luchando con el león, arruinando el templo de los filisteos y Dalila cortándole el pelo. El guardamaslo es una interesante cabeza de delfín. Todas las piezas están orladas de festones recortados. La silla (aunque muy bella, no pertenece a la misma barda) es bridona, para montar a la guisa. Es decir, el caballero lleva en este caso las piernas estiradas; por el contrario, cuando es a la jineta las lleva encogidas.





1. y 4. Otras dos escenas grabadas por Burgmair en la barda de Maximiliano: en la primera, Hércules lucha con Anteo; en la segunda, Hércules doma al toro de Creta.

2. Detalle de la silla perteneciente a la barda de Maximiliano.

3. Guardamaslo de la misma barda, donde se aprecia el trabajo realizado por Burgmair.

5. Arnés de parada, con decoración de grandes gallones, labrado por Colman en el siglo XVI.

6. Guardamaslo de la misma barda labrada por Colman.

7. Pechera de grandes gallones de este arnés. El grabado de Hopfer se aprecia en el borde de la misma.



2. 3.



4. Uno de los armeros del Renacimiento alemán es Desiderio Colman^o, de Augsburgo, que hizo numerosas armaduras para Carlos V, por lo que en ocasiones tuvo que venir a España para tomarle medidas. Hay dos bardas en la Real Armería que, aunque carecen de punzón, son sin duda obra suya. Una es de parada, sin otro fin, por consiguiente, que engalanar el caballo. La grupera está constituida por colgantes de acero blanco acanalados que parten de un remate esférico y permitirían lucir alguna rica tela; el guardamaslo es, también, la cabeza de un delfín; y la pechera, muy aparatosa y volada, está adornada con gallones, como la testera, que luce un escudete con el águila imperial. En su origen, esta barda estaba grabada al aguafuerte sobre fondo de oro, pero en la actualidad está casi perdido. La decoración es francamente renacentista: consiste en geniecillos, grutescos, trofeos y roleos diseñados, y casi con certeza ejecutados, por Daniel Hopfer, otro de los grandes grabadores alemanes del Renacimiento.

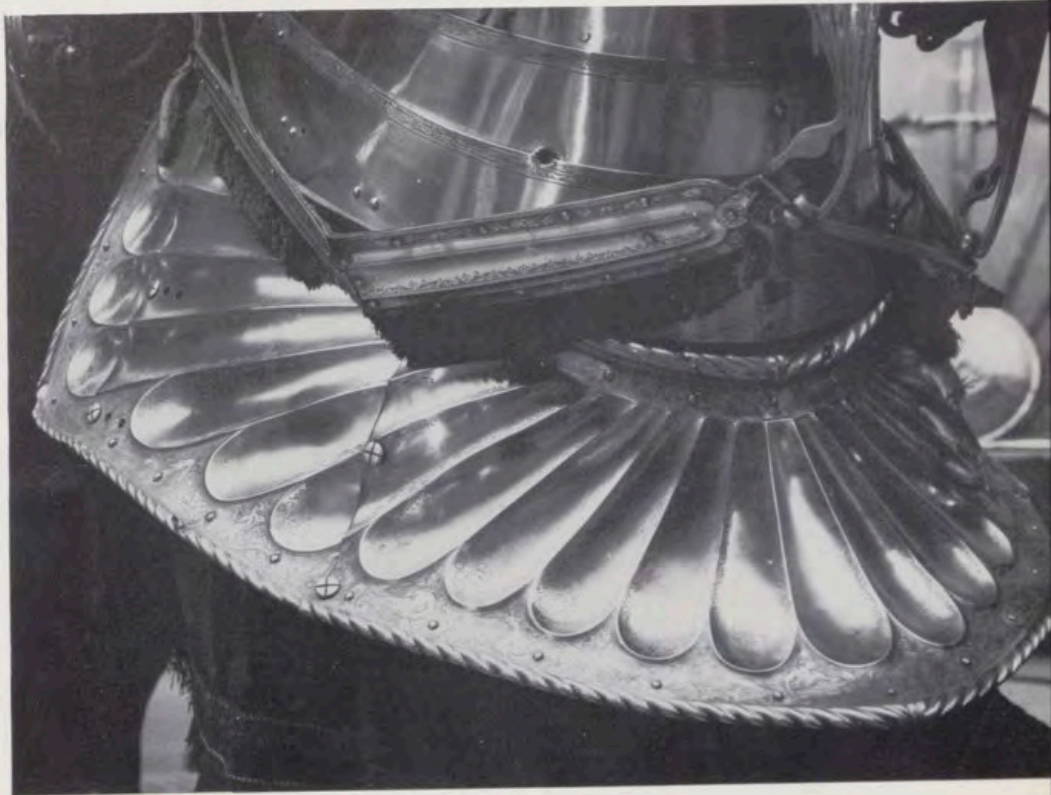


shut (Alemania), y está perfectamente documentado. En la barda del caballo la ornamentación es aún más profusa que en la armadura, y consiste en anchas fajas doradas que se cruzan sobre el acero blanco formando rombos. En el interior, al aguafuerte,



La otra barda, de los mismos armero y grabador, tiene flanqueras y cuello, lo que indica que se empleaba para la guerra. Es una obra extraordinaria, repujada, dorada y grabada al aguafuerte. La decoración consiste en imbricaciones y festones trilobulados; unos y otros, en ocasiones, están calados. En los festones aparecen grabadas unas granadas, que emplearon como emblema los Reyes de España, y en las imbricaciones, una rosa en el centro y en el borde dos querubines con eslabones y pedernales chispeantes, que hacen referencia a la Orden del Toisón de Oro. La silla es de conteras, especie de orejas que defendían al jinete. El conjunto es de una gran belleza.

Aunque Felipe II, como es sabido, fue un rey más burócrata que guerrero, se conservan, no obstante, numerosos arneses que le pertenecieron. Uno de los más interesantes es el llamado de Aspas o cruces de Borgoña, que se conserva en perfecto estado y en el que la barda del caballo hace juego con el arnés. Fue labrado en 1551 por Segismundo Wolf, armero de Land-





1.



2.

1. Barda perteneciente a Carlos V, labrada por Colman y grabada por Hopper.

2. Detalle de la pechera correspondiente a esta barda.

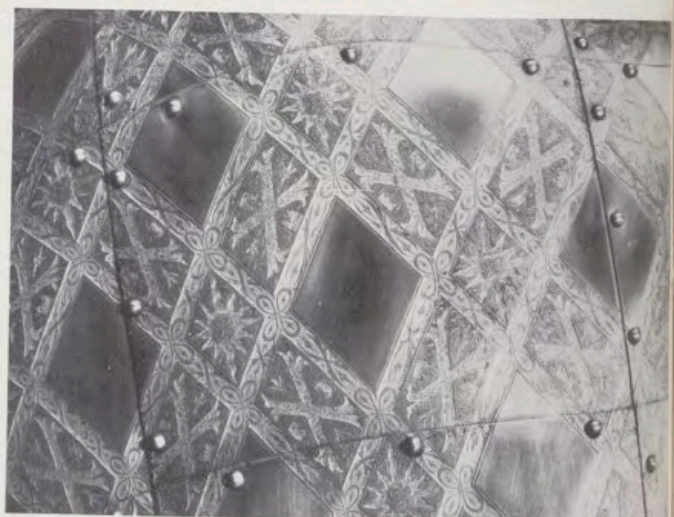
3. Arnés con su barda, que perteneció a Felipe II, obra de Segismundo Wolf.

4. Detalle de la grupera de la barda labrada por Wolf.

5. Testera de la barda de Felipe II.



3.



4.



5.



Testera labrada por Lucio Picinino para la barda de Felipe III.

están grabadas cruces de Borgoña con eslabones y pedernales, emblemas del Toisón. Una ancha cenefa, con esta misma decoración, contornea todas las piezas. Sobre la testera, el escudo de Felipe II siendo príncipe.

De Felipe III se conserva un arnés que, en su origen, fue muy completo. Tenía dos bardas de caballo. Actualmente sólo existe en la Armería parte de las dos, encontrándose diversas piezas por otros museos. Es barda de paseo y pertenece a una época tardía del Renacimiento italiano. Aunque carece de punzón, hay que atribuirle, sin duda alguna, a Lucio Picinino, el último de una célebre familia de armeros milaneses. Su semejanza con la ejecutada por él para Alejandro Farnesio es indiscutible.

Arnés con la barda labrada por Picinino para Felipe III.

La actual barda está formada por los restos de las dos. La decoración es de ataujía de oro y plata de gran relieve y tenía incrustadas piecabujones de lapislázuli y topacios, que hoy han desaparecido. La grupera y pechera están



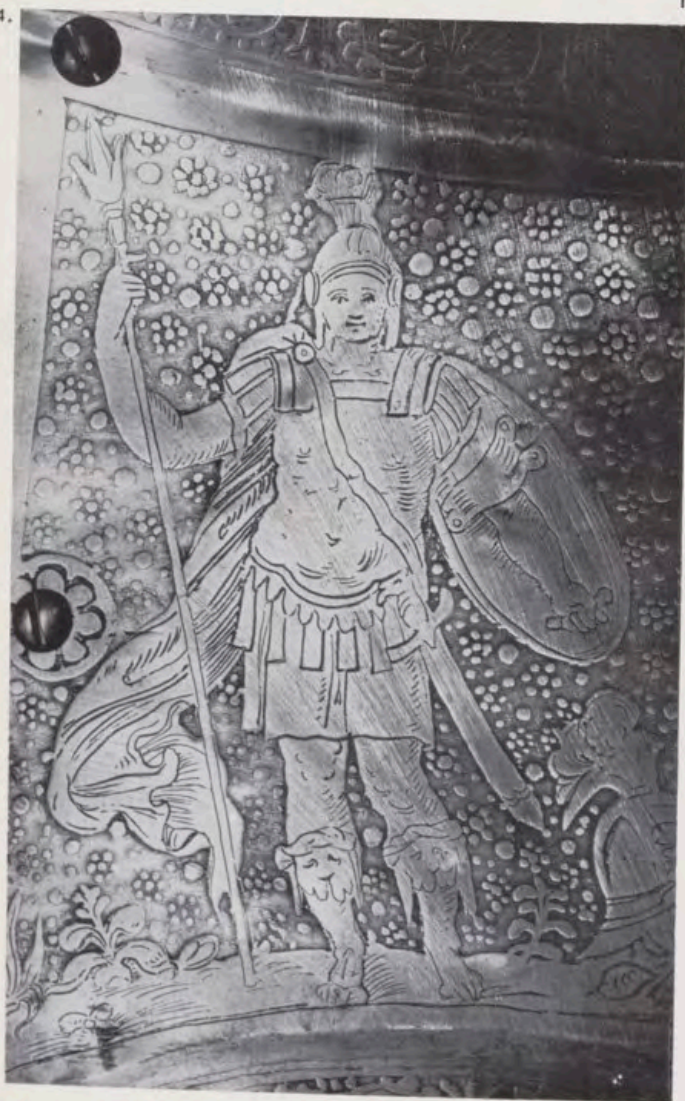


1.



2.

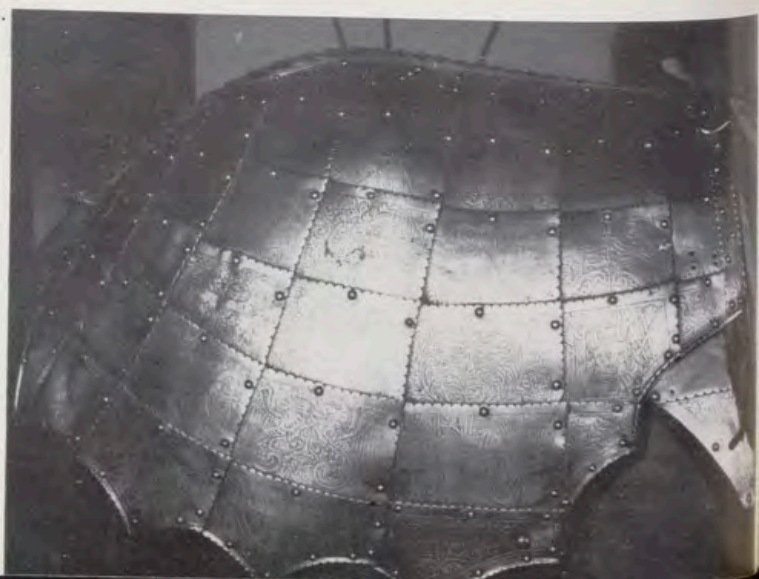
4.



5.



6.





1, 2 y 3. Venus y Cupido, el dios Marte y el juramento de Aníbal, tres de las escenas grabadas por Picinino en la barda de Felipe III.

4, 5 y 6. Tres fragmentos de una barda española del Renacimiento: guerrero romano, Santiago en la batalla de Clavijo y detalle de la grupera.

7. Barda española del Renacimiento.



formadas por cenefas y medallones recortados, para lucir sobre una rica tela. En los medallones están representados diversas escenas y personajes históricos y asuntos alegóricos: el juramento de Aníbal; Venus y Cupido; Marte, dios de la guerra, y otros más.

El arnés completo formaba parte de un espléndido regalo que los duques de Saboya hicieron a su hermano Felipe III, en 1603, cuando éste tenía veinticinco años. Una de las armaduras que formaban la panoplia sirvió para amortajar al infante don Carlos, hijo de Felipe III, que murió muy joven y al que Velázquez hizo un magnífico retrato que se conserva en el Museo del Prado.

La última de esta serie de bardas es una que lleva en la testera el escudo de los Alvarez de Toledo, por lo que supone que perteneció al Duque de Alba. Por su estilo, es obra del Renacimiento español, de principios del siglo XVI. La decoración, grabada al agua fuerte y buril, consiste, en la barda, en trofeos de guerreros, florones y quimeras afrontadas, dentro de rectángulos unidos a modo de escamas. En la pechera tiene tres escenas: dos guerreros romanos, a ambos lados, y en el centro, Santiago en la batalla de Clavijo, con el fondo cubierto de veneras, lo que indica su origen netamente español. Una cenefa con una especie de veneras bordea todas las piezas de la barda. Aunque no se conserva hoy nada, en su origen estuvo dorada y pavonada en negro.

¹ y ² Datos tomados del Catálogo del Conde de Valencia de D. Juan.

CRÓNICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



Dos momentos del acto celebrado en el Palacio de Oriente, con motivo del XXXVI aniversario de la exaltación del Caudillo a la Jefatura del Estado.



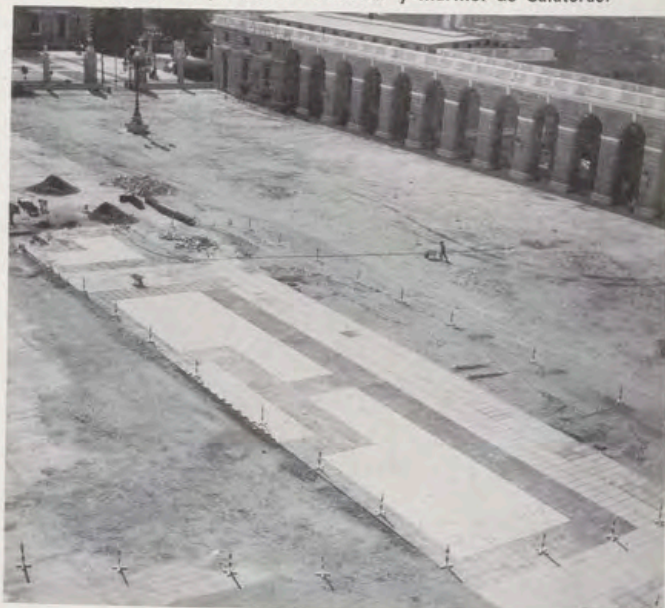
CELEBRACION DEL 1.º DE OCTUBRE. Con motivo del XXXVI aniversario de la exaltación del Caudillo a la Jefatura del Estado se celebró la tradicional recepción conmemorativa en el Salón del Trono del Palacio de Oriente. Durante todo el desarrollo del acto, el Generalísimo estuvo acompañado de S. A. R. el Príncipe de España.

Su Excelencia el Jefe del Estado fue cumplimentado por los Ministros del Gobierno, miembros del Consejo de Estado, del Consejo del Reino, del Consejo Nacional y de las Cortes, de los demás altos organismo de la nación, y por el Cuerpo Diplomático y representaciones de todos los Ministerios y organismos. A la terminación de este acto, el público que se encontraba en las proximidades del Palacio de Oriente tributó un espontáneo homenaje de adhesión a Su Excelencia el Jefe del Estado y a su Alteza Real el Príncipe de España.

LA GRAN CRUZ DE ALFONSO X EL SABIO PARA EL CONSEJERO-DELEGADO-GERENTE DEL PATRIMONIO. Por Su Excelencia el Jefe del Estado, y a petición del Vicepresidente del Gobierno y Presidente del Consejo de Administración del Patri-



Dos aspectos de la pavimentación que se ha iniciado en la Plaza de la Armería, de Madrid. La obra abarcará la totalidad del recinto y se efectúa con granito, piedra de Colmenar y mármol de Calatorao.



monio Nacional, don Luis Carrero Blanco, le fue concedida al Consejero-Delegado-Gerente de esta entidad, don Fernando Fuertes de Villavicencio, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, que fue adquirida con las aportaciones de los Consejeros y el personal técnico y administrativo del Patrimonio.

La condecoración le fue impuesta por el Vicepresidente del Gobierno y Presidente del Consejo del Patrimonio, en un sencillo y emotivo acto, que se celebró en el Palacio de Oriente con asistencia de los Consejeros y del personal citado.

El Secretario de la Gerencia del Patrimonio, don Eladio de Valdenebro, y en nombre de los técnicos y administrativos, pronunció unas palabras para mostrar la gran satisfacción de todos por la concesión de esta Gran Cruz, «que viene a ser —dijo— otro merecido reconocimiento a la ingente tarea que desarrolla el Consejero-Delegado-Gerente del Patrimonio, con una inquietud, dinamismo, acierto y extraordinaria capacidad que conocemos muy bien cuantos trabajamos a sus órdenes». El señor Valdenebro terminó sus palabras asegurando el interés creciente, en la actividad diaria, de todos los que trabajan en el Patrimonio como indudable testimonio de reconocimiento y adhesión.



Colocación de las estatuas de Felipe V (arriba) y de María Luisa de Saboya (abajo) a la altura del reloj en la fachada principal del Palacio de Oriente. Junto a estas estatuas, cedidas por el Ayuntamiento de Madrid, figurarán las de Fernando VI y Bárbara de Braganza, que ha cedido también, al Patrimonio Nacional, el Ayuntamiento de Pamplona.



Visita al Palacio de Oriente de los participantes en el Primer Congreso Internacional de «Amigos de los Museos del Mundo», presididos por el Vizconde de Güell. Fueron acompañados por don Angel Oliveras, Inspector General de Museos del Patrimonio Nacional.



El Vicepresidente del Gobierno y Presidente del Consejo del Patrimonio Nacional impone al Consejero-Delegado-Gerente de esta Entidad la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Después de la imposición de la Gran Cruz, el Consejero-Delegado-Gerente del Patrimonio mostró su agradecimiento a los asistentes y manifestó que su único mérito era el de seguir fielmente las decisiones del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional que, a su vez, recogía las directrices del Caudillo. Finalmente, don Fernando Fuertes de Villavicencio dio las gracias a todos los que con su trabajo colaboran para que el Patrimonio Nacional cumpla con sus fines de conservación, restauración, divulgación y administración de palacios, museos y obras de arte.

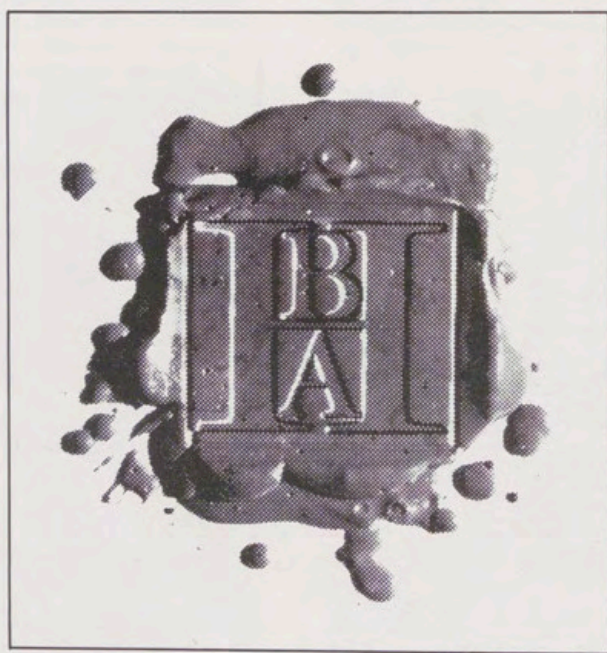
FALLECIMIENTO DE DON LUIS GOMEZ SANZ

El día 23 del pasado mes de julio, y después de larga y penosa enfermedad sufrida con una entereza y serenidad difíciles de superar, falleció en Madrid el abogado del Estado don Luis Gómez Sanz, que fue Secretario del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional desde el año 1962 en virtud de un Decreto de la Jefatura del Estado. Muchas eran las circunstancias por las que el fallecimiento de don Luis Gómez Sanz —querido y respetado por aquellos con quienes mantuvo relación— ha causado tan profundo como auténtico dolor. Hombre afable y correcto en el trato, acertado en sus opiniones, eficaz en la gestión encomendada, competente en el trabajo, apasionado del arte, sincero en la entrega amistosa y extraordinariamente humano con todos, ha dejado, con su muerte, un vacío muy triste y un recuerdo que jamás se podrán borrar. Ante tan dolorosa pérdida, la Revista REALES SITIOS y cuantos en ella trabajan desean manifestar a su viuda, doña María Aurelia Múgica Barandiarán, hijos, hermanos y demás familia el testimonio de su más verdadera y honda condolencia.

ACLARACION SOBRE LAS ESTATUAS DE PALACIO Y LA TESIS DOCTORAL DEL SEÑOR JIMENEZ RICO

SOBRE la cuestión de las estatuas destinadas a la ornamentación exterior del Palacio de Oriente (que recientemente se han instalado en las fachadas de este monumento) y la tesis doctoral de don Manuel Jiménez Rico *Escultores del siglo XVIII, en Madrid*, es preciso hacer una aclaración. Se trata de que algunos de los datos que figuraban en el artículo de Ramón Andrada *Las estatuas del Palacio de Oriente vuelven a su sitio*, y concretamente la existencia de cinco documentos que aclaran la duda sobre la anterior colocación de las citadas estatuas en sus correspondientes pedestales, provenían de la referida tesis doctoral a través de una información facilitada al autor del citado artículo por el ilustre arquitecto don Fernando Chueca, en un cambio de impresiones. El señor Chueca, desconocedor del empleo que se iba a dar a su información, no añadió que esos documentos habían sido publicados. Por su parte, Ramón Andrada, ignorando el contenido de la referida tesis doctoral, omitió la cita de la misma y de su autor. Don Fernando Chueca, el autor del artículo, y REALES SITIOS, desean esta aclaración en reconocimiento al trabajo efectuado por el señor Jiménez Rico durante once años, tiempo empleado en la elaboración de su tesis doctoral.

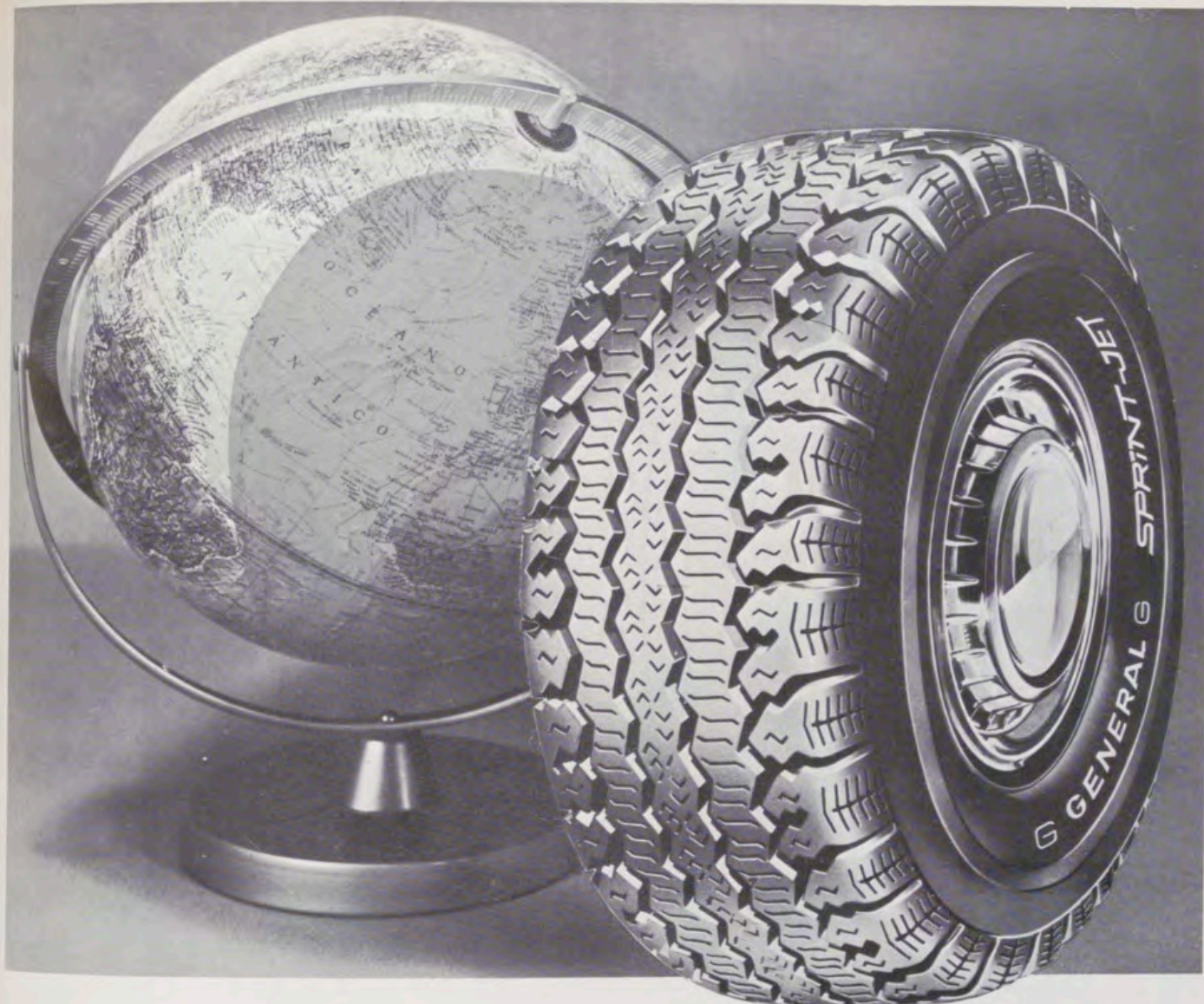
Nuestras oficinas cubren todo el país



**BANCO
HISPANO
AMERICANO**

8 rebisa

Aprobado por el Banco de España con el n.º 8.552



LA GRAN RUEDA DE GENERAL

Una rueda que gira incansable, cruzando países y continentes en su trayectoria hacia el progreso.

Su composición no es química, sino humana. La forman más de 50.000 hombres que investigan, trabajan y se esfuerzan diariamente para recorrer el largo camino que lleva a un mundo mejor.

La huella de la Gran Rueda de GENERAL puede seguirse en todo el mundo. Son los productos GENERAL. Millones de productos que van desde los sistemas de impulsión de naves espaciales hasta el sencillo tacón de unos zapatos. Treinta millones de neumáticos GENERAL se fabrican cada año en más de 20 países.

Son también una parte de esa huella.

Nuestra Gran Rueda necesita una fuerza que impulse su marcha. Las fábricas GENERAL son quienes la proveen. Lo hacen con sus incesantes avances tecnológicos. Con su inagotable afán de superación. Invirtiendo miles de millones de pesetas en la investigación, para lograr más y mejores productos para los hombres de todo el mundo.

Usted quizá no lo sabía. Por eso, queremos decírselo. La Gran Rueda de GENERAL nunca se detiene. Para usted.

GENERAL Fábrica Española del Caucho, S. A.
Avenida del Generalísimo, 71-A - Madrid-16



En todo el mundo... Símbolo de Seguridad

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



Representaciones

En AMÉRICA:

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

En OCEANIA:

Australia

CAPITAL: 9.779.710.000,00 Ptas.

RESERVAS: 10.025.953.593,81 »

BANESTO cuenta con una
 extensa organización de más de 700
 Oficinas repartidas por todo el país.

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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 valedera 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).



Las ondas irregulares de oro de la pulsera descansan en la esfera rectangular. Un cristal de zafiro alto protege la esfera azul-noche marcada con tres líneas horarias.

También lo hay en oro amarillo de 18 quilates.

Un nuevo título de realeza relojera: Los Omega Queen-size



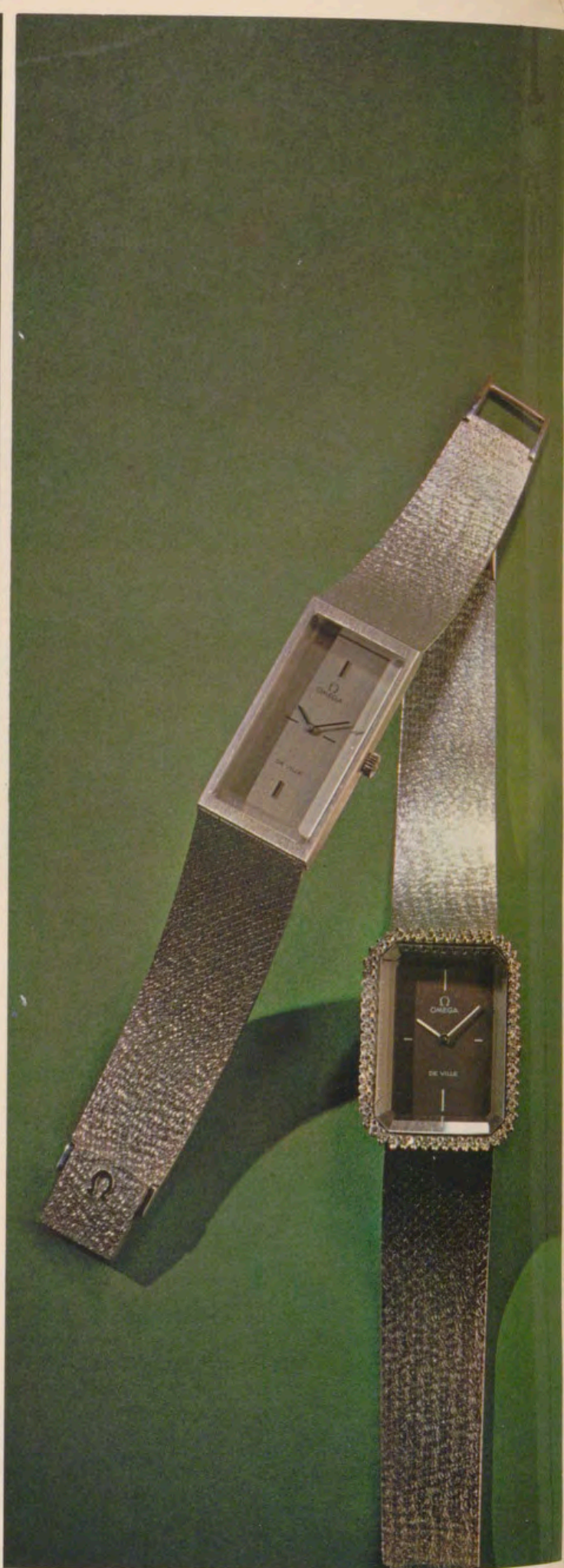
Omega creó su nueva colección Esmeralda de relojes joya con un objetivo: ¿por qué tener poco de una cosa buena cuando puede tenerse mucho? En consecuencia, estas tentadoras máquinas del tiempo son mayores que las corrientes y admirablemente adaptadas para hacer aún más esbelta a una esbelta muñeca.

Inspirados por Andrew Grima, joyero de la realeza, los nuevos relojes están coronados por cristales especiales, alguno cortado entero de piedras preciosas, cuarzo, amatista, citrina, están insertados en cajas ultraplanas y se combinan delicadamente con las pulseras.

Dentro de este esplendor se esconden movimientos de exactitud rítmica, de tic-tac reposado con la legendaria precisión Omega.

Y ésta es una colección completa. No unos cuantos relojes nuevos sino una completa y bella familia. Todos tienen la misma soberbia combinación de clasicismo y vanguardismo.

Ω OMEGA



Arriba. - Las líneas puras y sobrias de moda duradera; un reloj de tranquila armonía expresada por la fina pulsera de oro gris satinada. Esfera plateada mate, cristal de zafiro alto.

Abajo. - Líneas bien trazadas y ángulos limpios dan a este reloj personalidad indiscutible. Lleva esfera negra satinada, orlada de brillantes, cristal de zafiro alto, pulsera de oro gris en fino dibujo.

Este modelo tiene la misma distinción en oro amarillo.