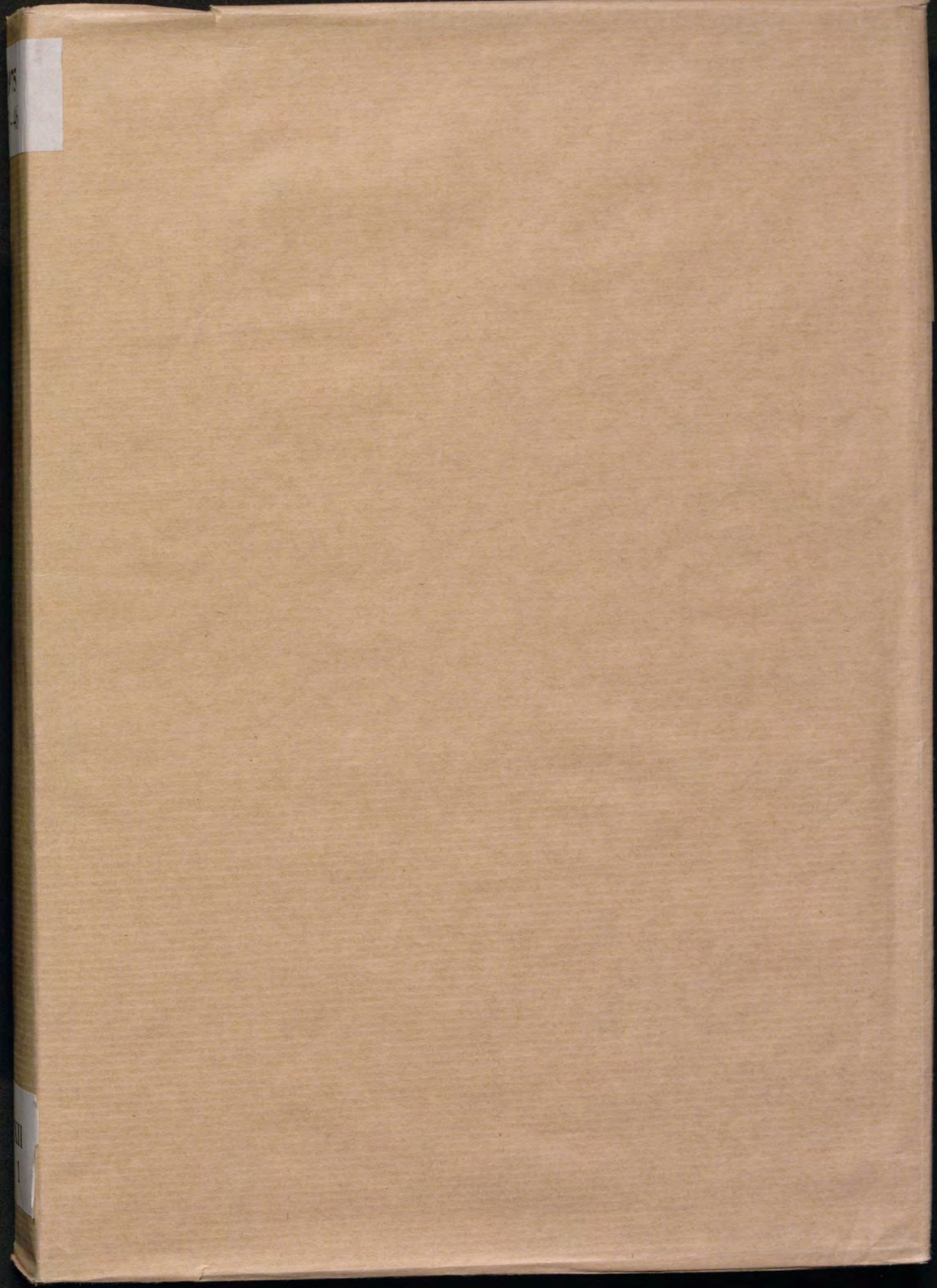


colorchecker CLASSIC



calibrite





0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31

1975

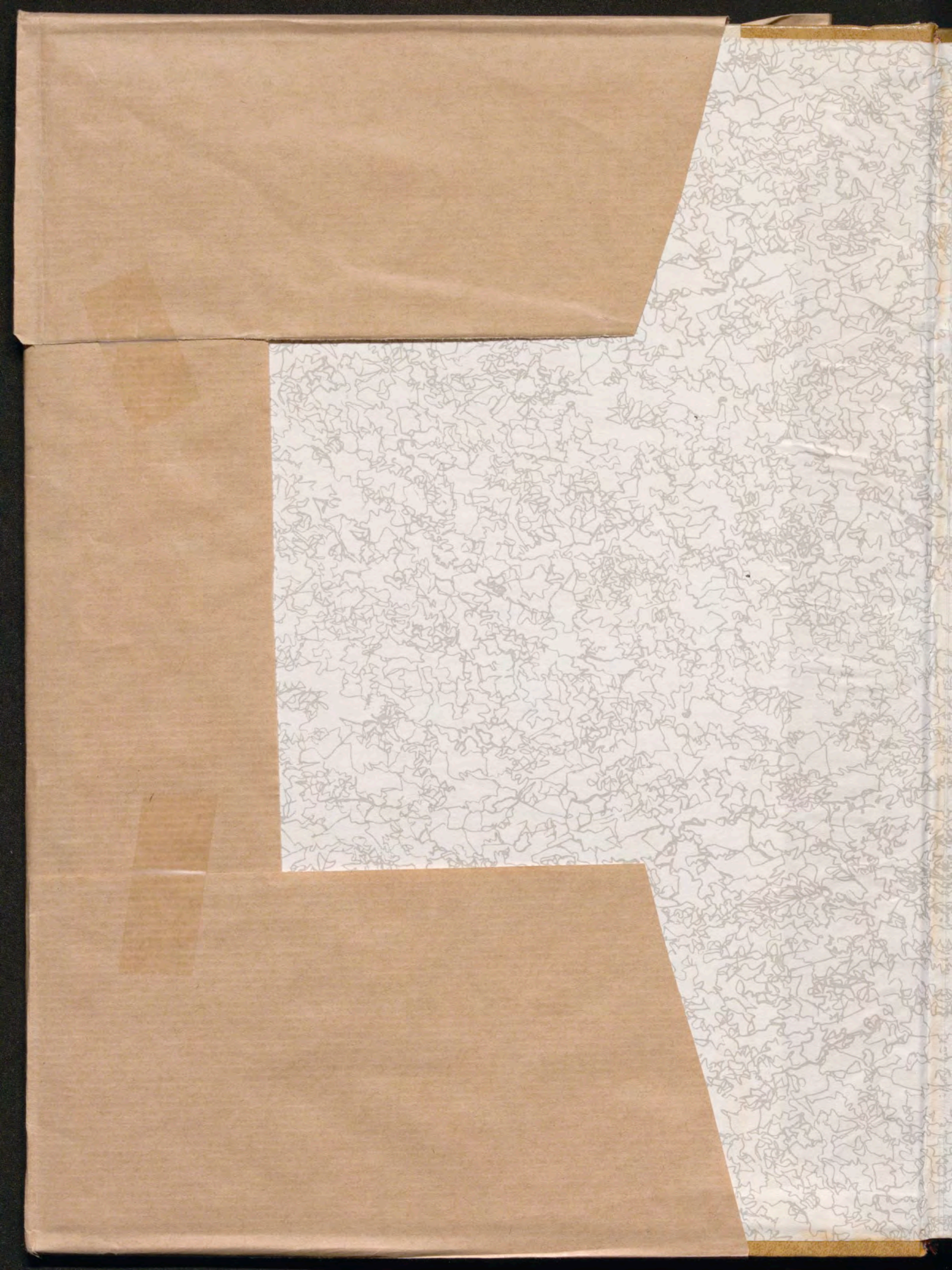
43 - 46

XII

1

75
4

III
1



XII-1

1/11/12

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XII. NUMERO 43. PRIMER TRIMESTRE 1975. PRECIO: 75 PESETAS.





Ya estoy en todas partes...

¡...y eso que acabo de salir.!

Todo el mundo me lleva en su bolsillo. Estoy en todas las ciudades y pueblos de España.

Me pueden ver en los escaparates de todos los establecimientos... Incluso en las farmacias! Soy la más aceptada. Me llamo Tarjeta 6.000, la Tarjeta de Crédito de las Cajas de Ahorros Confederadas. La credencial de compras, ideal, para pagar al contado sin dinero.


Mi forma de uso es muy sencilla. Usted a la hora de pagar, sólo tiene que mostrarme a mí, la Tarjeta 6.000, y firmar un cheque de las Cajas, que se puede cobrar instantáneamente.

Así de fácil, sin comprobaciones mecánicas, sin mirar ninguna lista.

Posteriormente, el pago de sus compras se lo cargarán en la cuenta de su Caja. Y si lo precisa, también puede retirar dinero en efectivo de cualquiera de las 6.000 Oficinas de las Cajas de Ahorros Confederadas.

tarjeta 6000

la Tarjeta de Crédito de las Cajas de Ahorros Confederadas.

Cajas de Ahorros Confederadas 



su mejor premio...
"White Label"

el whisky
más premiado
del mundo,

nunca varia



Parque Real

Para vivir realmente

Conjunto residencial en **El Escorial**

Aire puro real, sin los inconvenientes de la gran ciudad.

Magnífica situación real, con paisaje de serranía y pinares. Apartamentos de lujo, con todas las instalaciones exigidas en un «habitat» moderno: parque, tres piscinas, guardería infantil, club, etc.

...¡Y realmente a un paso de Madrid!

Bien por carretera o en los frecuentes trenes diarios desde Atocha, Recoletos, Nuevos Ministerios o Chamartín.



Cerveza
San Miguel
de fama mundial



**CUANTO MAS EXIGENTE SEA VD.
MAS VENTAJAS ENCONTRARA
EN EL NUEVO SEAT 132.**

VENTAJA EN EL DISEÑO.

Encuentre en el nuevo 132 las ventajas que le ofrece un diseño avanzado y funcional. Relación perfecta entre el espacio interior y exterior. Carrocería sin salientes, con todos los elementos externos (cerradura, faros, etc.) empotrados. Gran visibilidad por la amplitud de la nueva superficie acristalada. Además nuevo frontal, embellecedores y llantas de 5 1/2 pulgadas de anchura, que definen aún más su aspecto compacto, netamente europeo.

VENTAJA EN EL CONFORT.

Descubra en el 132 un nivel de confort realmente único:

Gran lujo de espacio interior. Volante de altura regulable para facilitar al conductor una postura "a la medida". Insonorización total por el motor excepcionalmente silencioso y por el acolchado de techo, suelo, puertas y capó. Nuevo salpicadero con instrumentos de alta precisión que facilitan una completa información de marcha. El Seat 132 lleva también nuevo sistema de aireación con cuatro salidas, que permite circular, aun en ciudad, con las ventanillas cerradas.

VENTAJA EN LA ECONOMIA.

Disfrute la ventaja extra de un consumo extraordinariamente ajustado en un coche de su categoría. Y benefíciense también

de la ventaja Seat del servicio asistencial más amplio y experimentado de España.

FICHA TECNICA.

Motor: 4 cilindros, 1.755 c. c.
Potencia: 107 CV. DIN.
Velocidad máxima: 175 Km/h.
Cambio: 5 velocidades y marcha atrás.
Suspensión: Muelles helicoidales y amortiguadores hidráulicos telescópicos.
Frenos: De disco en las cuatro ruedas. Servofreno y doble circuito independiente.

**NUEVO
SEAT 132**



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

600.000 M² DE CESPED AL PIE DE SU PARCELA

Campo de Golf de «Los Naranjos»
de Nueva Andalucía
¡¡ próxima inauguración!!

GARSAN



PRECIOS DE
LANZAMIENTO



OTRA PROMOCION DE:

JOSE BANUS

Nueva Andalucía - Marbella - Costa del Sol

Ruego me envíen información
de Parcelas "GOLF DE LOS
NARANJOS"

Nombre:

Dirección:

Tels.:

Cdad.:

Prov.:

GRUPO DE EMPRESAS JOSE BANUS
Montesquiza, 4 - Madrid (4)
Tel. 419 37 00 - Telex 22899-BANUS E



CREDIT LYONNAIS

99 AÑOS EN ESPAÑA
Madrid - Barcelona - Bilbao - San Sebastián

32887

De acuerdo con lo que dispone la Ley de Prensa e Imprenta, en su artículo 24, 1, ofrecemos los siguientes datos:

La Revista REALES SITIOS se edita por el Patrimonio Nacional, organismo que, a su vez, depende directamente de la Jefatura del Estado.

En consecuencia, sus rectores son los componentes del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, cuyos miembros son los siguientes:

Presidente: Excelentísimo señor don Antonio Carro Martínez.

Consejero Delegado Gerente: Excelentísimo señor don Fernando Fuertes de Villavicencio.

Consejero de Arquitectura: Excelentísimo señor don Miguel Ángel García Lomas y Mata.

Consejero de Bellas Artes: Excelentísimo señor don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.

Consejero de Montes: Excelentísimo señor don Paulino Martínez Hermosilla.

Consejero de Agricultura: Excelentísimo señor don Alejandro Torrejón Montero.

Consejero de Obras Públicas: Excelentísimo señor don Rafael Ynzenga Caramanzana.

Consejero Interventor: Excelentísimo señor don Juan Martí Basterrechea.

Abogado del Estado, Secretario: Excelentísimo señor don Armando de las Alas-Pumariño Cima.

Por la citada vinculación, la vida económica de la Revista —en cuanto a estado financiero y tesorería— se encuentra respaldada por el Patrimonio Nacional, el cual pretende con esta publicación una divulgación artístico-cultural, más que una actividad comercial.

REALES SITIOS



PORTADA: Paisaje de Pietra Mala, pintado sobre un plato de la vajilla de paisajes perteneciente al Patrimonio Nacional. Porcelana de París. Manufactura de «Palais Royal».

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XII. NUM. 43. PRIMER TRIMESTRE 1975. PRECIO: ESPAÑA, 75 PESETAS; EXTRANJERO, 180 PESETAS; NUMERO ATRASADO, 100 PESETAS.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavicencio.—**SUBDIRECTOR:** Rafael Sánchez.—**SECRETARIA DE REDACCION:** Matilde López Serrano.—**VOCALES:** Ramón Andrada, Ricardo Catoira, Pilar García Morencos, Consuelo Iglesias de la Vega, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—**ADMINISTRADOR:** Angel Acerete.—**DIBUJOS:** M. Rincón.—**FOTOGRAFÍAS EN COLOR:** Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Slides Hispania, Fisa y García Garrabella.—**FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:** Servicio Fotográfico del P. N. y F. Villanueva.

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
MUEBLES FRANCESES EN LOS PALACIOS REALES, por Juan José Junquera	12
CANTIGAS DE SANTA MARIA, por Matilde López Serrano	25
COLECCIONES DEL P. N. PINTURA XIX: M. A. HOUASSE (2), por Juan J. Luna	33
PRIMER DESPLEGABLE: «VISTA DE MADRID CON VENDEDOR DE PAJAROS», POR HOUASSE	41
«ALDEANOS Y CAMINANTE», POR HOUASSE	43
GABINETE DE LETRAS, por Consolación Morales	45
EL ALCAZAR DE SEGOVIA, por Alfonso de Carlos	53
SALON DE GASPARINI, DEL PALACIO DE ORIENTE, por M. ^a Luisa Barreno	61
SEGUNDO DESPLEGABLE: MESA NAVIDEÑA EN EL PALACIO DE ORIENTE	69
CUATRO PINTURAS DE LA VAJILLA DE PAISAJES	71
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	73

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:

43

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 250 ptas.; extranjero, 550 ptas.



LUGARES HISTORICO-ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO REAL. MADRID

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

Domingos 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

Laborales: 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

Laborales: 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

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

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Laborales 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.

SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS

De sol a sol en todo tiempo.

ARANJUEZ

Laborales 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

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

Festivos: de 10,30 a 1,30.

MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)

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

LA GRANJA

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

Cerrado el 18 de julio.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS

Laborales: de 11 a 2 y de 4 a 6.

Festivos: de 11 a 2.

MUSEO DE CARRUAJES. CAMPO DEL MORO, MADRID

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

Domingos y festivos: de 10 a 1,30.

PALACIO DE LA ALMUDAINA. PALMA DE MALLORCA

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

Festivos: de 10 a 1.

0,70 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE
MADRID (13)

PÓRTICO

POR primera vez en Madrid, y en el comedor de gala del Palacio de Oriente, el Patrimonio Nacional instaló, a mediados del pasado mes de diciembre, una mesa navideña. Una exhibición similar se inició, hace ya algunos años y por esas mismas fechas, en el Palacio de Pedralbes de Barcelona, donde ha pasado a constituir como una tradición. No puede negarse que en Madrid ha sido un atractivo acontecimiento, recogido generosamente por los medios informativos y objeto de visita, a diario, por un elevado número de personas. Para dejar testimonio de esta singular muestra museística (que muy probablemente se repetirá en años sucesivos, como en la Ciudad Condal) se publica en este número un desplegable que recoge una amplia vista del comedor de gala de Palacio con la mesa navideña. En ésta se mostraban valiosas piezas de plata, de cristalería de Baccarat y de la famosa vajilla de paisajes —de porcelana de París—, de la cual se reproducen un plato completo y sendas pinturas de otros cuatro, en la portada y en el mismo desplegable, respectivamente.

Si bien este desplegable ofrece una información esencialmente gráfica de la mesa navideña —además del complemento que, de la misma, se incluye en la «Crónica del Patrimonio Nacional»—, otros artículos que se insertan en estas páginas tratan diversos temas relacionados, también, con el Palacio de Oriente. Por un lado, es el trabajo de María Luisa Barreno que estudia el Salón de Gasparini en su conjunto, relacionando, para su comprensión, estucos, bordados, mármoles y muebles; es, por otra parte, el estudio que Consolación Morales hace del manuscrito titulado «Gabinete de Letras» y que se encuentra en la Biblioteca de Palacio.

Dentro de la línea que analiza determinadas y valiosas obras que se conservan en bibliotecas del Patrimonio, se publica un artículo de Matilde López Serrano sobre las «Cantigas de Santa María», de Alfonso X «el Sabio», códice que se custodia en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Tanto éste, como el anterior manuscrito de Palacio, también han sido objeto de libros, preparados por las mismas autoras y publicados en la colección selecta de la Editorial del Patrimonio Nacional.

Otros artículos, igualmente interesantes, por lo que significan al sacar a la luz aspectos inéditos de las obras de arte que conserva el Patrimonio Nacional son los de Juan José Junquera y Juan J. Luna. El primero trata de los «Muebles franceses en los Palacios Reales»; el segundo continúa con la serie dedicada al pintor Miguel Angel Houasse. Precisamente, dos cuadros de este artista constituyen el otro desplegable de este número.

Con motivo de cumplirse el 500 aniversario de la coronación de Isabel «la Católica» como Reina de Castilla, en Segovia, se habla, en otro artículo, del famoso Alcázar de esta ciudad, vinculado en otro tiempo al patrimonio de la Corona. Las últimas páginas de este número, como siempre, están dedicadas a la «Crónica del Patrimonio Nacional», donde se recogen algunos acontecimientos ocurridos en el ámbito del Patrimonio. Citamos, entre éstos: las últimas presentaciones de credenciales a Su Excelencia el Jefe del Estado, los funerales en el Monasterio de El Escorial por Don Alfonso XIII y por el Capitán General de la Armada, don Luis Carrero Blanco, muerto en acto de servicio por la Patria; la audiencia concedida por el Caudillo a los miembros del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional y a obreros y empleados de la Fundación Generalísimo Franco, la concesión de distinciones a antiguos trabajadores de esta Institución, la presentación de la mesa navideña a los medios informativos y las novedades de la Editorial del Patrimonio.

No quisiéramos terminar este «Pórtico» —primero del año 1975— sin poner en conocimiento de todos cuantos nos siguen, que se encuentra en avanzado estado de preparación un número extraordinario de la revista REALES SITIOS dedicado a los Museos de Sevilla y de su provincia. Este número estará dentro de la tónica mantenida en los extraordinarios dedicados a los Museos de Madrid y de Barcelona, y que tanta aceptación tuvieron.

También deseamos anticipar que en el próximo número, correspondiente al segundo trimestre de este año, ofreceremos una sugestiva información gráfica —y literaria— de la pavimentación efectuada en la Plaza de la Armería, de Madrid. Este importante trabajo —terminado hace muy poco— ha sido realizado por el Patrimonio Nacional (a través de su Servicio de Obras y de sus Servicios Generales) siguiendo las orientaciones del Caudillo que tanto interés ha puesto en esta obra, debida a su iniciativa, y que ha pasado a ser una de las más destacadas entre las llevadas a cabo últimamente en los Sitios Reales.

MUEBLES FRANCESES

EN LOS PALACIOS REALES

Por JUAN JOSE JUNQUERA Y MATO

LAS antiguas colecciones de la Corona de España conservan ejemplares importantes de muebles, por sus autores o destinatarios, que pueden parangonarse con las piezas más conocidas de otros museos europeos. Tan alta calidad se debe a que, contando con talleres artesanos de primerísimo orden y con una legislación proteccionista de los productos nacionales, los sucesivos Reyes de la Casa de Borbón sólo recurrieron en contadísimas y excepcionales ocasiones a los artífices extranjeros, prefiriendo, además, traer a éstos a Madrid en lugar de gastar fuera sus dineros.

La capital de la Monarquía contó, gracias a esta política de protección de las industrias nacionales de lujo, con un importante censo de ebanistas integrado por los componentes del Real Taller —italianos, alemanes y españoles— y sus compañeros de profesión repartidos en numerosos obradores que cimentaron el renombre de la actividad mueblística madrileña.

El recurrir, pues, a París para la obtención de un mueble estaría justificado cuando, por las especiales características de éste, no pudiera ser construido en Madrid. Así, Felipe V sería cliente ocasional de Boulle, como Fernando VI o Carlos III lo fueron de alguno de los más famosos ebanistas parisinos de su tiempo. Pero sólo Carlos IV se volvió con cierta asiduidad a los «marchand-merciers» de las orillas del Sena para satisfacer su afán coleccionista, como más tarde haría su propio hijo para reparar, curiosa paradoja fernandina, los daños causados por la francesada en los palacios reales.

En este breve artículo pasaremos una rápida revista a las piezas más significativas, algunas inéditas y poco o mal conocidas las más.

La colección se inicia con dos ejemplares de extraordinaria importancia para la historia del mueble, puesto que se trata de dos cómodas realizadas por el ebanista más famoso, quizá, de todos los tiempos, y cuyo nombre se ha convertido en calificativo de un tipo de marquetería: Boulle.

André Charles Boulle gozó en vida de un renombre nada común entre los hombres de su oficio, de cuyo límite estrictamente artesano escapó por sus conocimientos artísticos que le llevaron a la invención de nuevos muebles, hoy conocidos especialmente por sus dibujos difundidos por el grabado. De carácter inventivo, trató de encontrar soluciones acordes con las costumbres y necesidades de su tiempo; así, divulgó la cómoda —que habría de sustituir al viejo arcón—, un tipo más moderno y pequeño de «cabinet», confortables mesas para escribir acompañadas de archivadores para papeles, espejos, cajas de reloj, etc., etc.

Las dos piezas que nos ocupan —hoy, en El Pardo— son de los escasos testimonios conocidos del conjunto de obras del ebanista que llegó a reunir el Gran Delfín de Francia, padre de Felipe V. El Rey de España las recibió junto con otros objetos como herencia a la muerte de su padre. Al fallecer Felipe V, se encontraban en el palacio de San Ildefonso, donde se inventariaron¹.

Realizadas hacia 1680, son de la forma que más tarde se llamará «cómoda a la Regencia»; su frente tiene la superficie ondulada con silueta de balles-

ta —«en arbalète»— que anuncia la moda de los primeros años del siglo XVIII. Construidas en ébano con decoración floral de maderas de colores y nácar, en el tablero se encuentran embutidas las lises borbónicas. El estilo de la marquetería permite apuntar la fecha de producción y el posible autor de los grabados que sirvieron a Boulle para realizarla, el alemán Johannes Trünkel². Los mascarones, tiradores y pies de bronce dorado —obra también del artífice— son semejantes a los de una cómoda conservada en Fontainebleau, y de una extraordinaria calidad de ejecución.

A Fernando VI perteneció una bella mesa escritorio que ostenta la cifra del Rey en su tapa, además de los castillos y leones heráldicos. El palo de rosa y el de violeta sirven de fondo a flores y pájaros marqueteados en maderas de colores sombreadas. Su extraña disposición —seis patas, de las cuales se desplazan las dos centrales para permitir el despliegue de la superficie de trabajo— es un reflejo de la moda parisina de mediados del siglo XVIII, interesada por los muebles caprichosos llenos de sorpresas y recursos insospechados. Responde al modelo llamado «à la Bourgogne», en el que de uno de los huecos situado bajo el tablero solía subir, ayudado por un mecanismo, un compartimento para papeles o libros. El gran maestro en estos muebles de «transformaciones» fue Oeben, pero el ejemplar de la Granja no parece suyo³. Por el estilo de la marquetería podría ser obra de uno de los numerosos maestros germanos asentados en París, de Joseph Schmitz —quien no alcanzó el



Cómoda, por André Charles Boulle, que perteneció al Gran Delfín de Francia, padre de Felipe V.
Cómoda de caoba con aplicaciones de bronce por Gouthière, realizada según dibujo de Dugourc.





grado de maestro sino en 1762, muerto ya Fernando VI— o de Pierre Roussel, de quienes se conocen piezas semejantes por la gracilidad de sus líneas y parecida marquetería. Si el mueble sorprendió a los funcionarios de Carlos III, por su «forma bien extraña», cuando, a su llegada a Madrid, lo vieron en el Buen Retiro, hoy nos sigue impresionando por la armonía de estructura y decoración junto con sus brillantes colores.

El antiguo Rey de Nápoles, siendo ya Monarca de las Españas, dio el impulso definitivo a la decoración del Palacio Nuevo, para lo que apenas recurrió a los ebanistas galos. Sin embargo, su hijo, el futuro Carlos IV, siendo aún Príncipe de Asturias, compró numerosos muebles y objetos de adorno franceses valiéndose para ello de agentes estratégicamente distribuidos por la geografía europea⁴.

Una de las primeras adquisiciones del futuro Rey debió ser el buró-cilíndrico de caoba, marqueteado con maderas exóticas, de las madrileñas habitaciones de la Reina Victoria Eugenia. La labor de embutidos —cubos, vasos, cestos con flores y atributos musicales—, el cincelado y color de los bronce, así como lo perfecto del mecanismo de cierre, el ajuste de los cajones y la suavidad con que se deslizan... convierten a este mueble en pieza verdaderamente excepcional. Tanto su línea, ligera a pesar de las medidas⁵, como la técnica de su ebanistería y el estilo de la decoración hacen imposible su confusión con las obras madrileñas de Canops y sus compañeros. Aunque no esté estampillado es obra indudable de Jean François Oeben, el especialista de los muebles con com-

plicados mecanismos y autor, en parte, del famosísimo buró de Luis XV. En el mueble de las Colecciones Reales vemos todos los motivos característicos de la marquetería del maestro y, entre ellos, uno profusamente empleado en sus obras más antiguas como es el círculo que decora la parte superior de las patas⁶.

El escritorio de Oeben no hace sino abrir la brillante serie de muebles parisinos adquiridos por Carlos IV directamente a los ebanistas, o bien en subastas o a través de los «marchand-merciers». Con tal nombre tautológico se conocía, en el comercio parisino, a los mercaderes de pequeños objetos de regalo y capricho, así como de lujosos muebles adornados con ricos bronce, lacas o porcelanas. Estos comerciantes —verdaderos intermediarios que llegaron, para proteger sus intereses, a esconder a sus clientes el nombre de los artesanos que para ellos trabajaban— tuvieron un papel preponderante en la evolución de la moda en el mobiliario. Fueron ellos los propulsores del empleo de placas de porcelana como adorno de la ebanistería, sobre todo en los burós verticales y en las pequeñas mesas de variadas formas y cometido, propios de las habitaciones femeninas. Carlos IV fue cliente de algunos de ellos —una de las más reputadas tiendas era conocida bajo la enseña de «Au Roy d'Espagne»—, pero fue su relojero de Cámara, el francés Francisco Luis Godon, quien actuó constantemente como «marchand-mercier» del Rey trayendo de París toda suerte de lujosas bagatelas que, a muy buen precio, colocaba al Rey o a María Luisa. Sus mercancías iban desde los relojes de bolsillo a los muebles, pasando por porcelanas, cintas, llaves, herramientas de precisión, botones, etc.

Algunos de los muebles por él suministrados, en concreto los adornados con porcelana, han sido objeto de un artículo en esta revista⁷, a los cuales vamos a añadir un bello ejemplar no conocido. Se trata de un escritorio de dama, vertical, de caoba y limoncillo con sencillos adornos de bronce, cuya tapa abatible, que descubre cuatro cajones en el interior, lleva embutida en su centro una placa de porcelana con un trofeo, símbolo del teatro lírico, rodeado por motivos ornamentales. La blancura de la pasta y el colorido de las pinturas hacen suponer que se trate de una pieza de la manufactura de Sèvres, de las conocidas como «oeil de perdrix»⁸. Aunque el mueble no presenta estampilla alguna, es posible que fuera construido por C. L. Coste, dada su estrecha semejanza con el ejemplar por él firmado aparecido hace unos años en Nueva York⁹.

A la muerte de Godon, y ante la solicitud de su viuda, se hizo cargo de sus negocios en España Jean Démosthène Dugourc, el cual había sido el diseñador de la casi totalidad de los objetos decorativos suministrados por el relojero al Monarca español. Su papel como diseñador fue de primera magnitud durante el neoclasicismo. Entre sus clientes, además de Carlos IV, hay que enumerar a Luis XVI, el Conde de Artois, Mesdames Adelaïdes y Victoire —las hijas de Luis XV—, la celebrada actriz Sophie Arnoult —famosa, además de por su arte, por el refinamiento de su casa y la mordacidad de su lengua, viperina para con sus compañeras del cortejo de Talía—, el banquero Saint James, el marqués de Lansdowne y un largo etcétera.

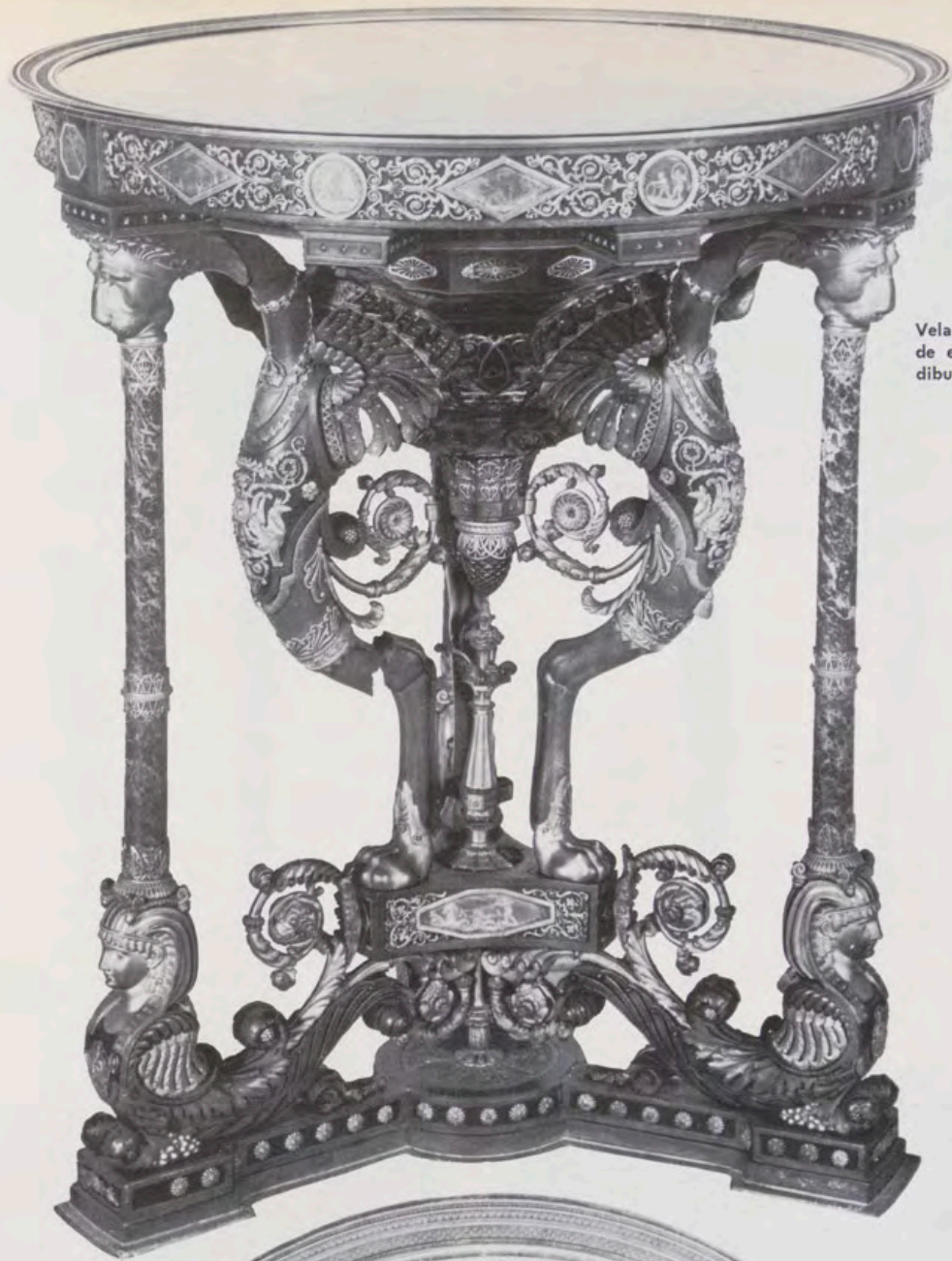
La fama de Dugourc, oscurecida por Percier y Fontaine, quienes explotaron y divulgaron en provecho propio sus dibujos, parece conocer un nuevo alza tras la exposición londinense dedicada al neoclasicismo por el Consejo de Europa¹⁰.

De los muebles diseñados por Dugourc que aún se conservan en las colecciones reales señalemos el buró y la cómoda a juego, de madera de caoba y espléndidos bronce, repartidos entre Madrid y el Pardo¹¹. En estos bellísimos muebles las aplicaciones metálicas tienen un papel preponderante, la finura de su cincelado hace verosímil su adscripción al célebre bronceista Pierre Gouthière, quien trabajó asiduamente para los reyes de Francia y el «marchand-mercier» Daguerre.

En el escritorio vemos columnas con unos capiteles con cabezas de carnero —tema muy del repertorio del bronceista citado—, danzarinas griegas inspiradas en la cerámica entonces llamada «etrusca» y en las pinturas de Civittá, medallas con cabezas masculinas, hojas, palmetas y, en el centro de la tapa, una cuadriga conducida por un «agitator» que enarbola una bandera con el escudo real de España. Y, tanto en el buró como en la cómoda, hay unos motivos enormemente característicos de Dugourc cual son los putti cuyo cuerpo acaba en roleos o las figuras femeninas, también terminadas de la misma manera, que se afrontan y sostienen guirnaldas o, en otras ocasiones, cornucopias.

Tales temas proceden de la decoración realizada por Bélanger y Dugourc en el castillo de Maisons —una construcción de Mansart en las cercanías de París—, donde, especialmente en el comedor de verano, podemos encontrarlos en las sobrepuestas, frisos, cornisas y casetones del techo, lugares esculpidos en estuco por Lhuillier.

Con bronce iguales a los enumerados hay unos cuantos muebles —también escritorios y cómodas a juego que



Velador-reloj,
de estilo «etrusco»,
dibujado por J. D. Dugourc.



Tapa con el reloj del velador,
de estilo «etrusco»,
arriba reproducido.



1.

2.



1. Mesa escritorio de Fernando VI, cerrada.
 2. Escritorio de caoba (según dibujo de Dugourc), cerrado.
 3. Proyecto para el pie de bronce de la mesa con placa de porcelana con el socorro de Gibraltar por parte de Fernando VII, fechada y firmada por Carelier en 1829. (Foto cortesía del Museo de Artes Decorativas de París.)

3.





4.



5.

4. Mesa escritorio de Fernando VI, obra parisina de hacia 1750.
 5. Escritorio de caoba con bronce cincelados por Gouthière, según dibujo de J. D. Dugourc. Aspecto del mueble abierto.
 6. Pie de bronce dorado y porcelana, de la mesa conocida como «Apo-teosis de Fernando VII». Obra probable de Thomire.



6.



se han atribuido a los ebanistas Weisweiller, Molitor, Benneman y Lévasseur— que proceden o bien del «château» de Bellevue —perteneciente, entonces, a Mesdames, princesas de Francia—, o de la tienda de Daguerre, es decir, de clientes de Dugourc, así como el espectacular reloj con maquinaria de Godon, placas de Sèvres y bronce probablemente cincelados por Gouthière, de la colección Zurgena¹².

Según diseño de J. D. Dugourc debía construir Riesener la mesa de palisandro con bronce llenos de fantasía que muestra las iniciales de la Reina María Antonieta¹³. El mueble de la soberana francesa se subastó en una de las ventas revolucionarias con otras piezas del mobiliario de Versalles; allí lo adquirió el propio Riesener y luego, quizás por intermedio de Daguerre, lo compraría Dugourc para Carlos IV¹⁴. El tablero es un precioso ejemplo de mosaico de mármoles florentino, probablemente de los poseídos por Luis XIV y reutilizados luego en tiempos de Luis XVI.

De las colecciones de la Corona de Francia procede la espectacular cómoda utilizada en Madrid por la Reina Victoria Eugenia. El mueble, de caoba con marquetería de madera de colores, tiene abundantes adornos de bronce. En sus cuatro esquinas hay unos fascas rematados por cascos; los cajones se decoran con tiradores en forma de gallos —el símbolo galo—, que enfrentan dos L entrelazadas. Tanto las aves como las iniciales señalan, sin equívoco posible, a Luis XVI como a su destinatario¹⁵. Los atributos guerreros, el casco principalmente, relacionan esta cómoda con la construida por Benneman para Fontainebleau y con el mo-

biliario del dormitorio del Rey en Saint Cloud, realizado en 1788.

El ejemplar madrileño es la pareja del vendido en Sotheby's en 1962 —que había perdido sus paneles de marquetería— y que, como éste, ornó la habitación del Rey de Francia. Los fascas del lictor de las esquinas son semejantes a los de la mesa de despacho —de Benneman¹⁶— que fue del Conde de Provenza, y a las patas de la mesa y taburetes del salón del billar de la Casa del Labrador de Aranjuez que, según dibujos de Dugourc, realizó el taller madrileño de los ebanistas de Cámara López-Palencia.

El frente de esta «cómoda a la inglesa» —puesto que en su interior se esconden dos cajones— se adorna con verdaderos cuadros marqueterados con paisajes costeros napolitanos al estilo de las pinturas de Joseph Vernet, artista admirado y coleccionado por Carlos IV, lo cual debió ser factor determinante para su adquisición.

También el promotor del «gusto etrusco», Jean Demosthène, diseñó las dos piezas de las que pasamos a ocuparnos: dos relojes de características desusadas. El primero de ellos es el monumental de la antecámara de Gasparini. Su forma es la de templete, sostenido por ocho columnas receptoras de una cúpula de metal esmaltado con fondo azul y adornada con doce figuras que simbolizan los meses del año. Bajo el templete se aloja la figura marmórea del Tiempo, que sostiene la esfera esmaltada con el reloj, coronada por un angelote bronceo. El exterior se remata por una matrona con dos niños —¿la Caridad?, ¿España?— que reposa sobre un castillete sostenido por leones. En la base, el escudo real de España aparece escoltado por figuras femeninas pseudo-egipcias mantenedoras de candelabros en su cabeza¹⁷. Tan extraordinario monumento horológico tiene unas finas columnillas —como después popularizaría el Imperio— ya utilizadas por Bélanger y Dugourc en la «folie» que construyeran y decoraran para el banquero Saint-James. Las hojas arrolladas al fuste están en la misma línea que las empleadas en los muebles de Weisweiller, Benneman, Molitor o Lévasseur, antes aludidos. Este reloj es la «gran péndola que vino de París» y en la que trabajaba el relojero Godon cuando murió a fines de 1799. De Francia llegó, por piezas, a la Corte, donde se doraron los bronceos y se terminó en el momento en que Dugourc tomó el lugar de Godon como «marchand-mercier», siendo la figura del Tiempo probablemente obra del escultor Hermenegildo Silici.

El mismo artífice francés diseñó el otro extraordinario reloj en forma de velador. La mesa se compone de un tablero de cristal pintado en negro y

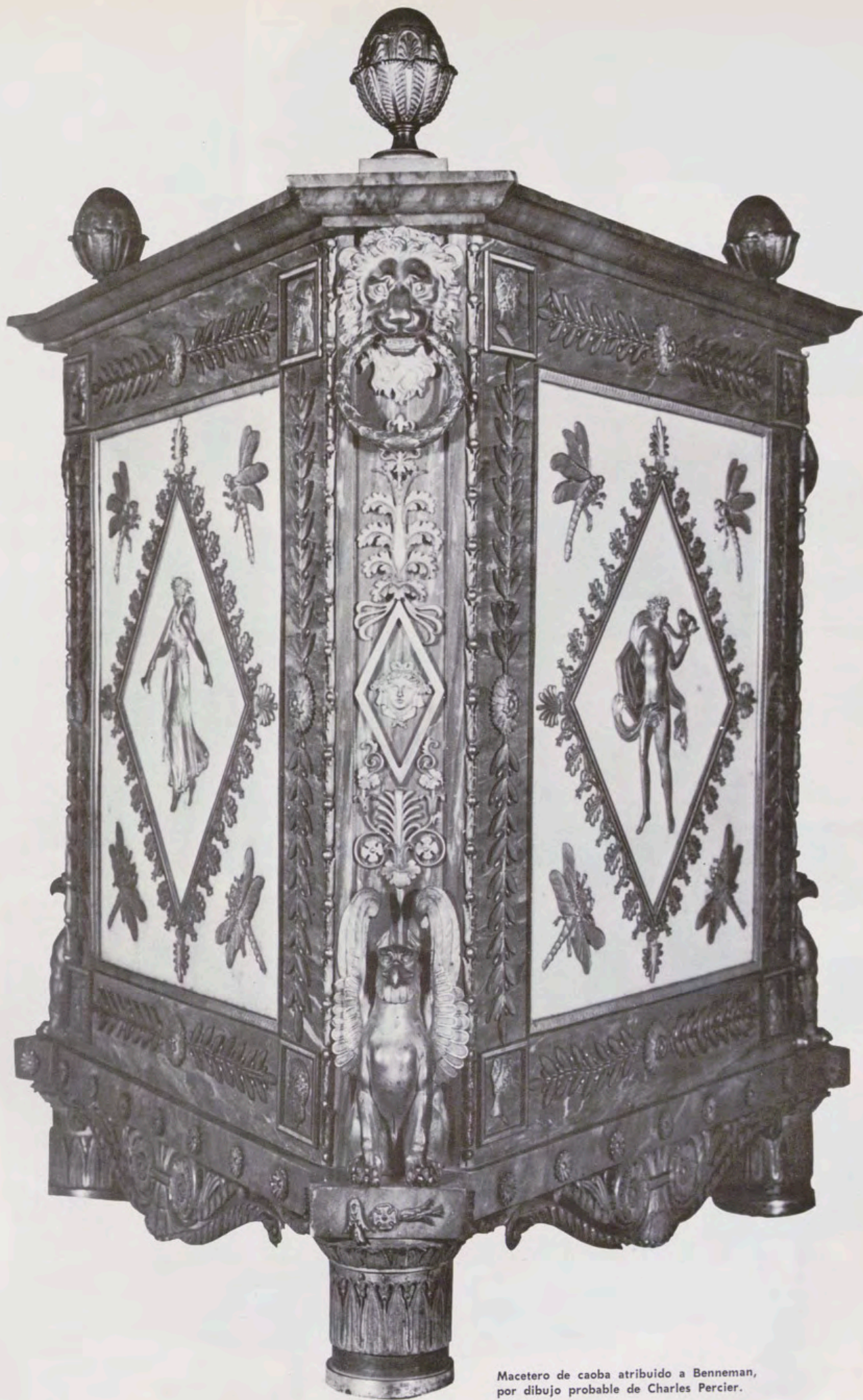
oro, con seis manillas y círculos donde aparecen las horas, minutos, signos del Zodíaco, días del mes, semanas, fases de la luna y día de la semana. En la parte exterior vemos medallas flanqueadas por el «Plus Ultra» y tarjetas con representaciones del Sol, la Luna, la Aurora y el Crepúsculo (?), estando todo ceñido por un aro de bronce finamente cincelado. El pie consta de tres columnas de jaspe verde y pardo apoyadas en cabezas egipcias y rematadas por testas de león. Estas se unen al núcleo central por medio de unos cuerpos alados terminados en pata única. En el mueble aparecen repetidas veces la corona real y las iniciales de Carlos y María Luisa. Sobre el pecho de los animales se inserta otro de los motivos decorativos típicos de Dugourc: unos grifos a ambos lados de un tema central. Las bellas esfinges de la parte inferior son muy parecidas a los de los pies del modelo de cama de Aranjuez, obra de Jacob según dibujo de Dugourc¹⁸. El reloj-velador es pareja de otra mesa cuyo tablero está totalmente pintado con escenas con medallas circulares y trapezoidales.

Tan curiosos muebles tienen una forma característica del neoclasicismo, la del brasero sobre un trípode que, sacado de modelos romanos, los franceses llamaron «atheniënne». Los dos veladores debieron ser ejecutados por Thomire, orfebre que sería el gran especialista de los bronceos de amueblamiento durante el Imperio.

Relacionada con este artífice y su taller, capaz de fundir y cincelar verdaderas esculturas, está la mesa del salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Sobre una tarima de madera de tuya (?) reposan seis esfinges con busto femenino y cuerpo de leonas, tenants del tablero compuesto por un embutido de mármoles, ágata, jaspe, venturina, malaquita, etc. Entre el tablero y el caprichoso capitel, que corona a las esfinges, aparecen cinceladas unas palmetas y medallones con personajes de la antigüedad sostenidos por grifos. La proporción perfecta, arquitectónica, de esta mesa¹⁹, junto con los capiteles y palmetas, son propios del estilo de Charles Percier, el arquitecto de Napoleón, y autor, con su compañero Fontaine, de numerosos proyectos decorativos²⁰.

Percier dibujó una cómoda que fue realizada en maderas de caoba y tuya, con importantes aplicaciones de mármol y bronce por Jacob-Desmalter y que formó pareja con un buró vertical que continúa en Aranjuez, para donde, con certeza casi absoluta, los encargó Carlos IV²¹.

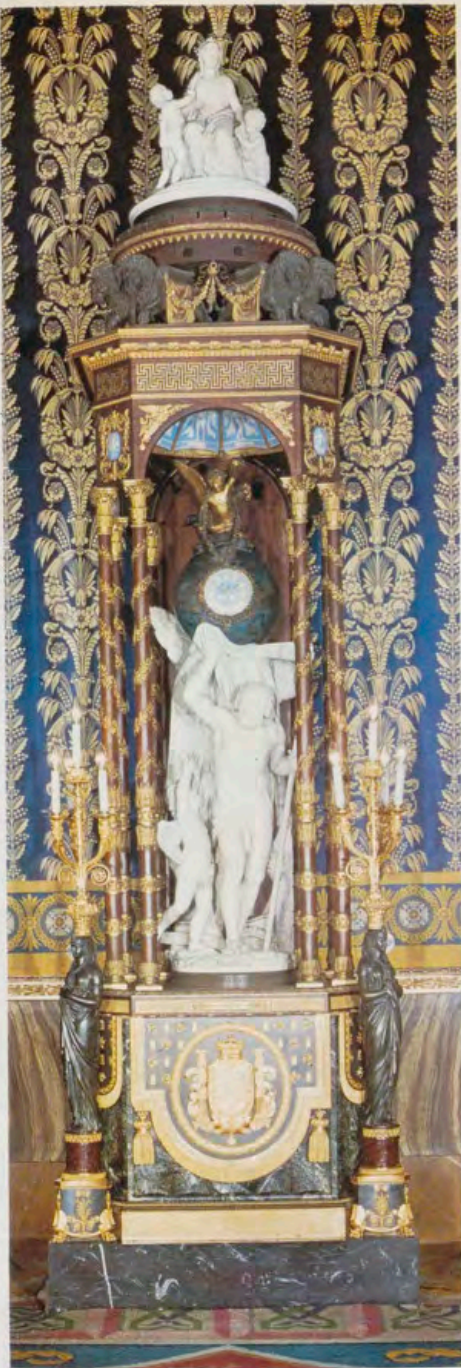
Los dibujos de Percier relacionados con estos muebles²² muestran cómo el arquitecto, en el inicio de su carrera, se inspiró y, a veces, copió los mo-



Macetero de caoba atribuido a Benneman,
por dibujo probable de Charles Percier.



1. Buró-cilíndrico, por J. F. Oeben.
2. Escritorio de dama atribuido a C. L. Coste.
3. Mesa de palisandro que perteneció a la Reina María Antonieta, obra de Riesener.
4. Tablero de mosaico florentino, del siglo XVII, de la mesa de Riesener.
5. Cómoda de Luis XVI, en el palacio de Saint Cloud, realizada por Benneman, según dibujo de Dugourc.



6.



7.



8.

6. Reloj de la antecámara de Gasparini (en el Palacio Real de Madrid), proyecto de Dugourc, con maquinaria de F. L. Godon y escultura atribuida a H. Silici.
 7. Mesa del salón de Columnas, según dibujo de Percier y fundida por Thomire.
 8. Tablero de la mesa del salón de Columnas, en el Palacio de Oriente.
 9. Cómoda de madera de caoba y tuya, por Jacob-Desmalter.



9.



delos ornamentales de Dugourc. Por ello, hay casos de dudosa atribución, como sucede, por ejemplo, con un bellísimo macetero, que se reproduce en estas páginas, y que debemos fechar en torno a 1785. De madera de caoba, mármol y bronce cincelados con acusada perfección²³, volvemos a encontrar el repertorio de Dugourc ya empleado en parte en los muebles de Weisweiller, Benneman, Molitor y Lévasseur. En la venta de la colección del Marqués de Biron aparecieron, atribuidos a Pierre Antoine Forestier, otras dos jardineras iguales a ésta. El diseño hace pensar que Benneman sea el ebanista elegido y que Percier haya podido colaborar en el «Mobilier de la Couronne» con Dugourc, lo que explicaría la rápida apropiación del estilo de éste por el arquitecto.

También dibujada por Percier, la cómoda de caoba, bronce y cristal «églo-misé» es atribuible al ebanista Antoine Rascalon, especialista en muebles con cristales pintados²⁴. Los del ejemplar madrileño aparecen con las figuras de Venus y Apolo en sus carros, como adorno del centro de las puertas, y con medallas circulares en las esquinas.

La firma de Denière aparece en el velador de bronce dorado, mármol y malaquita cuyo pie está formado por seis animales alados con cabeza de águila y cuerpo de león en bronce pavonado. Sobre el tablero de mármol hay un templete jónico, que alberga una estatua de Apolo rodeado por las nueve musas. En el tambor se recorran sobre el fondo de malaquita medallas con cabezas de personajes romanos. El que el nombre de Matelin, socio de Denière, no aparezca en la firma, obliga a fechar esta pieza con

posterioridad a 1820, cuando disolvieron su sociedad. Los bronceistas parisinos habían colaborado en ocasiones con otros artífices tan conocidos como Thomire, Galle o Ravrio, y con los ebanistas Félix Rémond y J. J. Werner²⁵.

Este velador, como el que nos vamos a ocupar seguidamente, son una muestra del gusto severo y grandilocuente que tanto afectó Fernando VII. El Rey, de tan infausta memoria, tuvo una gran afición por las artes decorativas y, ya que no podía anotarse hechos gloriosos, decidió autocomplacer su vanidad con las alegorías que, relativas al socorro de Gibraltar con motivo de una epidemia, pintadas en un tablero de porcelana, encargó en París antes de 1830. La enorme placa cerámica se apoya en un bello pie de bronce con figuras femeninas que simbolizan a las Artes, la Guerra y la Paz²⁶.

En el Museo de Artes Decorativas de París se encuentra el modelo del pie firmado por Carelier en 1829, artista que debe ser el autor de la maqueta, al óleo, para el tablero cuya compra se propuso en 1972 a los Museos Franceses²⁷. Los pintores en porcelana Renaud y Lachaisaigne copiaron el modelo de Carelier y dejaron su firma en la porcelana.

Parece que, a mediados del siglo XIX, los decoradores se encuentran faltos de inspiración y, empujados por sus clientes, se dedican a la copia y a la recreación ecléctica de los modelos del pasado. Fruto de este momento son los dos ejemplares con los que cerramos este artículo.

El primero de ellos es un sofá de los llamados «borne», diván típico de los palacios isabelinos que se disponía en el centro de los salones mientras que los demás asientos se pegaban rígidamente a los muros. El diván, de madera tallada y dorada, es de un estilo pseudo rococó y se cubre con una exuberante tapicería de flores, de Aubusson, con las iniciales de Isabel II, Reina a quien, se dice, regaló la emperatriz Eugenia tan vistoso asiento. En su centro, y sobre una peana de madera, se levanta un airoso candelabro compuesto por tres angelotes que, entre escudos de España, sostienen un cesto del que nace un tallo rematado por los mecheros. La marca «Thomire Et Cie» aparece en el bronce, que se cincelaría poco antes de 1845, año de la muerte del orfebre. También vemos la firma «Camille Lavocat Provéodor» (sic), quien debió ser el comerciante al que compraría Isabel II el mueble en lugar de recibirlo de Eugenia de Montijo.

La «Reina de los tristes destinos» fue también la propietaria de la cómoda de ébano, concha, metales embutidos y bronce que ostenta las estampillas de Denière y H. Fourdinois. Ale-

xandre-Georges Fourdinois fue uno de los más conocidos mueblistas del Segundo Imperio y proveedor oficial de la Emperatriz. Desde 1860, su hijo Henry colaboró con él, tomando éste las riendas del negocio en 1867, fecha probable del mueble que debió llegar a Madrid antes de la caída de la Sobrana. De una ejecución técnicamente perfecta, propia de un ebanista reputado del siglo XIX, la cómoda es una copia fiel y cuidadosa de las que Boule realizara para Luis XIV en el Trianon, y prueba patente del favor, nunca desmentido hasta fines del pasado siglo, gozado por la técnica del embutido empleada por el ebanista francés.

Parece como si la sombra de Luis XIV y el prestigio que supo conseguir para las manufacturas artísticas francesas arrojaron las salas que dos de sus descendientes, el primero y el último en ocupar el trono durante el primer período de la Casa de Borbón en España, habitaron en los Sitios Reales.

NOTAS.

¹ De ellas me ocupé en mi memoria de licenciatura («El mobiliario de Felipe V», Madrid, 1967) y en el trabajo «Obras de Boule en España», incluido en el Homenaje de la Universidad de Madrid a D. Diego Angulo. Sus medidas son: 87 centímetros de alto, por 164 de largo, por 68 de fondo. Figuran en el inventario de los bienes de Felipe V hecho en La Granja en 1746 (Archivo de Palacio, San Ildefonso, legajo 13, folios 144 vto. y 145).

² Publicó en 1661 seis láminas recogidas por G. K. Nagler en «Die Monogrammister» (Munich, 1858 y ss.), tomo IV, 496:288, y por R. Berliner en «Modelos Ornamentales de los siglos XV al XVIII», láms. 311, núm. 2, y 312.

³ Mide 85 centímetros de alto, por 130 centímetros de largo, por 42 centímetros de fondo. Bajo el tablero hay tres huecos forrados de terciopelo de seda verde con estampaciones doradas con el escudo de España.

⁴ El coleccionismo de Carlos IV es uno de los temas de mi tesis doctoral «La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV», leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense.

⁵ 109 centímetros alto, por 149 centímetros largo, por 83 centímetros fondo.

⁶ Véase el artículo de André Boutemy: «Jean François Oeben méconnu», en Gazette des Beaux Arts, T. LXIII, 1943 ème liv, abril 1964, páginas 206-224, donde se publica el mueble de Carlos IV.

⁷ V.: Paulina Junquera: «Muebles franceses en porcelanas en el Palacio de Oriente», en REALES SITIOS, núm. 8, 1966, págs. 28-37.

⁸ Mide: 128 centímetros alto, por 69 centímetros ancho.

⁹ Se subastó en la sala Parke-Bernet el 10 de febrero de 1968.

¹⁰ Sobre Dugourc, su formación, estilo y obras para España me ocupé extensamente en mi aludida tesis doctoral.

¹¹ Las medidas del buró y la cómoda, respectivamente: 150 centímetros alto, por 99 centímetros ancho, por 41 centímetros fondo; 95 centímetros alto, por 133 centímetros largo, por 64 centímetros fondo.

¹² Véase: F. J. B. Watson: «Le meuble Louis XVI», París, 1963, núms. 82, 83 y 113; T. Kokoroba: «Oyepku no uctopun xydoxectbehkou Meseum XV-XIX Bekob», Moscú, 1963, páginas 80-82 y lám. b; el Catálogo de la venta del Palais Galliera, de París, del día 20 de junio



Copia de la cómoda de Boulle, del dormitorio de Luis XIV en el Trianon, por H. Fourdinois, con bronce de Denière, y detalle de la parte superior de una pata.

de 1968, y la revista «Arte y Hogar», núm. 316, febrero-marzo 1972, pág. 17, donde se reproduce el reloj que figuró en la exposición celebrada en 1965, en Madrid, bajo el título «El Reloj en el Arte».

¹³ Mide: 88 centímetros alto, por 103 centímetros largo, por 60 centímetros ancho. Las iniciales no pueden corresponder a María Amalia de Sajonia —como sostiene L. M. Feduchi en «El Palacio Nacional», Madrid 1949, vol. I, lám. 11 y pág. 14—, pues el estilo es de fines del siglo XVIII y la Reina había muerto en 1760.

¹⁴ Véase: Barón Davillier: «La vente du mobilier du château de Versailles pendant la terreur», en «Gazette des Beaux Arts», diciembre 1876, págs. 451-457. Creo que se puede identificar con la partida núm. 2.340: «Une table à écrire en bois de palisandre, en mosaïques richement orne de bronze doré d'or moulu, au Cn. Riesener, de Paris... 9.200 livr.»

¹⁵ Medidas: 90 centímetros alto, por 156 centímetros largo, por 63 centímetros fondo.

¹⁶ Reproducida en la página 312 de «Les ébénistes du XVIIIème siècle français», París, 1963.

¹⁷ Medidas: 380 centímetros alto, por 94 centímetros ancho, por 90 centímetros fondo.

¹⁸ Mide: 84 centímetros alto, por 67 centímetros de diámetro. Véase mi artículo: «Muebles en el Museo del Traje del Palacio de Aranjuez», en REALES SITIOS, núm. 30, 1971, pág. 38. Medidas: 100 centímetros alto, por 186 centímetros largo, por 98 centímetros ancho.

¹⁹ Medidas: 100 centímetros alto, por 186 centímetros largo, por 98 centímetros ancho.

²⁰ Grifos tenantes de medallones, idénticos a los comentados, aparecen en una acuarela de Percier reproducida por H. Lefuel (V.: H. Lefuel: François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter, París, s. a., lám. VII). Esfinges muy semejantes las dibujó Percier para una cómoda del Gran Trianon (V. H. Lefuel, op. cit., lám. V).





Velador de bronce, mármol y malaquita, por Denière.



Sofá circular con tapicería de Aubusson y bronce de Thomire.



Cómoda por dibujo de Percier, obra probable de A. Rascalon.

²¹ Medidas: 100 centímetros alto, por 166 centímetros largo, por 67 centímetros fondo. Véase la lámina IV del libro citado de H. Lefuel, con una acuarela de Percier, proyecto con variantes de ésta.

²² Además del reseñado anteriormente hay que citar los de la cómoda y buró vertical construidos por Benneman en 1787, para la biblioteca de Luis XVI en Compiègne, con bronce de Thomire.

²³ Se reproducen en la figura 376 del Catálogo.

²⁴ Sobre Rascalon véase: D. Ledoux-Lebard:

«Les ébénistes parisiens leur oeuvres et leurs marques. 1795-1870», París, 1965, págs. 466-67 y lám. CXIV. En el libro citado de Lefuel, lámina IV, aparece un dibujo de Percier que, con variantes, sirvió de modelo al ebanista y que el autor cree es Jacob-Desmalter.

²⁵ Véase: D. Ledoux-Lebard, op. cit., pág. 135. Las medidas del velador son: 91 centímetros alto, por 133 centímetros de diámetro.

²⁶ El tablero fue estudiado por P. Junquera en el artículo citado en la nota 7.

²⁷ Propuso la compra el Departamento de Pinturas del Louvre para el Museo de Brest. El cuadro, cuya fotografía me envió Mr. Foucart, entonces, para su identificación, presenta algunas diferencias en el orden de colocación de las escenas al claroscuro respecto a la porcelana. Esta no tiene marca alguna y no debe ser Sèvres, de cuya marca carece —donde no hay documentación referente a ella—, sino de la manufactura parisina situada en el 24 de la rue Poitou, donde, en 1828, consta que trabajaba Lachaisaigne.

Biblioteca de El Escorial

CANTIGAS DE SANTA MARIA

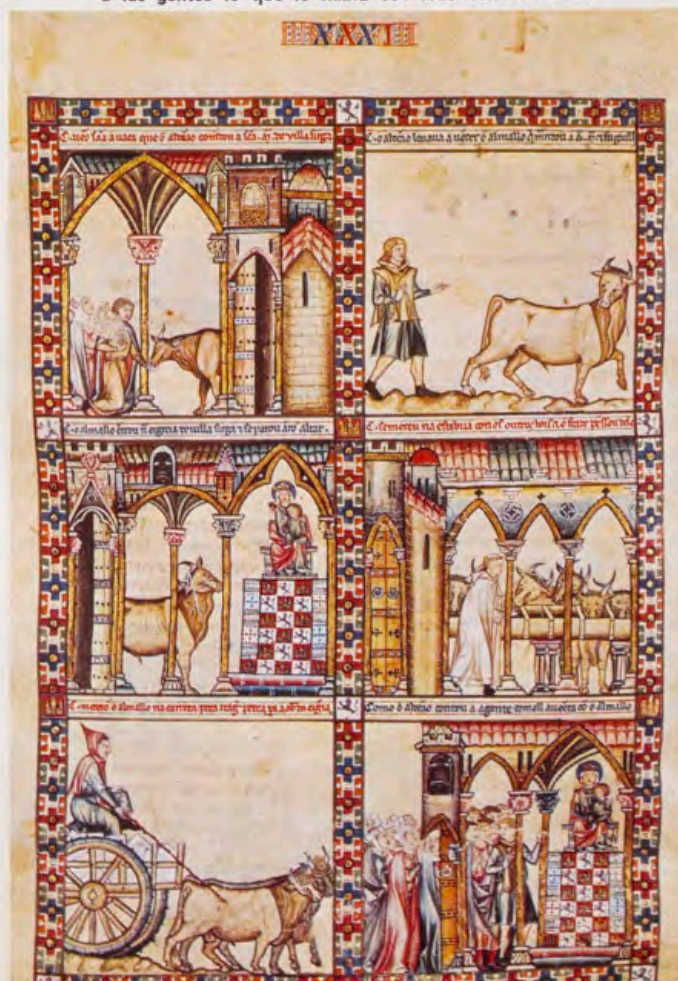
DE ALFONSO X EL SABIO

Por MATILDE LOPEZ SERRANO



CANTIGA 1.ª Las cuatro primeras pinturas de una lámina de ocho. El Rey Sabio refiere, en sendas estrofas, los siete Gozos de la Madre de Dios; se representan: la Anunciación, el Nacimiento del Niño Dios, el Anuncio a los pastores y la Adoración de los Reyes.

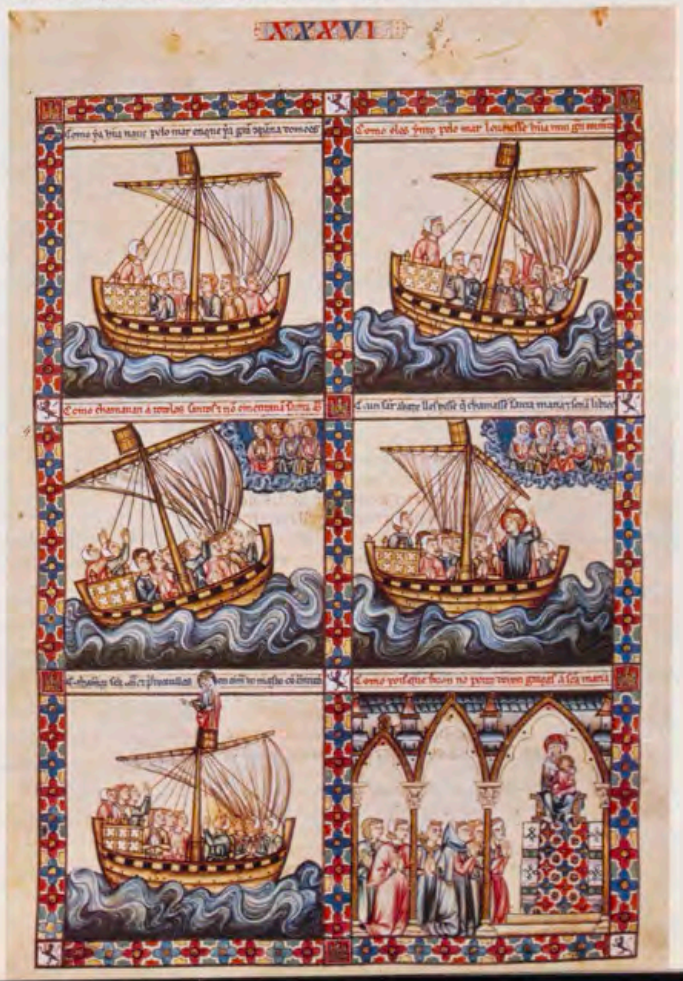
CANTIGA 31. Un aldeano de Segovia ofreció un novillo a la Virgen por haber sanado a su vaca; pero, luego, llevó a vender el novillo que había ofrecido; éste huyó y se fue a la iglesia de Vila Sirga (cerca de Carrión) y se paró ante el altar; después, se fue al establo y se colocó entre los bueyes que pertenecían al convento; los monjes engancharon el novillo a la carreta para traer piedra para la iglesia. Finalmente, el aldeano cuenta a las gentes lo que le había sucedido con el novillo.



SOBRADAMENTE conocida es la riqueza bibliográfica que contiene la extraordinaria Biblioteca de El Escorial, fundada por Felipe II y acrecentada por los Austrias, sus sucesores. Si en libros impresos antiguos es una de las mejores del mundo, su riqueza resulta incalculable en libros manuscritos, de los que muchos constituyen por sí solos verdaderas joyas de la literatura, la historia o el arte, ya que a sus insignes textos llevan unida una ilustración magistral las más de las veces. De entre estos libros excepcionales sobresalen los que contienen las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio ¹.

LOS CODICES DE LAS CANTIGAS.—Estos códices son cuatro: el que perteneció a la Catedral de Toledo (hoy en la Biblioteca Nacional), los dos de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real de El

CANTIGA 36. Navegaban muchos hombres en una embarcación para buscar provecho (por sa prol buscar); sobrevino una gran tempestad y rezaron a todos los Santos para que los salvase, pero se olvidaron de rogar a la Virgen; un santo abad, que iba en la nave, les dijo que llamasen a Santa María y quedarían salvos; lo hicieron así y entre un resplandor apareció la Virgen sobre el mástil, se calmó la tempestad y llegaron felizmente al puerto, donde fueron a la iglesia a dar gracias a la Señora.



Escorial y el de la Biblioteca Magliabechiana de Florencia, hoy Nacional de esta ciudad. El primero se ha considerado el más antiguo (aunque don Higinio Anglés no lo creyó así) y no posee miniaturas; pero, los tres restantes, sí las poseen y muy bellas.

Los dos códices escurialenses son los mejores y se les menciona no sólo por el título de las *Cantigas*, sino que para diferenciarlos entre sí se les agregan las signaturas correspondientes que los refieren topográficamente al lugar que ocupan en los armarios de la Biblioteca: tal el b.I.2 y el T.I.1. Ambos están escritos en bella letra gótica francesa del siglo XIII y presentan numerosas miniaturas. El primero muestra al Rey con sus amanuenses y músicos; y, seguidamente, a lo largo de todo el texto, cada diez cantigas, ocupando el principio de una columna, un cuadrado de diez a doce centímetros de lado que contiene las figuras de uno o dos músicos tocando los varios instrumentos. Este códice es el que contiene el mayor número de cantigas y acaso fuese el primero en escribirse y pintarse ricamente para la Cámara del Rey y su uso. Pero la joya preciosa de la miniatura española es el otro códice escurialense, el T.I.1, cuyas páginas miniadas, con numerosas escenas variadas, exquisitas y llenas de vida, son, sin duda, la obra maestra de la pintura de libros no sólo del tiempo del Rey Sabio (1221-1284), sino de la miniatura española de toda la Edad Media. El códice de Florencia, muy incompleto, es del mismo estilo en sus láminas, por lo que Solalinde pensó que pudiera ser el resto de un segundo tomo del muy bello T.I.1 de El Escorial.

Las *Cantigas* están escritas en gallego-portugués, lengua dulce, flexible y elegante, más apropiada para la expresión de sentimientos personales e íntimos, y para la cadencia del verso que la recia y rotunda prosa castellana, adecuada especialmente para la narración histórica, las obras de ciencias y los estudios jurídicos, prosa castellana que también alcanza con el Rey Sabio gran perfección, ya que se considera al propio Monarca como su creador. Así como el Rey había sido para sus obras en prosa más director que autor, en las *Cantigas* es Alfonso el Sabio el poeta autor de la obra.

La métrica de las *Cantigas* fue preocupación de los historiadores de nuestra literatura hasta que don Julián Ribera, al estudiar aquella y la música de las *Cantigas*, puntualizó que la clase de sus versos y la construcción de los mismos, en la mayoría de los casos, presentan la forma del *zéjel* árabe de los moros españoles, nacido en Andalucía a fines

del siglo IX o principios del X. Más tarde, Anglés revisó esta opinión y marcó para la música de las *Cantigas* caminos más propios del folklore autóctono hispano y formas europeas diversas. La notación musical es la llamada rabinica; para Anglés la notación musical de los códices escurialenses es una notación *mensural* perfecta en todos sus detalles, lo cual señala los distintos *modos* para cada melodía, notación musical realizada por *técnicos* músicos y por ello muy exacta, lo que permite conocer a la musicología moderna la composición musical del siglo XIII en los códices más perfectos y más completos que se conocen en Europa.

El texto de las *Cantigas* fue publicado por la Real Academia Española en 1889 con un estudio del Marqués de Valmar, «cuyo esfuerzo —en frase de Menéndez Pelayo— apenas hay palabras con que encarecerlo ni gratitud con que pagarlo». Las 420 composiciones suelen clasificarse en dos grupos principales: las meramente líricas, expresión del profundo sentimiento religioso del poeta (unas 40), es decir, los loores a la Virgen y cánticos en sus fiestas; y las poesías de carácter narrativo (360) en que se relatan milagros o leyendas referentes a la Madre de Dios, quedando un pequeño grupo que comprende los prólogos poéticos y peticiones o acciones de gracias a la Virgen.

El esbozo que ha hecho el profesor Angel Valbuena, de las cantigas que narran un milagro, nos parece suficientemente puntualizador. Así, va agrupando éstas en: de «tema personal», de hechos milagrosos y de devoción que atañen directamente al Rey Sabio; de «tema nacional», de milagros españoles, ya de transcendencia universal, ya de recuerdo puramente local, y de «tema cosmopolita», de leyendas extranjeras difundidas por toda la cristiandad y que se recogen de fuentes no nacionales. También se puede perfeccionar el motivo de milagros entre cristianos y entre individuos de distintas religiones, especialmente judíos y moros, confusamente iniciado por Valmar, así como separar los milagros de índole esencialmente lírica de los plenamente novelescos. O, entre los de motivo veladamente sexual o aventurero, destacar los de tema de fe y de misericordia, más puramente desarrollados. En las cantigas de carácter narrativo, el autor no se detiene en el escabroso asunto, ni en el detalle realista ni prosaico que pueda encerrar.

Para tan vasta serie de asuntos, Alfonso el Sabio recurrió a las principales fuentes medievales, como el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais (1200-1264), inmensa colección de leyendas piadosas muy di-

vulgadas en la Edad Media; los *Gesta Romanorum*; *Les miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy, poesías en loor de la Virgen; el *Liber Mariae*, de su posible colaborador en obras históricas Juan Gil de Zamora, entre otros. Conoció los poemas marianos de Gonzalo de Berceo, pero no los imitó ni coincidió en los detalles narrativos al tratar de análogas leyendas.

Parece que el Rey Sabio compuso la letra de las *Cantigas* para adaptarla a música ya existente, «pues ha sido siempre más fácil componer versos nuevos para cantarlos con música ya conocida, que componer nueva música para versos compuestos de antemano».

Tal conjunto de valores, que las *Cantigas* poseen, determinó elegir para la «Colección Selecta», que edita el Patrimonio Nacional, el estudio del códice escurialense T.I.1, el más bellamente miniado, ya que es criterio reiterado del citado Organismo poner en conocimiento del gran público los más hermosos manuscritos de las dos insignes Bibliotecas a su cargo: la escurialense y la palatina de Madrid. Y como en las ediciones de la «Colección Selecta» suele ilustrarse cada obra con sólo dieciséis láminas, es por lo que ahora, y aquí, resumimos lo allí estudiado, con lo que se divulga y acrecienta así el mejor conocimiento del espléndido libro, ya que las ilustraciones de este artículo son distintas de las que se ofrecen en la edición citada².

HISTORIA Y DESCRIPCIÓN DEL CODICE ESCURIALENSE T.I.1 DE LAS «CANTIGAS».

—En el segundo y último testamento de Alfonso X (enero de 1244) establece que todos los libros de los *Cantares de loor de Sancta Maria* estén todos en la iglesia en que su cuerpo se enterrase y que los hiciesen cantar en las fiestas de la Virgen; y si alguno de sus herederos quisiera tener estos libros, manda que haga algún beneficio a la iglesia de donde los tomase. Felipe II, al parecer, ordenó su traslado desde la catedral de Sevilla a su amada Biblioteca escurialense.

El códice es un voluminoso tomo de 503 por 338 milímetros y 130 milímetros de grueso, compuesto de 256 hojas de pergamino avitelado de 486 por 332 milímetros, escritas en letra gótica francesa. Los folios van numerados modernamente. El texto se reparte, las más de las veces, en dos columnas, una de notación musical y otra con los versos, o ambas de notación musical o ambas de texto. También en una sola columna central más ancha, con la música al comienzo de cada composición y el texto en las demás columnas. Al co-

Esta e como un cavaleiro iogava os dardos
 e por q' perreu deo seu scã. q' se repentinamente seu
 coraçon tallou a lingua. e se pois saõ o scã. q'.

Como a a uirgen p'la de quen era
 a ciente. ou nos si ar pas lle mudo de quen si en
 de ten repente. O nte a un cavaleiro auço que
 mur amada santa maria e sempre a ela saõ me
 daria. mas foi assi que un dia con outro dardos
 iogava. e por que perreu a ele se fazeu mur ferante

Como a a uirgen p'la
 como quer que el disse
 contra deus murra folla
 mas te mal disse esta era
 da uirgen santa maria
 e pois nonne dir logo
 saõ ta fura. m
 e fillou si a chorar murro
 como ome que se sente
 Como a a uirgen p'la.
 e gran eno que a seu.
 e mur tempo chorando.
 e estu assi tallando. n
 sa lingua con que a uirge
 seuen. e al rostando.
 mas tan q' non enroune
 que se saõ tonir a geir

Como a a uirge p'la.
 te quen era a ciente.
 foi para saõ soutra
 con gran to mur conato
 e iou assi nel tres dias.
 mur maltrir e Lascau
 ioganto santa maria. n
 na mente que seu preto
 que disse lle parisse
 ca el era seu sergente.

Como a a uirgen p'la
 le assi a uoganto. m
 aron coru mur agna
 e mur enon en to mudo
 a uirgen santa maria
 que el en aq'la gran con
 pos logo saõ meo fuma
 que lle parceu mais ca
 que o sol en ouiente.

Como a a uirgen p'la
 disse enon meo quyno
 macar mal me deo ta se
 mur ei en ten gran to.
 de que ta lingua tallaste
 mas saõ rei era de la.
 por que en mi conha se
 ca deo te si e ante. n
 ra aquel que se de fine.

Como a a uirgen p'la.
 por que te repeniste. n
 Saõ rei era de chao.
 e enon santa maria.
 por lle na boca a uirge.
 e Saõ o ten ta lingua
 e el achou se tan tao. n
 que nunca por se to lue
 boca nen lingua ne ter
 el loou mur a uirgen
 e nos de nos lle lares.
 que nos acor naõ cona
 macar como peados.
 e nos p'lar lle fazemo
 faz nos ela sempre meo
 e daria ten de seu fillo.
 deus pare omnipotente.

Como a a uirgen p'la.
 por que te repeniste. n
 Saõ rei era de chao.
 e enon santa maria.
 por lle na boca a uirge.
 e Saõ o ten ta lingua
 e el achou se tan tao. n
 que nunca por se to lue
 boca nen lingua ne ter
 el loou mur a uirgen
 e nos de nos lle lares.
 que nos acor naõ cona
 macar como peados.
 e nos p'lar lle fazemo
 faz nos ela sempre meo
 e daria ten de seu fillo.
 deus pare omnipotente.

CANTIGA 174. Página a dos columnas con el comienzo de la música y el texto.

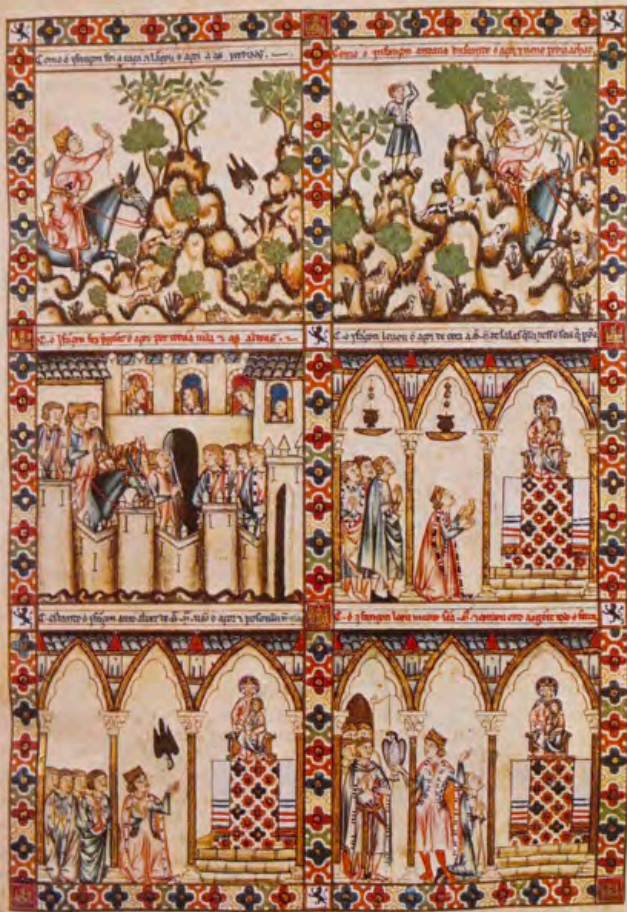
mienzo del códice va el Índice, pero faltan los folios en que estaba el principio y gran parte de aquél; empieza ahora en la primera hoja, columna primera con el de la cantiga CXLI y termina en el folio 3 vuelto con la cantiga DOCENTAS. El texto empieza, en el folio 4, recto, y en su verso, ocupando todo el ancho de la primera columna y bajo arcos ojivales, aparece el Rey sentado con un largo pergamino en la mano; en cada uno de los otros arcos laterales se ven tres cantores, cuatro de ellos asimismo con sendos pergaminos. El tercio superior del folio 5 lo ocupa otra miniatura que igualmente representa al Rey sentado bajo el arco central, arco adornado con un cortinaje recogido a

ambos lados formando pabellón; el Monarca tiene un libro abierto sobre una mesa; a derecha e izquierda, siempre bajo arcos góticos, dos mancebos escriben las cantigas que el Rey les dicta; en los extremos se hallan tres músicos con vihuelas de arco y de peñola o púa y cuatro cantores tonsurados; la miniatura va rodeada por orla de castillos y leones. Debajo de esta pintura empieza el prólogo; el texto de las *Cantigas* empieza en la columna segunda.

Al comienzo de cada cantiga va una capital muy bella, de tres a cuatro centímetros las más, llegando algunas a los seis y hasta los diez centímetros, siempre en la decoración gótica de gusto francés, en diversos colores, con predominio de

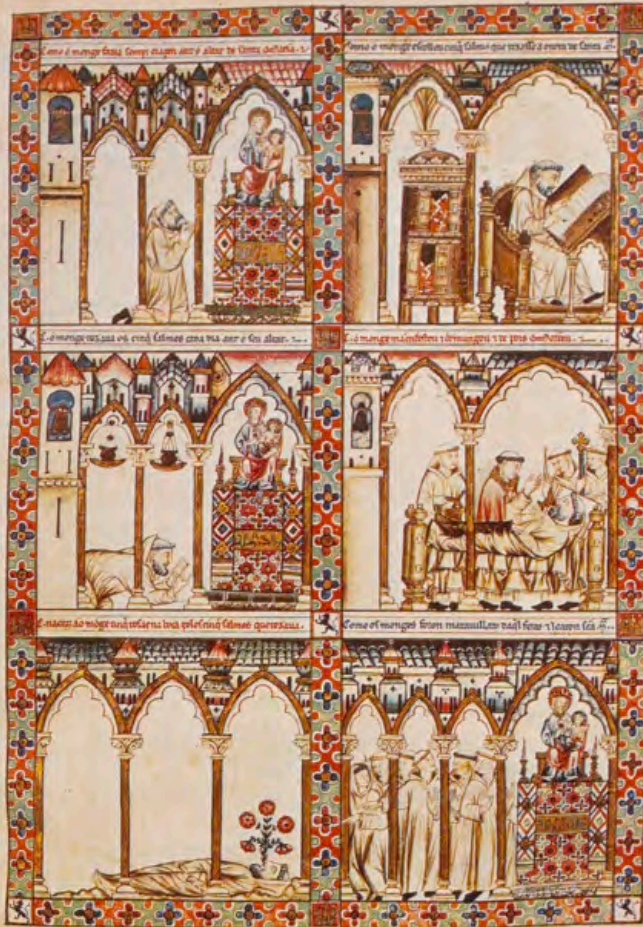
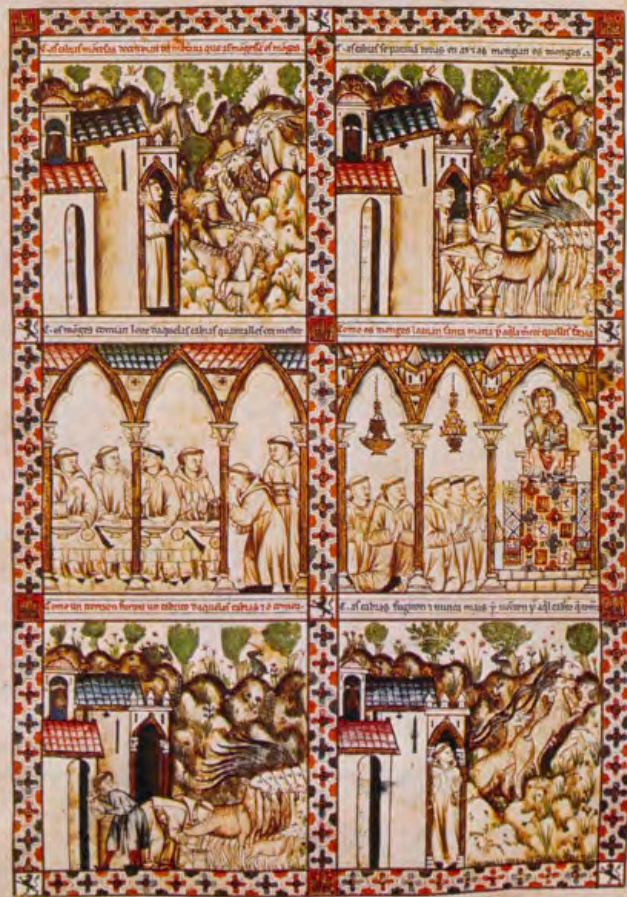
azules. El texto va escrito en tinta negra excepto los versos dísticos de comienzo, que se repiten al principio de cada estrofa (estribillo), que van en tinta roja. Las estrofas comienzan con una inicial roja o azul, alternando, adornadas con rasgueos de pluma.

Debajo de las miniaturas, y en prosa castellana, se halla la explicación de cada cantiga, que en algunas hojas casi ha desaparecido por el roce; sólo llega a la cantiga XXV³. En la parte superior de cada folio, en cartela en forma de cinta, figura en números romanos el correspondiente a cada cantiga, desde la I a la CLXXXV, ésta incompleta ya que faltan folios al final; entre los folios 58 y 59 de la numeración moderna,



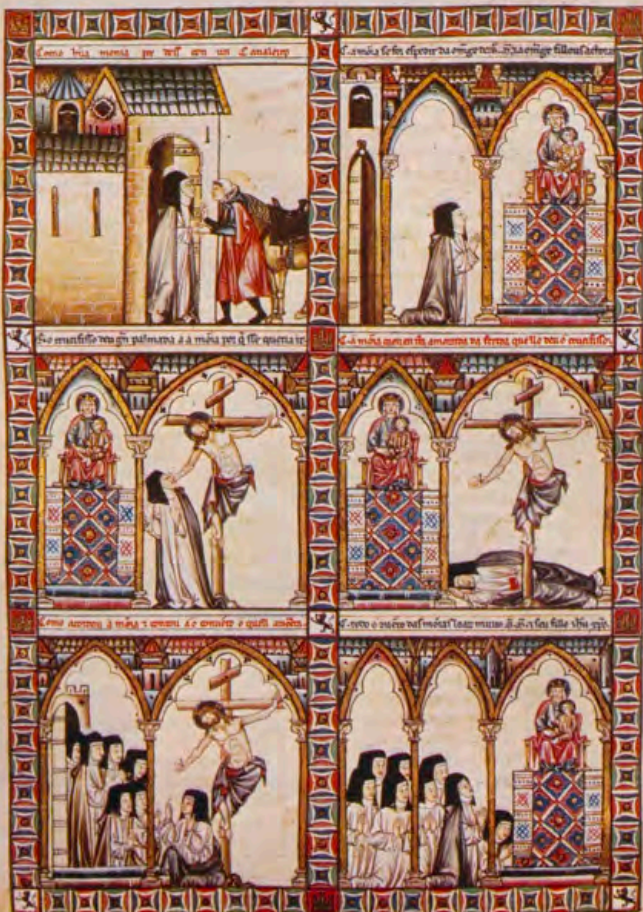
CANTIGA 44. Un infanzón fue de caza, lanzó el azor a las perdices y se le perdió; lo buscó sin descanso, hizo pregonarlo por todas las villas y llevó uno de cera a Santa María de Salas (Huesca) rogando a la Virgen que le diese el que se le había perdido; estando ante el altar, vino el halcón y se le posó en la mano; el infanzón alabó mucho a la Virgen.

CANTIGA 52. En una iglesia consagrada a Santa María y servida por monjes, las cabras monteses descendían de la montaña y se agrupaban todas para que los monjes las ordeñasen; con ello tenían leche para su sustento y agradecían a la Virgen esta merced que les hacía; pero un «clerzión» hurtó un cabrito del rebaño; las cabras huyeron para siempre.



CANTIGA 56. Un monje que hacía siempre oración ante el altar de Santa María, escogió cinco salmos, en honra de la Virgen, que empezaban cada uno de ellos con las letras del nombre de María, rezándolos a diario; enfermó el monje y murió, brotándole de la boca un rosal con cinco rosas por los cinco salmos; los monjes loaron a Santa María.

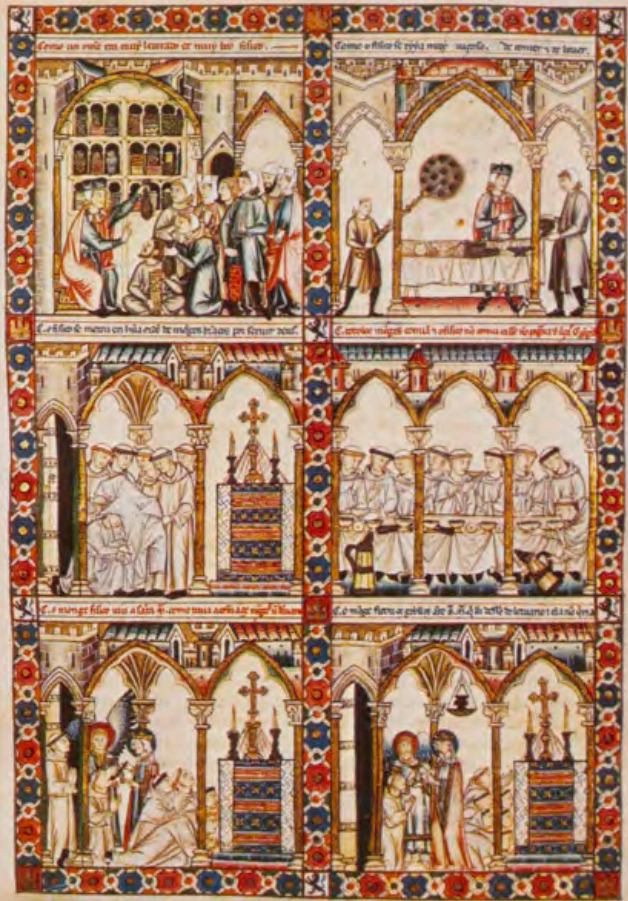
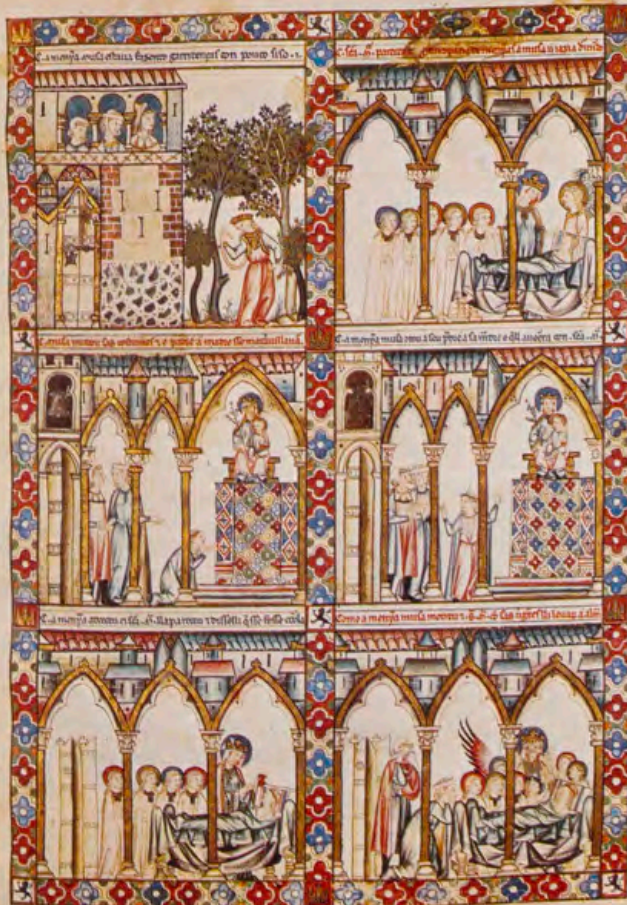
CANTIGA 59. Una monja que amaba profundamente a Santa María, se decidió, sin embargo, a huir del convento con un caballero; fue a despedirse de la imagen de la Virgen, la cual derramó lágrimas; al pasar junto a un Crucificado, éste dio a la religiosa un bofetón; la monja se arrepintió y contó lo sucedido a la comunidad.





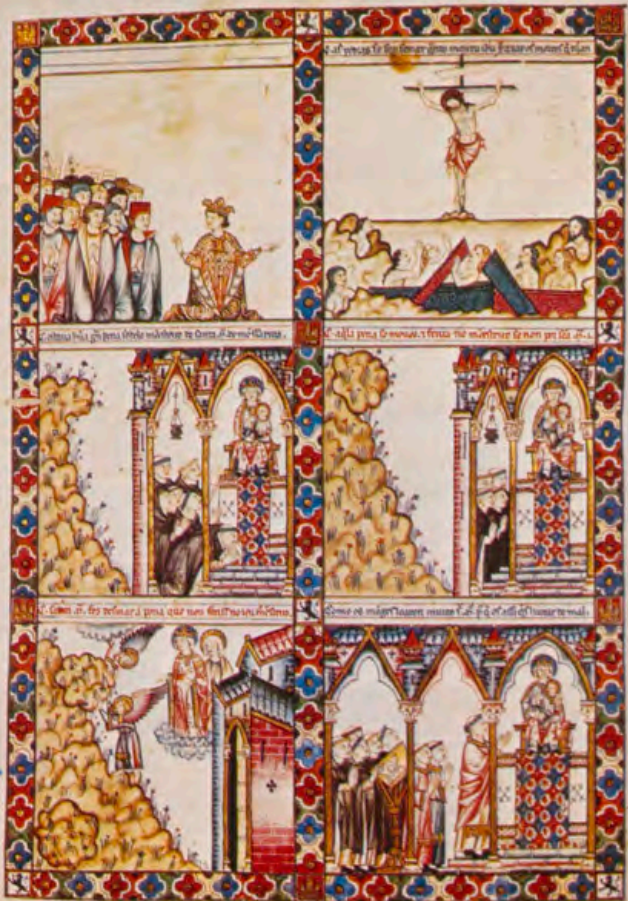
CANTIGA 74. En una iglesia y en lo alto de una bóveda, un pintor pintaba muy hermosa la imagen de la Virgen y muy fea la del demonio; éste se apareció al pintor y le amenazó por pintarle feo; luego, derribó el andamio, donde el pintor estaba subido, para que se matase al caer; pero quedó sostenido por el pincel. Las gentes loaron a Santa María.

CANTIGA 79. A Musa, muchacha atolondrada y ligera (que estaba fazendo garridenças con pouco siso), quando estava dormida se le apareció la Virgen rodeada de hermosas doncellas; maravillada, Musa cambió sus costumbres y contó a sus padres lo que le había sucedido; la muchacha enfermo y, quando murió, Santa María y sus vírgenes se llevaron su alma.



CANTIGA 88. Un hombre muy letrado y buen físico (médico) al que gustaba comer y beber bien, se hizo fraile, no pudiendo acostumbrarse a la frugal y pobre comida del convento. La Virgen bajó a éste con un vaso dorado lleno de un manjar exquisito (leituario) y lo repartió entre los frailes, exceptuando al médico; aceptó éste la lección y se hizo sobrio.

CANTIGA 113. Sobre el monasterio de Santa María de Monssarrax (Montserrat) había una gran peña, ya que al morir Jesu Cristo las montañas se hendieron y removieron; aquella peña se movió y hubiese caído sobre el Monasterio si la Virgen no la hubiese desviado por medio de sus ángeles: los monjes loaron mucho a Santa María que les libró de tan grave mal.



falta la cantiga 40; entre el 201 y 202 se echa de menos uno en que estaba el principio de la cantiga 146, y entre los folios 205 y 206 faltan dos que corresponderían a las cantigas 150 y 151; figuran en el vuelto del 205 las miniaturas de la cantiga 149 y en el recto del folio 206 se hallan las de la cantiga 151, y en el vuelto, las correspondientes a la 152. Acaba el códice, incompleto, en el folio 256 con el comienzo de la cantiga 195. Falta, pues, el último cuaderno que debía contener el resto de la cantiga y las demás hasta 200.

El códice está encuadernado en gruesa tabla recubierta de cuero en su color, decorados con sencillos fileteados, y como superlibris, la parrilla heráldica del titular del Monasterio, San Lorenzo; es obra del encuadernador Pedro del Bosque o Peter Bosch, venido de Flandes expreso para encuadernar los libros de la Biblioteca y que trabajó allí «durante 40 años bajo la magestad de Felipe II», según sus propias palabras.

LAS MINIATURAS.—Muchos autores han señalado sus altos valores artísticos, de modo especial, y las han elogiado unánimemente cuantos han estudiado sus diversos aspectos literarios y musicales. Y como nota constante, no han cesado de acentuar el extraordinario valor documental o arqueológico para el conocimiento de todos los aspectos de la vida del siglo XIII en el reino castellano.

El códice presenta 1.262 miniaturas comprendidas en 212 páginas, cada una de éstas dividida en 6 compartimientos (excepto la cantiga n.º 1 que presenta 8) que contienen las diversas escenas de cada cantiga, resultando un total de 1.264 pinturas, incluyendo las dos viñetas citadas en las que aparece el Rey con sus colaboradores. Las miniaturas ocupan un espacio rectangular de 334 por 233 milímetros, con amplios márgenes en cada página; cada compartimiento, con la escena correspondiente, es de 105 por 110 milímetros, y los de la página de ocho, de 82 por 110 milímetros. Todas van encuadradas por una cinta o estrecho marco, decorado como si fuese un mosaico o azulejos en colores y oro, con rosetas, cruces equiláteras u otros tipos, a veces rectilíneos; en los ángulos de estos recuadros alternan los escudos de Castilla y León, y, a veces, se muestra en las primeras láminas el águila de la Casa de Suabia. En la parte superior de cada miniatura hay una cartela que, en lengua gallega, explica la escena allí representada, texto escrito en tintas azul y roja, alternando en cada cartela. Al comienzo

de cada cantiga, sobre el texto o sobre la lámina miniada, una estrecha tarjeta contiene en números romanos el correspondiente a cada cantiga, también en tintas azul y roja.

Guerrero Lovillo llama la atención sobre esta manera de distribuir las miniaturas, único caso conocido entre los códices de la época; las escenas así yuxtapuestas «no pierden, antes al contrario, encuentran su mayor unidad narrativa»; acerca de este modo de componer la ilustración de la página se ha relacionado con los dípticos franceses de marfil de la época, como el precioso también conservado en el Monasterio de El Escorial.

Algunas cantigas muestran dos páginas con miniaturas; es decir, doce pinturas ilustrativas del caso que se narra. Todas ellas muestran el 5 en su terminación numeral, desde la 5 a la 185, exceptuando la 145; es curioso señalar, también, que casi todas las terminadas en cero no llevan texto explicativo (excepción es la 29), pero sí todas las demás, a partir de la 50, excepto la 60 y la 100, y la 150 que falta. En total son 212 láminas.

El arte de las miniaturas es el gótico francés del siglo XIII, pero con un fuerte acento hispano. Quien mejor ha expresado las características de arte en las *Cantigas* ha sido don Jesús Domínguez Bordona, eminente historiador de la miniatura española, el cual considera que la ilustración de aquéllas es obra de miniaturistas españoles, formados, como todos los artistas góticos, en la escuela francesa de su tiempo y que supieron conservar la gracia de los modelos en que se inspiraron y a la vez imprimieron un sello de gravedad, no tan frecuente en las cosas francesas. Aceptaron unas veces los tipos iconográficos consagrados, pero otras se vieron obligados a una interpretación de primera mano, creándolos de modo personal. La técnica fue también modificada por ellos en la aplicación de las tintas de oro y plata con oportunidad y sobriedad desacostumbrada en lo francés, «siendo también muy sobrios en el empleo del colorido y reservando importante papel a los espacios blancos, con lo que se logran efectos de luz y sombra y riqueza armónica de masas, realmente admirables».

«El contenido anecdótico de las poesías del Rey Sabio —continúa Domínguez Bordona— dio motivo a sus ilustraciones para interpretar multiformes escenas en las que intervienen personajes de toda condición social: hombres y mujeres, religiosos y laicos, cristianos, moros y judíos, reyes, comerciantes, señores, mendigos... Ellas nos enseñan cómo se peleaba y cómo se administraba justicia, cómo se navegaba y se prac-

ticaba el comercio; se refieren unas veces a los esplendores del culto religioso, otras a la brillantez de los deportes; mostrándonos a los hombres de entonces en la animación de la calle, en las faenas campesinas, en el ejercicio de las artes plásticas y musicales, en las interioridades del hogar. Son, en fin, expresión gráfica completa de la vida medieval en la paz y en la guerra, en las ciudades y en el campo, en la tierra y en el mar, en las relaciones públicas y en la intimidad de la familia. Su riqueza en representaciones de trajes, armas, navíos, muebles litúrgicos y profanos, instrumentos musicales y hasta reproducciones de tapices, altares, retablos y cuadros, hace de los códices del Rey Sabio verdaderos tesoros documentales para la arqueología española medieval.»

De los artistas autores de estas miniaturas se sabe muy poco. La cantiga 377 elogia a Pedro Lorenzo que iluminaba «bien y pronto» los libros de Santa María; Juan González fue el calígrafo del códice b.I.2 de El Escorial, y la cantiga 384 habla de un monje que hacía las letras admirables en oro, azul y rosa. Don Antonio Ballesteros dio a conocer el nombre de Juan Pérez como pintor del Rey.

Siendo las pinturas del códice obra de varios miniaturistas, no desentonan los menos afortunados en el estilo y habilidad generales del conjunto. «El dibujo, muy fino (sigue el historiador de nuestra miniatura), de excelente estilo, destaca sobre el pergamino sin teñir y, excepcionalmente, sobre oro bruñido. Las figuras, entre las que hay algunos desnudos interesantes, se mueven en actitudes apropiadas, en escenarios de campo y mar y más comúnmente en arquitecturas góticas en las que a los elementos propios del estilo se agregan los arcos de herradura semicirculares y apuntados. Las tonalidades son alegres, con degradaciones muy características en los paños para que se destaquen las particularidades de las formas. Dominan los colores azul, carmín, violado y negro parduzco; en las borduras, el verde, bermellón, azul y carmín; el albayalde se emplea para las carnaciones, pálidas o ligeramente sonrosadas; los labios se marcan de rojo, y los ojos, con dos puntitos negros o azules. El oro se emplea en arcos, columnas, cornisas, remates arquitectónicos, en coronas, lámparas, tapices, etc., y aplicado a la indumentaria; la plata se emplea más parcamente» [en las campanas, por ejemplo].

El realismo español está patente; la manera de agrupar las figuras, los gestos exactos, las actitudes reflejando los sentimientos íntimos, todo



CANTIGA 175. Página a dos columnas con texto y música.

ello despliega un panorama lleno de vida, de intenso verismo (Guerrero).

Que las *Cantigas* se pintaron en talleres de la corte del Rey Sabio, nadie lo pone en duda. Pero sí las ciudades en que fueron realizadas sus pinturas; tres son las que se señalan con razones suficientes: Sevilla, la ciudad más habitada por el Rey, la siempre fiel y leal que nunca le abandonó; a ella agrega Guerrero Lovillo las de Toledo, metrópoli del mudejarismo, ese mudejarismo que impregna continuamente las miniaturas, y Murcia, con sus acequias y sus palmeras, que ocupó amplio lugar también en la vida del monarca.

Menéndez y Pelayo ha resumido así los valores de las *Cantigas*; «Que no son solamente un libro literario,

un cancionero como tantos otros; son principalmente una especie de *Biblia* estética del siglo XIII en que todos los elementos del arte medieval aparecen enciclopédicamente condensados».

NOTAS

¹ La bibliografía de las *Cantigas* es muy copiosa, por ello nos limitamos, aquí, a señalar las obras fundamentales: *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*. Las publica la Real Academia Española. Introducción, extracto y glosario por el Marqués de Valmar. Madrid, 1889. M. MENÉNDEZ PELAYO: *Las Cantigas del Rey Sabio*, en «La Ilustración Española y Americana», 1895, págs. 127, 143 y 159.

WALTER METTMAN: *Alfonso X, o Sabio, Cantigas de Santa María*. Coimbra, 1959.

J. RIBERA: *La música de las Cantigas*. Edición de la Real Academia Española. Madrid, 1922.

H. ANGLÉS: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Fac-símil, transcripción musical y estudio crítico. Barcelona, 1943, vol. II, único publicado.

P. DURRIEU: *Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leur peintures et par la beauté de leur execution*. Extrait de la «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes». París, 1893, t. 54.

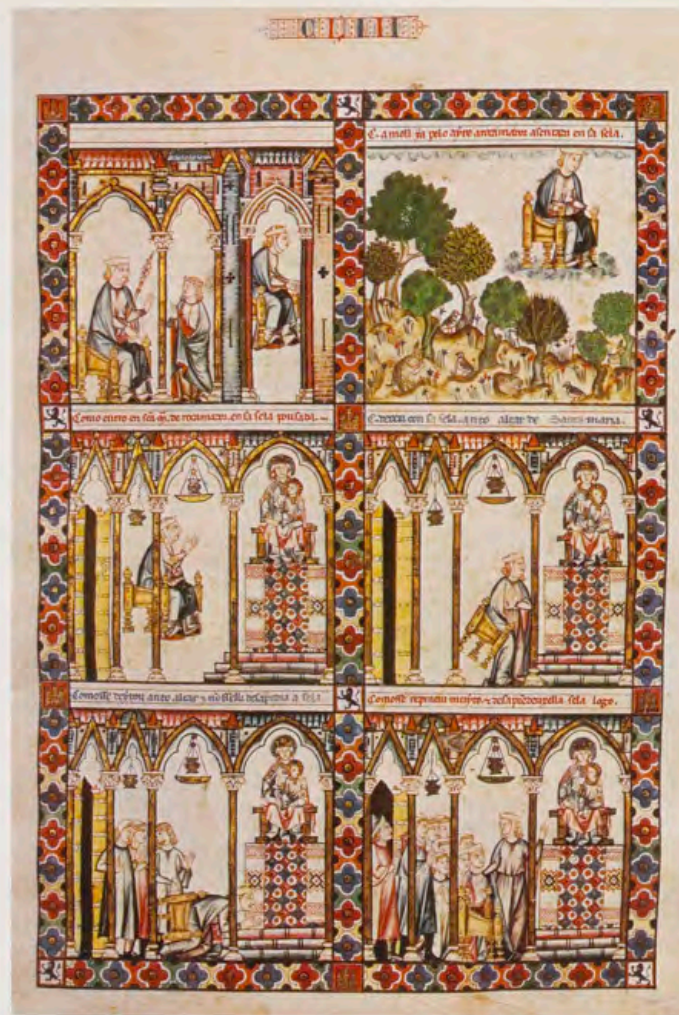
J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *La miniatura española*. Firenze-Barcelona, 1930, 2 vols., t. I. J. GUERRERO LOVILLO: *Las Cantigas*. Estudio arqueológico de sus miniaturas. Madrid, 1949.

J. AMADOR DE LOS RÍOS: *Historia crítica de la Literatura Española*. Madrid, 1861-65, 7 volúmenes, t. III (1863).

A. VALBUENA PRATS: *Historia de la literatura española*. 2.ª edic. Barcelona, 1946.



CANTIGA 143. En Jerez, cerca del Guadalquivir (el agua d'Alquevir) no podían tener agua por una gran sequía; las gentes del pueblo hicieron procesión y un fraile les dijo que rogasen a Santa María; así lo hicieron y luego comenzó a llover y se volvieron a Jerez «con muy grand agua», loando mucho a la Virgen.



CANTIGA 153. Una mujer poco creyente declaró que no asistiría a la romería de la Virgen de Rocamador, en Gascuña, si la silla en que estaba sentada no la llevaba cómodamente; instantáneamente, la silla se levantó en el aire y la llevó a Rocamador; así, entró en la iglesia; muy arrepentida, la silla se le desprendió después.



CANTIGA 156. Un clérigo (escritor) escribía siempre loores a Santa María; los herejes entraron un día en su casa, le cortaron la lengua y le echaron fuera de aquella; el desgraciado entró en la iglesia de unos monjes, quiso cantar con ellos y no pudo; pero la Virgen hizo que le naciese la lengua; y el clérigo se hizo fraile para servir mejor a Santa María.



CANTIGA 165. Un sultán de Egipto fue a correr tierras de cristianos y trajo muchos prisioneros; unos moros dijeron al Sultán que fuese a Tortosa (Orthosia de Siria, cerca de Tierra Santa), pues no tenía gente que la defendiera; así lo hizo el Sultán, vio en la villa muy poca gente y al siguiente día, al ir a tomarla, se la encontró llena de gente de armas, ya que Santa María había enviado gran caballería celeste que defendiese la ciudad. (Corresponden las pinturas a la lámina primera de la historia.)

A. REY: *Indice de nombres propios y de asuntos importantes en las Cantigas de Santa María*, en «Bol. R. A. Esp.», 1927.
 2 La «Colección Selecta» está compuesta por los siguientes títulos:
Libro de Horas de Isabel la Católica, 1969, 2.ª edic., 1974, con trad. inglesa y francesa.
Libro de la Montería del Rey de Castilla Alfonso XI, 1969, 2.ª edic. 1975, con traducción inglesa y francesa.

Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI, por Carlos Broschi, Farinelli. 1972.
Las Parejas, Juego hipico del siglo XVIII. 1973.
El Códice Aureo. Los Cuatro Evangelios. Siglo XI. 1974.
Teatro Militar de Europa (Uniformes españoles), por Alfonso Taccoli. 1974.
Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio. 1974.

Gabinete de leer letras, por Bruno Gómez. 1974.
 3 ROBERT LINKER y JOHN E. KELLER: *Some Spanish Summaries of the Cantigas de Santa María*, Romance Notes II, n.º 1, Fall, 1960.
 Las traducciones castellanas de las *Cantigas de Santa María*, en «Bol. R. A. Esp.». Madrid, mayo-agosto 1974, t. LIV, cuaderno CCII.

Pintura XIX.

M. A. Houasse (2)

Por JUAN J. LUNA



«Vista de El Escorial» (Palacio de la Moncloa).



«Palacio de Aranjuez desde el río» (Palacio de la Moncloa).

PROSIGUIENDO el estudio de las realizaciones artísticas de Miguel Angel Houasse, llegamos a uno de sus aspectos más interesantes y singulares: la pintura de paisaje. Efectivamente, su actividad en este género ha sido tal vez la que más interés ha despertado en aquellos que han tratado su obra, pero, al tiempo, la que ha sido menos analizada debido al desconocimiento de varios de sus lienzos, que aquí presentamos por vez primera. A pesar de este hecho desfavorable, distintas opiniones se han pronunciado ponderando sus aciertos.

La pieza más conocida, dentro de los paisajes de Houasse, es la famosa *Vista del Monasterio de El Escorial*, que se expone en el Museo del Prado¹. A partir de este lienzo, de reducidas dimensiones (circunstancia común a casi todas las obras de Houasse), y de algún otro menos admirado, se han elaborado diversas ideas de las cuales entresacamos varias de interés: G. Isarlo: «... la célebre vista de El Escorial por M. A. Houasse evoca al instante los Corot de Italia...»²; F. J. Sánchez Cantón: «Su talento pictórico se revela en los paisajes, veraces sin compostura artificiosa, con tal justeza en la luz y con tal sentido de las grandes masas de montañas y las lejanías, que deja muy atrás a todos los paisajistas, franceses, flamencos y españoles de la primera mitad del XVIII»³; M. Florisoone: «... anuncia las investigaciones técnicas de la futura escuela de paisajistas franceses»⁴; P. Guinard: «Sus vistas aparecen sumidas en esa luz plateada y diáfana que es la luz de Castilla. Houasse la expresa con rara finura y ningún artista madrileño de su tiempo supo captarla como él»⁵. Por el contrario, algunos conocidos textos dedicados a la escuela francesa olvidan con frecuencia, no sólo el papel del autor dentro del paisaje francés⁶, sino también su importancia, en cuanto que introduce elementos renovadores en la propia concepción paisajística europea de su tiempo⁷, aspecto que resulta necesario valorar con objeto de comprender la riqueza de matices que nos brinda la expresión pictórica del siglo XVIII⁸, de la cual Houasse se nos revela como un distinguido exponente.

Pero apartándonos, tanto de los términos elogiosos, como de las omisiones fácilmente explicables, hemos de considerar las investigaciones de quienes más de cerca han observado los paisajes de Houasse: Y. Bottineau⁹ y J. Held¹⁰, a fin de esclarecer la problemática que presentan. Y al tiempo que no disintamos de las teorías del pri-

mero, creemos conveniente hacer alguna observación a las segundas.

A pesar de las acertadas opiniones de Held acerca de las obras de Houasse, sus ideas sobre los lienzos de paisaje nos parecen menos claras cuando afirma que su método de ejecución se basa en una visión aislada de las cosas, a la que sigue una posterior composición (como es frecuente distinguir en el autor a través de otras obras). Por el contrario, apreciamos, observando detenidamente algunos de estos óleos, que el pintor muestra una singular habilidad para resumir la infinidad de impresiones visuales del panorama, que está representando, en una sola idea pictórica; a menudo advertimos, en los paisajes más depurados, cómo el artista intenta comunicar al espectador una sensación, mostrándose un magnífico intérprete de las realidades que brinda una observación consciente de la naturaleza. Esto último concuerda con una certera idea de Held, quien expresa que los elementos del paisaje no son tomados formulariamente sino observados, lo cual hace que sean lo mejor que ha realizado el pintor.

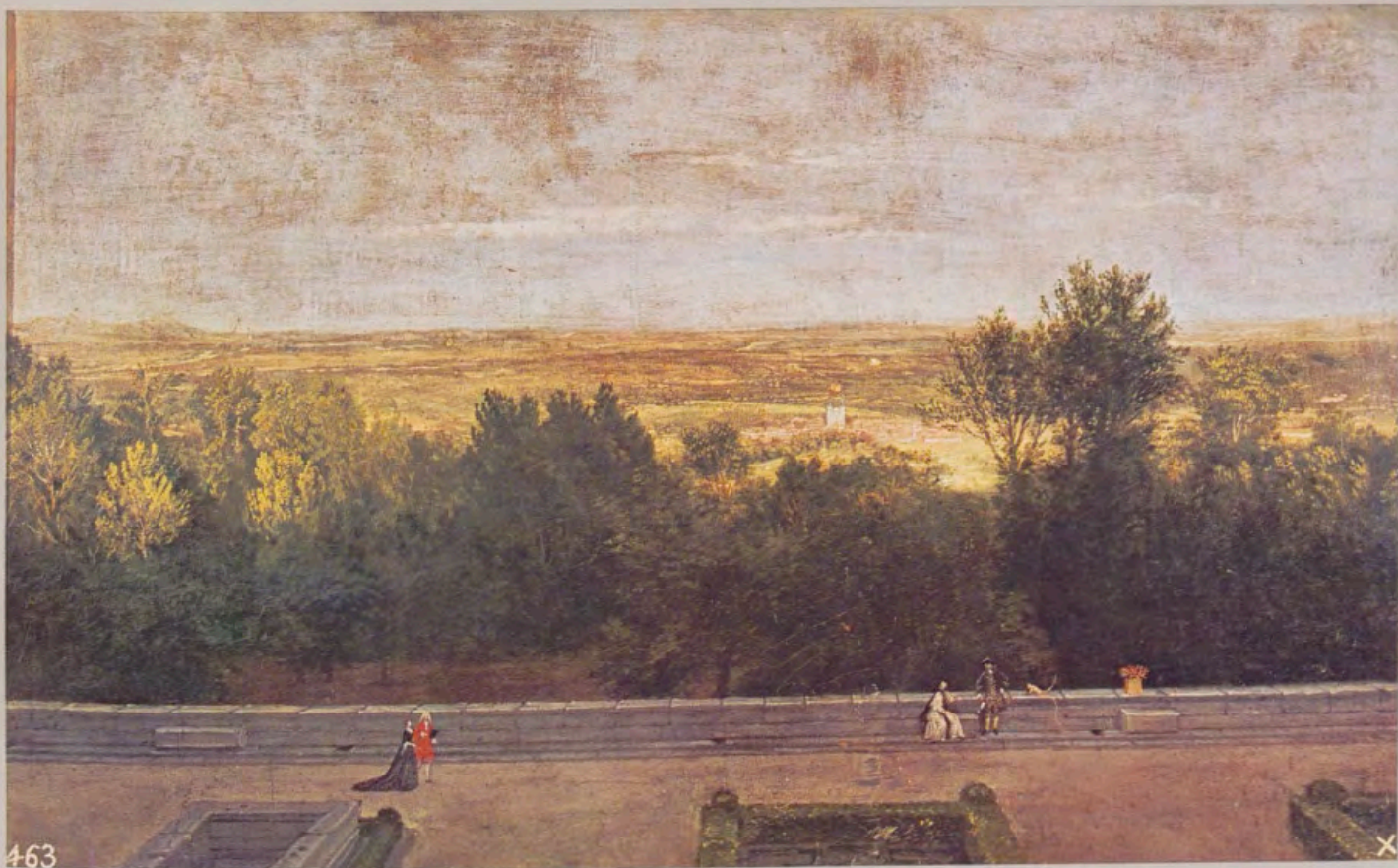
Si en el artículo anterior nos referíamos a la gran variedad temática presente en la obra de Houasse, y mostrábamos como ejemplo algunas telas con diversos asuntos, esa misma variedad se encuentra dentro de los propios paisajes, como ya anticipábamos. Se aprecia con facilidad al comparar entre sí aquellos que poseyendo idéntico tema principal (la serie de vistas del Monasterio de El Escorial o, más claramente todavía, las del Palacio de Aranjuez), se ofrecen bajo una óptica distinta correspondiente a esquemas compositivos totalmente diferentes que les confieren personalidad propia.

Por todo lo que antecede, se hace indispensable penetrar en el terreno de las suposiciones que conduzcan a averiguar algo acerca de la formación pictórica del artista, a fin de conocer las motivaciones que le impulsaron a realizar, de manera tan singular, tales paisajes. Probablemente, a su formación académica se añadieran las ideas derivadas de su posible estancia en Italia y de la contemplación de obras semejantes realizadas por los pintores de la corte francesa en París y Versalles. Efectivamente, con referencia a esto último se pueden señalar los nombres de Van der Meulen, Cotellet o Martin, autores de renombradas vistas de palacios y jardines, concebidas con un sentido topográfico del que Houasse pretende liberarse por



«Panorama del Monasterio de El Escorial» (Palacio de la Moncloa).

«Vista del jardín de los Frailes de El Escorial» (Palacio de la Moncloa).





«Vista del Palacio de El Pardo» (Palacio de Riofrío).

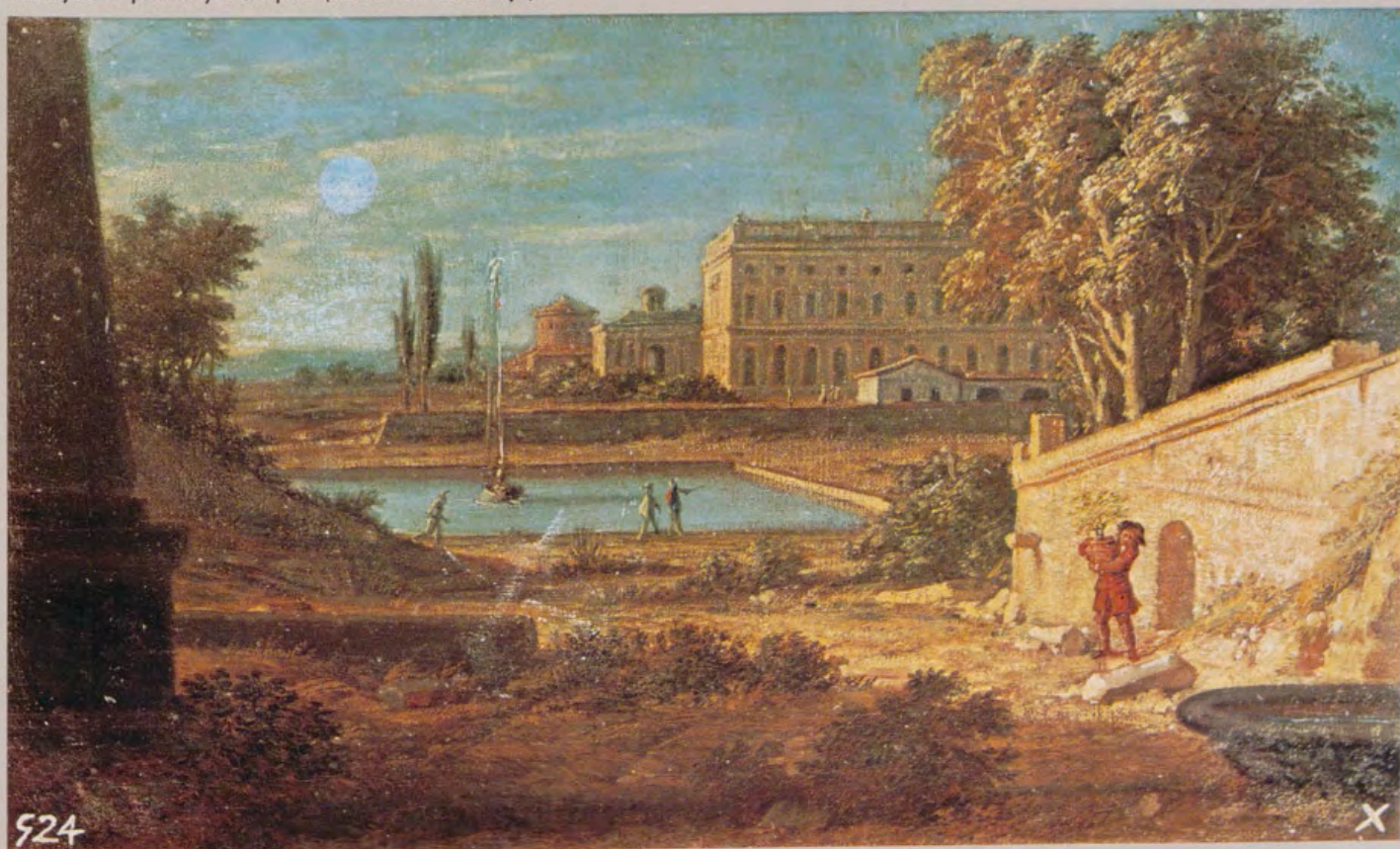


«Vista del Palacio de Aranjuez» (Palacio de la Moncloa).



«Panorama de Aranjuez» (Palacio de Oriente).

«Paisaje con palacio y estanque» (Palacio de La Granja).



medio de una decidida observación de la realidad circundante. Por otra parte, a este bagaje con el que llega a la Península, se unieron otros aspectos propiamente hispánicos que, sin duda, ejercieron favorable influjo en el desarrollo de su estilo.

Cuando Houasse recibe el encargo de pintar las residencias regias a principios del siglo XVIII, otros prestigiosos autores durante el siglo anterior habían utilizado sus pinceles para tal empeño. Conocemos la existencia de obras que tuvieron por tema los Sitios Reales merced a lienzos conservados, como los de Mazo¹¹, o documentaciones que lo prueban, como los que se refieren a Castelo¹², por citar dos pintores señalados entre varios, a los cuales pertenecían los paisajes que colgaban de los muros de los palacios, principalmente del Alcázar de Madrid, que Houasse conoció en todo su esplendor. Pero, aparte de los cuadros de palacios, cacerías cortesanas o vistas de ciudades, los magistrales fondos de paisaje velazqueños, la sencillez de su concepción y la aparente facilidad de su ejecución, debieron ser para el artista francés una verdadera revelación, al encontrarse ante la necesidad de recrear los mismos panoramas cercanos a Madrid.

Así, en Houasse no encontramos ni las poéticas, aunque artificiosas, frondas de las fiestas galantes, ni el paisaje racional de los clasicistas franceses. Bien es cierto que la severa sobriedad del paisaje castellano se contrapone necesariamente a la realidad geográfica de allende los Pirineos. Pero, a la vez, su profunda sensibilidad para la captación de la naturaleza se hace patente al lograr expresar distintos ambientes, a menudo opuestos, en obras como las que aquí presentamos.

A fin de ilustrar la opinión precedente sirvan de ejemplo dos vistas de famosos Sitios Reales: *Palacio de Aranjuez desde el río*¹³ y *Vista de El Escorial*¹⁴. Ambos paisajes son plenamente auténticos: en el primero están presentes la naturaleza fértil, el río, el Palacio; en el segundo la realidad esteparia, las montañas desnudas, el Monasterio... Incluso la reducida figura, que añade una nota de humanidad en ambos lugares, colabora en hacer sentir la presencia distinta de cada uno de ellos con rigurosa exactitud: junto al palacio, un gentilhombre de casaca entretiene su ocio en pescar; en cambio, teniendo como fondo el austero monumento herreriano, un caminante prosigue su marcha envuelto en una rústica capa de viaje.

Otras obras descubren aspectos diferentes de los lugares cuya realidad fielmente reproducen. Una nueva vista escurialense, *Panorama del Monasterio de El Escorial*¹⁵, presenta una visión absolutamente distinta de la anterior. Elevado sobre un exiguo bosquecillo, a manera de pedestal, vemos recortarse en armónico contraste tonal, la blancura del Monasterio contra la masa grisácea, pesante y grave, de la cordillera. Al pie, en actitudes cotidianas, se advierten las consabidas figurillas de diversos personajes. Desde el lugar geográfico opuesto, y obedeciendo a cánones artísticos diferentes, se ha tomado el siguiente paisaje: *Vista del jardín de los Frailes de El Escorial*¹⁶. Merced a un punto de vista muy alto, logrado desde las ventanas del edificio, se abre un amplio panorama en el que destaca, sobre todo, el magnífico contraste entre el primer término concreto y umbroso y la vasta llanura, espléndidamente iluminada.

La *Vista del Palacio de El Pardo*¹⁷, no sólo informa de la belleza del Real Sitio a través del elegante edificio, enmarcado por bosques y colinas, sino también interpreta su interés como paraje de caza de prestigiosa tradición, presentando las especies de animales que pueblan el lugar.

En dos nuevos lienzos de idéntico tema, *Vista del Palacio de Aranjuez*¹⁸ y *Panorama de Aranjuez*¹⁹, volvemos a encontrar las dos facetas del pintor. En la primera de las dos vistas, es el artesano consciente, reproduciendo con gran fidelidad todos los detalles que tiene ante sí. En cambio, en la segunda, deja que su inspiración lírica fluya en libertad, y con certeros toques de pincel nos muestra una amplia llanura que se pierde en la lejanía, interrumpida tan sólo por el verdor de la vega del Tajo, en el que casi desaparece la arquitectura palaciega, simple pretexto para desarrollar un paisaje, cuya modernidad sorprende por la audacia del lenguaje pictórico empleado.

No desprenden un encanto menor otras pinturas de deliciosos parajes con pequeños pabellones al fondo de frondosos parques: *Paisaje con palacio y estanque*²⁰, *Paisaje con mujeres cortando flores*²¹ y *Paisaje con palacete*²². Obras de un formato muy reducido, son como pequeños caprichos, de imprecisa identificación con lugares conocidos, cuya recóndita belleza supo ser captada por Houasse, a la manera de Bloemen, Mazo o Van Lint.

Otro de los aspectos a destacar en el autor son sus escenas campesinas que tienen por escenario



«Paisaje con mujeres cortando flores» (Palacio de La Granja).

«Paisaje con palacete» (Palacio de La Granja).





«Fiesta aldeana» (Palacio de La Granja).

tranquilos paisajes a los que prestan viveza y alegría los juegos y bailes de los personajes, ahora ya, verdaderos protagonistas de las obras. Las praderas y bosques de los alrededores de Madrid en una tarde luminosa, *Aldeanos y caminante*²³, o envueltos en las luces del crepúsculo, *Fiesta aldeana*, traen a nuestra presencia un mundo popular brillante y multicolor.

Por último, una conocida obra de la que se desprende una gracia singular es la *Vista de Madrid con vendedor de pájaros*²⁴. En ella observamos una encantadora escena que tiene como fondo edificios madrileños concretos, entre los que destaca el Alcázar como motivo principal. Así, este lienzo resume en un conjunto armónico muchos de los aciertos del pintor, que en el género del paisaje supo adelantarse a sus coetáneos, siendo casi una excepción para su tiempo.

NOTAS

¹ Museo del Prado, *Catálogo de las Pinturas*. Madrid, 1972, página 322, n.º 2.269.

² ISARLO, G., *La Peinture en France au XVII siècle*. París, 1960, pág. 108.

³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Escultura y Pintura del siglo XVIII*, en «*Ars Hispaniae*», N.º XVII, Madrid, 1965, pág. 90.

⁴ FLORISOONE, M., *La Peinture Française. Le Dix-Huitième siècle*. París, 1948, pág. 24.

⁵ GUINARD, P., *Pintura Española. II. Del Siglo de Oro a Goya*. Barcelona, 1972, pág. 136.

⁶ BENOIT, BOUCHOT..., *Histoire du paysage en France*. París, 1908.

⁷ THUILLIER, J., y CHÂTELET, A., *La Pintura Francesa de Le Nain a Fragonard*. Ginebra-Barcelona, 1964.

⁸ KALNEIN, G. W., and LEVEY, M., *Art and architecture of the eighteenth century in France*. The Pelican History of Art, 1972.

⁹ Vid. nota 4 del artículo anterior.

¹⁰ Vid. nota 13 del artículo anterior.

¹¹ ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura del siglo XVII*, en «*Ars Hispaniae*», n.º XV, Madrid, 1971, pág. 210.

¹² ANGULO IÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura Madrileña. Primer tercio del S. XVII*. C.S.I.C., Madrid, 1969, página 198.

¹³ N.º 431-X/0,51 × 0,81.

¹⁴ N.º 463-X/0,50 × 0,82.

¹⁵ N.º 463-X/0,51 × 0,83.

¹⁶ N.º 463-X/0,51 × 0,82.

¹⁷ N.º 521-X/0,35 × 0,47.

¹⁸ N.º 481-X/0,61 × 1,00.

¹⁹ N.º 82-X/0,60 × 1,00.

²⁰ N.º 524-X/0,23 × 0,39.

²¹ N.º 535-X/0,22 × 0,37.

²² N.º 525-X/0,23 × 0,39.

²³ N.º 522-X/0,35 × 0,47.

²⁴ N.º 505-X/0,51 × 0,75.



55

«Vista de Madrid con vendedor de pájaros», por M. A. Houasse (Palacio de Oriente).



«Vista de Madrid con vendedor de pájaros», por M. A. Houasse (Palacio de Oriente).



522

«Aldeanos y caminante», por Miguel Angel Houasse (Palacio de La Granja).



522

«Aldeanos y camino»

GABINETE DE LETRAS MANUSCRITO CALIGRAFICO DE LA BIBLIOTECA DE PALACIO

Por CONSOLACION MORALES BORRERO





En el siglo XVI cuando nace la verdadera caligrafía, surgiendo, entonces, las principales escuelas caligráficas que son la italiana, la española, la inglesa y la francesa. La escritura anterior está considerada como paleográfica.

La invención de la imprenta, hacia mediados del siglo XV, que dejó sin trabajo a multitud de copistas y pudo hacer pensar en la muerte de la escritura a mano, fue también la que dio origen al nacimiento de la caligrafía, porque «lo que la imprenta mató no fue el arte de escribir... sino el copista, el hombre máquina, el que reproducía siempre con las mismas letras las mismas cosas». Precisamente, al difundirse los conocimientos, tanto literarios e históricos como científicos, por medio de la estampa, fue aún mayor la necesidad de la escritura, y, como, por otra parte, la decadencia de la letra era ya grande, fue preciso crear unas normas de orientación. Esto provocó la aparición de los calígrafos. Italia, madre de tantas bellas artes, lo fue también de la Caligrafía moderna.

ARTE DE LA ESCRITURA.—Caligrafía —vocablo griego que significa escritura bella— es el arte de escribir bien. Incluida entre las bellas artes menores, debe reflejar las cualidades inherentes a la belleza: proporción, orden, unidad, igualdad, claridad, corrección, elegancia, simetría, limpieza y perfección. No es, por tanto, la belleza de la expresión el objeto de la caligrafía, sino la de los elementos gráficos de la escritura. La caligrafía es, en definitiva, un dibujo para cuya realización se requieren unos conocimientos teóricos y otros prácticos que deben ir unidos. La teoría enseña las reglas y la práctica su aplicación. Por ser la escritura un complejo de signos gráficos, con dimensión, extensión y forma, debe basarse su estudio en la geometría, en las matemáticas, en la aritmética y, también, en la estética. Además, debe auxiliarse del dibujo, tanto lineal como de adorno, y de la pintura. Afirma don Rufino Blanco¹ que está relacionada la bella escritura con tantas artes que «para llegar a su posesión perfecta se necesitan no poco estudio, mucho ejercicio y amplios conocimientos». La letra, en cuanto a su belleza, puede ser de dos clases: letra de adorno y letra con adorno. La primera es la que no es cursiva, y la segunda la que lleva ornamentación, la que va decorada con un conjunto de rasgos que la embellecen y enriquecen. El rasgueo está considerado no sólo como un arte sino como «la parte más bella de la caligrafía», «privilegio exclusivo de los grandes calígrafos». El rasgueo adorna las letras, ornamenta y decora con trazos de fantasía, rectos o curvos, combinados con elegancia, con bellos entrelazados, con curiosas orlas, con dibujos de todas clases. Tal es el caso del *Gabinete de Letras*, de Bruno Gómez.

Cotarelo afirma² que fueron ocho las clases de letra enseñadas por los tratadistas de caligrafía. Dos de tipo común: la *bastarda* y la *redonda*, y las otras seis de adorno: la *italiana*, la *gótica*, la *redonda de libros*, la *letra latina*, la *romana* o *redonda de imprenta*, y, finalmente, la *grifa*, *itálica* o *bastardilla de imprenta*. Enseñaban además otros tipos de alfabetos muy diversos.

CALIGRAFIA ESPAÑOLA.—España, una de las naciones más fecundas en el arte de la caligrafía, tuvo su primer tratadista en Juan de Iciar, autor de la *Recopilación subtilissima... por la qual se enseña a escriuir*

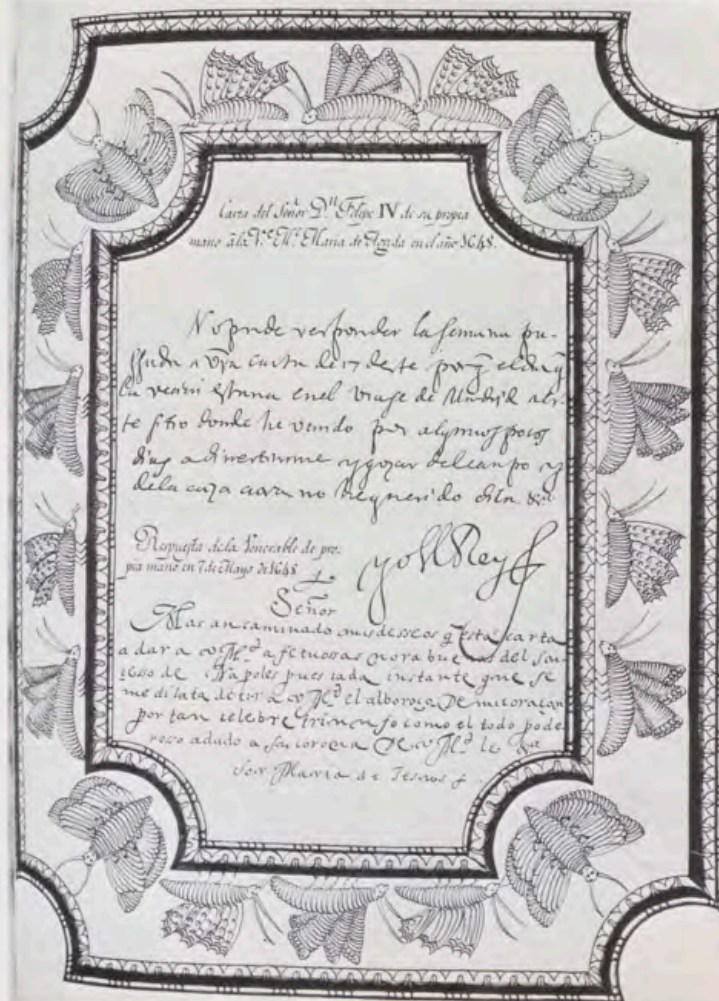
¹ *Arte de la Escritura y de la Caligrafía*, 5.ª edición, Madrid, 1914.

² EMILIO COTARELO Y MORI, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Madrid, 1914-1916, 2 vols.



Fol. 68. Página que contiene los «Dictados» del Rey Fernando VII.

Fol. 85. Cartas de Felipe IV y de la V.ª M.ª María de Agreda. Año 1648.





Fol. 95. Letras francesa antigua y cancelleresca española.

Fol. 98. Letras antiguas, francesa y españolas de «Privilegios» y redondilla corriente.



perfectamente: así por práctica como por geometría todas las suertes de letras..., publicada en Zaragoza en 1548. Iciar, basándose en la letra aldina —ideada y realizada por el impresor veneciano Aldo Manuzio, de ahí su nombre— después de estudiar a los tratadistas italianos Luis Henricis, Juan Antonio Tagliente y Juan Bautista Palatino, que la imitaron y perfeccionaron, creó la letra bastarda española, que es la que aún hoy sigue en uso. Los más notables que sucedieron a Iciar, dentro de la misma centuria, fueron Francisco Lucas, Pedro Madariaga e Ignacio Pérez.

Durante los siglos XVII y XVIII, fue España un vergel fecundo en hábiles y excelentes calígrafos. Entre los numerosos y más destacados del siglo XVII, se encuentran el jesuita Pedro Flórez; el célebre Pedro Díaz Morante que nos dejó su *Nueva arte de escribir* (Madrid, 1615); los hermanos Felipe y Tomás Zabala; José de Casanova, autor del *Arte de escribir todas formas de letras* (Madrid, 1650); el P. Gaspar Peña, escolapio; el Hermano Lorenzo Ortiz, de la Compañía de Jesús, con *El maestro de escribir* (Madrid, 1696); Blas Antonio de Zeballos, y Diego Bueno que escribió *Arte de leer con elegancia las escrituras más generales y comunes en Europa* (Zaragoza, 1700).

En el siglo XVIII merecen destacarse Juan Claudio Aznar de Polanco, notable calígrafo madrileño que nos dejó el *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas* (Madrid, 1719); el gran calígrafo toledano Francisco Javier de Santiago y Palomares que, basándose en Francisco Lucas y José de Casanova especialmente, creó un «gracioso» carácter de letra, bastarda; José de la Torre, José de Anduaga y Garimberti; el Abate Domingo María Servidori; y, cerrando el siglo, el que ha sido llamado «el gran preceptista de nuestra caligrafía», Torcuato Torío de la Riva, que publicó en Madrid, en 1798, su *Arte de escribir por reglas y con muestras según la doctrina de los antiguos y modernos extranjeros y nacionales...*, estimado como «verdadero monumento de la caligrafía nacional».

No se puede omitir en este siglo la gran labor que llevaron a cabo, en el terreno de la caligrafía, los PP. Escolapios que, a principios de siglo, fundaron los dos colegios de Madrid: primero, la Escuela Pía de Lavapiés, llamada así por estar situada en dicho barrio, nombre que se cambió después por el de San Fernando; y, después, otra en el barrio del Barquillo que, trasladada más adelante a la calle de Hortaleza en el barrio de San Antón, recibió el nombre de Escuela Pía de San Antón.

Desde el principio prestaron los PP. Escolapios una atención especial al cultivo de la enseñanza de la buena escritura y, si bien en los comienzos no formaron escuela, lo cierto es que, después de estudiar a los grandes maestros españoles, crearon una caligrafía propia, que practicaron durante todo el siglo, habiéndola enseñado a una infinidad de discípulos, contándose entre ellos el gran Torío de la Riva. En 1718 publicaron su *Método uniforme para las Escuelas de Cartilla, deletrear, leer, escribir... Como se practica por los Padres de las Escuelas Pías...*

Según opinión de don Emilio Cotarelo³, «aparte de otros méritos, tuvieron el de constituirse en mantenedores de la buena escritura española». Cadalso, en sus *Cartas Marruecas* (Madrid, 1793), en elogio de ellos, dice por boca de un personaje llamado Nuño que si le diesen a leer un papel redactado por un galán del tiempo del Rey Enrique III, «no entendería una sola cláusula por más que estuviese escrito de letra excelente, moderna, aunque fuese de la mejor de las Escuelas Pías». Se destacaron, entre otros, los Padres José de Ezpeleta,

³ Op. cit.





Fol. 52. Portada de la colección de muestras de letra italiana.

Andrés Merino, José Sánchez de San Juan Bautista, Juan Cayetano Losada, Juan Bautista Cortés, Juan Antonio Rodríguez y Santiago Delgado.

Dentro del siglo XIX sobresalieron los Padres Ildefonso Barba-Polo, Gregorio Molina, José Abella y Julián Viñas. Un calígrafo notable de esta centuria, fue José Francisco de Iturzaeta. «El más célebre —según Cotarelo— de los calígrafos españoles, aunque esté muy lejos de ser el mejor.» Publicó éste, en 1827, su *Arte de escribir la letra bastarda española*, método célebre por lo muy extendido ya que se usó en las escuelas a partir de 1835. Otros nombres destacados son los de Ramón Stirling, con su obra «magistral» *Bellezas de la Caligrafía* (Barcelona, 1844); Juan Ribera Prat, Manuel José Laredo, Antonio Castilla Benavides, Antonio Alverá, José María Pontes y Pedro Roca y Aller. Más próximos son el Hermano Melquiades Guilarte, Vicente Fernández y Valliergo, José Surroca y algunos más.

BRUNO GOMEZ Y SU OBRA.—Al segundo decenio del siglo XIX pertenece nuestro *Gabinete de Letras*, obra fechada en Zaragoza el 24 de junio de 1816. Su título completo es el siguiente: *Gabinete de Letras o Colección universal de todas las Letras, así antiguas, como modernas, nacionales y extranjeras; con una demostración de las que han publicado los mejores Maestros de Europa escrita de Orden del Rey Nuestro Señor Por Dn. Bruno Gómez Coronel de los Rs. Ejercitos Aficionado a este preciosísimo y científico Arte.*

Su autor, Bruno Gómez, nació en Zaragoza, patria de numerosos y célebres calígrafos, entre 1778 y 1779. De profesión militar se destacó por su actuación en la Guerra de la Independencia, siendo uno de los heroicos defensores de Zaragoza, su patria chica, por lo que ascendió a coronel antes de haber cumplido los treinta y siete años. Estas son las breves y escasas noticias que de él poseemos, sin conocerse a ciencia cierta ni el lugar ni la fecha de su fallecimiento.

Su obra caligráfica se conserva, manuscrita, en la Biblioteca de Palacio, antigua Real Biblioteca, patrimonial de los Reyes de España. El mismo autor es el que nos da, en la dedicatoria de la misma a Fernando VII, las noticias históricas a ella referentes, empezando por un canto elogioso de la bella escritura, cuya precisión nos mueve a transcribirlo, en parte:

«La Noble y prodigiosa arte de escribir fue siempre colocada... en el primero y más distinguido lugar entre las liberales... El Arte de escribir... manifiesta los sentimientos del hombre... Un arte tan necesario, útil y precioso a la sociedad fué siempre mirado... con todo el interés y estimación que exige su utilidad y la grandeza de su objeto... Me tocó a mí la incomparable dicha y alto honor de que V.M. se dignase en el mes de Febrero de 1807, siendo todavía Príncipe, mandarme hacer la presente obra, por medio de D. Pedro Jordán de Urriés, Marqués de Ayerbe y Lierta, Grande de España, acreditando con esto V.M. su sabiduría, buen gusto, amor e inclinación a las Bellas Artes. La comencé inmediatamente y seguí sin intermisión, hasta que los sucesos de esta Monarquía, hacia mitad del siguiente año, con la violenta invasión de los franceses y perfidia de su emperador Napoleón, me obligó a ocultarla en el centro de una pared, entre las memorables ruinas de esta augusta, fiel y nunca bien admirada capital. La inaudita felonía de este monstruo de ambición, cautivando la augusta persona de V.M. y cubriendo de luto y horror esta feliz y pacífica provincia, me hizo cambiar de rumbo, tomando la espada para defenderle, inflamado de amor y de entusiasmo para vengar su ultraje, siendo uno de los defensores de esta capital... Llegó el momento feliz y deseado en que, vencido el usurpador, por la fidelidad y constancia de vuestros españoles, tuvimos la dicha de

veros, señor, restituído a vuestro trono, cesando la guerra; y deseando continuar esta útil e instructiva obra, me lo concedisteis con fecha 4 de setiembre de 1814. Restituído a esta ciudad, volví de nuevo a trabajar en ella, en 24 del mismo, habiéndole dado fin en el día de esta fecha; y durando, por consiguiente, entre ambas épocas sobre tres años y cerca de medio de continuo y prolijo trabajo.

Los vivos deseos de ocuparme en servicio de V.M. que se había dignado dispensarme tan alto y distinguido honor, me hicieron concebir la basta (sic) idea de presentarle en esta Obra un completo del Arte, y quando la ejecución no haya correspondido a mis deseos, podré por lo menos dar una prueba (sic) de su valentía, habiéndome arrestado a adoptar el difícil empeño de ofrecer a V.M. la más completa que hasta aquí se hubiese executado en España, trabajando en ella con presencia y detenido exámen de las obras más célebres, así nacionales como extranjeras (sic) hasta el extremo de atreberme (sic) a inventar nuevos (sic) rasgos y letras delicadas... Cuyo prodigioso número con dificultad se habrá visto reunido... de manera que en esta Obra se hallan hasta nuevecientas (sic) quince especies distintas de letras, habiendo procurado con la diversidad de rasgos y juego de Pluma hacerla más vistosa y agradable... Zaragoza, 24 de junio de 1816.»

Se trata de un volumen de gran formato (43 por 31 centímetros) que consta de 201 folios de pergamino, de desigual grosor, rumerados del 1 al 199. A éstos hay que añadir uno sin numerar: el que contiene el retrato de la Reina Doña Isabel de Braganza, entre los folios 3 y 4 —que no consta tampoco en el índice—, más otro duplicado que es el 105.

ILUSTRACIONES Y ENCUADERNACION.—Todos los folios del manuscrito están decorados, cuando menos, por sencillas orlas de estilo neoclásico. Otros, en cambio, están ornamentados con elegantes entrelazados hechos a pluma, o bien con multitud de adornos y profusión de dibujos de todo tipo, tanto del mundo vegetal como del animal: flores, plantas, insectos, aves, peces, reptiles, cuadrúpedos, seres y animales fantásticos de tipo legendario y mitológico y por muy abundantes y variados tipos humanos. Predomina en toda la obra el estilo neoclásico, sin faltar el imperio. Abundan los dibujos caligráficos, y también a la aguada en color y negro, y la decoración gramatocósmica o de rasgos de pluma. Contiene, además, numerosos folios ilustrados a toda plana con la técnica y el estilo arriba dichos, contándose entre ellos varios retratos, bellos escudos, meritorios cuadros y abundantes portadas, unas de elegante sencillez y extraordinarias otras, siendo las más de tipo arquitectónico y formando algunas verdaderas composiciones pictóricas.

Lo recubre una rica encuadernación de terciopelo celeste, con filigrana de plata sobrepuesta, de estilo neoclásico, formando recuadro u orla, que presenta en los esquinzos las cifras enlazadas de Fernando VII y de su esposa Isabel de Braganza. En el centro, corona real del mismo metal y trabajo. La lomera, lisa, está adornada con nueve rosetas, también de filigrana de plata. Los cortes son dorados. Lleva, además, añadidas, algunas hojas de seda rosa para proteger las pinturas más delicadas.

DESCRIPCION DEL MANUSCRITO.—Su contenido es el siguiente: los folios 1 al 7 comprenden, respectivamente, además del escudo de Armas de Fernando VII, en color, un espléndido dibujo del tabernáculo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza; los retratos iluminados de Fernando VII en su trono, e Isabel de Braganza,



Fol. 110. Imagen de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, hecha de rasgos y rodeada con orla de dibujo caligráfico.

muestras, escritas dentro de un pequeño marco octogonal de estilo neoclásico situado en el centro del folio, están rodeadas por seis figuras humanas representativas de los diversos estamentos sociales, eclesiásticos y civiles: emperadores, reyes, príncipes, grandes duques, electores, pontífices, patriarcas, cardenales, arzobispos y otros. Son muy notables los suelos sobre los que descansan estas figuras, pues forman un rico y variado muestrario de mosaicos de vivos colores. Este tipo de ilustración se repite, con variantes, pero aislados y sin formar un conjunto, en numerosos folios de la siguiente *Colección de varias letras nacionales y extranjeras (sic) con otros diversos caprichos*, única que no presenta uniformidad en su ornamentación. Es una especie de cajón de sastre donde se incluyen diversidad de letras y dibujos, verdaderos «caprichos» del arte de la caligrafía. Sobresalen de ésta, entre otras cosas, por citar sólo lo más curioso de su contenido; una muestra de caracteres blancos sobre fondo negro, «producido de la misma vitela», letras partidas y de pulso temblón o trémulo; escritos de San Agustín y de Santo Tomás de Villanueva; Cartas de Santa Teresa de Jesús, de la V.^a M.^a María de Agreda, y de Felipe IV; letras españolas en forma de caracol y en forma de óvalo; letras de canto o Pancilla; abreviaturas, una mesa revuelta; un crucifijo y un laberinto formados con letras; una Purísima de rasgos y una custodia de lo mismo.

Merecen destacarse el cuadro del Calvario con la Cruz y las tres Marías al pie, hecho con letra microscópica formando con ella perfectamente los claroscuros de las figuras, que contiene tres veces la Pasión de Cristo según San Mateo, San Lucas y San Juan; y el *laberinto de letras*, encabezado por una cruz y con la Purísima en la parte central inferior, que ofrece la particularidad de que la cruz contiene el Miserere; la Purísima incluye la Letanía, la Salve, el himno Ave Maris Stella y el Ave



Fol. 154. Portada de la colección de obras de caligrafía publicadas por alemanes, italianos, ingleses y franceses.

María. En el resto se inscriben el Cántico de los tres jóvenes en el horno de Babilonia; ocho Salmos; el Padre nuestro, repetido seis veces; los cuatro Evangelios, y el Cántico Benedictus Dominus de Zacarías.

Vienen a continuación treinta y dos folios con la *Colección de los maestros y aficionados españoles que han publicado obras de escribir según el orden de antigüedad*, orden a la inversa, ya que comienza por los más cercanos al autor —P. Jacinto Feliú de la Virgen María, 1813, Escolapio— retrocediendo hasta Juan de Iciar. Son más de cincuenta los calígrafos que cita —algunos sólo conocidos a través de esta obra— reproduciendo de todos ellos fragmentos más o menos extensos. Es ésta, según Cotarelo⁴ «la parte, aunque no menos curiosa, más deficiente de la obra». Después de las españolas siguen las *Obras de Caligrafía, publicadas por alemanes, italianos, ingleses y franceses*.

A partir del folio 176 presenta una *Colección de letras antiguas, copiadas exactamente de los más sabios anticuarios Nacionales y Extranjer⁵*. Se trata de alfabetos y «vocablos de letras», muy antiguos y variados, con la particularidad de que, a partir del folio 178 y hasta el 197, están escritos por las dos caras, cosa que no sucede en el resto de la obra.

Finalmente, está el Índice en el folio 199 antecedido por una portada alegórica, en negro, con el fondo a la aguada y las dos figuras hechas con rasgueos de pluma.

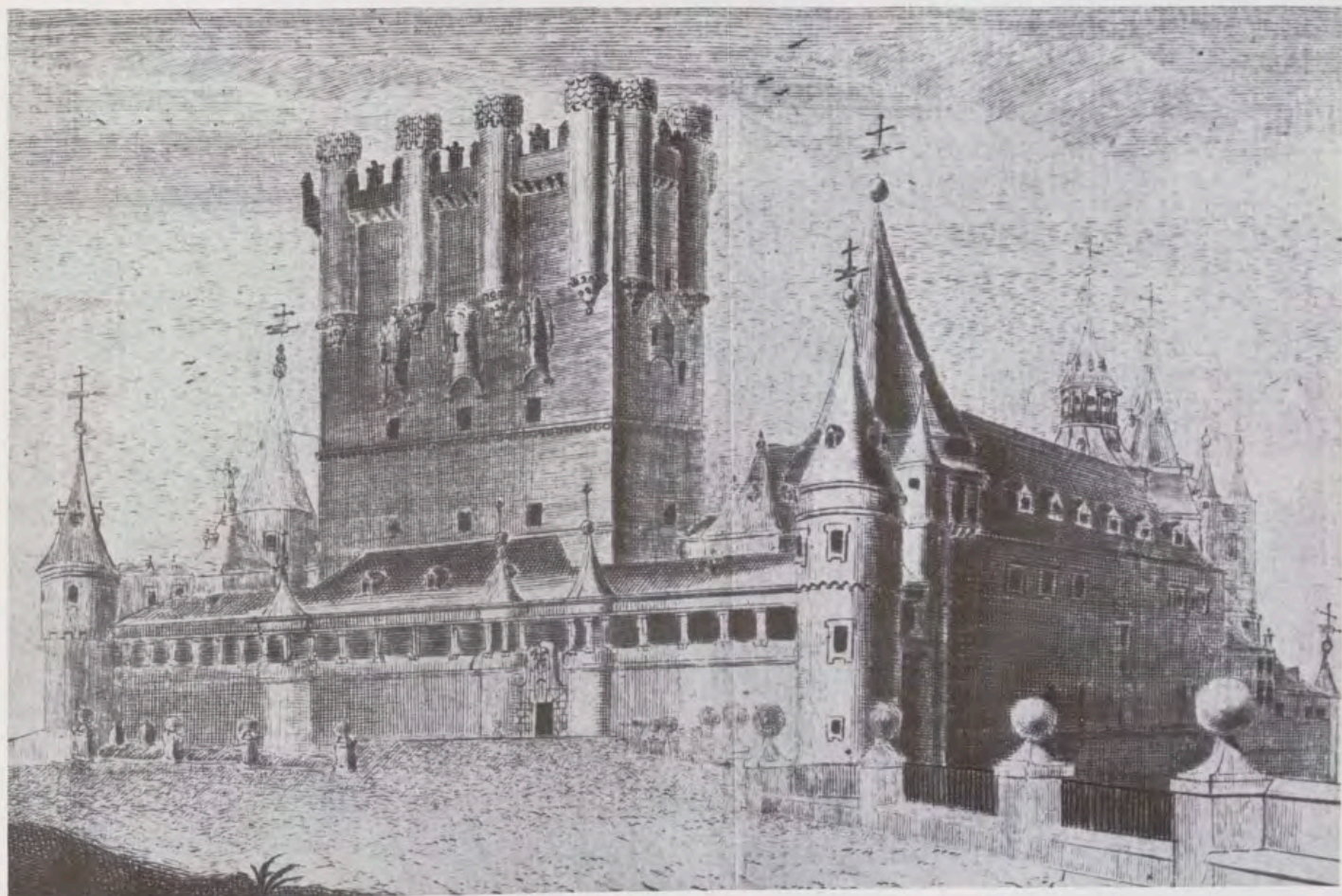
La Editorial del Patrimonio Nacional ha incluido esta obra, dada su curiosidad, en su *Colección Selecta*. Precisamente por su interés, y para mayor conocimiento del gran público, se resume en este artículo, reproduciéndose láminas diferentes de las que se han publicado en el libro.

⁴ Op. cit.

EL ALCAZAR DE SEGOVIA

Antiguo patrimonio de la Corona

Por ALFONSO DE CARLOS



El Alcázar de Segovia, de la obra «Viaje a España», por Antonio Ponz. Madrid, 1787.

HEMOS dejado el año 1974 que ha sido de celebraciones para Segovia: el Acueducto cumplió sus primeros 2.000 años y el 13 de diciembre se conmemoró el 500 aniversario de la coronación de Isabel la Católica como Reina de Castilla en la ciudad segoviana. El colofón de estas celebraciones ha sido el 15 de enero, aniversario de la firma de la «Concordia de Segovia» que tuvo lugar en el Alcázar, patrimonio de la Corona y, como tal, relacionado, hasta que dejó de serlo, con el actual Patrimonio Nacional.

En esta recopilación breve de los grandes autores que han tratado, con más o menos extensión, la vida del Alcázar segoviano, llegaremos, en su historia hasta aquel 15 de enero de 1475 en que tiene lugar, con la «Concordia de Segovia», el primer paso

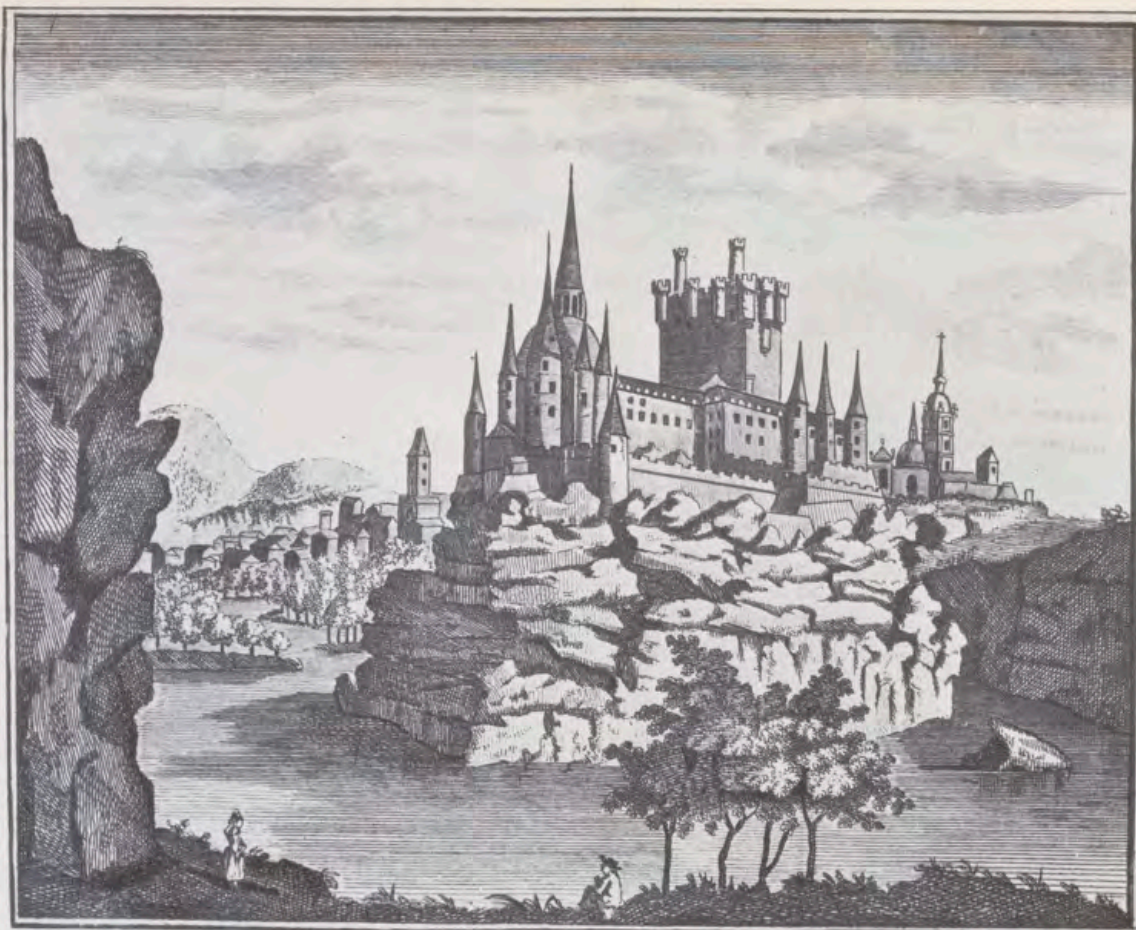
para la unidad de España. Este documento, que fue elaborado y firmado en los salones del Alcázar, fue el primer esfuerzo serio para organizar un régimen y un estado nuevos. Su complemento fue la orden del 2 de febrero de aquel 1475, que decretaba la equiparación de castellanos y aragoneses ante la autoridad real, vislumbrándose de esta Castilla y Aragón un nuevo reino: España.

EL ALCAZAR DE SEGOVIA. El Alcázar de Segovia, además de ser un monumento castrense, bello, elegante y airoso como ningún otro de España, es bien distinto a todos los demás de nuestro país, constituyendo, por tanto, una excepción en España, ya que su exterior, con sus numerosas torrecillas cilíndricas, coronadas por conos de pizarra, responden más al concepto de castillo-palacio centroeuropeo, en

contraposición al castillo puramente fortaleza que domina en el paisaje de toda la Península.

En la parte más occidental del peñasco, sobre el que está asentada la ciudad de Segovia, se eleva el majestuoso Alcázar, uno de los monumentos castellanos más bellos y también más conocidos, pues no hay geografía, historia, guía turística, colección de postales, etc., en la que no aparezca su grácil silueta. La naturaleza del terreno que forman los dos humildes arroyos serranos, hizo que la forma de la fortaleza resultara complicada e irregular, al seguir las líneas del espolón en que finaliza la vieja Segovia. Sobre su forma existe el conocido y acertado símil del «barco de piedra», cuya proa es el Alcázar.

Los primeros arquitectos de la fortaleza segoviana, nos dice el Marqués de Lozoya, fueron dos humildes arro-



Grabado del Atlas del «Tableau de l'Espagne Moderne», por J. Fr. Bourgoing. París, 1807.

vos serranos: el Eresma y el Clamores que socavando pacientemente, a lo largo de milenios, la meseta caliza, formaron una península oblonga, de fácil defensa, que fue, sin duda, aprovechada por todos los pueblos que a lo largo de los siglos ocuparon el altiplano de Castilla. Tal como hoy lo vemos, parece construido de un solo impulso, siguiendo los planos de un arquitecto genial. Es, sin embargo, obra de diversos reyes y distintos alarifes, en el transcurso de los siglos.

Cuando el Alcázar era mansión de los reyes, escribe Oliver Copóns, disfrutaba también Segovia de una gran importancia y prosperidad y sólo repasando su historia se ve la trascendencia de los hechos en ella ocurridos, su decisiva influencia en los asuntos de la monarquía castellana durante los siglos XII al XV, su inexpugnable posición, a la que contribuía el Alcázar y sus murallas, de condiciones defensivas extraordinarias, y lo numeroso de su población, aguerrida, brava, trabajadora y de lealtad a toda prueba.

Hubo cuatro fases fundamentales en el Alcázar. De lo que hoy subsiste no hay nada anterior a Alfonso VIII, en los últimos años del siglo XII o en los primeros del XIII, en el estilo de transición del románico al gótico, propio de estos sabios constructores que fueron los monjes del Cister. Los ventanales de estilo cisterciense del primitivo salón principal abrían a una terraza cubierta sobre las frondas del Eresma. Más tarde, probablemente durante las turbulentas minorías del siglo XIV, en que la fortaleza tuvo un papel principal,

se cerró esta terraza con un fuerte muro para defender las estancias regias de la terrible invención de entonces: la artillería. En tiempos más bonancibles, la reina Catalina de Lancaster discurrió el aprovechar este recinto para una nueva crujía, más suntuosa que el viejo «Palacio maior». Juan II y Enrique IV trajeron cuadrillas de yeseros y carpinteros moros que convirtieron la austera fortaleza cisterciense de Alfonso VIII en el más suntuoso de los alcázares cristianos.

En un país de castillos, como España, el Alcázar segoviano los representa a todos (son palabras del último historiador del Alcázar, Francisco Ignacio de Cáceres, en su vida y aventura de este castillo famoso), y los representa a todos precisamente por no parecerse a ninguno. Su vocación militar es indudable: gruesos muros, fuertes torres, el foso y la misma situación del castillo —continúa el autor— nos revelan, sin necesidad de conocer su historia, un destino guerrero y caballeresco. Pero la movida línea de su silueta y, sobre todo, los agudos «apagavelas» que realzan la esbeltez de sus torreones convierten a nuestro Alcázar en un palacio de cuento de hadas, en un castillo encantado de leyenda, demasiado hermoso para ser real. Por eso, por ser a la vez fantástico y real, el Alcázar de Segovia es, para el mundo entero, uno de los símbolos más populares de España y, así, englobada en la fama de su fortaleza, Segovia se ha convertido en la «ciudad del Alcázar», el que fue palacio real de Castilla.

LA PALABRA «ALCAZAR» DE SEGOVIA, APARECE POR PRIMERA VEZ EN EL SIGLO XII.

Es difícil determinar con certeza cuál es la fecha de construcción del Alcázar de Segovia, no de lo que hoy se conserva, sino de la primitiva fortaleza que, seguramente, existió desde remotos tiempos dado su hábil emplazamiento en la parte occidental de la ciudad, sobre la cúspide de la alta y escarpada peña, a 80 metros de altura, sobre el río Eresma y en el punto en que se une al tranquilo Clamores.

Algunos historiadores han pretendido ver en el Alcázar de ahora partes en que se marcaba la bella arquitectura árabe que fue desapareciendo en las restauraciones hechas por Alfonso X, Juan II, Enrique IV, que algo se inspiró en aquel estilo, y Felipe II, que señalan claramente las cuatro grandes transformaciones que sufrió la fortaleza.

El Marqués de Lozoya, gran conocedor del edificio, expone la tesis de que «todas las estancias cubiertas de bóvedas apuntadas de los sótanos y de la Torre del Homenaje, los bellos ventanales geminados y las pinturas moriscas de algunas estancias, corresponden a los comienzos del siglo XIII».

Del examen minucioso del edificio y de la lectura de los más antiguos documentos se deduce por racional y evidente, sin tener en cuenta los encontrados pareceres de los grandes historiadores del Alcázar, que debió de existir antes de la reconquista de la ciudad por Alfonso VI y que al reedificarse las murallas de ésta no debió



Vista general de Segovia, con el Alcázar en primer término. Litografía de E. Ciceri, según dibujo del natural de Chapuy, realizado en la imprenta Lemercier. Del Album «Vistas de España» (hacia 1849).

Litografía que nos muestra un ángulo poco conocido del Alcázar de Segovia y que pertenece a la colección romántica de «Vistas de España» (hacia 1849).



de quedar sin reedificar también el castillo o fortaleza, que era su llave y complemento. Es en tiempos de este Rey cuando se cita por primera vez la palabra «Alcázar» en una donación a la Sede episcopal Segoviana, que data de 1122, en la que el Rey concede a Segovia una heredad que se extiende desde el Alcázar que domina allí las riberas del Eresma, y, de nuevo, en otra Real Donación de 1155: «Un

huerto en Segovia bajo el Alcázar, a la orilla del río.»

Existía por tanto, allí, un castillo al que se llamaba el Alcázar de Segovia desde el siglo XII, por lo menos, y es al término de esta centuria, hacia 1200 aproximadamente, cuando se hacen las primeras obras, cuyos restos han llegado hasta nosotros.

Alfonso VIII, el héroe de Las Navas de Tolosa, es el promotor de un rena-

cimiento cultural al que contribuyó Leonor Plantagenet, su esposa, construyéndose, por orden suya la parte del Alcázar que comprende los salones abovedados que hoy soportan las salas superiores del Solio, de la Galería y de las Piñas; además, toda la llamada Torre del Homenaje, donde se aloja ahora la Armería, en la parte de la «proa» del castillo, y las dos torrecillas laterales que, junto al foso, se



Acuarela del Alcázar de Segovia, realizada por Pérez de Castro.

elevan a pico sobre el valle del Eresma.

En el marco de este primer pequeño Alcázar, la Corte de Alfonso VIII alcanzó fama internacional. No es seguro, en cambio, que naciese allí la Reina Doña Berenguela, madre y consejera del Rey santo. No obstante, allí pasó largas temporadas con su hijo, el que luego sería Fernando III de Castilla y de León.

Alfonso X, el Rey Sabio, más político que guerrero y, sobre todo, más intelectual que político, estuvo en el Alcázar, donde nos consta su estancia en las Cortes de 1258 y 1278, y hasta hizo habilitar las torres construidas en tiempos de Alfonso VIII como observatorio astronómico, para seguir el curso de los astros, siendo

el resultado de estas observaciones las «Tablas Alfonsinas». El derrumbamiento de una sala del Alcázar por un rayo fue interpretado por la imaginación de los segovianos como un castigo del cielo por haber dicho que cómo el Creador no había contado con él para ordenar mejor el curso de los astros.

LA CAIDA DE UNO DE LOS INFANTES DESDE UNA VENTANA Y EL SUICIDIO DE LA NODRIZA. Fernando IV y su madre, Doña María de Molina, figura principal de los reinados de Sancho IV, su marido, de su hijo Fernando y su nieto Alfonso XI, habitaron el Alcázar segoviano en medio de las desavenencias entre la nobleza y el pueblo. Blanca de Molina, hermana de

la Reina, fue una de las primeras prisioneras que tuvo el Alcázar en tiempos de Sancho IV «el Bravo».

Don Juan Manuel, tío del Rey Don Alfonso, al salir del Alcázar dejó encargado del gobierno de la fortaleza a su amante Doña Mencía del Aguila que dominó con mano de hierro a los segovianos. El infante Don Felipe corrió sobre Segovia haciendo prisionera a Doña Mencía, comenzando el asedio del Alcázar a cargo del capitán Garcilaso de la Vega. Estalló después una nueva revuelta popular en la que el Alcázar volvió a ser más castillo que palacio. «Fue entonces, sin duda —nos dice el Marqués de Lozoya—, cuando se macizó el adarve-galería del norte, con un fuerte muro perforado por saeteras, la crujía principal y el antiguo "palacio maior", quedó convertido en una serie de estancias interiores, sin otra luz que la que reciben del patio, pues los ventanales románicos que abrían a la antigua galería fueron tapiados.»

Alfonso XI vuelve al Alcázar y regresa una vez más en 1340, después de ganar la batalla del Salado. En 1347 celebra allí Cortes y el «Ordenamiento de Alcalá» se sancionó entonces.

En el Alcázar de Segovia se celebran las bodas del bastardo Don Tello, hijo del difunto Rey y de Doña Leonor de Guzmán, con Juana de Lara, presidiendo las fiestas el nuevo Rey Don Pedro I de Castilla, apodado por unos «el Cruel» y por otro «el Justiciero».

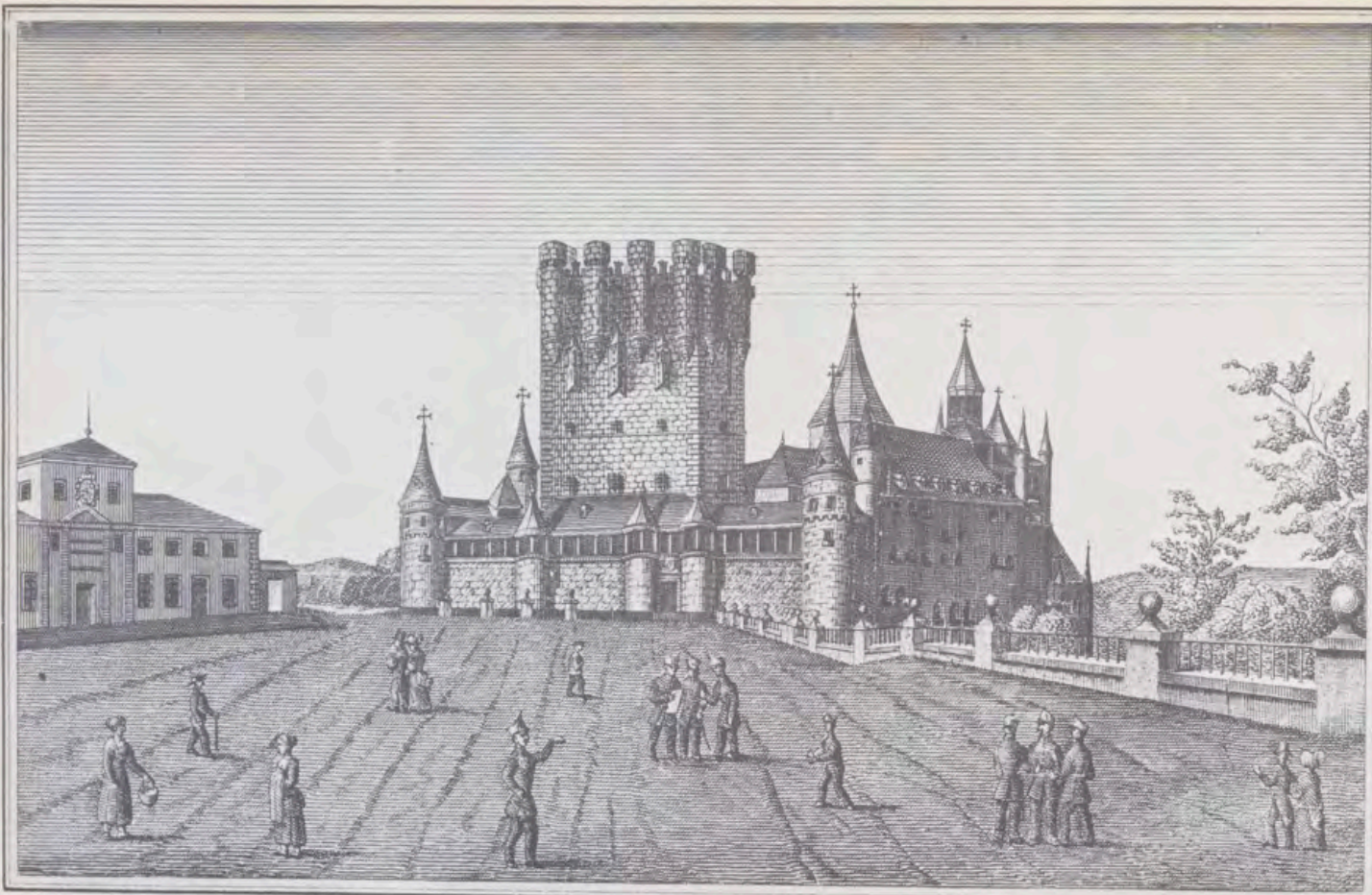
El Alcázar permaneció fiel al hermano bastardo de Don Pedro, Don Enrique, quien ordenó que fuesen llevados allí sus hijos. Estando uno de ellos, el bastardo Don Pedro asomado a una ventana de la sala llamada del Pabellón o Solio, bajo el cuidado de una ama, cayó desde más de 30 metros sobre las rocas que descienden hacia el Eresma. Y cuenta la tradición que aquélla, temerosa del castigo o enloquecida por la pena y desesperación, se arrojó detrás del infante, al abismo.

Segovia fue reducto inexpugnable de Enrique II el de Trastámara en la guerra civil que mantenía con el Rey Don Pedro. «La nueva dinastía de los Trastámara —escribe el Marqués de Lozoya— de príncipes aficionados al lujo y a los placeres del espíritu, quiso convertir esta serie de salones (del Alcázar) en un palacio que sería el más suntuoso de Castilla, rival de los alcázares andaluces.» Cacerías, torneos, fiestas cortesananas y la visita de Felipe de Borgoña, hermano del Rey de Francia, reflejan la vida de estos años segovianos.

Muerto Don Enrique, su hijo, Juan I, acostumbrado a vivir en el Alcázar, convoca Cortes en el regio Alcázar segoviano, acordándose en la de 1383

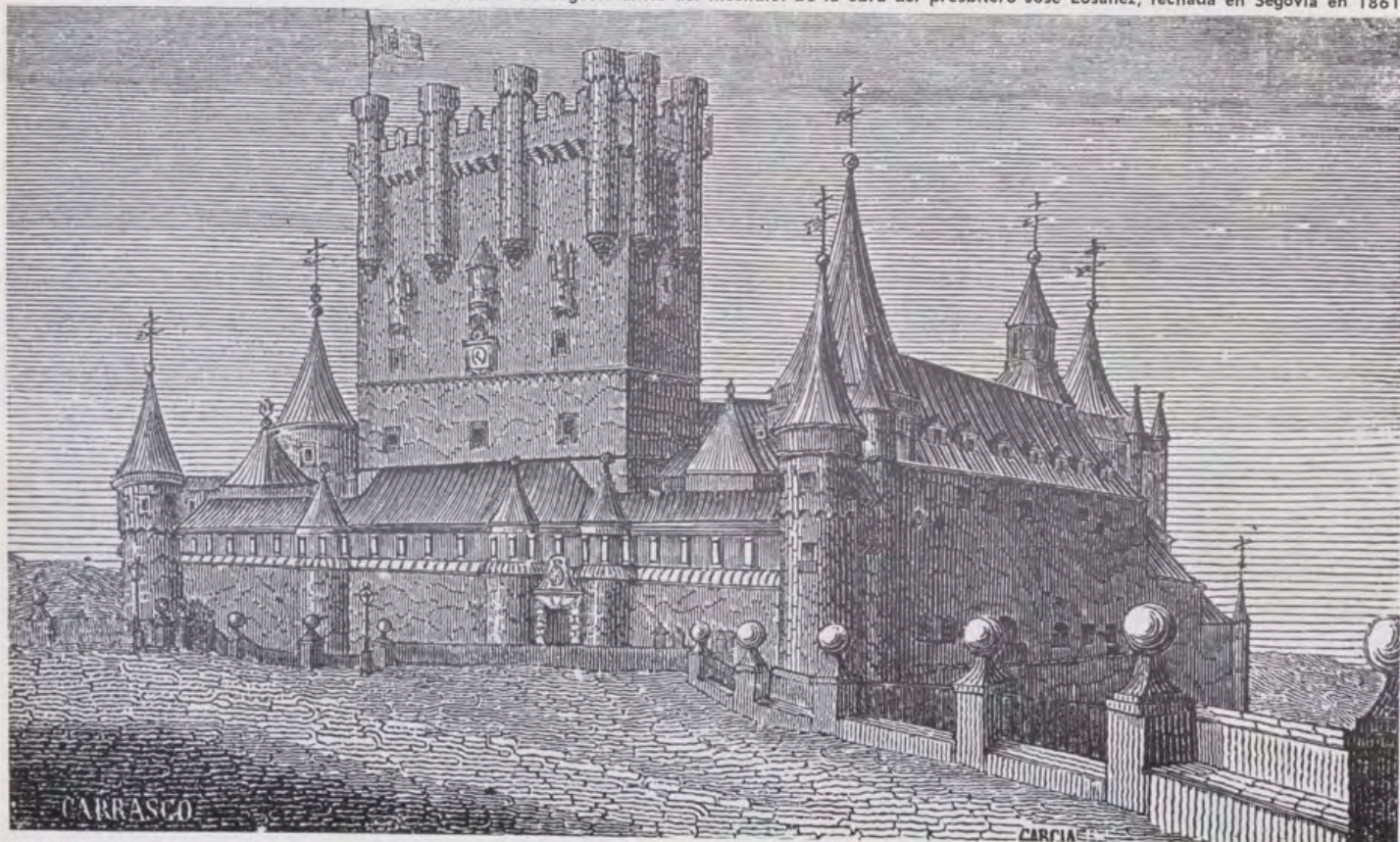
Ilustración de Gustave Doré, en la que aparece, en primer término, la fortaleza y, al fondo, la catedral de Segovia. Del libro «L'Espagne», por el Barón Ch. Davillier. París, 1874.





El Alcázar de Segovia, por P. J. Gosset.

El Alcázar de Segovia antes del incendio. De la obra del presbítero José Losáñez, fechada en Segovia en 1861.



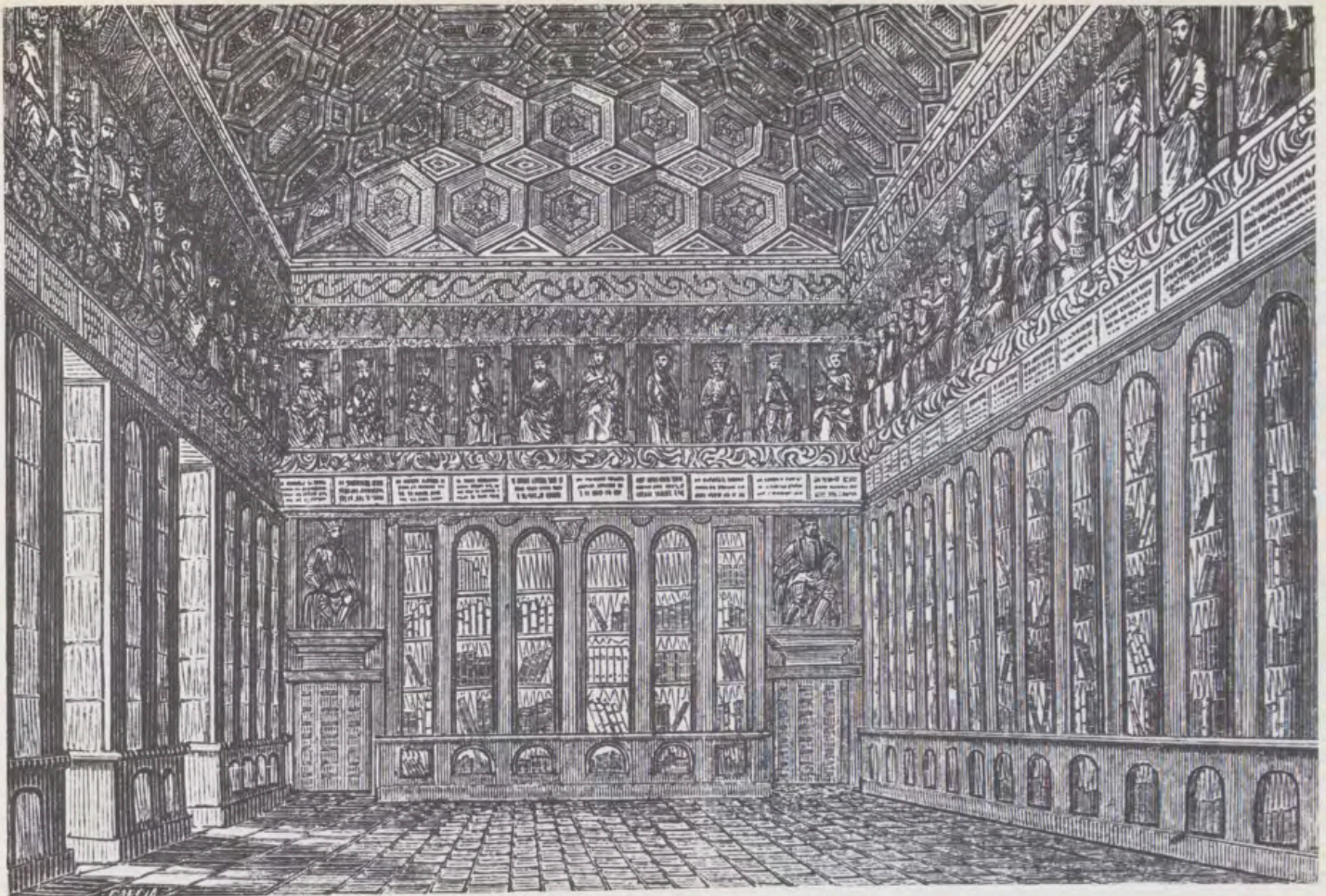
sustituir la Era Hispánica por la Era Cristiana, general en Europa. En 1390 fija en Segovia la sede de la segunda Audiencia del Reino, fundando también la Orden de Caballería del Espíritu Santo, siendo armados los primeros caballeros de esta Orden en el Salón de Reyes del Alcázar.

Enrique III, «el Doliente», residió largo tiempo en la fortaleza y allí recibió, en 1403, a la embajada que envió a la

Corte del Gran Tamerlán. El 15 de enero de 1407, con gran solemnidad, que contrastaba con los tres años del protagonista de la ceremonia, era coronado, ante los magnates castellanos, reunidos en la catedral vieja de Segovia, junto al Alcázar de los Trastamara, el Rey niño Juan II.

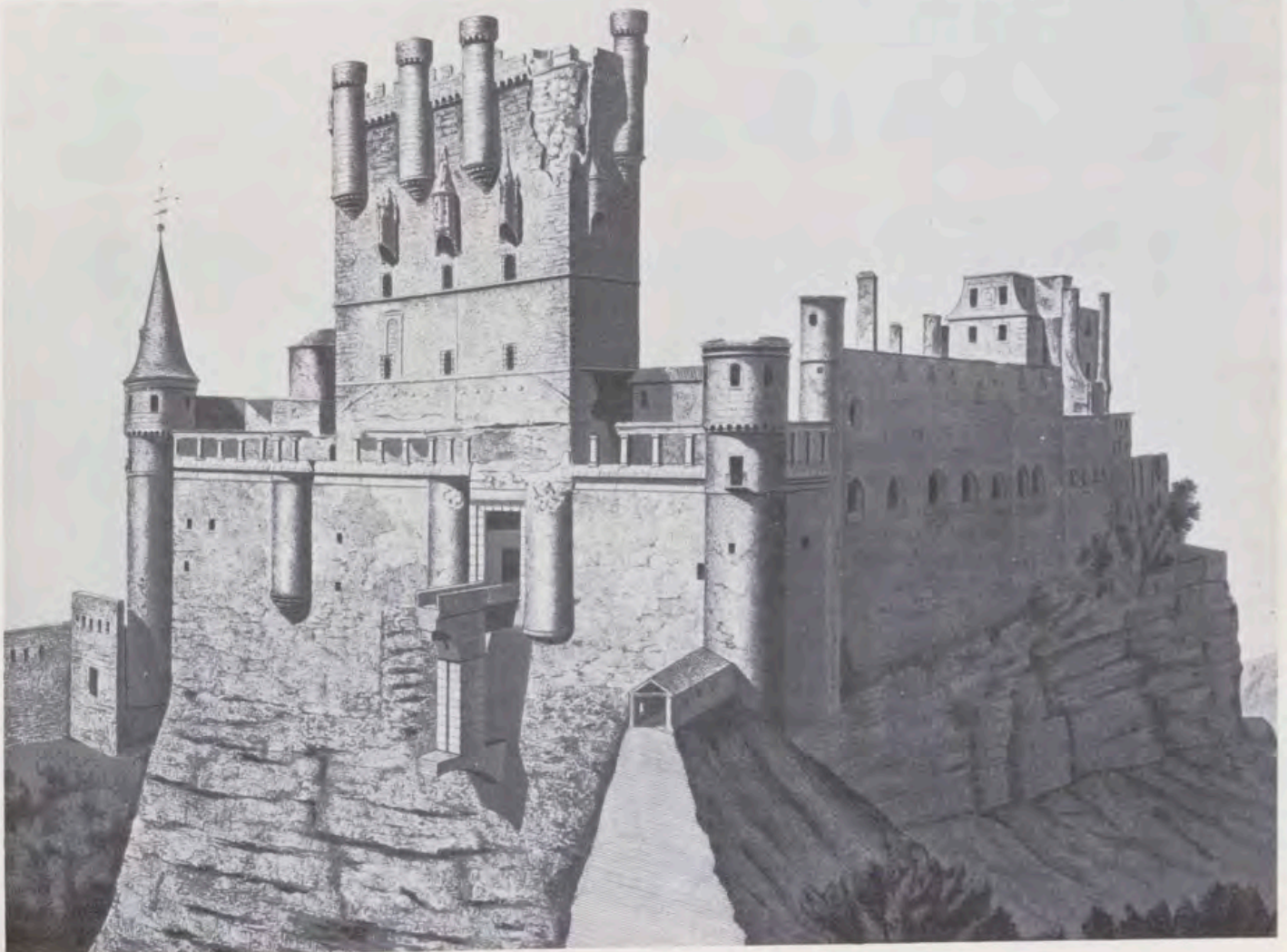
LA «TORRE DEL HOMENAJE» EN TIEMPOS DE JUAN II. En tiempos de

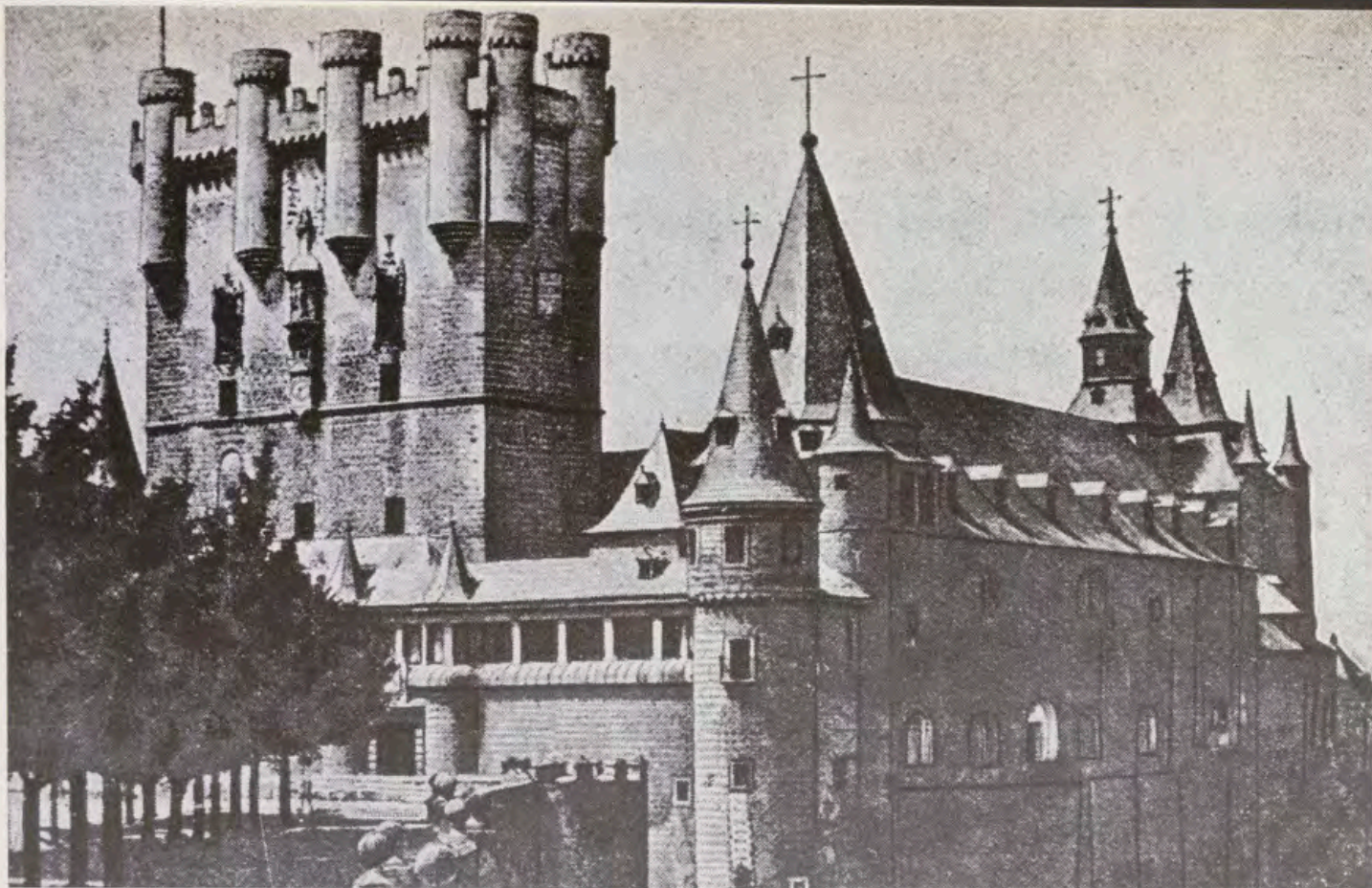
la regencia de Doña Catalina de Lancaster, madre de Juan II, fue revestida y adornada con yeserías y azulejos, y un techo, la sala que fue llamada de «la Galera», estando unido el nombre de Don Juan II a la Torre del Homenaje que vigila la entrada del castillo en la «popa» del Alcázar-navío. «El exterior de la torre de Juan II —nos dice Francisco Ignacio de Cáceres y Blanco— es uno de los más bellos ejem-



«Sala de los Reyes», llamada así por las estatuas de los monarcas que contenía. En ella estaba la biblioteca del Colegio de Artillería, antes de su incendio en 1862. Ilustración del libro «El Alcázar de Segovia», de José Losáñez.

Entrada principal al Alcázar de Segovia (el puente que la une con la plaza que tiene delante aparece cortado para mejor estudio de la cimentación). Litografía dibujada por J. Acevedo para el «Estudio Histórico-Artístico del Alcázar de Segovia», de Francisco M.^a Tubino.





Vista del Alcázar segoviano antes del incendio de 1862. De la obra «España, sus Monumentos y Artes; su Naturaleza e Historia», de José M. Quadrado. Barcelona, 1884.

plos de arquitectura palaciega de la baja Edad Media. Los esgrafiados que recubren sus muros, las elegantes garitas que protegen las ventanas enrejadas, los cordones de bolas y, sobre todo, las doce torrecillas adosadas que coronan la altiva fábrica, realzan la prestancia de todo el castillo, al que esta torre sirve de pórtico triunfal.»

A la sombra de la gran torre tuvieron lugar, durante el reinado de Juan II, brillantes torneos, como el desafío de dos caballeros sorianos que apadrinaron el propio Don Juan y el otro Juan II, Rey de Navarra que, con su esposa Doña Blanca, era huésped del Alcázar. A principios de 1435 la fortaleza segoviana presenció también las justas de unos caballeros germánicos contra otros castellanos. Alternando con estos pasos de armas fueron frecuentes las justas literarias que tuvieron como paladines, en la brillante corte alcaceña, a Juan de Mena y el Marqués de Santillana.

Después de la batalla de Olmedo, Don Alvaro de Luna, maestro de Santiago y condestable de Castilla, quedó representado con sus huestes en un gran lienzo de la batalla de la Higuera o de Sierra Elvira, que luego mandaría copiar Felipe II para la Sala de las Batallas de El Escorial. Cayó en desgracia el valido y el 2 de junio de 1453 caía su cabeza en la Plaza Mayor de Valladolid. El Rey, para no presenciar la ejecución del que fue el hombre más poderoso de la España de su tiempo, se refugió en el Alcázar de Segovia.

Al morir Juan II tomó posesión del

trono Enrique IV «el Impotente», quien había pasado su infancia y juventud en la ciudad de Segovia, adonde marchó cumplidos los nueve días de luto del enterramiento de su padre. Para consolarse de su mala fortuna en cuantas empresas guerreras emprendía, regresaba a la que denominaba, afectuosamente, «mi ciudad de Segovia», habitando en el Alcázar y aumentando sus elementos de defensa, reconstruyendo sus murallas y almacenando muchas armas que formaron una copiosa armería.

Don Enrique, que había establecido su corte en el Alcázar, mandó cubrir y adornar con deslumbrante riqueza la Sala del Solio, la de Reyes, que es la mayor del Alcázar, y la del Cordón, terminada en 1458, pasando los días en animadas monterías por los bosques de Riofrío y el Guadarrama, en los que había abundancia de caza. Festejando a principios de 1463 la llegada del embajador del Rey Luis XI de Francia, tuvo lugar una brillante danza en la que éste bailó con la Reina y a la que, al terminar, rindió un tributo de exquisita galantería jurando no danzar más en su vida con mujer alguna.

León de Rosmihal, cuñado del Rey de Bohemia, fue a visitar en Segovia al Rey de España, entrando en el Alcázar donde «se guardan los principales tesoros del rey», estando incluidos entre ellos el mismo Alcázar con sus salas, patios y galerías que constituían, por sí solos, un tesoro de un valor incalculable. No olvidemos que era el mejor palacio real de la España cristiana. La crónica de este viaje se ex-

presa de esta forma: «No vimos en España un Alcázar más hermoso que éste, ni que tuviera tantas riquezas de oro y plata y alhajas, porque acostumbraban los Reyes de España a tener guardados sus principales tesoros y preseas en esta fortaleza.»

El triste reinado de Don Enrique terminó en Segovia cuando ya Doña Isabel había sido reconocida heredera de la corona de Castilla en los Toros de Guisando, el 19 de septiembre de 1468, consintiendo en recibir en la fiesta de Navidad de 1473 a su hermana y, posteriormente, a su marido el Infante Don Fernando. Segovia era isabelina por haber sido enriqueña y la opinión de todos estaba a favor de la princesa que esperaba enlutada en el Alcázar. El martes 13 de diciembre de 1474, fiesta de Santa Lucía, la Princesa Doña Isabel salió a caballo del Alcázar, hacia la Plaza Mayor, enfrente de la iglesia de San Miguel, en donde se la proclamó Reina de Castilla.

En enero de 1475, un grandioso banquete, en la Sala de Reyes del Alcázar, celebró la reunión de Don Fernando y Doña Isabel: los Reyes Católicos de España. El 15 de enero tuvo lugar allí la «Concordia de Segovia». En su virtud, todos los documentos reales se firmarían conjuntamente «Yo el Rey, Yo la Reina», cuya firma simboliza el nacimiento de un nuevo reino: España.

(Todas las ilustraciones de este trabajo corresponden a grabados, litografías y láminas que se encuentran en la Biblioteca de Palacio. La acuarela de Pérez de Castro también pertenece al Patrimonio Nacional.)

Palacio de Oriente

SALON DE GASPARINI

o Pieza de la Parada

Por MARIA LUISA BARRENO SEVILLANO



Vista general del salón de Gasparini.

Detalle del bordado. Dentro de amplia orla juegan flores y hojas de gran belleza.



LA llegada a España de Carlos III, tras la muerte de su hermano, da nuevos bríos a la construcción y, sobre todo, a la decoración del Palacio Real de Madrid. El Monarca viene de su Corte de Nápoles acompañado de una serie de artistas italianos (pintores, estuquistas, marmolistas, etc.) a los que ocupa en la ornamentación de las habitaciones aún desnudas de su nueva residencia. Entre ellos está Mathias Gasparini quien diseña y dirige el adorno de este gabinete o salón, hoy conocido con el nombre del artista, que, sin duda alguna, es uno de los máximos exponentes en España de la sutil delicadeza, exquisitez y refinamiento a que llega el concepto de la decoración en el siglo XVIII.

Su estilo, el rococó, el más europeo e internacional de todos los movimientos artísticos de Occidente, estrechamente vinculado a las altas clases sociales, se extiende por el continente desde Rusia a Inglaterra, favorecido por el trasiego de artistas y por la difusión de dibujos grabados de grandes adornistas como Meissonnier y Oppenordt. Adquiere todo su sentido en la decoración de interiores, oponiendo a las grandes masas y monumentalidad de lo barroco el gusto por lo vivo, lo brillante, lo inusitado, la riqueza graciosa que nos alegra sin inquietarnos. En este caso, la fuente de inspiración son los temas chinoscos muy en boga ahora en Europa, continuando la proverbial seducción que había ejercido Extremo Oriente desde los días del Imperio romano. Se insertan en un estilo con el que tienen muchas afinidades, dando una especial configuración a la totalidad, en que la luz y el color tienen un papel preponderante, al combinarse, para lograr variados y sorprendentes efectos.

El autor, Mathias Gasparini, une a su sensibilidad creativa de artista, la paciencia y minuciosidad de un artesano al diseñar este salón, en el que las diversas artes intercambian las formas y se prolongan unas en otras no interrumpiéndose las superficies, en el que las delirantes curvas de los estucos se continúan por los bordados de las paredes y en las líneas y caracolas de los espejos, saltando al suelo en espirales y ondas para lograr una perfecta conjugación.

Este artista viene de Nápoles en el séquito de Carlos III, en calidad de pintor de Cámara, concediéndosele por Real Orden, de 13 de enero de 1760, 18.000 reales de vellón anuales de sueldo. Inmediatamente después se comienzan bajo su dirección las obras de este gabinete, llamado pie-

za de la Parada o «sala de vestirse», y de otros dos más denominados de «Maderas de Indias» ya que, como en éste, van adornadas sus paredes con molduras de madera y bronce. En el mes de marzo de 1769 se le aumenta el sueldo a 24.000 reales «satisfecho el Rey de la habilidad... y el cuidado que emplea en el desempeño de lo que se le encargó...»¹. Pero, a partir del año siguiente, son continuas las noticias de que padece una grave enfermedad, pasando varias veces a tomar los baños y las aguas de Valencia, hasta su muerte el 26 de abril de 1774.

Cronológicamente, la decoración se comienza por los estucos y adornos chinoscos de la bóveda, que engalana su blanco fondo con toda suerte de coloristas, frutos y flores que se esparcen en racimos entre largas hojas de palma que se retuercen y curvan flexibles, extendiéndose hacia las esquinas que ocupan parejas de chinos, en los que la escayola dorada y pintada adquiere calidades de porcelana. Estos, con sus indolentes, tranquilas e idílicas actitudes bajo los árboles, nos introducen en un paraíso oriental de refinados placeres.

Las primeras noticias y cuentas de jornales y materiales datan de 1761. Gasparini da los dibujos, dirige y trabaja personalmente, teniendo como principal ayudante, primero, a Genaro Matei, que vino de Nápoles con el cargo de estucador de cámara y la consignación de 40 ducados napolitanos cada mes. Al fallecer pronto, le sucedió, en 1763, el milanés Juan Bola, discípulo suyo². «De singular talento, aprendió el manexo de la escayola por quentos términos se puede usar, y llegó en breve tiempo a sobrepasar la habilidad de Genaro Matei», según informe de Gasparini; pero, hasta 1767 no se le concede el título y un sueldo fijo, pese a que durante estos años trabaja para el servicio real. Las obras se terminan, precisamente, en este momento. También colaboran, con Gasparini, el batidor de oro Joseph Collado, quien sólo merece elogios por la calidad del material que proporciona, y el dorador Lorenzo Hurtado de Mendoza por los «dorados a bruñido», que suben considerablemente el precio de la obra, cuya cantidad exacta no es posible saber, ya que las cuentas se refieren también a los otros gabinetes.

En esta década de 1760-1770, el taller de mármoles colocó el zócalo, los encuadres de puertas y ventanas, la alta cornisa corrida, las rinconeras y la chimenea en piedra de Consuegra, blanca con veteado ocre rojizo, realizando un trabajo de una delicadeza y perfección admirables. Igualmente, es de estos años el so-

lado de la habitación, con mármoles de diversos tipos y colores que plasman un extraordinario dibujo en él que, aún sometiéndose a unos ejes de simetría, se consiguen efectos ópticos de movimiento, gracias al juego de curvas y espirales en contraposición. Pese a que no hay ninguna noticia concreta del autor de estos trabajos, yo pienso que debió ser Domingo Galeoti, marmolista impelchador romano, que se trasladó a España con su familia en 1760, gozando de 1.000 escudos romanos de sueldo y que es el mejor especialista.

Las obras más problemáticas y largas son las de bordados y bronces, que no se acabaron en vida de Gasparini sino muchos años después. Su colocación es posterior a 1803.

El bordado de la colgadura (es decir, de las sedas que cubren las paredes), la sillería y unas cortinas para puertas y ventanas, que hoy no existen, comenzó sus preparativos en 1763. Cuando se hace el ajuste de los materiales necesarios de seda³, se entregan a Gasparini diferentes bastidores y armarios para guardar los géneros, disponiéndose que se satisfagan los jornales de los operarios semanalmente por la Tesorería de la Fábrica de Palacio y que ocupen para obrador la Casa antigua de Caballeros Pajes.

Mathias Gasparini dirige y colabora asiduamente en la obra de bordado desde su comienzo hasta, que aquejado por su enfermedad, efectúa constantes viajes a Valencia para recobrar la salud, dejando encargados del obrador a su mujer María Luisa Bergonzini y a su hijo Antonio.

Los gastos de esta primera etapa son muy considerables, creciendo desde 1764, en que se pagan 57.582 reales de vellón a los oficiales, hasta el año 1768 en que el gasto por este concepto —265.598 reales— es el más elevado. El número de oficiales oscila alrededor de las cincuenta personas, entre las que predominan los hombres, que cobran diariamente según su habilidad y categoría entre 12 y 20 reales de vellón. A esto hay que añadir cuentas de materiales, que en 1768 fueron de 17.607 reales, de enseres para el taller —como taburetes, braseros de hierro, con sus correspondientes raciones de carbón, armarios, torno o telares, mesas, miles de devanaderas de caoba y nogal— y de obras de reparación y acondicionamiento.

Cuando muere Mathias, su hijo Antonio pide que se le conceda, además del título de pintor de Cámara, la totalidad de los encargos que atendía su padre. Merece un informe favorable de Francisco Bayeu y Francisco Sabattini, quienes están de



1. Coronamiento de un espejo. Motivos vegetales y conchas en movimiento desenfundado que recuerdan olas marinas.

2. Detalle de una esquina en espirales distorsionadas y contrapuestas, con aplicaciones de bronce dorado y taracea.



1. acuerdo en que Antonio Gasparini tiene talento en el diseño de adornos chinoscos y europeos, siendo capaz de hacerlos y dirigirlos como su padre y también de «dirigir con su madre, el ramo de Bordados, estando en disposición de formar algún diseño que falta todavía... siguiendo el mismo gusto de lo que está ejecutado hasta ahora»⁴. Para ello, se le conceden 8.000 reales anuales y 6.000 a su madre. Con el fin de evitar que el trabajo de dirección le abrumase se nombra a Nicolás Martínez, uno de sus oficiales, como sobrestante, para que le ayude «a celar los trabajos de esos bordados, dirigir a los demás... despedir a los que no cumplan con su obligación, proponer a otros... asistir a la compra de sedas y géneros necesarios...»⁵.

La marcha del trabajo continúa sin novedad, con gastos semejantes al período anterior. Pero, en 1779, las dificultades económicas dan lugar a que Francisco Sabattini, el Intendente general de las obras, proponga, como solución, el disminuir proporcionalmente las dotaciones asignadas a las diferentes partes de la obra del Real Palacio, que suman un total de 320.000 reales mensuales. Los 50.000 que se dedicaban a esta habitación, se reducen a 40.000, que sigue siendo una cifra importante.

2. Cuando muere María Luisa Ber Bongonzini, en 1785, Antonio, su hijo, pide continuar con el encargo de los bordados. Asimismo, envían memoria con igual pretensión el bordador de Cámara Manuel López de Robredo y el bronceista Juan Bautista Ferroni, que se ocupaba de los bronceos de la habitación. Pero se considera que el más indicado es Antonio, ya que se halla enterado del método, aumentándosele el sueldo 4.000 reales, sobre los 8.000 que tenía. Con ocasión de estos cambios, Francisco Sabattini informa del estado de la obra en la que faltan por concluir «las cortinas grandes de las ventanas, algo de las puertas, el canapé, los brazos de las sillas, y otras cosas de corta consideración»⁶. Por ello, en 1791 el conde de Lerena da orden a Sabattini de que cesen estas obras interminables, con el fin de hacer un inventario, debiéndose despedir a los que trabajen en ella hasta nueva orden. Todo los bordados de esta pieza están totalmente finalizados, por lo cual el conde de Lerena aconseja que la colgadura y sillería sean colocadas en la habitación para la que habían sido hechas «por estar arregladas a la medida, o ya aplicándolas a alguno de los Templos, o Santuarios a que tengan más devoción S.S.M.M., pues sería una lástima que quedaran sepultadas en el olvido unas alhajas que han costado al Rey



1.

2.

3.

4.



5.

1, 2, 3 y 4. Los cuatro ángulos del techo. Parejas de chinos, bajo los árboles en estuco dorado y policromado.

5. Vista general de la bóveda con flores y frutos exóticos que se distribuyen entre rocallas doradas.

6. Sillería de maderas exóticas con bronce y taracea, tapizada con sedas bordadas haciendo juego con la colgadura de las paredes.

7. En el suelo se combinan mármoles y piedras de diversos colores, para hacer realidad un extraordinario diseño.

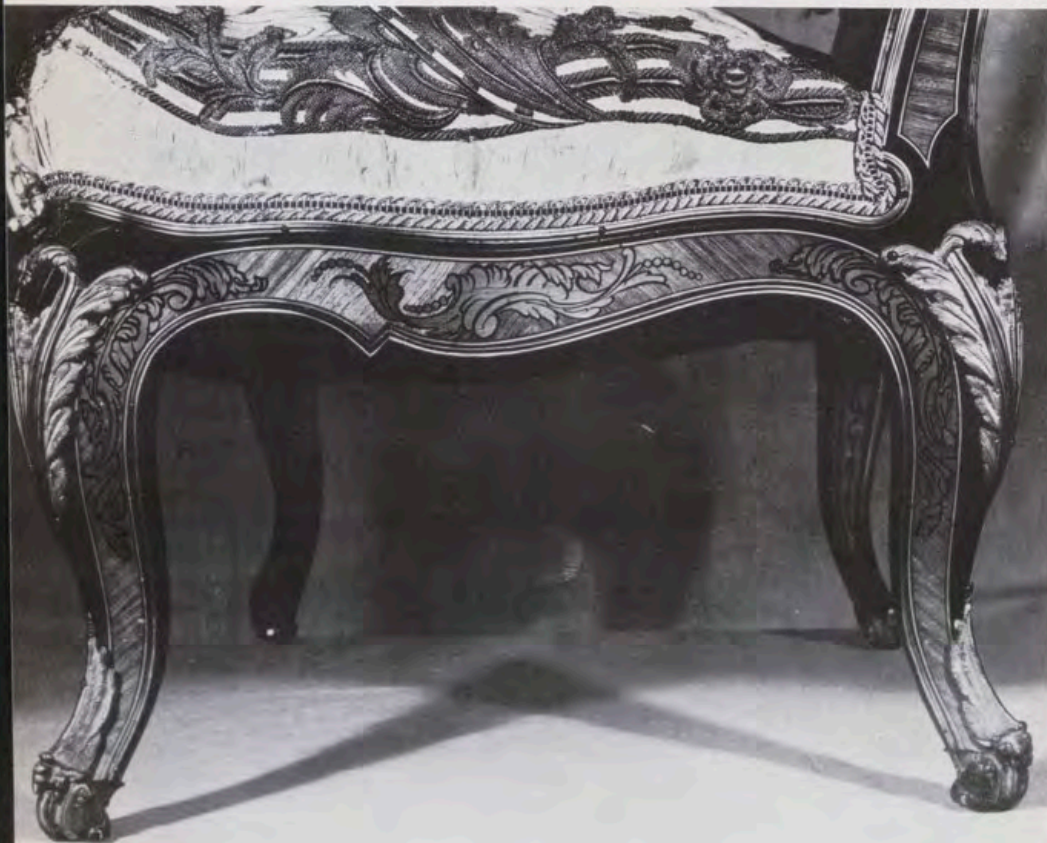
6.





Detalle de un brazo, de atrevido y complicado diseño, en el que los bronces se pliegan y moldean siguiendo las formas.

Detalle de las patas en S, características del estilo Luis XV que en esta sillera se sigue fielmente.



muchos millones, aunque mi dictamen se inclina por el primer destino, considerando que en ningún otro podrán tener un mayor lucimiento»⁷. Sin embargo, en 1803, con motivo de la jubilación de Antonio Gasparini, se hace un inventario detallado de cada una de las piezas que componen la colgadura que aún no había sido instalada.

Los dibujos de los bordados repiten las vistosas flores y frutas de los estucos que, como plantas vivas, lanzan sus tallos que se enredan entre las estilizadas pero orgánicas hojas de palma, realizando un juego entre espacios llenos y vacíos, entre el brillante colorido de las sedas que contrasta vivamente con el marco ennegrecido que en el momento de su ejecución fue dorado y, siempre, con una originalidad y calidad en la técnica que fue la sorpresa de los mejores bordadores nacionales, pues los métodos son nuevos y desconocidos para ellos. Las sedas se aplican con puntadas en espiral. Para los metales, que en facturas y descripciones se llaman de oro, y en realidad son plata sobredorada que con el tiempo ha perdido el baño de oro, son usadas diversas técnicas, como la de «hilos tendidos», por la que el hilo enrollado en una broca se pasa

sobre un grueso relleno, fijándolo en los extremos de éste con puntos escondidos, además de otros hábilmente distribuidos en la superficie, que producen bellos dibujos geométricos; también se utilizan los «setillos» y «empedrados», que tienen como base una serie paralela de hilos gruesos de algodón cosidos a la seda de fondo, y con separación aproximada al grueso de uno de ellos, tendiéndose sobre esta preparación en sentido transversal torzales redondos estrechamente unidos, que se sujetan al fondo con puntadas de seda en los espacios que dejan libres los hilos de algodón.

Completa el decorado de la habitación la obra de maderas exóticas, con taracea y bronce embutidos, que comprende la sillería, los espejos y la cornisa que sujeta la colgadura de las paredes.

Comienza en 1770, cuando Juan Bautista Ferroni, platero y bronceista se obliga «a hacer todos los Metales assi para Embutidos, Grabados, y Dorados, como las Molduras Mayores... y Cordones todo Dorado... bajo la dirección de D. Mathias Gasparini... he recibido el Modelo de Madera para su ejecución, quedando otro igual en poder de D. Joseph Canops, Ebanista de SM...»⁸. Y cuatro años después, en enero de 1774, el mismo Ferroni se compromete «a

hacer todos los adornos de Bronces, de los seis tremos o Marco de espejos, que se están construyendo, para la pieza e Bestir, o Parada... como también los bronce de las ocho sillars y quatro taburetes... las ocho Zenefas de las cortinas... bajo la orden del Sr. D. Mathias Gasparini, y arreglado al gusto y dibujo de dicho señor ha presentado a S.M. y está aprobado...»⁹. Unos meses después muere Gasparini, y a Ferroni, con el título de Adornista de Bronces y 10.000 reales de sueldo anual, se le encarga de la continuación de las obras, en las que dirigirá al ebanista flamenco Joseph Canops, quien trabajaba para el servicio real desde 1764, colaborando en ellas hasta 1781 en que, por jubilación, es sustituido por su oficial Teodoro Oncell.

Sin embargo, se avanza muy lentamente y en 1791 se hace un inventario y recuento general en el que el conde de Lerena informa «que se trabajó en la pieza hasta 1786 en que quedaron (las obras) muy adelantadas aunque todas ellas sin dorar, porque reflexionando yo su excesivo coste y las pocas esperanzas que podía tenerse de ver finalizada del todo esta obra, la lentitud con que se llevaba por falta de caudales, procuré... las suspensión del Dorado para no exponer la Real Hacienda a gastos que miraba como inútiles»¹⁰.

Seguramente las molduras y el resto del mobiliario se colocaría al mismo tiempo que la colgadura, en fecha posterior a 1803.

El estilo general de los muebles es reflejo de lo que en esos momentos gustaba en Europa, y en especial en Francia. Se han quedado atrás las maderas oscuras y pesadas que configuraban estructuras rígidas y angulosas, dando paso a las más claras y exóticas, como el palo de rosa, violeta, la espinera, que adoptan formas de líneas suaves, y se adornan con marqueterías de clara influencia holandesa y bronce que se pliegan, siendo parte inseparable del conjunto.

La cornisa, que sujeta y remata la colgadura, está formada por una moldura con dos junquitos de bronce en los cantos y labor de marquetería, cuyos dibujos se repiten en la sillería, espejos y mármoles del suelo.

Los espejos encarnan el espíritu del rococó en sus motivos de conchas y hojas carnosas y retorcidas, con amplios efectos de claroscuro.

La sillería es copia del estilo Luis XV francés, con pata curvada de cabriolé, asientos y respaldos que se redondean, brazos de retorcido perfil y, toda ella, con taraceas y bronce cuyos diseños hacen juego con el resto de la decoración.

Coronamiento del canapé con un sencillo adorno de bronce de hojas y caules.





1. Perfecta conjunción de los bordados, muebles, zócalos y suelos en el salón de Gasparini.



2. Detalle del bordado. Exuberantes flores bordadas en sedas, que parecen aprisionadas entre los tallos y hojas de palma.



NOTAS

¹ Archivo del Palacio Real. Expediente personal 427/25.

² Archivo del Palacio Real. Leg. 452 de Obras de Palacio.

³ Archivo del Palacio Real. Leg. 2.785 de Obras de Palacio. El ajuste de los materiales se hace entre el Marqués de Esquilace y Francisco y Domingo Posadillo «a 40 reales de vellón la cara castellana de raso liso de Pelo... y cada onza castellana de seda fina, torzada para bordar... de grana, carmesís de cochinilla, violeta, y lirios, pizarras y piedras a 13 reales de vellón... y los colores, caña, todo género de verdes, azules y porcelanas a 7 reales de vellón».

⁴ Archivo del Palacio Real. Expediente personal 427/25.

⁵ Archivo del Palacio Real. Leg. 2.785 de Obras de Palacio.

⁶ Archivo del Palacio Real. Expediente personal 427/25.

⁷ Archivo del Palacio Real. Leg. 2.785 de Obras de Palacio.

⁸ Archivo del Palacio Real. Leg. 2.781 de Obras de Palacio.

⁹ Archivo del Palacio Real. Leg. 2.785 de Obras de Palacio.

¹⁰ Archivo del Palacio Real. Leg. 2.785 de Obras de Palacio.



Vista general de la mesa de Navidad que se ha instalado por primera vez en el comedor de gala del Palacio de Oriente, en vísperas de esta celebración, con la famosa vajilla de paisajes, cristalería de Baccarat y numerosas piezas de plata.



Vista general de la mesa de Navidad que se ha instalado por primera vez en el comedor de gala del Palacio de Oriente, en vísperas de esta celebración, con la famosa vajilla de paisajes, cristalería de Baccarat y numerosas piezas de plata.



1.



3.



2.



4.

Cuatro pinturas que figuran en sendos platos de la vajilla de paisajes: 1, vista general de Zaragoza; 2, vista general de Sagunto; 3, capilla cerca de Cuenca; 4, vista de los alrededores de Maulan. Para dar mayor dimensión a estas pinturas, se ha eliminado la corona circular que limita los platos. Todos ellos son iguales, en este aspecto, al que se reproduce en la portada de este número.



3.



4.

Cr

Cr

PF
ce
de
W

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



Credenciales de Austria.



Credenciales de Estados Unidos.



Credenciales de Brasil.

PRESENTACION DE CREDENCIALES. Se celebró en el Palacio de Oriente la ceremonia de presentación de cartas credenciales a Su Excelencia el Jefe del Estado de los señores Gerald Hinteregger, Sergio Armando Frazao y Wells Stabler, Embajadores extraordinarios y plenipotenciarios de Austria,

Brasil y Estados Unidos, respectivamente, que llegaron a Palacio con el personal de sus Embajadas. Después de hacer entrega de sus cartas credenciales, los Embajadores pasaron a conversar con Su Excelencia a una saleta inmediata.

FUNERALES EN EL ESCORIAL. Su Excelencia el Jefe del Estado presidió en la Basílica del Monasterio de El Escorial las solemnes honras fúnebres por el Rey Don Alfonso XIII y demás Monarcas de las dinastías españolas. Ocupó el Caudillo un sitio del lado del Evangelio. S. A. R: el Príncipe de España estuvo en otro, colocado en lugar preferente, a la cabeza del Gobierno. Enfrente, en lugares destacados, el Infante don Luis Alfonso de Baviera y Borbón y el Duque de Cádiz.

Además de los sacerdotes oficiantes y del prelado doctor Echarren estaban en el templo los Consejeros del Reino, la Mesa del Consejo Nacional, la de las Cortes, las Reales Academias, el Consejo de Estado, los Grandes de España, los Altos Tribunales, mandos de las Fuerzas Armadas y de Orden Público, los Subsecretarios, los Directores Generales, las autoridades de la provincia, los representantes del Municipio local y del Ayuntamiento de Madrid, dignidades eclesiásticas y el Cuerpo Diplomático con el Nuncio.

En la misma Basílica del Monasterio de El Escorial se ofició, también, un solemne funeral por el alma del que fue Presidente del Gobierno y del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, el Capitán General de la Armada, don Luis Carrero Blanco, Duque de Carrero Blanco, muerto en acto de servicio por la Patria. Presidió el acto don Antonio Carro Martínez, Ministro de la Presidencia del Gobierno y Presidente del Patrimonio, a quien acompañaban don Fernando Fuertes de Villavicencio, Consejero-delegado-gerente de este organismo; consejeros y altos funcionarios del mismo; autoridades de Madrid, de la provincia y la localidad, y comunidad agustiniana.



Funerales en El Escorial por Don Alfonso XIII.



Funerales por el Capitán General Don Luis Carrero Blanco.



Audiencia a representantes de la Fundación Generalísimo.

AUDIENCIA DEL CAUDILLO A REPRESENTANTES DE LA FUNDACION GENERALISIMO. Con motivo de la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo a la Fundación Generalísimo Franco, Su Excelencia el Jefe del Estado recibió en audiencia al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional y a representantes de aquella Institución.

En esta audiencia el Presidente del Patrimonio y Ministro de la Presidencia del Gobierno se dirigió al Caudillo en los siguientes términos:

«Excelencia: El motivo de nuestra presencia responde al vivo deseo de agradecer a S. E. la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo a la Fundación Generalísimo Franco, cuyo preciado galardón viene a constituir el justo reconocimiento a la labor desarrollada por dicha institución durante los 33 años de su existencia.

Nadie mejor que S. E. conoce el esfuerzo ejemplar y las actividades realizadas por esta prestigiosa institución que lleva vuestro nombre y que sigue la gloriosa tradición española de nuestra artesanía.



Entrega de medallas en la Fundación Generalísimo.



Fruto de esta labor y tratando de resumir los hechos y datos más elocuentes, podemos señalar a S. E. los siguientes:

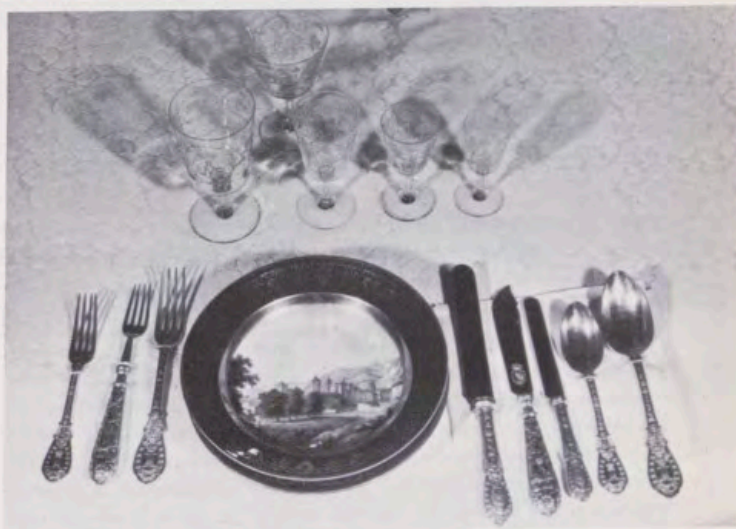
Desde 1962 en cuya fecha el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional tomó bajo su tutela, por disposición de S. E., en régimen de Patronato, la administración y dirección de la Fundación se pasó de una producción y venta de 19 millones a la cifra de 174 millones obtenidos en el último ejercicio de 1974.

La Fundación está integrada por una familia de 390 artesanos y 50 aprendices. Y nunca mejor aplicado el calificativo familiar a esta notable empresa, por ser ya varias las generaciones de artesanos que de padres a hijos se transmiten sus conocimientos y sus técnicas maravillosas, logrando productos singulares y de un valor artístico incalculable.

Aunque S. E. lo conoce mejor que nosotros mismos es oportuno recordar que en sus once talleres la Fundación produce, confecciona y elabora lo mejor que en el mercado existe en alfombras de nudo, porcelanas, hierros forjados, vidrieras artísticas, terciopelos, damascos, reposteros y muebles. También la Fundación realiza numerosos trabajos de restauración en los Palacios del Patrimonio Nacional. Pero el trabajo más específico, singular y cualificado es el de la tapicería, en cuyo campo se están logrando obras de perfección semejantes a las que antaño se verificaban en las fábricas reales.

Como modesta muestra de las actividades de esta Fundación os rogamos aceptéis este sencillo obsequio, con cuya entrega queremos patentizar a Su Excelencia la adhesión, afecto y lealtad que todos nosotros os profesamos.

Por último, quienes formamos parte de esta Fundación, cuyo nombre tanto nos honra y a tanto nos obliga, deseamos expresar a Vuestra Excelencia el testimonio de nuestra adhesión y el firme propósito de esforzarnos y



Presentación de la mesa navideña a los informadores, Nacimiento de plata, de estilo rococó, y un servicio completo de la instalación.



Cántigas de Santa María

Portada del libro sobre las «Cántigas de Santa María».

superarnos en nuestros trabajos, como mejor homenaje a una vida como la Vuestra, ofrendada enteramente al servicio de la Patria.»

A continuación, Su Excelencia el Jefe del Estado pronunció las siguientes palabras, con las que finalizó el acto:

«Es para mí una satisfacción recibirlos y agradecerlos vuestra actividad y constancia en el servicio de la artesanía española. Gracias por vuestra inquietud, vuestra constante dedicación y espíritu de servicio, reflejado en el éxito al elevar tanto esta especialidad de los productos que fabricáis, en tan corto espacio de tiempo, que ha conseguido poner a la artesanía española a la cabeza de las artesanías del mundo.»

Finalmente os doy las gracias por el recuerdo que me ofrecéis.»

ENTREGA DE MEDALLAS A TRABAJADORES DE LA FUNDACION GENERALISIMO. En la «Fundación Generalísimo Franco. Industrias Artísticas Agrupadas», se ha procedido, por primera vez, a la entrega de medallas de oro, plata y bronce a los obreros y empleados que llevan trabajando en esta institución, treinta, veinticinco y quince años, respectivamente. En total se han impuesto 107 medallas: 34 de oro, 52 de plata y 21 de bronce.

El acto estuvo presidido por el Consejero-delegado-gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio, a quien acompañaban consejeros de esta entidad y altos funcionarios de la Fundación y del Patrimonio.

En primer lugar, habló el administrador general de la Fundación, señor Acerete, para exponer en qué consistía el acto. A continuación, el señor Fuertes de Villavicencio (que recibió de manos del empleado más antiguo una medalla adquirida por suscripción entre todos los empleados), pronunció unas palabras para decir que la Fundación fue creada por S. E. el Jefe del Estado en el año 1941 para reanudar y revalorizar la artesanía española, y que la concesión de estas medallas se reguló durante el mandato de don Luis Carrero Blanco como Presidente del Gobierno y del Patrimonio Nacional, para quien tuvo un emocionado recuerdo. Después de agradecer la medalla que le ofrecieron los trabajadores y de exponer que



Gabinete de Letras

Portada del libro sobre el «Gabinete de Letras».

la vida de la Fundación era brillante en todos los órdenes, el señor Fuertes de Villavicencio felicitó a los que habían recibido la distinción y estimuló a todos los obreros y empleados (que estaban presentes en el acto) a continuar en la valiosa y prometedora labor que tienen encomendada.

MESA NAVIDEÑA EN EL PALACIO DE ORIENTE. Por primera vez, en Madrid, el Patrimonio Nacional ha instalado una mesa navideña en el comedor de gala del Palacio de Oriente, para su exhibición a los visitantes durante las Navidades de 1974. El Consejero-delegado-gerente del Patrimonio, don Fernando Fuertes de Villavicencio, a quien acompañaban altos funcionarios de este organismo, mostró a los representantes de los medios informativos la instalación efectuada y les explicó su contenido.

Esta mesa navideña se ha preparado para ochenta comensales con numerosas y diversas piezas de gran valor, entre las que se encuentran 160 platos, 400 copas y 560 cubiertos de plata.

La vajilla pertenece a la serie llamada de «Los paisajes» y está decorada con algunos de España, Francia, Italia y Suiza, principalmente. Esta vajilla es de porcelana de París de la manufactura fundada por Darté que se llamó «Palais Royal». Fue encargada por Fernando VII hacia 1829. En tiempo de Isabel II se hizo un segundo encargo hacia 1856 cuando la manufactura de «Palais Royal» pasó a constituir la razón social Lahoche y Ponnier. La cristalería, con el anagrama del Rey Don Alfonso XII, es de la fábrica francesa de Baccarat, y fue encargada por la Reina Regente María Cristina de Augsburgo. De la misma época son las mantelerías. Las piezas de plata maciza, colocadas sobre la mesa principal y las mesas auxiliares son del siglo XVIII; entre ellas: 20 candelabros, 25 centros y otras 70 piezas como salseras, bandejas, cafeteras, azucareros, dulceras y jarrones. En el centro de la gran mesa se ha colocado un Nacimiento de plata, original y bella obra sevillana de estilo rococó.

La mesa del comedor de gala del Palacio de Oriente, que puede alcanzar hasta 30 metros de longitud, ha sido preparada, en algunas ocasiones, para 142 invitados. En el salón —que cuenta con quince arañas y diez apliques para su iluminación— destacan unos tapices bruseleses del siglo XVI y las bóvedas pintadas por Mengs, Bayeu y Antonio González Velázquez.

¡Vaya! nos cortaron el teléfono



Esta frase ha pasado de moda para los clientes del Banco Hispano Americano, porque el Hispano se ocupa de pagar su recibo del teléfono y todos los demás. Pero también se han anticuado otras:

- Aún no he ido a cobrar. Porque puede usted pedir a su empresa que le abone el sueldo en su cuenta del Hispano.
- Tengo que ir a Hacienda. Porque el Hispano va por usted.
- Necesito llevar un montón de dinero. Porque le ofrecemos cheques de viaje y Tarjetas de crédito 4B.
- Hoy se ha dado bien el día. Pero, a estas horas, ¿dónde guardaremos la recaudación? Porque existen las Cajas nocturnas del Hispano.
- ¿Dónde guardaría yo estas acciones? Porque tenemos todo un edificio blindado para custodiarlas.
- Tengo que cortar los cupones. Porque el Hispano se ocupará de ello puntualmente.
- No vayas a perder las escrituras. Porque estarán a buen recaudo en una caja de seguridad del Hispano.
- Voy a la bolsa. Porque el Hispano cumplirá sus órdenes de compraventa de valores sin que tenga usted que molestarse.
- Tenemos que enviar un giro. Porque el Hispano transfiere los fondos si usted lo ordena.
- ¿Dónde puedo conseguir los máximos intereses para mi Libreta de Ahorros? Porque el Hispano los da siempre como manda la Ley.
- ¿En qué invierto yo? Porque el Hispano le asesora.

Y ¿qué hace falta para hacerse cliente del Hispano? ¿Mucho dinero? No. Incluso puede usted hacerse cliente pidiéndole dinero. O ingresando una cantidad pequeña.

No sólo damos intereses: también damos más servicios.

BANCO HISPANO AMERICANO



PARTNERS INTERNACIONALES:

BANCO DI ROMA - COMMERZBANK - CREDIT LYONNAIS.



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.
- 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.
- MUSEOS DE BARCELONA. Libro con más de 350 páginas, ilustraciones a todo color y trabajos que estudian los museos de la Ciudad Condal. Encuadernado en imitación piel.
- FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI. Estudio del manuscrito de Farinelli, del siglo XVIII. Libro de 95 páginas, con 16 láminas en color.
- LAS PAREJAS. JUEGO HIPICO DEL SIGLO XVIII. Estudio del manuscrito miniado del mismo título y uno de los más bellos que se conservan en la Biblioteca de Palacio.
- 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.

- EL CODICE AUREO. Estudio de este Códice, del siglo XI, sobre los Evangelios. Tiene 84 páginas y 16 láminas en color.
- TEATRO MILITAR DE EUROPA. Estudio de la parte que trata de uniformes españoles, de este manuscrito del siglo XVIII.
- CANTIGAS DE SANTA MARIA, de Alfonso X «el Sabio». Códice del siglo XIII, de la Biblioteca de El Escorial.
- GABINETE DE LETRAS, de Bruno Gómez. Manuscrito del siglo XIX de la Biblioteca de Palacio.
- 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 Riofrío.—Santa Cruz del Valle de los Caídos.—Reales Alcázares de Sevilla.—Real Armería de Madrid.—Monasterio-Convento de las Descalzas Reales.—El Escorial.—Palacio Real de Madrid.—Palacio de El Pardo.—Museo de Carrujes.—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)

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



Representaciones

En AMERICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANIA:

Australia

CAPITAL: 13.660.547.500,00 Ptas.

RESERVAS: 14.141.344.372,27 »

BANESTO cuenta con una
 extensa organización de más de 750
 Oficinas repartidas por todo el país.

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS

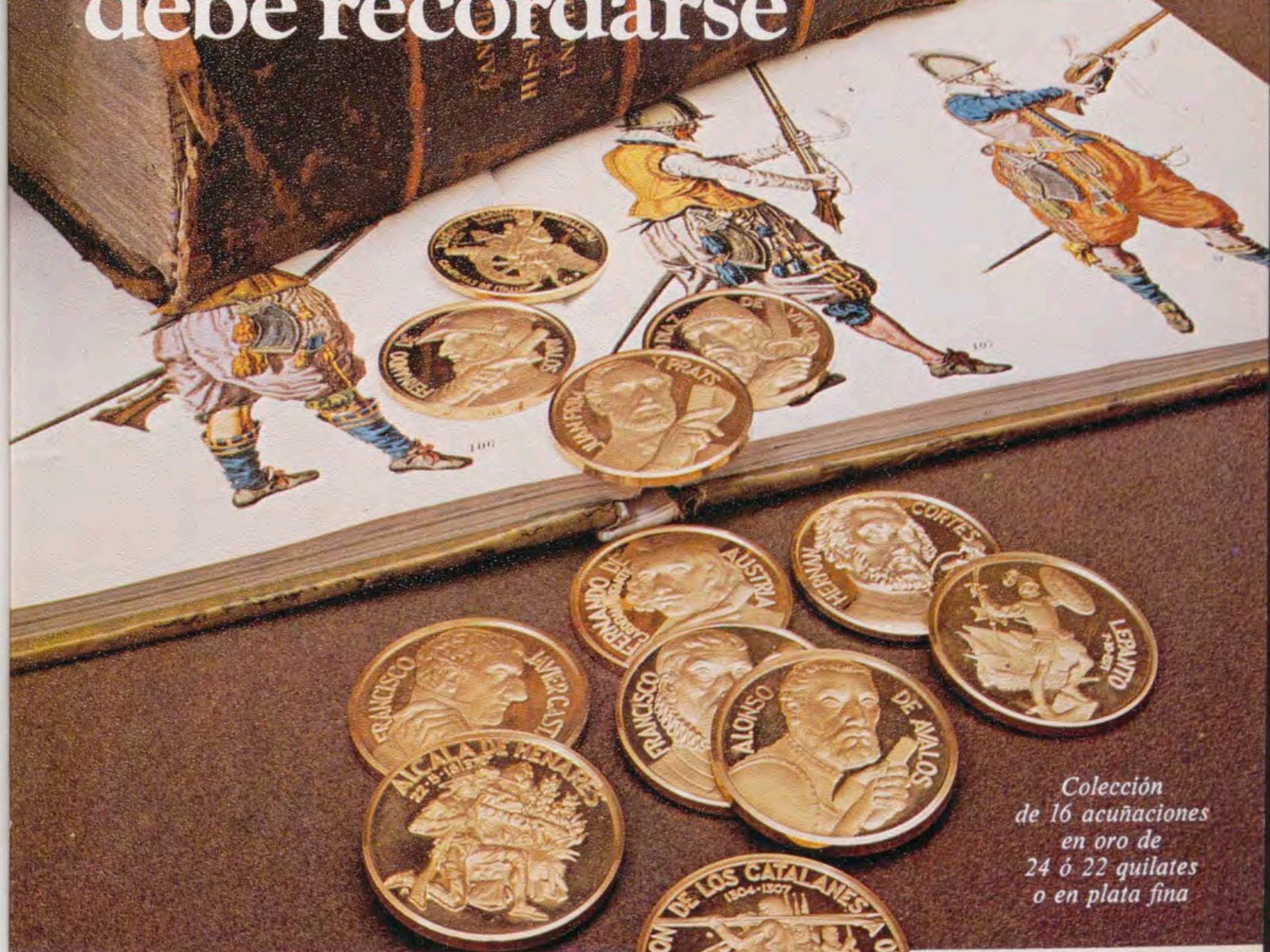


SE han puesto a la venta las cubiertas o tapas que sirven para encuadernar la Revista REALES SITIOS y que, según muestra la ilustración que acompaña a estas líneas, armoniza la sobriedad y el buen gusto. En cada una de estas cubiertas se pueden encuadernar cuatro números de la Revista, para formar volúmenes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

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

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

una epopeya de oro,
en oro
debe recordarse



Colección
de 16 acuñaciones
en oro de
24 ó 22 quilates
o en plata fina

"Grandes Capitanes Españoles"

Sucesión de 16 destacadas figuras de nuestra historia militar, desde Don Pelayo hasta la clausura de la hegemonía española.

La nobleza del arte y la solvencia científica son los resortes con que Acuñaciones Españolas, S. A., incrementa la riqueza del oro que acuña.

Una serie digna de Vd.

Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:



Acuñaciones Españolas, S.A.

C/Córcega, 282 - Teléfono 228 43 09 • Dirección Telegráfica: Acuñaciones - Telex 52547 Aurea - Barcelona-8 (España)

OMEGA TIEMPO EN ORO



Ref.
BC 8324-4



Ref.
BC 8343-5



Ref.
BC 8340-3

El oro, esa quimera forjada en el yunque
femenino de los sueños.
El tiempo, ese compás que marca el ritmo vital
de nuestras horas.
Omega, ese legendario símbolo del arte de
medir y convertir el tiempo en oro.
El Oro, el Tiempo y Omega: tres leyendas
fabulosas en su mano.

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo.

Ω
OMEGA