

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XII. NÚMERO 44. SEGUNDO TRIMESTRE 1975. PRECIO: 75 PESETAS.





133 - GASOLINA NORMAL
843 c.c. (34 CV. DIN)
7 CV. FISCALES



132 - GASOLINA SUPER
843 c.c. (37 CV. DIN)
7 CV. FISCALES



127 - DOS PUERTAS
903 c.c. (47 CV. DIN)



127 - TRES PUERTAS
903 c.c. (47 CV. DIN)



127 - CUATRO PUERTAS
903 c.c. (47 CV. DIN)



124-D
1.197 c.c. (65 CV. DIN)



124-LS
1.197 c.c. (65 CV. DIN)



124-D CINCO PUERTAS
1.197 c.c. (65 CV. DIN)



1430
1.438 c.c. (75 CV. DIN)



1430 - ESPECIAL 1600
1.592 c.c. (95 CV. DIN)



1430 - ESPECIAL 1800
1.756 c.c. (118 CV. DIN)



1430 - CINCO PUERTAS
1.438 c.c. (75 CV. DIN)



132-1600
1.592 c.c. (98 CV. DIN)



132-1800
1.756 c.c. (107 CV. DIN)



132-DIESEL
1.988 c.c. (55 CV. DIN)
VELOCIDAD: 140 Km/h



124-SPORT-1800
1.766 c.c. (118 CV. DIN)

LOS SEAT

Una gama completa de automóviles. Diferentes. Unos destacan más por su agilidad. Otros por su línea y su confort.

Pero todos, desde el más pequeño hasta el más potente, tienen algo esencial en común: una larga vida; un mantenimiento más fácil y económico y un alto nivel de seguridad.

No importa el tamaño de un Seat. Ni el precio. Ni la cilindrada.

Todos los Seat están hechos para rodar muchos kilómetros, durante muchos años.

Con una gran economía de mantenimiento y con un alto nivel de seguridad.

Estas son las razones que nos han permitido poner más de 2 millones y medio de coches en el mercado español.

La seguridad de tener un Seat

SEAT

Descubra su poder de crédito con **SEAT FINANCIERA SEAT**

GARSA

07

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



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,

.2
 .6
 .7
 .8
 †
 .8
 .9

nunca varía



Uno de los espectáculos con más atractivo y emoción son las carreras de caballos. En esta página ofrecemos un reportaje gráfico —como una película— que refleja diversos momentos de una carrera en el Hipódromo

de la Zarzuela, desde las jaulas de salida hasta instantes después de la llegada a meta.

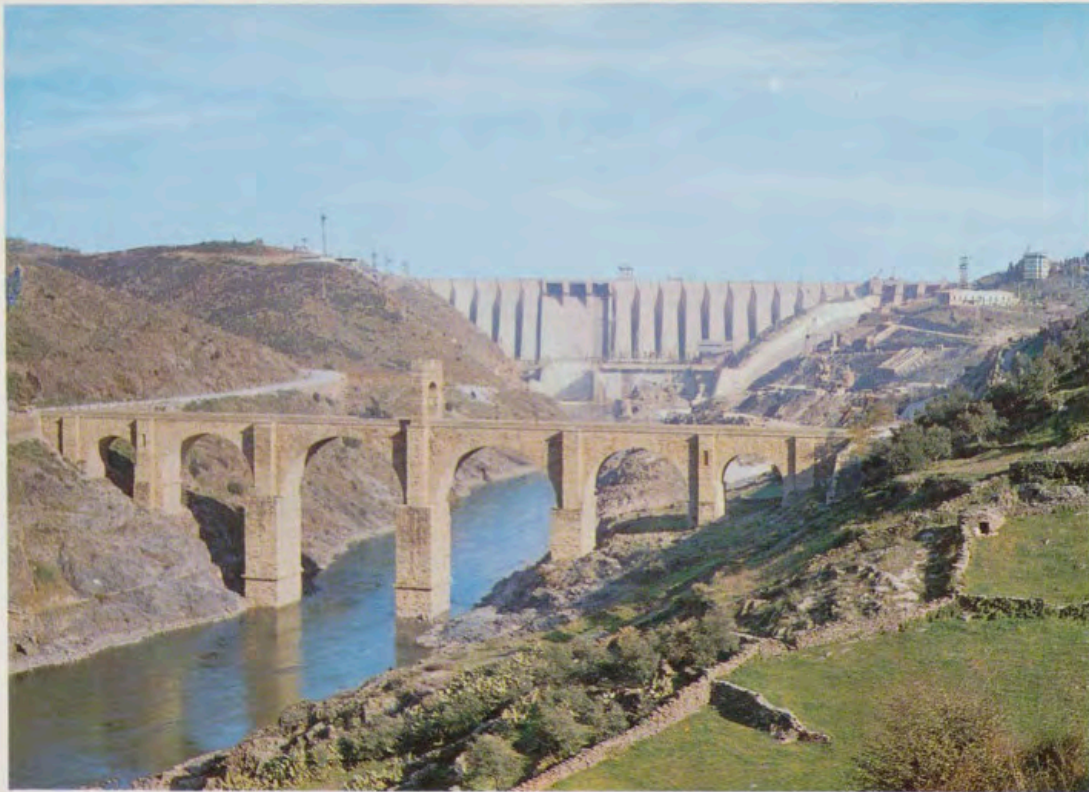
Sociedad de Fomento de la Cria Caballar de España

Programa de Carreras de Caballos a celebrar en la temporada de Otoño de 1975 en el HIPODROMO DE LA ZARZUELA, de Madrid

- | | | | |
|----|-------------------------|-----|--------------------------------------|
| 1. | 14 septiembre. | 10. | 1 noviembre (F. de Todos los Stos.). |
| 2. | 21 septiembre. | 11. | 2 noviembre. |
| 3. | 27 septiembre (sábado). | 12. | 9 noviembre. |
| 4. | 28 septiembre. | 13. | 15 noviembre (sábado). |
| 5. | 4 octubre (sábado). | 14. | 16 noviembre. |
| 6. | 5 octubre. | 15. | 23 noviembre. |
| 7. | 12 octubre. | 16. | 30 noviembre. |
| 8. | 19 octubre. | 17. | 7 diciembre. |
| 9. | 26 octubre. | 18. | 8 diciembre (Inmaculada Concepción). |

Cerveza
San Miguel
de fama mundial





**CENTRAL HIDRAULICA
«JOSE M.º DE ORIOL
Y URQUIJO»
EN ALCANTARA
(y puente romano
sobre el río Tajo).**

POTENCIA
En M.W.

915

ENERGIA REGULADA
G.W.h/AÑO

1.850

EMBALSE TOTAL
10⁶ m³

3.162



**CENTRAL TERMICA
DE CASTELLON**

Datos de explotación:

POTENCIA INSTALADA

2 grupos de 1.080 M.W.

PRODUCCION DE ENERGIA

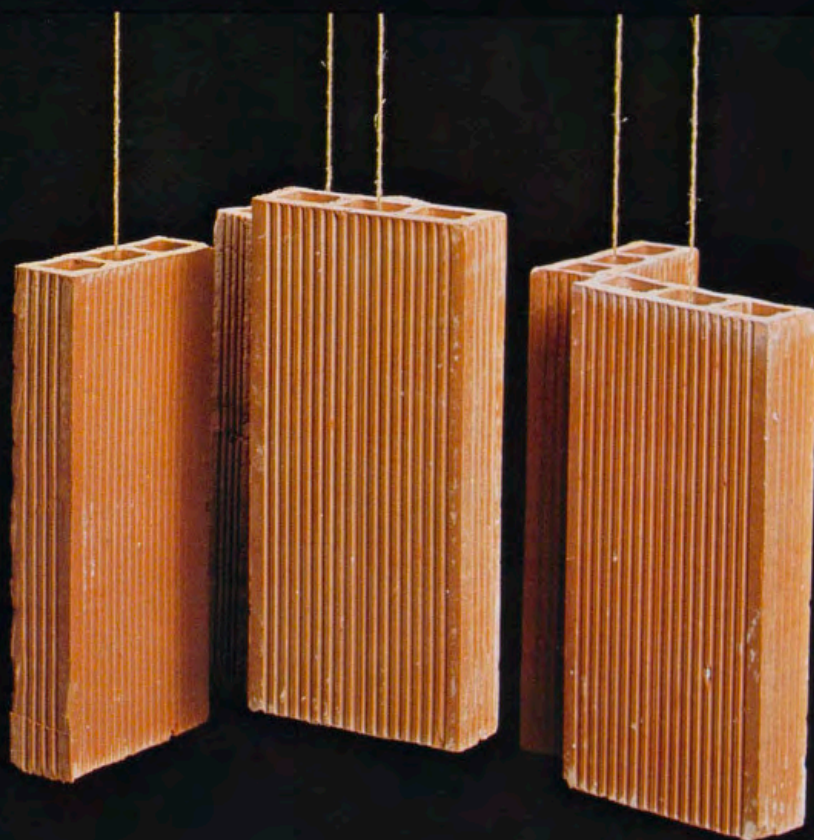
4.869 mill. KW/h.

HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

HERMOSILLA, 3

MADRID-1

Ahora, en una sola póliza:



FRONTIERA

SEGURO CONTRA TODO RIESGO DE CONSTRUCCION

CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Barquillo, 17-1º-Tel. 2326200 Madrid, 4

lo seguro es lo que cuenta



CREDIT LYONNAIS

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

33162

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XII. NUM. 44. SEGUNDO TRIMESTRE 1975. PRECIO: ESPAÑA, 75 PESETAS; EXTRANJERO, 180 PESETAS; NUMERO ATRASADO, 100 PESETAS.



PORTADA: «Latona convierte a los labriegos en ranas», paño I de la «Historia de Diana», serie de tapices del Patrimonio Nacional.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XII. NUM. 44. SEGUNDO 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 Cañtoira, 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 pág.

PORTICO, por F. F. de V.	11
PEQUEÑA HISTORIA DE LA PLAZA DE LA ARMERIA, por Alfonso de Carlos	12
PRIMER DESPLEGABLE: «VISTAS DE LA PLAZA DE LA ARMERIA»	17
CASITA DEL PRINCIPE DE EL PARDO: GABINETE DE FABULAS, por María Luisa Barreno	21
LOS CINCO SENTIDOS, DOS SERIES PICTORICAS DE LA GRANJA, por Enrique Valdivieso	32
TAPICES DEL P. N.: HISTORIAS DE CIRO Y DE DIANA, por Paulina Junquera	40
COLECCIONES DEL P. N. PINTURA XX: M. A. HOUASSE (3), por Juan J. Luna	53
PINTURA DEL P. N. LOS SANI, FAMILIA DE ARTISTAS, por M. T. Ruiz Alcón	61
SEGUNDO DESPLEGABLE: «AVUTARDAS RIÑENDO», POR SANI	69
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:

44

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

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

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

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

ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. MADRID

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

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

Abierta todos los días del año.

CASITA DEL PRINCIPE, DE EL PARDO

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

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

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

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

SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS

De sol a sol en todo tiempo.

ARANJUEZ

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

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

MONASTERIO DE LA ENCARNACION. MADRID

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

Festivos: de 10,30 a 1,30.

MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)

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

LA GRANJA

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

Cerrado el 18 de julio.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS

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

Festivos: de 11 a 2.

MUSEO DE CARRUAJES. CAMPO DEL MORO, MADRID

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

Domingos y festivos: de 10 a 1,30.

PALACIO DE LA ALMUDAINA. PALMA DE MALLORCA

Laborables: 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

DURANTE el transcurso de este segundo trimestre del año se han producido, en

el ámbito de actuación del Patrimonio Nacional, numerosos e importantes acontecimientos. Entre ellos, merece la pena destacar (como ya anticipábamos en el número anterior) la pavimentación efectuada en la Plaza de la Armería de Madrid que, como es de general conocimiento, se extiende delante de la fachada Sur del Palacio de Oriente. Con este motivo se publica ahora un artículo de Alfonso de Carlos titulado «Pequeña historia de la Plaza de la Armería», en el que se tratan conjuntamente, por su indudable relación arquitectónica, los antecedentes de este recinto y de Palacio. Para completar esa historia, se añaden unos datos sobre los trabajos de pavimentación últimamente realizados que, según dijimos, también, se han llevado a cabo por el Servicio de Obras y los Servicios Generales del Patrimonio Nacional, según acuerdo del Consejo de Administración de esta Entidad que, una vez más, ha seguido las directrices de Su Excelencia el Jefe del Estado. Resumen de cuanto se ha hecho, recogido en imagen, es el desplegable a todo color con una magnífica vista aérea de la Plaza de la Armería y del edificio al cual está subordinada: el Palacio de Oriente.

Dentro de la tónica mantenida, en líneas generales y como fin primordial, por esta publicación, de dar a conocer obras inéditas o poco conocidas del Patrimonio Nacional, se incluyen otros trabajos que estimamos de suficiente interés.

A continuación del artículo sobre la Plaza de la Armería hay otro en el que se estudia, por María Luisa Barreno, el «Gabinete de fábulas de la Casita del Príncipe de El Pardo», pieza cuyas paredes y muebles están tapizados con telas en las que se representan esos asuntos.

Un trabajo de Enrique Valdivieso sobre «Dos series pictóricas de La Granja: los cinco sentidos», nos ofrece, paralelamente, estos dos conjuntos de lienzos, tan curiosos por los elementos que contienen como poco conocidos.

En las páginas que siguen se estudian otras dos series de tapices del Patrimonio Nacional que viene tratando, desde hace algunos números, Paulina Junquera. En este caso, son los tapices correspondientes a la «Historia de Ciro» y a la «Historia de Diana».

Después se publica el artículo número tres de los dedicados al pintor Miguel Angel Houasse, que escribe Juan J. Luna y que se incluye en la sección denominada «Colecciones del Patrimonio Nacional».

También de pintura, pero orientado principalmente al conocimiento de los ejecutores, es el trabajo de María Teresa Ruiz Alcón titulado «Los Sani, una familia de artistas al servicio de la Corte». Complemento valioso de este artículo es el desplegable que reproduce el cuadro «Avutardas riñendo», de Domingo María Sani.

Por último, en la «Crónica del Patrimonio Nacional» se presenta una síntesis de los acontecimientos a los que nos referíamos al comienzo de estas líneas: la recepción en el Palacio de Oriente con motivo de la conmemoración de la Victoria, la cena de gala en el mismo Palacio durante la visita del Presidente Ford a España, la presentación de credenciales, el acto celebrado en el Monasterio de El Escorial con motivo del centenario del Colegio Alfonso XII, la participación de la Fundación Generalísimo Franco en la Feria Internacional del Campo, la última colocación de estatuas en el Palacio de Oriente, la participación del Patrimonio Nacional en la Feria Nacional del Libro, la presentación de la obra «El Palacio Real de Madrid», y el reparto de beneficios en Sotomayor, explotación agrícola que el Patrimonio posee en Aranjuez.

Terminamos este Pórtico con un testimonio que en nosotros es permanente, pero que patentizamos siempre en el número de REALES SITIOS más próximo a la festividad del 18 de julio: el de nuestra inquebrantable adhesión y lealtad a Su Excelencia el Jefe del Estado, infatigable promotor de restauraciones y ampliaciones en todos los monumentos y museos que integran el Patrimonio Nacional.

F. F. de V.

Pequeña Historia de la PLAZA DE LA ARMERÍA

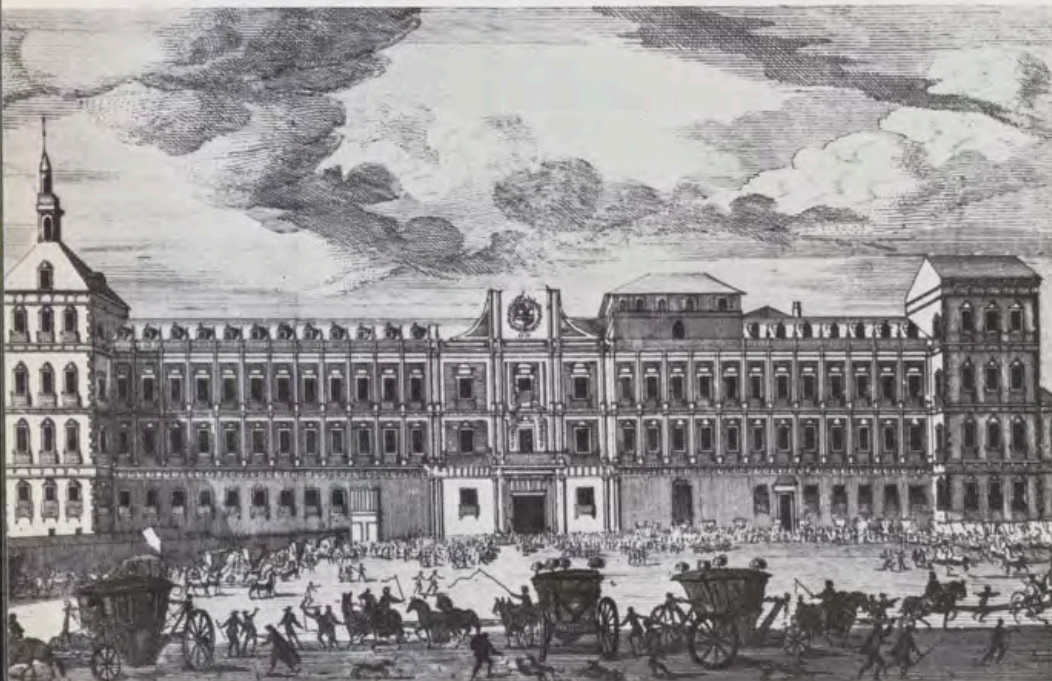
Por ALFONSO DE CARLOS

El alto lugar que domina el valle del Manzanares, en el extremo occidental de la Villa de Madrid, donde está situado el Palacio Real, en el mismo lugar que ocupó el antiguo Alcázar o Palacio de los Reyes de la Casa de Austria, fue asiento de una fortaleza o alcazaba árabe. La historia del antiquísimo Alcázar de Madrid, oscura como la mayor parte de lo que se refiere al tiempo en que debió fundarse este vetusto edificio, ha quedado olvidada en los anales madrileños.

Con la primera noción de la existencia de Madrid, aparece la de la fortaleza-Alcázar (Al-cassar), nombre genérico que los árabes daban a las fortalezas colocadas en las alturas para la defensa de las poblaciones vecinas. El primer dato cierto acerca del Alcázar aparece en el reinado de D. Pedro I.

Enrique III, que residió en Madrid la mayor parte de su breve reinado, realizó grandes obras, dando a la fortaleza forma de palacio y añadiendo nuevas y fuertes torres para depositar en ellas sus tesoros. En el reinado de Juan II se consagró también la capilla del Alcázar el día 1.º de enero de 1434. Enrique IV, divorciado de su primera mujer, contrajo nuevo matrimonio con la infanta de Portugal Doña Juana, en 1455, conduciéndola luego al Real Alcázar de Madrid, donde se celebraron, con este motivo, señaladas fiestas. En la plaza situada delante del Alcázar dispuso el Rey una corrida de toros para obsequiar a una dama de la Reina. Un terremoto arruinó gran parte del Alcázar en 1466, volviendo a ser fortaleza, casi inexpugnable, en tiempo de Enrique IV. Los Reyes Católicos debieron morar en alguna ocasión en el Alcázar. No obstante, la fortaleza no volvió a ser protagonista hasta tiempos del Emperador Carlos V.

EL PALACIO ANTIGUO. Al venir a Madrid Carlos V, emprendió la reedificación del Alcázar, quitándole su antiguo carácter de fortaleza y levantando un verdadero palacio. La importancia del palacio de los Austrias creció



al trasladar a Madrid su corte, en 1561, Felipe II, encargándose de las obras de acondicionamiento el arquitecto Luis de la Vega.

En 1578 nació en el Real Alcázar Felipe III, que utilizó también el palacio como residencia. Por un grabado que se conserva en la Biblioteca Municipal, sabemos que en 1597 hubo títeres ante el Alcázar y por otro grabado del mismo lugar conocemos la disposición de la comitiva que trajo el Príncipe de Gales en marzo de 1623, cuando entró triunfalmente en el Alcázar.

La noche de Navidad de 1734 hallándose la Corte fuera, estalló un pavoroso fuego en el antiguo Alcázar, en el "Real Palacio de la Villa", como se le llamaba entonces, sin que pudiera averiguarse la causa, no cesando sus llamas hasta el mes siguiente.

Felipe V proyectó inmediatamente un nuevo palacio que aventajase a los mayores de Europa, eligiendo como arquitecto al abate Felipe Juvara.

Muerto Juvara en 1736, fue nombrado arquitecto del palacio su discípulo Juan Bautista Sachetti.

EN 1738 SE COLOCÓ LA PRIMERA PIEDRA DEL PALACIO REAL. El 7 de abril de 1738, y con gran solemnidad, se colocó la primera piedra de granito y el Marqués de Villena, Duque de Escalona, en nombre del Rey, introdujo una caja de plomo en el hueco de la misma, que contenía monedas de oro, plata y cobre de las fábricas de Madrid, Sevilla, Segovia, Méjico y el Perú.

Sachetti ideó un palacio de planta casi cuadrada, con cuatro grandes salientes en los ángulos que semejan fuertes torres. El palacio, que ocupa el amplio solar, casi cuadrado, de unos 150 metros de lado, con una superficie total construida de, aproximadamente, 135.000 metros, es decir, trece y media hectáreas, es sólido puesto que sólo se empleó el hierro en su construcción para evitar los incendios y sus paredes son gruesas, conteniendo 870 ventanas, 240 balcones, 44 escaleras y 110 puertas generales. La construcción recibió un gran impulso en tiempo de Fernando VI, en que se terminó toda la obra exterior.

Por lo que se refiere al exterior, Sachetti había proyectado ya cerrar la Plaza de Armas. Ribera hizo un proyecto en 1752 que nos la presenta cercada de pórticos laterales, unidos por una galería que la cierra, y tras de ésta, la catedral de Santa María de la Almudena, en el mismo lugar que hoy ocupa. Ventura Rodríguez proyectó asimismo, en 1758, el cierre de la Plaza con galerías porticadas cerradas por una galería de arcadas. Además de estos arquitectos intervinieron en las obras consecutivas del Palacio



3.



4.



5.

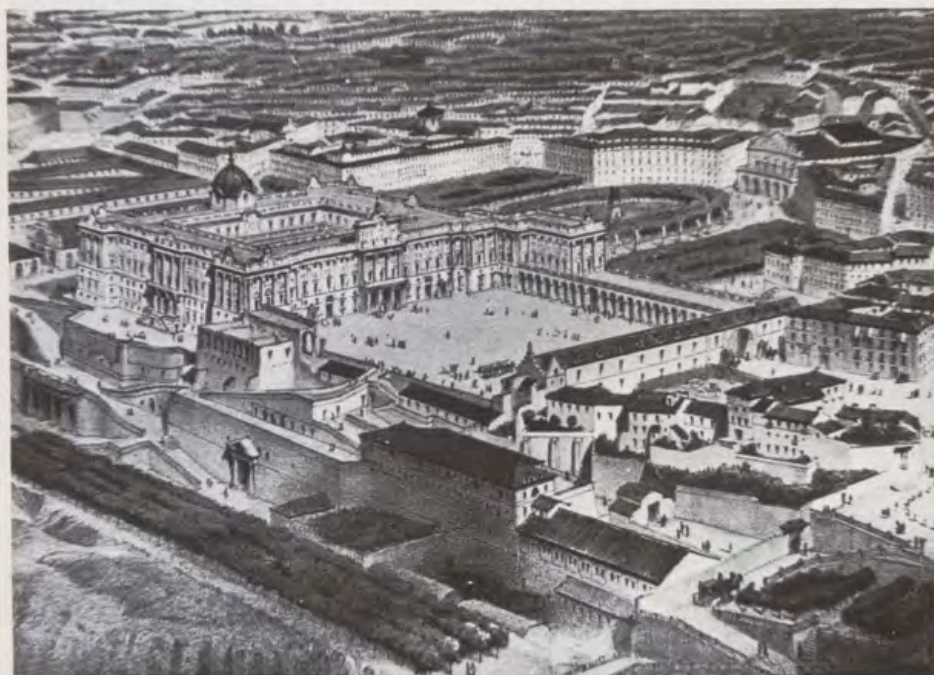
1. Grabado de la segunda mitad del siglo XVII. Entrada al Alcázar o Palacio del Rey de España, en Madrid. (De la obra «Theatrum Hispaniae».)

2. Grabado de la serie de cinco estampas relativas a la campaña portuguesa de Felipe V. Aspecto de la plaza del Alcázar-Palacio de Madrid, el día 4 de marzo de 1704, cuando el primer Borbón español salió a dicha campaña.

3. Perspectiva del Alcázar o Palacio Real de los Austrias, a principios del siglo XVIII, antes del incendio. Los Guardias de Corps, a caballo, desfilan ante el pueblo madrileño.

4. El Real Palacio, desde el Arco de la Armería, en la «Colección de Estampas de Fachadas o Vistas de Palacios», dedicada al Conde de Floridablanca, en 1790. A la izquierda, en primer término, los Guardias de Infantería hacen un relevo.

5. Vista del Real Palacio por el Arco de la Armería a principios del siglo XIX. Grabado por Alegre, con pie en español y francés, según dibujo de José Gómez de Navia.



1. Vista del Palacio Real de Madrid, desde la plazuela del mediodía, aparecida en el «Seminario Pintoresco Español», el 10 de octubre de 1846, con motivo de los enlaces de Isabel II y de su hermana la Infanta Luisa Fernanda.

2. Detalle de la litografía iluminada de A. Guesdon. (De la colección «L'Espagne a Vol d'Oiseau». Año 1854.)

3. La «Retreta», en la noche del 26 de noviembre de 1883, en la Plaza de la Armería, con motivo del viaje del Príncipe Imperial de Alemania, Federico Guillermo. Dibujo del natural de Enrique Estevan, aparecido en «La Ilustración Española y Americana», de 1883.

Nuevo: Sabatini, Juan de Villanueva, José de Hermosilla, etc.

La idea de Sabatini fue encuadrar la Plaza de Armas o del Mediodía con edificaciones más bajas que abarcaran todo su perímetro. Uno de los cuerpos salientes y alas paralelas sobre la Plaza de Armas, se terminó en tiempo de Carlos IV. En el efímero reinado del Rey intruso José Bonaparte, se construyó una balaustrada, en forma de balconada, sobre el Campo del Moro y en tiempo de Fernando VII hubo también un proyecto para cerrar la Plaza con un pórtico lateral destinado a cuartel.

LA PLAZA DE ARMAS O ARMERIA.

La Plaza de la Armería se había formado delante de la fachada principal del antiguo Alcázar, por orden del Emperador Carlos V, demoliendo ciertas edificaciones que estorbaban. En este ensanche, y formando el lado frontero a la fachada principal del Alcázar, se levantó el gran edificio de la Armería y Caballerizas Reales que delimitó, durante muchos años, la gran plaza que entonces era conocida con el nombre de Plaza de Armas, siendo construido el edificio por el arquitecto de Felipe II, Gaspar de Vega. En su extremo oriental se hallaba el arco que daba salida desde la Plaza de Palacio.

Del reinado de Fernando VII son las vistas litografiadas de Madrid, una de ellas, sacada de un cuadro de Brambilla, en la cual aparece la parada en la Plaza de la Armería con los regimientos a pie y a caballo de la Guardia Real, delante de la fachada principal del Real Palacio, en donde habían tenido lugar, con fondo el palacio antiguo o Alcázar de Madrid, las paradas de los Guardias de Corps, Mosqueteros de la Guardia, Guardias de Caballería y de Infantería, Alabarderos, etc.

La Plaza de Armas estuvo siempre limitada, en su parte sur, por el edificio de la Armería, en cuyo piso principal se colocaron, en 1565, las colecciones de armas de la Casa Real que se guardaban en el Alcázar de Segovia y en Valladolid, y en el inferior las Caballerizas Reales, con las cuadras y cocheras. Una prolongación de este edificio, de planta irregular, ocupó gran parte de la Plaza, hasta el año 1808 en que se derribó. En el extremo oriental de la Armería y desde la época de Carlos II se levantaba un gran arco de medio punto, de sillares almohadillados de granito, que servía de ingreso a la Plaza que durante el siglo XVIII se llamó Plazuela de los Pasajes o de las Caballerizas Reales, formando una sola Plaza con la de Santa María de la Almudena.

Las revistas de la segunda mitad del siglo XIX recogen los más importantes acontecimientos que tuvieron

por marco la Plazuela del Mediodía o Plaza de la Armería. «El Semanario Pintoresco Español», el «Museo Universal» y la «Ilustración Española y Americana» reproducen vistas de la fachada principal del Palacio Real de Madrid, con motivo, por ejemplo, de las fiestas reales celebradas en octubre de 1846 en el día de la boda de la Reina Doña Isabel II y su hermana la Infanta Luisa Fernanda. En el Palacio de Oriente existe un cuadro pintado por Joaquín Sigüenza que se titula "Desfile, en la Plaza de la Armería, de las tropas vencedoras en Africa", en el que se puede ver a lo lejos a la Infantería, seguida de la Caballería y a continuación la Artillería a Caballo y de espaldas los Ingenieros.

En una bella estampa de revista, Alfonso XII entra a caballo en palacio, siendo vitoreado por la gran multitud que llena la Plaza de la Armería. La «Ilustración Española y Americana» recoge en su número de 22 de febrero de 1878, la salida de los Reyes, en carroza, para la apertura de Cortes, en tanto que una sección de Artillería rodada rinde honores. En el número del 30 de noviembre de 1883 se describe la retreta que tuvo lugar en la Plaza de la Armería en honor del Príncipe Federico Guillermo, heredero de la corona de Alemania.

Un año después, en la noche del 9 de julio de 1884, tuvo lugar el incendio de la Real Armería, una gran catástrofe nacional de la que ya hemos dado cuenta en el número 38 (cuarto trimestre de 1973) de REALES SITIOS.

En la regencia de Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena se terminaron los arcos y dependencias (como la Real Armería), que corresponden al lado Occidental o del Campo del Moro, con escalera de bajada al parque, comenzada en 1883, aunque fue proyectada ya en tiempo de Isabel II. A Doña María Cristina se debe también la verja que cierra el lado del Mediodía.

La «Ilustración Española y Americana» en su número de 30 de octubre de 1889, recoge la presentación a la Reina Regente, de los caballos regalados por el Sultán de Marruecos, que aparecen en la esquina de la fachada principal o del Mediodía, próximos al lugar donde hoy está situado el Archivo de Palacio. Otra retreta militar tuvo lugar el 27 de mayo de 1890 en la Plaza de la Armería, donde se dio la serenata a la real familia.

Don Juan Comba pintó, por encargo de S. M. la Reina Regente, en 1895, un cuadro en el que se ve a "la Escolta Real formada en la Plaza de la Armería" y que sin duda es, junto con el de Brambilla y el de Sigüenza uno de los escasos testimonios, en color, de los acontecimientos históricos que han tenido lugar en dicha



4. «Retreta Militar» en honor de la real familia, en la noche del 27 de mayo de 1890. El grabado, según dibujo del natural de Comba, representa el momento de salir la retreta por el Arco de la Armería.

5. «La Escolta Real formada en la Plaza de la Armería», óleo de D. Juan Comba, pintado por encargo de la Reina Regente. Fue premiado con tercera medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1895.

6. La Plaza de la Armería el 23 de enero de 1905, día de San Ildefonso, santo del Rey Alfonso XIII. Dibujo de Pedrero publicado en «La Ilustración Española y Americana» de aquel año.



La carroza real escoltada por un piquete del Escuadrón de Guardias de la Reina Isabel II, en la Plaza de la Armería. Litografía romántica de mediados del siglo XIX.

Plaza y que han llegado hasta nosotros.

La Plaza de la Armería fue escenario de los famosos relevos de palacio en tiempo de Alfonso XIII. Las huellas de los carruajes que participaban en las aperturas de Cortes, presentación de credenciales, etc., quedaron marcadas en su arena. El bullicio del día del santo del Rey, el 23 de enero, San Ildefonso, congregó a gentes de todo tipo y condición en esta Plaza, una de las más bellas de Madrid.

(Ilustraciones obtenidas en las Bibliotecas de Palacio, Nacional y Municipal de Madrid, y de obras del autor.)

PAVIMENTACIÓN DE LA PLAZA DE LA ARMERÍA

EN la Plaza de la Armería del Palacio de Oriente, que se extiende ante la fachada principal del edificio, se han efectuado las obras de pavimentación de todo el recinto, actualmente terminadas ya. No era un trabajo fácil si se tienen en cuenta las características, el emplazamiento y los antecedentes de este recinto, que es tanto como decir sus dimensiones, su unión al edificio y su tradicional disposición cubierta de arena.

Precisamente por el problema que planteaba su anterior estructura y para evitar sus consecuencias —arrastre de las aguas y erosión por las aguas pluviales, que obligaban a continuos arreglos— es por lo que se acometió este trabajo. La Plaza de la Armería constituye, desde su origen, un lugar de grandiosidad arquitectónica, acrecentada con las obras que allí se han efectuado sucesivamente. A finales del siglo pasado fue cerrada con los cuerpos bajos de las arquerías que la limitan al este y al oeste y a comienzos del siglo actual se construyó una verja para separarla del compás de acceso principal y al que se orienta, también, la fachada de la catedral de la Almudena.

Comprende la Plaza de la Armería un rectángulo de 109,30 metros de ancho por 140,75 metros de largo, dimensiones muy notables para el trazado del dibujo. En efecto, un enlosado uniforme hubiera sido demasiado rígido; por otra parte, un trazado con excesivos elementos pequeños habría mermado la grandiosidad del lugar al obligar a la vista a fijarse en el detalle. Los elementos que circundan la plaza no tienen, entre sí, una simetría perfecta. El único que se ofrece rotundamente definido es el eje principal y perpendicular a la fachada

de Palacio, en la puerta que se halla en el centro. Los ejes laterales de las otras dos puertas de la fachada no coinciden con los de las correspondientes puertas de la verja. En otro sentido, el eje que marca la embocadura del Arco de Santiago, no coincide tampoco con el eje de la escalera de bajada al Campo del Moro.

Se procedió a la pavimentación de la Plaza de la Armería con fecha 1.º de agosto de 1972, de acuerdo con el proyecto aprobado por Su Excelencia el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos al que el Patrimonio Nacional había presentado tres proyectos distintos. En el elegido se ha desarrollado un dibujo en el que se descartan los ejes principales de la plaza (sostayendo los inconvenientes aludidos), entre los cuales hay cuatro cuadros en cuyos centros se asientan sendas farolas. Al mismo tiempo, se ha procurado que el ritmo de las arquerías laterales (no correspondientes entre sí) no se refleje en el despiece de la pavimentación.

Tres fueron los materiales seleccionados para realizar el trabajo: granito, piedra blanca de Colmenar y piedra negra de Calatorao. Y ello, en función de su gran nobleza y duración, paralela al hecho de constituir generalmente, elementos básicos en la ordenación clásica de los monumentos de Madrid.

También es preciso hacer constar que en la ejecución de estas obras se plantearon problemas técnicos acrecentados por sus grandes dimensiones: nivelaciones, replanteo, bases de cimentación, evacuación de aguas pluviales y traslado de las farolas existentes a un nuevo emplazamiento. Otro aspecto importante es el del volumen de los materiales destinados a este trabajo, ya que se trata de una super-

ficie aproximada de una hectárea y media. A título de ejemplo, piénsese en ocho mil metros cúbicos de arena y en cinco mil de hormigón.

En la pavimentación se han colocado 12.200 losas de granito de Zarzalejo de $0,50 \times 100$ que suman 6.100 metros cuadrados; de caliza de Colmenar en piedras taraceadas, 5.600 metros cuadrados, y de granito negro de Calatorao, en losas de $0,50 \times 0,50$, 4.238 metros cuadrados; todas ellas totalizan 15.938 metros cuadrados.

La restauración de las cuatro farolas monumentales, muy minuciosa por los desperfectos causados por las incidencias y el paso del tiempo. Los 44 faroles murales agrupados por parejas se han sustituido por otros nuevos de estilo fernandino, idénticos a los instalados por el Ayuntamiento en la calle de Bailén, habiéndose sustituido el escudo del Ayuntamiento por el del Guión de Su Excelencia el Jefe del Estado. El oro fino empleado en las farolas centrales y faroles murales comprende 640 libritos de 25 hojas cada uno.

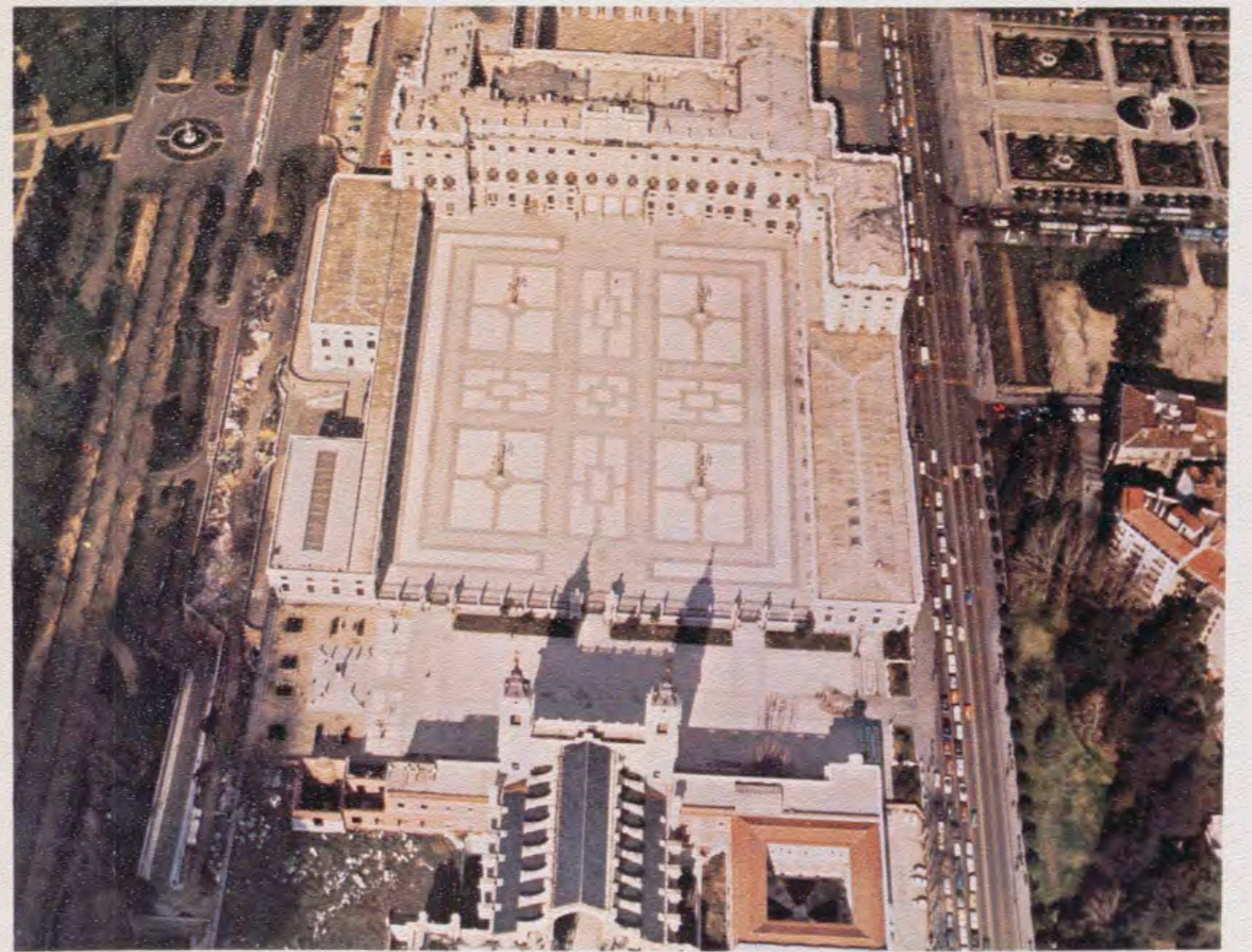
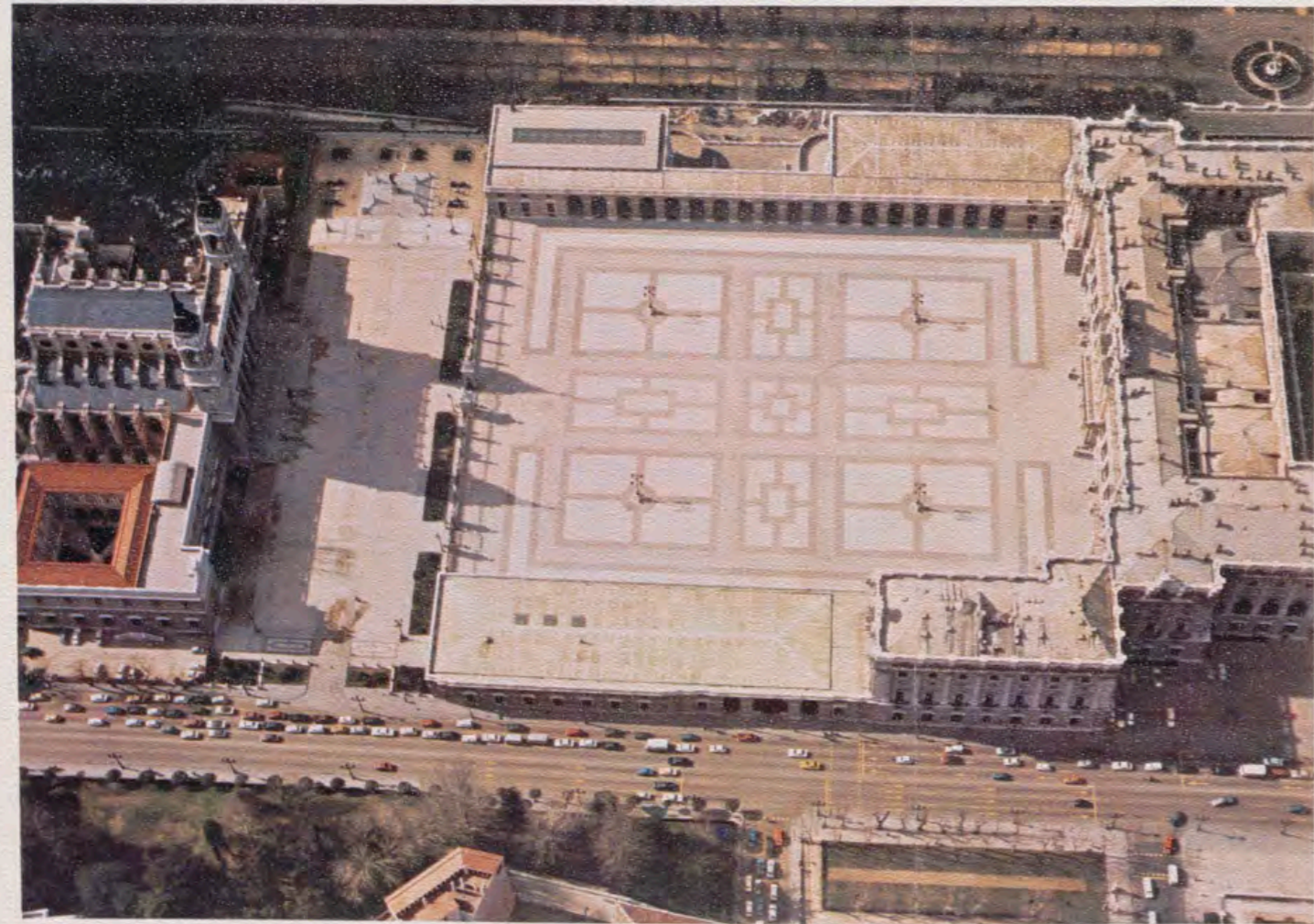
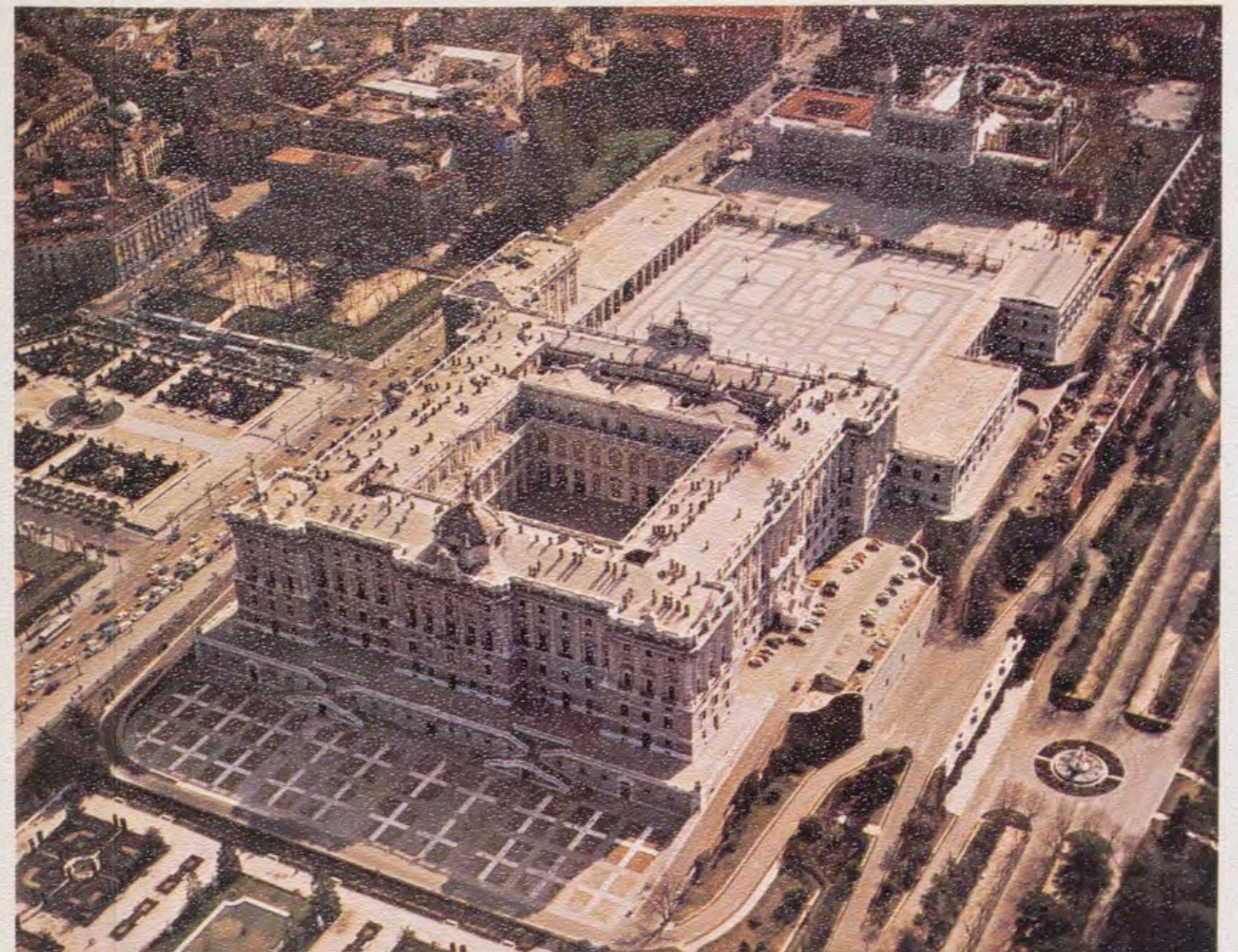
De las cuatro garitas que existían en la puerta central de la fachada del Palacio que corresponde a la Plaza de la Armería, se han eliminado dos que se han trasladado al Campo del Moro en las puertas de ingreso por Onésimo Redondo y por la Cuesta de la Vega. Las dos restantes se desplazaron de su emplazamiento anterior dos metros, con objeto de dejar exentas las cuatro columnas que enmarcan la puerta central.

La pavimentación y la ordenación de la Plaza de la Armería es, en suma, una obra acometida por el Patrimonio Nacional digna del lugar y de gran belleza plástica. Los trabajos han sido realizados por el Servicio de Obras y los Servicios Generales del Patrimonio.

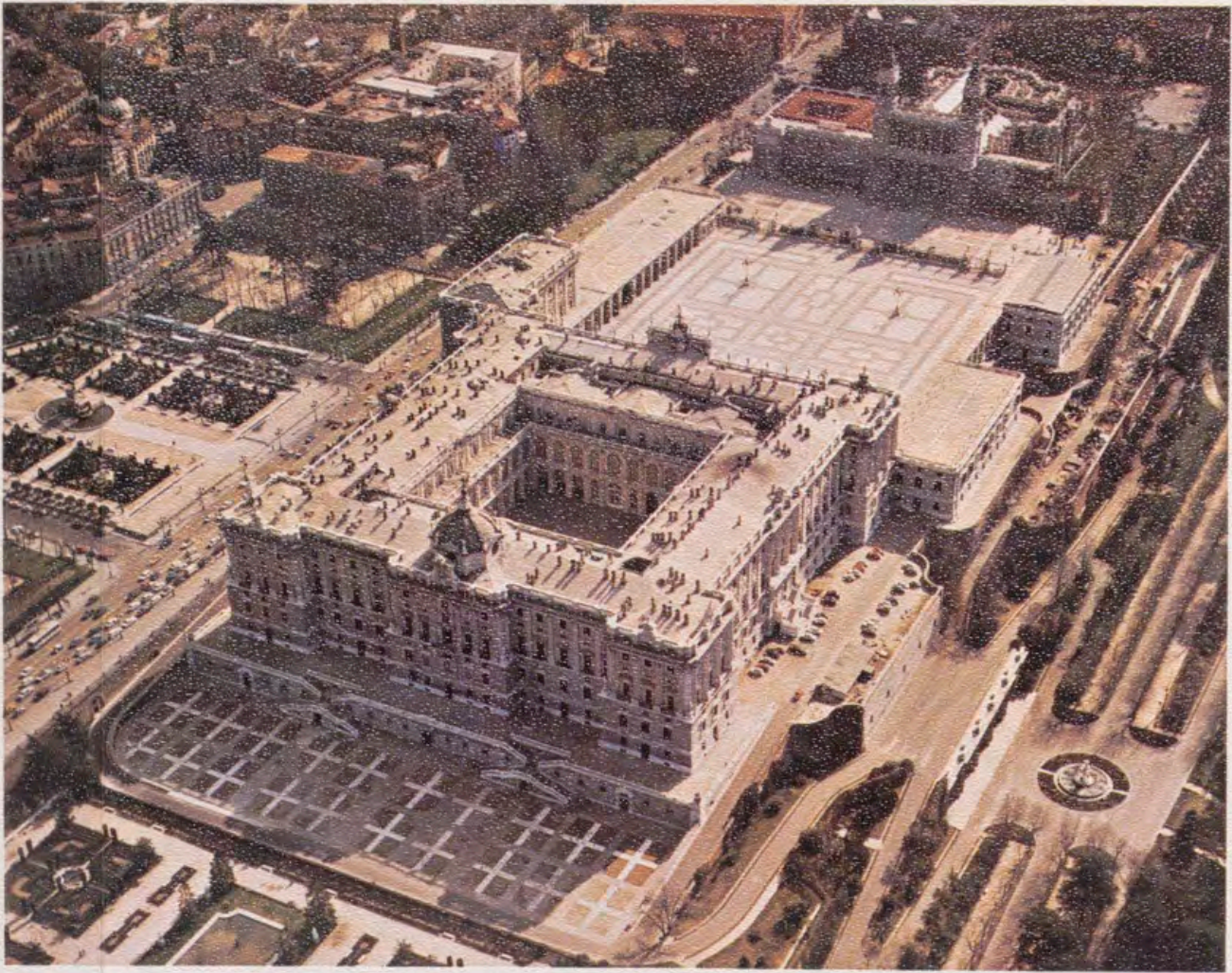


Todas las ilustraciones de este desplegable ofrecen diversos puntos de vista de la Plaza de la Armería, de Madrid, después de su total pavimentación.





Todas las ilustraciones de este desplegable ofrecen diversos puntos de vista de la Plaza de la Armería, de Madrid, después de su total pavimentación.



Casita del Príncipe de El Pardo

GABINETE DE LAS FÁBULAS

Por MARIA LUISA BARRENO SEVILLANO



Vista general de la habitación

La zorra y el busto



El león y el mosquito



SE levanta este palacio en miniatura, al igual que los de otros Sitios Reales, para solaz y recreo de los hijos de Carlos III y especialmente para la pareja formada por los herederos, Carlos y María Luisa. Las primeras noticias de su construcción datan de 1772, cuando toma forma el sencillo pabellón de piedra y ladrillo, con una sola planta y cuyo interior estaría modestamente decorado; pero, unos años después, en 1784, se decide remozarlo y renovar totalmente la decoración de sus estancias, comisionando con este fin al arquitecto real Juan de Villanueva, quien dirige las obras, subvencionadas enteramente con los

El león y el ratón



caudales de la Tesorería de la Fábrica del nuevo Palacio de Madrid. Terminados los trabajos de albañilería y carpintería en 1786, durante otros cinco años, al menos, trabajan ininterrumpidamente equipos de artesanos y artistas que ultimán los detalles: estuquistas dirigidos por el también bronceista Juan Bautista Ferroni, que tan importante papel tiene en el Salón de Gasparini¹; los doradores, con Benito Santiuste y Joseph Cherón; el marmolista italiano Juan Bautista Galeoti, quien organiza la colocación de los espléndidos mármoles y jades traídos de las canteras de Málaga, Espejón, Tarragona, etcétera, para chimeneas, columnas y pavimentos; los pintores de cámara, Francisco Bayeu y Mariano Maella, que pintan una bóveda cada uno, siendo el resto de los techos y frisos obra de Vicente Gómez, pintor adornista que había sido confundido con Jacinto Gómez Pastor por cuantos habían estudiado estas obras².

En la habitación de que nos ocupamos, la decoración del techo, colgadura de las paredes, sillería, alfombra y paneles de madera tallada, se aúnan por su contenido temático, referido a símbolos, animales y escenas de la vida agrícola. Esto, por una parte, supone una ruptura con el estilo general de la decoración del edificio, en el que predominan los adornos neoclásicos, tan apartados de toda naturalidad y sin contacto con el mundo real; sin embargo, por otro lado, las sencillas y esquemáticas representaciones de las fábulas hacen pensar en una intención pedagógica, muy en consonancia con la mentalidad ilustrada que impera en esos momentos, que considera como base fundamental de todo avance la educación del pueblo, no debiendo descuidarse, por supuesto, la del príncipe, futuro rey a quien de este modo sería fácil inculcar unos principios éticos.

En el techo, sobre un fondo dorado, se reparten con bastante simetría aves de corral, entre las que predominan los gallos, el fanfarrón y orgulloso rey de la granja; también hay un completo y variado repertorio de aperos de labranza como azadones, guadañas, horcas y hoces; todo ello enmarcado por delicadas guirnaldas de flores, roleos, cuernos desbordantes y repletos que dan al conjunto un aspecto, si no idílico, sí placentero y confortable.

El pintor Vicente Gómez, había estudiado en la Academia de San Fernando, entrando en 1772 en palacio al servicio del Príncipe Carlos, especializándose en obras de adorno de techos, falúas y coches reales. En

1789, cuando el Príncipe sube al trono, consigue el título de pintor de Cámara con un sueldo de 15.000 reales de vellón, que conserva hasta su muerte en 1792. Su trabajo para este pabellón dura largos años, desde 1786 hasta un año antes de su muerte; sin apenas interrupciones, presenta facturas semanales de sus actuaciones, en las que es ayudado por un equipo de cuatro a seis hombres, entre los que destaca Manuel Pérez, el continuador de su estilo.

La colgadura que cubre las paredes, las cortinas de la ventana, así como los asientos y respaldos de las sillas están bordados con sedas de colores sobre seda blanca, utilizando el llamado punto de matiz para los animales, que consiste en aplicar hileras de puntadas muy menudas desde el borde al centro del motivo, empezando por el color más claro y subiendo de tono poco a poco o viceversa.

Exceptuando la alfombra, el resto es atribuible a un mismo taller; quizá se trate del de Manuel López de Robredo, importante bordador de Cámara desde 1767, que realiza muchas obras de gran categoría para el real servicio en estos años, y con el que trabaja desde 1786 su hijo Juan, el mejor bordador español del siglo y para quien este trabajo pudo ser un primer peldaño en el arte, que culminaría en 1797 con la colgadura también bordada a matiz de la Casita del Príncipe de El Escorial³.

Las guirnaldas de flores, hojas y lazos se repiten sin ninguna variación para formar un delicado marco a la escenificación de las fábulas, para las que se ha escogido el momento más representativo, por lo que en su mayoría son perfectamente identificables. Inspiradas en los textos de diversos fabulistas clásicos como Esopo y Fedro, europeos como La Fontaine y Gay y de españoles coetáneos como Iriarte y Samaniego⁴. Este último había compuesto las suyas con destino a la instrucción de los caballeros alumnos del Real Seminario de Vergara, primera institución laica de enseñanza, bajo la protección de la Sociedad Vascongada, y a ellos dedica unos expresivos versos en los que declara sus intenciones pedagógicas: «... Que en éstos trato / de daros un asunto / que instruya deleitando. / Los perros y los lobos, / los ratones y los gatos, / las zorras y las monas, / los ciervos y caballos / os han de hablar en verso; / pero con juicio tanto, / que sus máximas sean / los consejos más sanos...»⁵.

Efectivamente, los animales representan las inclinaciones, las virtudes y los vicios de los hombres según una simbología establecida: la zorra,

astuta y a veces ladrona; el león, majestuoso y fiero, en ocasiones generoso; el cordero es la mansedumbre, la resignación de ser siempre la presa de los más fuertes; el cuervo es rapaz; el ciervo, medroso y ligero; el gallo, presuntuoso y grave, muchas veces rodeado de gallinas de las que es dueño y señor; el pavo real, vanidoso, etc. De su breve acción y diálogo se puede llegar a una conclusión moralizadora.

Las fábulas más conocidas están plasmadas en la colgadura, la zorra y las uvas, la oveja y el lobo, la liebre y la tortuga, el león y el ratón, la vaca y las ranas, la zorra y el gallo, etc., alguna de las cuales transcribo el texto:

El lobo y el cordero





1.



2.

1. Vista general de la alfombra, obra de Antonio Gasparini
2. Detalle de la alfombra: una esquina
3. Detalle de la alfombra: la banasta rebotante es el centro alrededor del cual gira la composición
4. Detalle de la alfombra: un gallo, una abubilla y un pavo
5. Detalle de la alfombra: dos pajarillos trinando, sobre un idílico paisaje

3.





4.



5.



Monograma bordado
en el respaldo de una silla,
con los nombres de
Carlos IV y María Luisa

LA ZORRA Y EL BUSTO. Dijo la zorra al busto, / después de olerlo: «¡Tú cabeza es hermosa, / pero sin seso!». / Como éste hay muchos, / aunque parecen hombres, / sólo son bustos ⁶.

EL LEÓN Y EL MOSQUITO. Un mosquito se acercó a un león y le dijo: «No te temo y no eres más fuerte que yo. Si sostienes lo contrario, demuestra lo que puedes hacer. ¿Arañar con tus garras y morder con tus dientes? ¡Eso también lo hace una mujer riñendo con su marido! Yo soy más fuerte que tú y, si quieres, te desafío a combate». Y haciendo sonar su trompa, el mosquito se abatió sobre el león, picándole en la carne

sin pelo alrededor de la nariz. El león empezó a arañarse con sus propias garras, hasta que renunció al combate. El mosquito, victorioso, hizo sonar su trompa, entonó un canto de triunfo y emprendió el vuelo; pero fue a enredarse en una tela de araña, y, al tiempo que era devorado, lamentábase de que él, que hacía la guerra a los más poderosos, fuese a perecer a manos del animal más despreciable, una araña ⁷.

EL CIERVO Y EL MANANTIAL. Un ciervo se miraba / en una hermosa y cristalina fuente. / Placentero admiraba / los enramados cuernos de su frente; / pero al ver sus delgadas y largas piernas, / al alto cielo daba quejas tiernas: / «¡Oh, dioses! ¿A qué intento / en esta fábrica de hermosa cabeza / construís su cimientto / sin guardar proporción en la belleza? / ¡Oh, qué pesar! ¡Oh, qué dolor profundo / no haber gloria cumplida en este mundo!» / Hablando de esta suerte, / el ciervo vio venir a un lebrél fiero. / Por evitar su muerte, / parte al espeso bosque muy ligero: pero el cuerno retarda su salida, / con una y otra rama entretrejida. / Mas, libre del apuro / a duras penas, dijo con espanto: / «Si me veo seguro, / pese a mis cuernos, es por correr tanto. / ¡Lleve el Diablo lo hermoso de mis cuernos! / ¡Haga mis feos pies el cielo eternos!». / El hombre se deslumbra con lo hermoso, / elige lo aparente, / abrazando tal vez lo más dañoso; / pero escarmiente ahora en tal cabeza: / el útil bien es la mejor belleza ⁸.

EL JABALÍ Y LA ZORRA. Sus terribles colmillos aguzaba / un jabalí en el tronco de una encina. / La zorra, que vecina / del animal cerdoso se miraba, / le dice: «Extraño el verte, / siendo tú en paz el señor de la bellota, / cuando ningún contrario te alborota, / que tus armas afiles de esta suerte». / La fiera le responde: «Tengo oído / que en la paz se prepara el buen guerrero, / así como en la calma el marinero / y que vale por dos el prevenido» ⁹.

EL LOBO Y EL CORDERO. Viendo un lobo a un cordero bebiendo en un arroyo, imaginó un pretexto cualquiera a fin de devorarlo. Así, aun encontrándose más arriba, le acusó de enturbiar el agua, impidiéndole beber. Respondió el cordero que sólo bebía con la punta de los labios y que, además, hallándose más abajo, mal podía enturbiar el agua que corría más arriba. Viéndose el lobo burlado, insistió: «Pero el año pasado injuriaste a mi padre». «¡En ese tiempo, ni siquiera había nacido!», contestó el cordero. Entonces

el lobo replicó: «Tú te justificas muy bien; mas no por eso dejaré de devorarte». Enseña esta fábula que la defensa más justa de nada sirve con las gentes resueltas a practicar el mal¹⁰.

EL GRAJO VANO. Con plumas de un pavo / un grajo se vistió: pomposo y bravo / en medio de los pavos se pasea. / La manada lo advierte, lo rodea, / todos le pican, burlan y lo envían... / ¿Dónde, si ni los grajos lo querían? / ¡Cuánto ha que repetimos este cuento, / sin que haya en los plagiaros escarmiento!¹¹.

LA RAPOSA Y EL GATO. Una raposa encontró un gato, y le saludó diciendo: «Hermano, salvo seas de todo mal». El gato respondió: «La salud sea contigo». Luego preguntó la raposa al gato: «¿Sabes, hermano, muchas artes?». «No sé más que saltar y subir a los árboles y paredes, y con esto me escapo de algunos peligros». Entonces le dijo la raposa: «Puesto que no sabes más, y eres tan ignorante y necio, no mereces vivir». «Dime tú, pues —dijo el gato— ¿Cuántas artes sabes?». «Yo sé cien artes —contestó la raposa— y no como quiera sino perfectamente, cada una de las cuales me bastan para vivir medianamente, y para escaparme también de muchos peligros». El gato, oyendo eso, dijo: «Por cierto, mereces larga vida y salud, pues sabes mucho». El gato dijo poco después: «Veo venir un hombre a caballo con dos perros muy grandes y muy ligeros, que son nuestros enemigos». «Vaya, que no sabes lo que dices, y se conoce que eres muy ignorante y medroso; aunque esto fuese, ¿que prisa me había de dar?». Cuando estuvo más cerca el caballero, los perros vieron al gato y la raposa, y comenzaron a correr hacia ellos. La raposa viendo que los perros corrían y se acercaban, dijo al gato: «Hermano, huyamos». «No es necesario —respondió el gato—; vamos, que tú eres medrosa». Dijo la raposa con más ahinco: «Hermano, en verdad ahora es necesario huir, cada uno procure para sí». El gato halló un árbol, se subió en él, y se libró. Dejando los perros al gato, aprietan tras la raposa. El gato desde el árbol gritaba, viéndola acosada de los perros: «Hermana raposa, ahora es tiempo de valerte de alguna de aquellas artes que dijistes que sabías, pues te hallas en inminente peligro de tu vida.» Pero alcanzándola los perros, la cogieron y la mataron. Nadie presume saber más de lo que sabe. El necio que es presumido, luego es conocido¹².

EL LEÓN Y EL RATÓN. Estaba un ratoncillo aprisionado / en las garras



Respaldo de una silla,
con un gran jarrón
rebosante de flores
bordado en el centro

de un león: el desdichado / en tal ratonera no fue preso / por ladrón de tocino ni de queso, / sino porque con otros molestaba / al león, que en su retiro descansaba. / Pide perdón llorando su insolencia. / Al oír implorar la real clemencia, / responde el rey en majestuoso tono: / (No dijera más Tito.) «¡Te perdono!» / Poco después, cazando el león tropieza / en una red oculta en la maleza. / Quiere salir; más queda prisionero. / Atronando la selva, ruge fiero. / El libre ratoncillo, que lo siente, / corriendo llega, roe diligente / los nudos de la red, de tal manera / que al fin rompió los grillos de la fiera. / Conviene al poderoso / para los infelices ser piadoso. / Tal

1. El ciervo en el manantial
2. El jabalí y la zorra
3. El grajo y el pavo real
4. La raposa y el gato
5. Panel de madera tallada y coloreada, situado sobre la puerta. Representa las estaciones del año con símbolos agrícolas
6. Techo, obra de Vicente Gómez
7. Friso bajo de madera tallada y coloreada. Entre hojas y flores, diversos utensilios y cacharros: una banasta, una regadera, etc.
8. Panel de madera tallada. Aves de corral entre frutos y hojas



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



Una de las numerosas aves que se representan en estos bordados

Asiento de una silla, en el que, enmarcado de flores, se ha bordado un gallo con otra ave

vez se pueda ver necesitado / del auxilio de aquel más desdichado¹³.

La alfombra¹⁴, una de las piezas bordadas más importantes que se conservan en los Palacios del Patrimonio Nacional, es obra de distinta mano al resto de los bordados de la habitación. Su autor es Antonio Gasparini, hijo del famoso Matías, pintor, decorador, estuquista y bordador italiano, del que heredó su técnica y su habilidad.

En 1791 se tiene noticia de que Gasparini y los oficiales de su taller, que habían bordado la colgadura del salón que lleva su nombre, desde cuatro años atrás estaban bordando un alfombra «para un gabinete de la Real Casa de Campo del Pardo...

que S. M. siendo Príncipe quiso que se trabajara, pero la falta de estímulo de parte de los artistas al adelantamiento y conclusión de esta obra hace que se lleve con constante lentitud, que parece que podrán necesitarse dos años para finalizarla, y que su coste será muy excesivo... ya que los gastos... en el último año ascienden a 132.507 reales, incluso el coste de los materiales, y el sueldo de Gasparini»¹⁵. En vista de lo cual el Rey decide que se concluya, no a jornal como se había hecho hasta ese momento, sino ajustarla con el director y dos o tres oficiales distinguidos. Pero el año 1803, cuando se jubila Gasparini, ya viejo y achacoso, se hace un inventario de bordados, materiales y enseres existentes en su obrador para entregarlos al también bordador Juan López Robredo; y entre otras cosas éste recibe «sesenta y ocho paquetes de sedas de diferente color... para continuar el bordado de una alfombra que sobre rasolino blanco estaba ejecutando el expresado Gasparini...»¹⁶.

La pieza se ajusta por contenido temático y por el estilo general al conjunto del gabinete, cuyos detalles ya estarían terminados o a punto de finalizar. Siendo de proporciones casi cuadradas, su composición es muy sencilla, adaptada a unos ejes de simetría fundamentales que la dividen en zonas con pocas variantes. En esto sigue las corrientes estéticas del momento que exigían sobriedad en el movimiento, concepciones serenas y elegantes, lejos de aquella libertad imaginativa y sin freno que habían demostrado en los bordados del Salón Gasparini. Sin embargo, algo queda de esa fantasía en sus flores tan variadas, rosas, tulipanes, claveles, campanillas..., en que las sedas, aplicadas en espirales, van marcando las escalas cromáticas, las luces y las sombras, con la misma perfección que se puede conseguir mezclando los colores en una paleta antes de aplicarlos sobre el fondo.

Alrededor de una banasta desbordante se suceden las guirnaldas, una de hojas de entonados verdes, otra segunda con lazos azules que anudan elementos vegetales. Lanzados hacia las esquinas hermosos macizos de flores que envuelven pajarillos que trinan y cantan despreocupados en idílicos paisajes, aves de corral, lustrosas, que se engordan en granjas irreales. Todo esto encerrado, aprisionado por grecas que recogen y empujan la Naturaleza en tan reducido espacio.

Los muebles, consolas y sillas, que completan la decoración, son mues-



tra de la reacción neoclásica que en los últimos tiempos del reinado de Carlos III se originó en España, repudiando los excesos de movimiento del estilo anterior, el rococó. Pintados de blanco y dorado, muestran unas estructuras finas y sobrias, con patas redondas pero rectas, recorridas de estrías, y que se ensanchan ligeramente hacia arriba. Los respaldos y asientos de las sillas se permiten una ligera redondez graciosa y las consolas ven sus patas aprisionadas por guirnaldas que bajan en espiral, y por los palos que las unen llegan a un decorativo centro de flores de madera tallada y coloreada, mientras que por arriba se resuelven en colgantes que se suspenden como congelados, rodeando también al círculo que encierra las iniciales de Carlos y María Luisa.

Bajo la colgadura corre un friso de planchas de madera con bajorrelieves tallados y coloreados, que asimismo adornan la sobrepuerta y sobreventana. En ellos volvemos a ver los símbolos, las alusiones a las labores y a la vida del campo; uno de ellos, por ejemplo, representa las

cuatro estaciones del año: las flores son la primavera, la espiga el verano, los frutos el otoño y el gallo y el pavo el invierno. La ejecución es de una delicadeza y finura admirables, pero resulta muy difícil determinar quién sea su autor, ya que un gran número de ebanistas europeos y españoles trabajan en los talleres de Palacio; sin embargo, existe un tallista, José Ramos Manzano, especializado en hacer marcos de cuadros y que en varias ocasiones presenta facturas de mesas y sillas de características muy similares a éstas¹⁷.

NOTAS

¹ BARRENO, L.: *Salón Gasparini, del Palacio de Oriente*, en REALES SITIOS, n.º 43, primer trimestre de 1975.

² Ya había notado esta confusión don JUAN JOSÉ JUNQUERA en su artículo: *Los techos de las Casitas del Príncipe y el Infante (de El Escorial)*, en REALES SITIOS, número 23, primer trimestre 1970, pág. 28.

³ BARRENO, L.: *Los cuadros bordados de la Casita del Príncipe, de El Escorial*, en REALES SITIOS, n.º 39, primer trimestre 1974.

⁴ Las Fábulas de Iriarte aparecieron por primera vez en 1782. Las de Samaniego, con el título *Fábulas en verso castellano*,

vieron la luz en Valencia el año 1781, apareciendo una segunda parte en Madrid, en 1784.

⁵ Fábulas completas, traducciones y notas de Juan y José Bergua. Madrid, pág. 494.

⁶ SAMANIEGO: *Op. cit.*, pág. 497.

⁷ ESOP: *Op. cit.*, págs. 76-77.

⁸ SAMANIEGO: *Op. cit.*, págs. 501-502.

⁹ SAMANIEGO: *Op. cit.*, pág. 568.

¹⁰ ESOP: *Op. cit.*, pág. 91.

¹¹ SAMANIEGO: *Op. cit.*, pág. 546.

¹² ESOP, en *La fábula a través del tiempo*, con selección e introducción de V. Méndez. Barcelona, 1972, págs. 66-67.

¹³ SAMANIEGO, en *Fábulas completas*, traducciones y notas de Juan y José Bergua. Madrid, págs. 541-542.

¹⁴ Esta alfombra se encuentra actualmente en el Palacio Real de Madrid.

¹⁵ Archivo del Palacio Real. Leg. 2.785.

¹⁶ Archivo del Palacio Real. Leg. 4.433.

¹⁷ En dos de noviembre de 1786 presenta la factura de dos mesas, «que se componen de telar... que tiene varios contornos y en dos extremos de molduras. Sus adornos y en un plano, una greca de florones y sus cuatro pies, a modo de columnas con sus capiteles de mucho trabajo, y estriados, y dentro sus macollas y su chambrana, con la misma greca de florones, y en el medio un farón, con todos los extremos tallados y dos cabezas de halcones; de aquí baja un colgante de flores, y a la parte de arriba, un golpe y abajo un florón y su tablero imitado a piedra, bale cada una por el mucho trabajo y, estar bien ejecutada, 2.400 reales de vellón». Archivo del Palacio Real. Leg. 3.745.

«La vista»,
por Abraham Janssens.
Palacio de La Granja

LOS CINCO SENTIDOS, dos series pictóricas del Palacio de La Granja

Por ENRIQUE VALDIVIESO

«El oído»,
por Abraham Janssens.
Palacio de La Granja





«El olfato»,
por Abraham Janssens.
Palacio de La Granja

LA historia del gusto artístico de la Casa Real española a través de los siglos está todavía por hacer. Algunos aspectos fueron esbozados por Madrazo¹ en su intento de ofrecer una visión y evolución de las colecciones reales españolas. Dentro de este gusto artístico de la monarquía hispana hay que advertir una constante afición a adquirir series pictóricas que narrasen episodios religiosos, históricos, mitológicos, cinegéticos, anecdóticos, etc..., entendiéndose por serie un conjunto de pinturas que trata de un aspecto iconográfico determinado y concreto y que puede ser obra de un mismo artista o de varios. En este sentido son conocidas series sobre los asuntos antes mencionados que aún forman parte de las colecciones del Patrimonio Nacional o que de las colecciones reales han pasado al Museo del Prado. La presencia de estas series en los palacios de la monarquía española ha de considerarse como resultado de una tendencia artística que se impone en Europa desde mediados del siglo XVI y que implantará la moda que tiende a decorar los grandes salones palaciegos con conjuntos de pinturas cuyo tema completa un programa iconográfico determinado.

En el presente trabajo queremos divulgar dos series de pinturas que se conservan en el Palacio de La Granja y que representan «Los cinco sentidos». Anteriormente, nos hemos ocupado de la identificación de los autores de estas series², por lo cual queremos ahora incidir en los aspectos iconográficos de las mismas, contribuyendo de esta manera a la difusión y el conocimiento de un tema artístico cuya bibliografía es muy es-



«El gusto»,
por Abraham Janssens.
Palacio de La Granja

casa en general, especialmente en nuestro país.

En la representación de los cinco sentidos es generalmente la figura de una mujer la que protagoniza las composiciones pictóricas, lo cual está indicado por todos los tratados iconográficos que desde el Renacimiento se han ocupado de este tema. En raras ocasiones ha sido preferida la figura masculina en la representación de los cinco sentidos. Puede citarse, por ejemplo, una serie de Ribera cuyos originales, excepto uno, se han perdido, conociéndose el resto a través de copias³.

La vista es siempre citada en primer lugar en las representaciones de los cinco sentidos. Para ilustrar su iconografía se escogen siempre animales que poseen este sentido en grado desarrollado. El animal generalmente preferido es el águila, que ha sido tradicionalmente citado como poseedor de una vista aguda y penetrante⁴. Otro animal que suele representar este sentido es el lince, al que siempre se ha ensalzado por su extraordinaria capacidad visual. Los objetos que participan en la alegoría de la vista tienen siempre una estrecha relación con este sentido. Quizás el más utilizado es siempre un espejo⁵, donde suele reflejarse el rostro del personaje que protagoniza la composición. Aparte del espejo es normal la aparición de anteojos, lupas y catalejos, objetos todos ellos auxiliares de la vista cuyo uso implica la utilización de este sentido. La aparición de libros ilustrados con sus páginas abiertas constituyen también símbolo de la vista en cuanto exigen la necesidad de ver sus grabados y leer su texto.

Importante es también la utilización, en abundancia, de joyas sobre una figura femenina; las joyas son

empleadas como atributo de la vista al ser objeto de grata estimación ocular por su atractiva belleza⁶. En algunas ocasiones ha sido empleado como símbolo de la vista una antorcha encendida, que con su llama ilumina un ambiente en tinieblas, permitiendo la visión. Relacionado con este símbolo es posible advertir en ocasiones la presencia de una lámpara con sus velas encendidas. De forma más secundaria se han empleado, a veces, para sugerir el sentido de la vista, acciones humanas que implican el empleo de los ojos con máxima atención. Así, la figura de una mujer enhebrando una aguja o la de un hombre leyendo atentamente han sido utilizadas para la representación de dicho sentido.

El oído ha sido sugerido tradicionalmente en composiciones pictóricas a través de la presencia simbólica de instrumentos musicales, especialmente de cuerda, entre los cuales los más frecuentes son la viola, el laúd y el violoncello. Dichos instrumentos aparecen en las manos de las figuras que protagonizan las pinturas, estando dichos personajes en clara actitud de tañerlos. La utilización de este sentido se pone de manifiesto en la figura principal cuando ésta concentra su oído en la percepción de las notas musicales. En numerosas ocasiones la música arrancada del instrumento acompaña al canto que los propios personajes entonan. Junto a los instrumentos de cuerda figuran, en ocasiones, instrumentos de viento, especialmente flautas y oboes, e incluso instrumentos de percusión, como los timbales.

Para reforzar el contenido musical y auditivo de las composiciones pictóricas suelen aparecer en ellas libros de música con sus notas perfectamente ordenadas, siendo mu-

chas las ocasiones en que reproducen partituras cuyos originales se han perdido, pudiéndose a través de estas transcripciones pictóricas conocerse fragmentos musicales, de obras desconocidas. Al tiempo que instrumentos musicales se utilizan también objetos cuya función implica el empleo del oído. Así, aparecen pintados relojes, cuyas campanadas al dar las horas exigen una concentración auditiva para percibir el número de ellas, o campanillas, cuya llamada reclama la atención auditiva de una persona alejada del lugar donde se la llama. También los animales son utilizados en la representación del sentido del oído: son usuales las aves canoras de diferentes especies, siendo preferidas aquellas conocidas por sus armoniosos trinos. Otro animal que aparece preferentemente en la figuración del oído es el ciervo, conocido por su agudeza auditiva. Efectivamente, el ciervo es el animal que aparece señalado en los más antiguos repertorios iconográficos para la representación de este sentido⁷.

En la iconografía del sentido del olfato es siempre primordial la utilización de flores como atributo del perfume natural, que es la percepción más agradable que puede obtenerse con el empleo de este sentido. Tanto las flores en ramillete o individualmente son símbolo del olfato cuando en las pinturas se representa el momento en que el personaje protagonista aspira con deleite el aroma de la flor. Generalmente esta flor es un clavel o una rosa, por considerarse que su perfume es el más delicado; en ocasiones se emplea también la flor de lis. Otro símbolo empleado también para sugerir el sentido del olfato es un frasco con perfume, que en este caso representa el olor y el perfume artificial. Con respecto a los animales el que gene-

ralmente representa el olfato es el perro, por estimarse extraordinario en este animal dicho sentido y por el uso constante que de él hace. En la pintura holandesa del siglo XVII aparecen representaciones del sentido del olfato de tipo popular que a veces incurre en lo chabacano; es el caso de las pinturas en que aparece una mujer limpiando los excrementos a un niño, ante lo cual algunos personajes asistentes a la escena optan por taparse aparatadamente la nariz. Sin embargo, a pesar de su aparente mal gusto, este tipo de pinturas tuvo una gran difusión.

El gusto es el sentido que iconográficamente presenta aspectos más reducidos; generalmente suele utilizarse la presencia de una cesta o de un plato con frutas y también fuentes de carne y pescado, acompañados de bebidas. Las figuras que protagonizan la escena aparecen comiendo o bebiendo, con lo cual simbolizan la representación del sentido del gusto. En algunas ocasiones, en el siglo XVII y sobre todo en la pintura holandesa, la presencia de un varón fumando en las típicas pipas de Gouda sugiere también el empleo de este sentido. Los animales que representan el gusto son muy escasos, siendo siempre el preferido el mono, pues es sabida la constante afición que este animal tiene de llevarse a la boca todo tipo de alimentos y consumirlos con especial avidez y deleite⁸.

Dentro de la representación de los cinco sentidos es el tacto el que más atributos utiliza, siendo generalmente animales los que figuran. El animal preferido es el halcón por el uso fundamental que hace de sus garras en su actividad prensil como ave de rapiña. El halcón apoyando sus garras sobre las manos o el brazo de una figura femenina ha sido

siempre el símbolo convencional para sugerir el tacto⁹. Otro animal, en este caso un insecto, es la araña o en su lugar una tela de araña, a causa de la extraordinaria sensibilidad táctil que tiene, al igual que las redes que teje. El cisne, cuyas plumas son de suavísimo tacto, aparece también en estas representaciones. Dos animales con reacciones retráctiles, el caracol y la tortuga, son también normalmente utilizados. Igualmente se suelen contraponer para sugerir dos tipos opuestos de tacto: el armiño¹⁰, por su blanca piel, muy suave, y el erizo, por la rudeza de su coraza de espinas.

El aspecto negativo del tacto es representado a través de un cangrejo marino que con sus pinzas aprieta el dedo de un personaje y asimismo por una serpiente que muerde la mano al protagonista de la composición. Otros aspectos del sentido del tacto se sugieren con la presencia de una pareja de amantes que se abraza; también es frecuente la representación de este sentido con la figura de un ciego que palpa con sus manos una escultura, percibiendo así las formas que no puede captar a través de la vista¹¹. En la pintura holandesa del siglo XVII, la veta popular recurre a la representación de una vieja expulgando a un niño o un adulto, e igualmente a la de una operación quirúrgica realizada por un rústico médico a un rudo aldeano, cuyo escaso tacto hace al paciente gritar de dolor.

Una vez comentadas las características iconográficas de los cinco sentidos, pasamos a ocuparnos de las dos series pictóricas que con este tema se conservan en el Palacio de La Granja. La primera de estas series, la de más calidad, la atribuimos al pintor flamenco Abraham Janssens y pertenece a los últimos años de su

producción, hacia 1630, cuando hubo de plegarse al estilo de Rubens, imperante por esta época en el ámbito de la pintura flamenca¹².

Abraham Janssens nació en Amberes en 1575 y allí realizó su aprendizaje, que completó en Roma, donde residió desde 1598 a 1601, fecha en que aparece de nuevo en su ciudad natal. Su primer estilo es fuertemente manierista al que añadió hacia 1606 un realismo y un sentido de la iluminación que procede directamente de Caravaggio. A partir de 1608 fue un digno rival de Rubens en Amberes, manteniendo a lo largo de los años ambos pintores un pugilato artístico del que Rubens saldría vencedor, pues a partir de 1625 Janssens se sometió al estilo de Rubens, en unos años en que sus facultades físicas disminuían a causa de los abusos alcohólicos en que incurría constantemente y que precipitaron su muerte en 1632.

Su serie de los cinco sentidos de La Granja está protagonizada por opulentas damas, ricamente ataviadas que plasman un ideal de belleza típicamente flamenco¹³. La pintura que representa el sentido de *La Vista* nos presenta un modelo femenino, como en el resto de la serie, sentada de frente al espectador; gira su cuello hacia un espejo colocado a su espalda, quedando su cabeza de perfil. El dibujo denota una ejecución rápida, abundando en numerosos adornos casi abocetados sobre el vestuario y el peinado de la dama; las partes más sobresalientes son el rostro y las manos de la modelo, que están realizados con una gran delicadeza y acabado. Las notas de color dominantes en la composición son el azul del corpiño que contrasta con el blanco azulado de la blusa. El ambiente que rodea a la figura está sumido en una suave penumbra,

«El tacto»,
por Abraham Janssens.
Palacio de La Granja

levemente aliviada por la luz que penetra por la derecha. La alegoría de la vista aparece sugerida por la aparición del espejo en el que se refleja el rostro de la modelo, la profusión de joyas que luce sobre su vestuario y la figura del águila que, a duras penas, emerge de la penumbra en la parte inferior izquierda de la composición.

El sentido de *El Oído* es la composición más atractiva de la serie de Janssens por la perfecta captación del rostro de la modelo y por el acertado montaje ambiental que respalda su figura. En la expresión facial se manifiesta una marcada concentración para percibir, a través del oído, la armonía de la música y del canto que está interpretando. El estudio de sus manos sobre las cuerdas del laúd es realmente magnífico. Es igualmente armonioso el ritmo cromático de la pintura, alternando los rojos y los azules animados por el tono amarillento del fondo de la composición. La iconografía del sentido del oído se centra en el símbolo tradicional que es el laúd y en la partitura musical abierta con sus notas perfectamente legibles.

La tercera pintura de esta serie representa el sentido de *El Olfato*. En ella, la modelo conecta su mirada con la del espectador y está representada en un momento en que aspira el aroma de una flor, actitud placentera que motiva que su rostro se ilumine con una suave sonrisa. Su vestuario aparece primorosamente descrito, otorgando una notable elegancia a la figura. El colorido alterna el rojo del manto con el verde del vestido. La iconografía del sentido del olfato es sugerida con la flor cuyo aroma aspira la modelo y con el ramillete colocado en un búcaro de cristal. La presencia de un perri-



«La vista»,
por Abraham van Diepenbeek.
Palacio de La Granja

to refuerza aún más el sentido del olfato, ya que es el animal preferido para esta simbología.

En la pintura que representa el sentido de *El Gusto*, la modelo se encuentra frontalmente, teniendo a su lado una mesa hacia la que gira su torso para tomar con sus manos alimentos y bebidas, en actitud en exceso forzada. En su rostro se refleja una marcada complacencia motivada por la excelencia de los manjares que está degustando. La utilización del color es especialmente acertada, alternando en su vestuario el verde de la capa y el violeta oscuro del vestido. Destaca en la figura el magnífico tratamiento del hombro desnudo y la parte del pecho que deja ver el amplio escote del vestido. La iconografía del gusto está sugerida por la aparición sobre la mesa de alimentos y bebidas y por la complacencia mostrada por la modelo hacia los manjares. Asimismo por la presencia de un pequeño mono cuya figura es símbolo tradicional de dicho sentido.

La última pintura de esta serie representa el sentido de *El Tacto* y en ella es notoria su buena composición en la actitud corporal de la modelo e igualmente destaca la armonía del juego cromático que alterna el rojo del vestido con el blanco de la capa de armiño. El sentido del tacto queda sugerido por la presencia del halcón sobre la mano femenina y también por el manto de armiño, tradicional símbolo del suave tacto.

La segunda serie de «Los cinco sentidos» del Palacio de La Granja es obra del pintor Abraham van Diepenbeeck, cuyo monograma aparece en cuatro de las cinco pinturas¹⁴. Anteriormente este monograma no había sido identificado. El estilo de

estas pinturas es totalmente afín con el resto de la producción conocida de este artista, que es un pintor de segunda fila dentro de la pintura flamenca del siglo XVII.

Abraham van Diepenbeeck nació en Bois-le Duc en 1596 y murió en Amberes en 1675. Su padre, también pintor, le inició en el arte, completando su aprendizaje en Italia, donde estuvo dos años a partir de 1627. A su regreso fijó su residencia en Amberes, donde desarrolló su actividad pictórica durante el resto de su vida. A pesar de no ser un pintor brillante tuvo un gran prestigio social y llegó a ser en 1642 decano de la cofradía de pintores de San Lucas. Fue amigo y seguidor de Rubens, aunque en ninguna ocasión pudo emular el arte del gran maestro.

La serie de «Los cinco sentidos» de este artista, en el Palacio de La Granja, es un claro testimonio de su secundario nivel de calidad artística. La ejecución de las pinturas es en exceso sumaria y abocetada, sin grandes calidades en el dibujo y en el color; sin embargo, la serie es interesante por ser escasas las obras conocidas de este artista, lo cual ha de ayudar a formar una idea más completa de su producción. Esta serie de Van Diepenbeeck ingresó en las colecciones reales al ser adquirida por la Reina Isabel II al Marqués de Salamanca en 1848¹⁵.

En la pintura que representa el sentido de *La Vista* destaca especialmente el rostro de la modelo, concentrado en el acto de mirar por un catalejo. Los detalles del vestuario y otros accesorios están ejecutados de forma sumaria, siendo la nota cromática dominante el tono rojo del vestido. La simbología de la vista está sugerida por el espejo y las joyas, pero, principalmente, por el

catalejo a través del cual mira la modelo, lo que implica claramente el ejercicio de este sentido.

En la representación de *El Oído* la modelo aparece afinando un laúd; la composición no es en exceso afortunada, estando el colorido protagonizado por el amarillo pálido del vestuario. Dos instrumentos musicales, el laúd y la flauta, simbolizan el oído e igualmente la partitura musical que hay sobre la mesa. Sin embargo, el detalle que con más claridad manifiesta la utilización del oído es la actitud de la modelo, que al estar afinando el laúd está obligada a mantener una extrema concentración auditiva.

De esta serie de Van Diepenbeeck la más bella pintura es la que representa el sentido de *El Olfato*, dado que en ella se aprecia una mayor imaginación en la descripción del vestuario, realizado con profusión de adornos. Igualmente es atractiva la composición de los colores del vestuario, donde alternan el amarillo oscuro de la capa con el verde también oscuro de la falda. La alegoría del olfato se plasma con la representación de las flores que aparecen en forma de guirnalda sobre la cabeza de la modelo y que figuran también en un búcaro; las que aparecen en la mano de la dama son ofrecidas a un perrito para que aspire su olor, quedando así vinculados los dos máximos atributos del olfato: las flores, como emblemas del perfume natural, y el perro, animal privilegiado en el uso de este sentido.

Menos grata es la representación del sentido de *El Gusto*, tanto en su composición como en sus tonalidades cromáticas, en las que destacan el verde oscuro del vestido y el blanco verdoso del mantel. El conjunto de alimentos, carne, fruta y vino, que



«El oído»,
por Abraham van Diepenbeeck.
Palacio de La Granja

aparecen sobre el mantel y que la modelo ingiere con complacencia, sugieren claramente este sentido.

Por último ha de mencionarse el sentido de *El Tacto*, que aparece bajo el símbolo del halcón que se apoya sobre el brazo derecho del personaje femenino. Igualmente sugiere el tacto el gran abanico de plumas de cisne que la modelo sostiene en su mano izquierda; las plumas del cisne por la suavidad de su tacto intensifican la simbología. Las notas de color que predominan en la composición son tonos fuertes, destacando principalmente el rojo vino, color que se repite en el mullido cojín sobre el cual descansa el codo de la dama.

Como comentario final a esta serie señalamos que forman un vistoso conjunto de composiciones alegóricas de gran belleza, al estar protagonizadas por elegantes personajes femeninos, cuyo efecto decorativo no tiene parangón entre los conjuntos de pintura que han sido dispuestos en palacios y museos de visita pública.

NOTAS

¹ P. MADRAZO: *Viaje artístico por las colecciones de los Reyes de España*. Barcelona, 1884.

² E. VALDIVIESO: *Abraham Janssens y Abraham van Diepenbeeck, autores de las dos series de pinturas de los cinco sentidos del Palacio de La Granja*. B.S.A.A. Valladolid, 1973, págs. 317-332.

³ R. LONGHI: *I cinque sensi di Ribera*. «Paragone», n.º 193, 1966, págs. 74-78.

⁴ G. DE TEVARENT, en *Atributs et symboles dans l'art profane*, cita los siguientes ejemplos: Plinio, X, 3: «Aquila clarissima oculorum acie»; ISIDORO DE SEVILLA: *Etymologiarum*, Libri XII-7-10: «Aquila ab acumine oculorum vocata».

⁵ C. RIPA: *Iconologia*. Padua, 1630: «Viso: Donna che tiene uno specchio».



«El olfato»,
por Abraham van Diepenbeeck.
Palacio de La Granja



«El gusto»,
por Abraham van Diepenbeeck.
Palacio de La Granja



«El tacto»,
por Abraham van Diepenbeeck.
Palacio de La Granja

⁶ En un grabado de Hondius que representa La Vista aparece como atributo una gran profusión de joyas sobre la figura femenina que protagoniza la composición. Cf. F. W. HOLLESTEIN: *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts*. Vol. IX, pág. 86.

⁷ C. RIPA: *Ob. cit.* «Audito: donna che suona un liuto e acanto vi sera una cervas».

⁸ En un grabado de Georges Penz que representa el sentido del gusto aparece la inscripción «Simia nos superat gustu». Cf. A. BARTSCH: *Le peintre graveur*. Viena, 1803-21, vol. VIII, n.º 108, pág. 354.

⁹ C. RIPA: *Ob. cit.* «Donna col braccio sinistro ignudo sopra del quale tiene un falcone».

¹⁰ Id., *id.* «... nella sinistra mano verso il petto un armelino».

¹¹ Esta es la interpretación que debe darse al célebre cuadro de Ribera en el Museo del Prado conocido por *El ciego Gambazo*.

¹² Inventario de los cuadros de la Reina Isabel de Farnesio en La Granja. 1746. «Números 591-595: Cinco pinturas originales de la escuela de Rubens de los cinco sentidos; la primera se mira en el espejo, que es el ver; la segunda toca un archilaúd con un libro de música, que representa el oír; la tercera tiene en la mano izquierda un perrito, en la otra una flor oliéndola, que significa el oler; la cuarta tiene sobre una mesa avundancia de biandas y con la mano derecha las toma y con la otra un vaso para beber, que representa el gustar; la cinta está con ambos brazos levantados y en el derecho tiene un papagayo que le pica en el dedo, significa el sentir, de cuatro pies y tres dedos de alto y tres pies y medio de ancho.» Cada uno de los cuadros de esta serie mide 1,25 x 0,95.

¹³ De esta serie de Janssens se conocen réplicas en diferentes colecciones europeas. Un estudio comparativo entre estas pinturas y las de La Granja permite proclamar a éstas como pertenecientes a la serie original, siendo las otras versiones obras de muy inferior calidad realizadas por el taller del artista.

¹⁴ La única pintura en la que no se percibe el monograma del artista es la que representa el sentido del gusto, quizá por estar en exceso oscurecido el fondo de la pintura.

¹⁵ En el dorso de las pinturas figura una etiqueta con la siguiente inscripción: «Comprados por su Majestad la Reina N. S. al Excmo. Sr. D. José de Salamanca, febrero 1848». Cada una de las pinturas de esta serie mide 1,17 x 0,91.

Dos series de tapices del Patrimonio Nacional

- HISTORIA DE CIRO
- HISTORIA DE DIANA

Por PAULINA JUNQUERA



Marca de la ciudad de Brujas que aparece en la serie «Historia de Diana».

HISTORIA DE CIRO

La serie de tapices de la «Historia de Ciro el Grande», que vamos a estudiar, está inspirada en otra más antigua que también se conserva en la colección del Patrimonio Nacional. Algunos de los sucesos de la vida del conquistador de Macedonia, representados en paños de una y otra serie, testimonian que para la textura de la serie más moderna se utilizaron los cartones de la antigua, si bien interpretados por un pintor mucho menos hábil en el dibujo que lo era Maerten van Heemskerck (1498-1574), el gran pintor de la escuela holandesa, autor de los de la primera serie¹. El desconocido cartonista de los tapices que vamos a estudiar era también menos imaginativo. Así se evidencia en las composiciones cuya temática no está representada en la serie que llamaremos «princeps», la más antigua, y que son de su propia creación.

La tapicería que nos ocupa, conocida de antiguo en el Oficio de Tapicería de Palacio por la de «Ciro el Chico», por constar de menos piezas que la serie «princeps», se cita documentalmente por primera vez en el Inventario de 1789, realizado con motivo del óbito, el año anterior, del Rey Carlos III. En este documento se dice «Tapicería de Ciro el Chico, hecha en Flandes, de estofa ordinaria, mal trato y mediano colorido, consta de seis paños que miden de corrida 25 varas y de caída cada uno cuatro. Se tasa a razón de seis reales de vellón el ana»².

La vida de Ciro el Grande, Rey de Persia, se halla envuelta en el misterio hasta poco antes de su advenimiento al trono, así como algunos otros de los hechos que se le atribuyen, que no han podido esclarecerse. Incluso en el relato de su muerte hay diversidad de versiones: Herodoto supone que ocurrió en una ba-

talla contra los masagetas gobernados por la reina Thomiris, y Jenofonte de muerte natural en su propio lecho³.

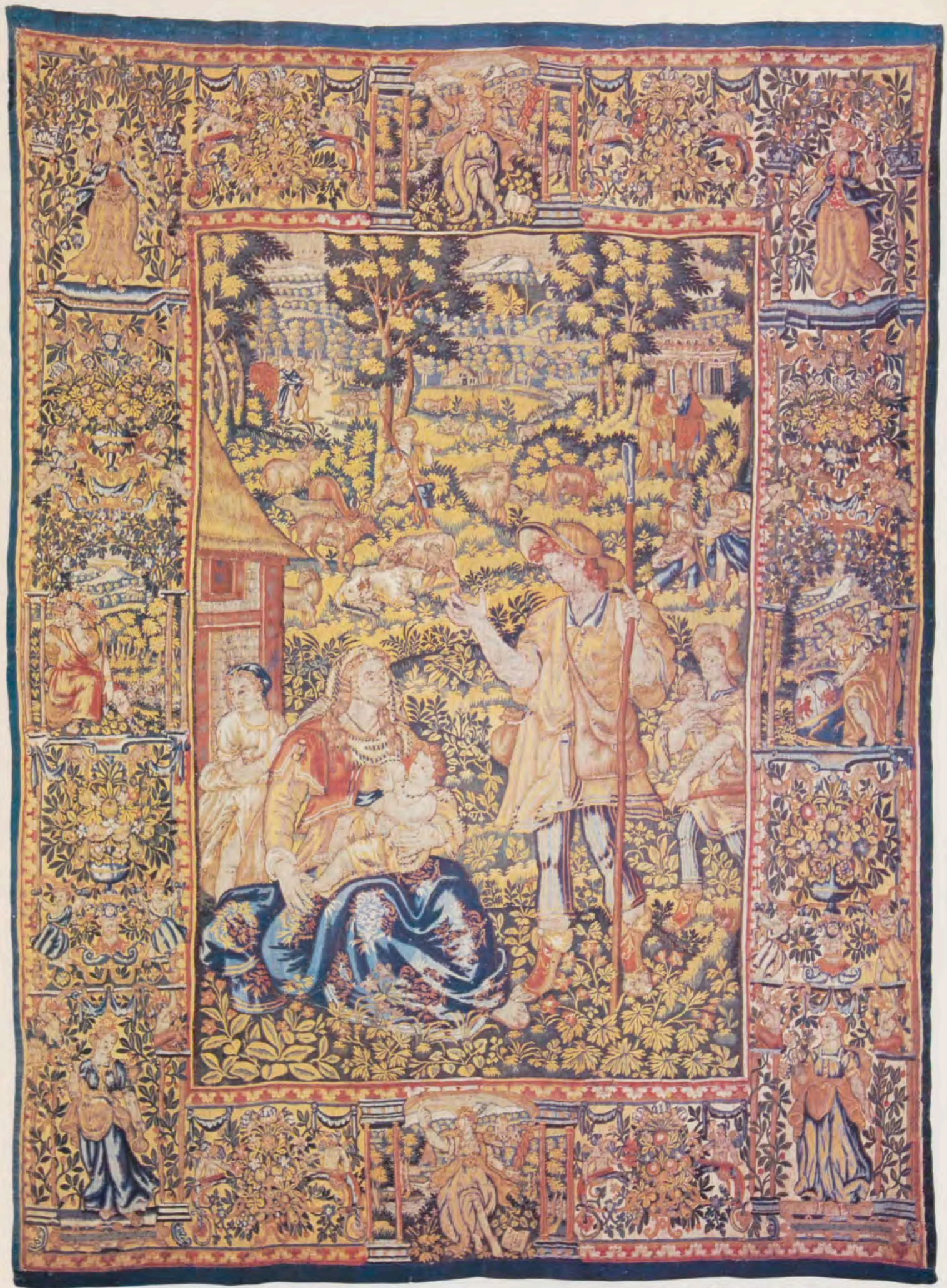
Los dos historiadores griegos que acabamos de citar fueron las fuentes literarias de las que el cartonista pudo servirse para sus composiciones. En efecto, y como vamos a ver, unos paños se inspiran en el relato del primer autor, y otros en el del segundo.

La serie consta de seis tapices de lana y seda, tejidos en Amberes, según la marca (una mano abierta que aparece en uno de los paños), por un tejedor cuyas iniciales del nombre y apellido están tejidas en dos de las piezas, sin que hasta ahora se conozca a quien corresponden. La textura no es de primera calidad, lo que nos hace suponer que la serie no fue un encargo regio, sino una adquisición en el mercado de la ciudad de Amberes (centro entonces el más importante de distribución de las tapicerías de Flandes), donde existían exposiciones permanentes para la venta de estos productos, a fin de facilitar su adquisición sin intermediarios.

Por sus características estilísticas, señaladamente la bordura, la ejecución de la serie debe fijarse en la última década del siglo XVI, cuando Amberes era todavía uno de los centros tradicionales de producción de tapices (a finales de 1417 existían en la ciudad una corporación de tapiceros). Sin embargo, la producción, al menos cuantitativamente, debía ser ya por entonces modesta, aunque sabemos que en la segunda mitad del siglo XVI todavía se tejieron en Amberes hermosas series como, por ejemplo, una «Historia de Hércules», que fue adquirida por el Archiduque Alberto V de Baviera, y realizada por M. de Bos. Lo cierto es que las novedades partían ya de Bruselas, que tenía la supremacía por la calidad y belleza de sus tapicerías.

«Latona convierte a los labriegos en ranas»,
pañó I de la serie
«Historia de Diana».





«Ciro niño es entregado a un pastor»,
paño I de la «Historia de Ciro».



«Ciro derrota a Astiages y pone fin al Imperio Medo», paño II de la «Historia de Ciro».

El colorido de los tapices que estudiamos, verdoso y amarillo pálido, con predominio del último, es característico de la manufactura de Amberes. La bordura está compuesta por cinco o más compartimentos, alternando las figuras simbólicas (las mismas en los cuatro centros de cada paño) con jarrones de flores sostenidos por parejas de «putti». Es serie única, de manufactura de Amberes, en la colección del Patrimonio Nacional.

Paño I: «Ciro niño es entregado a un pastor» (Herodoto, Libro I, cap.

CVIII a CXIV). Medidas: 330 por 249 centímetros. No tiene marcas.

Centra la composición la figura del pastor a quien le fue confiada la crianza del pequeño Príncipe por Harpago, ministro de Astiages, Rey de Persia y abuelo de Ciro. El pastor aparece en actitud de rogar a su mujer que se encargue de la crianza del niño. Fondo de paisaje en el que se ven otros pasajes de la misma historia, como la entrega del niño al pastor, y a Ciro, aún niño, sentado bajo un árbol tocando el caramillo mientras cuida del ganado.

En la bordura pueden identificarse las figuras de Diana, la Caridad, Flora, la Astronomía y Démeter.

Paño II: «Ciro derrota a Astiages y pone fin al Imperio Medo» (Herodoto, Lib. I, cap. LXXV). Medidas: 343 por 346 centímetros. Marca de Amberes e iniciales ID correspondientes al nombre del tejedor.

Este tapiz, que llevaba hasta ahora el título que hemos escrito, debería denominarse, con mayor exactitud, «Ciro reconocido por Astiages». En efecto, a la derecha de la composición vemos la figura de un rey coronado que monta un caballo blanco. Es Astiages, que aparece acompañado por soldados y magnates de su reino. En el grupo de la izquierda se destaca la figura de un adolescente, que representa a Ciro. Con pequeñas figuras se representan, en medio del paisaje, diversos episodios del mismo suceso. La bordura es igual a la del paño I.

Paño III: «Ciro derrota a los Lidios» (Herodoto, Lib. I, cap. CLV). Medidas: 375 por 315 centímetros. Marca del tejedor. Para la textura de este paño se utilizó un cartón calcado del que sirvió para la serie «princeps».

En el centro de la composición vemos a Ciro atento a los consejos de uno de sus generales. A su derecha, un grupo de lidios que le hacen entrega de sus armas. A la izquierda, en primer término, dos parejas lidias en actitud de tocar la cítara y cantar. Bordura igual al paño I.

Paño IV: «Tomada Babilonia, Ciro concede la libertad a los israelitas» (Herodoto, Lib. I, cap. CXCI). Medidas: 330 por 448 centímetros. Carece de marcas.

A la derecha de la composición, el Rey Ciro. Sentado ante él, un grupo de hombres y mujeres hebreos en actitud de sumisión y vasallaje. En el centro, otros hombres portan tesoros para ofrecerlos al conquistador. El mismo fondo de paisaje que en los paños anteriores. Representados con pequeñas figuras se ven soldados persas a caballo.

El cartón de este paño está inspirado en el del mismo tema de la serie «princeps». El grupo formado por las figuras principales, reproduce exactamente el de la tapicería más antigua; es distinto el paisaje y mayor el número de figuras, debido a ser este paño de mayor tamaño.

Paño V: «Combate de dos guerreros y muerte de Ciro» (Herodoto, Lib. I, cap. CCXIV) Medidas: 373 por 255 centímetros. No tiene marcas. Igual bordura que el paño I.

En primer término vemos a un guerrero persa caído en el suelo acometido por otro guerrero del ejército masageta. Al fondo, las tiendas de campaña del ejército persa y, en una de ellas, Ciro moribundo. Repite la bordura del paño I. Este suceso no se ha representado en la serie «princeps».

Paño VI: «Thomiris hace sumergir la cabeza de Ciro en un recipiente lleno de sangre» (Herodoto, Lib. I, cap. CCXIV). Medidas: 339 por 529 centímetros. Carece de marcas. El cartón reproduce, con algunas variantes, el de la serie más antigua.

En la composición destaca la figura de la Reina de los masagetas, en pie, con corona y casco, rodeada de su ejército, presenciando cómo uno de los suyos se dispone a cumplimentar la vengativa orden de Thomiris. Al fondo, se representa la batalla en la que el Rey de Persia fue vencido por el ejército masageta y decapitado por orden de su reina.

La historia de Ciro el Grande no ha sido uno de los temas históricos más representados en la producción tapicera de Flandes. M. Crick-Kuntziger⁴ señala la adquisición en 1543 por el Cardenal Hipólito de Este, de una serie de la Historia de Ciro, de la que dice se ha perdido todo rastro. Por su parte. E. Duverger, en el coloquio sobre la tapicería celebrado en Gante en 1961, habló de un tapiz, «Ciro prohíbe a los lidios el uso de Armas», del taller de Frans Genbels, y propiedad de Lady Mullens, de Londres⁵. En Madrid, en dos colecciones particulares se conservan otros dos paños: «Ciro, después de la toma de Jerusalén, devuelve a los israelitas sus tesoros», del taller de la familia Mattens, de Bruselas, por cartón de Karel van Mander, hacia 1600, y otro perteneciente a la misma serie. John Böttiger⁶, publicó uno existente en la colección del Conde de Brake. Son los únicos conservados de que tenemos noticia.

HISTORIA DE DIANA

Extendemos nuestro estudio a los tapices que integran una «Historia de Diana», tejida como la serie anterior en un taller de provincia, en Brujas, dando así a conocer las dos únicas series de tapices flamencos tejidos fuera de Bruselas, existentes en la colección del Patrimonio Nacional y no publicados hasta ahora.

Componen la serie tres tapices tejidos en Brujas, con lana y seda, en la primera mitad del siglo XVII. Todos los paños tienen la marca de la ciudad, una b gótica, tejida con hilos



«Ciro derrota a los Lidios», paño III de la «Historia de Ciro».

de oro en el orillo vertical izquierdo. La textura es fina y el colorido más bien agrio. La ancha bordura, enmarcada por dos estrechas grecas, está compuesta en la parte superior por diversos dioses del Olimpo, rodeados de pájaros y patos salvajes; en el lado inferior aparecen Neptuno, tritones y nereidas; diversas escenas alusivas a la historia de Diana y de Artemisa, en las bandas verticales. Es de notar que en uno de los paños la bordura superior invade el campo del tapiz, detalle que sólo hemos visto en otro paño, también

de un taller de Brujas, y que representa un pasaje de la «Historia de Agamenón»⁷.

Documentalmente, la serie se menciona por primera vez en la testamentaria del Rey Carlos II en la que los retupidores Esteban Brandemberg y Francisco Cardial, dos tapiceros de origen flamenco, sin duda, la tasan en 75 reales de vellón el ana.

Paño I: «Latona convierte a los labriegos en ranas». Medidas: 408 por 320 centímetros.

Según cuentan los mitólogos, en



«Tomada Babilonia, Ciro concede la libertad a los israelitas», paño IV de la «Historia de Ciro».

«Thomiris hace sumergir la cabeza de Ciro en un recipiente lleno de sangre», paño VI de la «Historia de Ciro».



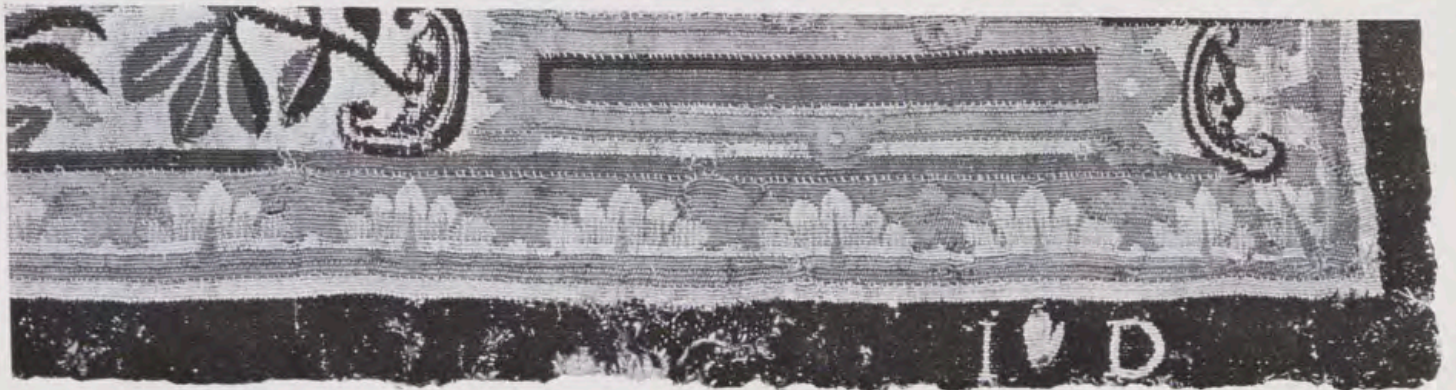


«Combate de dos guerreros y muerte de Ciro»,
paño V de la «Historia de Ciro».



Detalle de la bordura del paño II con la marca de la ciudad de Amberes y las iniciales del nombre del tejedor en el orillo horizontal inferior.

Detalle de la bordura del paño III con la marca del tejedor.





«Diana condena a muerte a la ninfa Calisto», paño II de la «Historia de Diana».

los que el cartonista pudo inspirarse para la ejecución de la serie, Latona, después de haber dado a luz a Apolo y a Diana, en Delos, pasó a Licia y habiéndose detenido junto a un arroyo para beber, acudieron unos pastores con propósito de expulsar a la extranjera. Como castigo a su inhospitalaria actitud, la diosa los transformó en ranas. Este es el suceso que, con todo detalle, se reproduce en este tapiz.

Paño II: «Diana condena a muerte a la ninfa Calisto». Medidas: 405 por 390 centímetros.

En el centro de la composición, Diana, la diosa virgen, en pie y en actitud de amonestar a Calisto por haber quebrantado el voto de castidad. Junto a ella Calisto, que implora

perdón. Al fondo vemos cómo la ninfa es víctima de la pasión de Zeus. En la bordura superior aparecen Juno, Ganimenes y Zeus.

Paño III: «Atalanta hiere al jabalí de Diana». Medidas: 414 por 458 centímetros.

Según se dice en la *Iliada*, Diana, enojada con Eneo por haberla olvidado en un sacrificio a los dioses, se vengó excitando a un jabalí feroz que hacía terribles estragos en los campos de Eneo. Para librarse del animal se organizó una gran cacería, en la que tomaron parte los Dioscuros, Teseo, Periteo, Peleo y los dos hermanos de Altea, madre de Meleagro y Atalanta, joven virgen, hija del Rey de los Argivos; ella fue la que, por su destreza en el manejo del ar-



«Atalanta hiera al jabali de Diana», paño III de la «Historia de Diana».

co, logró herir al animal al que remató Meleagro. Este es el tema reproducido en este paño.

En la bordura superior, en el centro, la diosa Artemisa disparando el arco.

NOTAS

¹ Los cartones de la «Historia de Ciro el Grande» de la serie «princeps» del Patrimonio Nacional, fueron atribuidos por E. Tormo y F. J. Sánchez Cantón, en su obra *Los Tapices de la Casa del Rey N. S.*, a Hans van Straeten, aunque con dudas. Recientemente, por G. F. Wingfield Digby, a Michel Coxice. Según datos documentales que nosotros hemos recogido, el cartonista fue el pintor romanista de la escuela holandesa, Maerten van Heemskerck, nacido en 1498 y muerto en 1574.

² En el Inventario de 1789 se enumeran tres series de la «Historia de Ciro el Grande»: una, integrada por diez paños, y es la que nosotros llamamos serie «princeps»; otra, de seis paños, conocida en el Oficio de la Tapicería por la de «los pájaros»,

que también se conserva. Esta fue mal denominada al equivocar los asuntos de los paños que la integran y que en realidad representan hechos de la vida del Emperador Octavio, no del Rey de Persia, y cuya bordura superior está poblada de pájaros y aves diversas. Por otra parte confirma lo que decimos, el que la «Historia del Emperador Octavio» no aparece en ningún asiento del citado Inventario. La tercera serie, también de seis paños, es la que en el mencionado documento se denominada «Historia de Ciro el Chico», aquí estudiada.

³ HERODOTO DE HALICARNASO, *Los nueve libros de la Historia*, traducción castellana del Padre Bartolomé Pau, en «Biblioteca clásica», vol. 6; y Jenofonte, *La Cyropedia*, traducción castellana de Diego Gracián, emendada por Casimiro Flórez Canseco, «Biblioteca Clásica», tomo XLVIII.

⁴ *Boletín des Musées Royaux d'Art et d'histoire*, 1968. Núms. 4-6.

⁵ *Actas del Congreso de Tapicería de Gante*. Año 1961, publicadas por la Academia de Bélgica. Bruselas, 1969, págs. 93-94.

⁶ J. BOTTIGER, *Tapisseries a figures de 16 et 17 siècles, appartenant a des collections privées de la Suede*. Stockholm, 1918.

⁷ GÖBEL, *Wandteppiche*. Parte I, lám. 469.

El nuevo GS Palas o la simbiosis del lujo y el confort.

Interiormente el GS Palas seduce al primer golpe de vista. El colorido del salpicadero, de la consola y del volante se armonizan alrededor de un elegante marrón. Los asientos y los paneles de las puertas están guarnecidos en tricot jersey.

Una espesa moqueta impermeabilizada cubre toda la superficie del habitáculo justamente hacia el cristal trasero y todo ello está pensado en función de la comodidad de los pasajeros: bolsi-

El nuevo GS Palas

llos en los costados de los asientos, apoyabrazos central en el asiento posterior y conmutador de luz interior accesible desde cualquier lugar del automóvil.

Exteriormente, se aprecian también detalles de gusto exquisito que armonizan su conjunto.

Tapacubos en acero inoxidable que cubren por completo la superficie de la llanta, perfiles laterales embellecedores, terminal del tubo de escape en acero inoxidable y un elegante monograma dorado que reza el símbolo del lujo: GS Palas.



CITROËN 


A detailed illustration of a hand holding a lit cigarette. The hand is rendered with fine, textured brushstrokes, giving it a realistic, almost sculptural appearance. The cigarette is held between the fingers, with a small flame and a trail of smoke. Below the hand, an open book is visible, with its pages showing faint, illegible text. The overall composition is dramatic and evokes a sense of tradition and refinement.

DUCADOS, nobleza obliga.



*Y acompaña. Porque tener a mano
DUCADOS es no sentirse solo. No lo
decimos por decir. Piense, si es usted
fumador, por qué y cuando fuma.
Sí, DUCADOS es un noble compañero.
Un compañero fuerte y natural. Como su sabor.
Recuerde los momentos que lo tuvo en su mano.
Que lo ofreció. Que le ofrecieron.
Tenga a mano DUCADOS. Es un amigo.*

HAGA AMISTAD CON DUCADOS.

 Tabacalera

Pintura XX.

M. A. Houasse (3)

Por JUAN J. LUNA



521

«Escena de taberna» (Palacio de La Granja).



522

«Mujer acompañando a un soldado ebrio» (Palacio de La Granja).

Los temas populares son, sin duda, junto con los paisajes, uno de los aspectos de la obra de Houasse que más han llamado la atención de todos aquellos que han escrito sobre el pintor o se han hecho eco de su expresión artística. No es de extrañar este interés, si se valoran en su justa medida las aportaciones que dentro del campo de la pintura de género conllevan las realizaciones del autor, como resultado de una moda y una sensibilidad, distintas de aquellas que son propias de las fuentes de inspiración de esta temática.

Veámos en el artículo precedente que Houasse se anticipó en gran medida a sus contemporáneos en el terreno del paisaje. Solamente pueden compararse algunas obras de Oudry y Desportes, autores que, por otra parte, aunque geniales, dedicaron casi todo su tiempo a las escenas de caza y animales. Así, Houasse supo mostrar, en una serie de piezas excepcionales, una visión agradable, natural y directa de campos, colinas y jardines, en medio de los cuales brillan las obras arquitectónicas. En eso reside, a nuestro juicio, la personalidad de su arte: en un época de esplendor cortesano, de rebuscada artificialidad, de refinamiento social, sus obras, influidas por la realidad cotidiana del espacio circundante, se engastaban como joyas en las soberbias decoraciones palaciegas, y a manera de ventanas permitían observar un mundo distinto, muy lejano de los fastuosos salones que servían de escenario a la vida de los monarcas y de quienes les rodeaban. En función de conseguir esa sensación de naturalidad y sencillez que advertimos en los paisajes, están, integrándose privilegiadamente en el contexto artístico de Houasse, sus escenas populares, graciosas, ligeras y sencillas, armónico exponente de la dedicación del autor a este apartado de la historia de la pintura.

A pesar de la favorable opinión que nos merece el pintor en este terreno, no podemos dejar de señalar que sus desenfadadas escenas de género no son un reflejo del todo fiel de la sociedad popular del XVIII, cuando menos de la del primer tercio. Sus alegres personajes, en divertidas actitudes, muestran únicamente el lado amable de la vida; no hay mendigos, no hay tullidos, no hay tristeza, todo es risueño, no parecen existir problemas para estos campesinos o para aquellas aldeanas que ríen y se solazan, que trabajan o descansan. En este aspecto advertimos la falta de una pintura que revele claramente la problemática social de su tiempo. Considerado el autor bajo este punto de vista, es uno más de la larga serie de artistas propios del XVIII, al servicio de una clase social y unas ideas que culminarían en la falsa realidad del «hameau» de María Antonieta. Por todo ello, a pesar de la contraposición existente entre el mundo rústico que las pinturas presentan y la suntuosidad de las estancias para las que éstas se realizaron, no es posible hablar de ausencia de interrelación de las primeras respecto de las segundas; no es posible ya que aquéllas muestran únicamente lo que quienes las contemplaban, querían ver: el mundo feliz de los súbditos dichosos, el mundo sin penas de los campesinos y aldeanos cuya vida distaba mucho de ser plenamente placentera. Así, estas pequeñas obritas podían adaptarse con toda facilidad al ambiente cortesano; suponían una aportación más a la confiada seguridad de la clase social superior que, cerrando los ojos a la realidad, creía vivir en el mejor de los momentos de la historia del hombre. Claro indicio del favor de que disfrutaban todas estas

pinturas a lo largo del XVIII, son los sucesivos inventarios de los palacios¹ que las enumeran decorando diversos aposentos de los Reales Sitios.

Por todo lo que antecede pienso que estos temas populares, pretendidamente españoles, aunque indudablemente influidos por el ambiente en que se desenvolvía la vida del artista, no emanan directamente de una observación concreta de la realidad que le rodeaba (al contrario que los paisajes, para los que posee rara sensibilidad), sino que surgen de una imposición de asuntos que le son extraños, procedentes en su mayoría de la pintura flamenca y holandesa del siglo XVIII. Una muestra de ello, que ya puso de manifiesto J. Held², es la relación existente entre la *Academia de Dibujo*³ y una obra con tema semejante, de Sweerts, hoy en el Fanz Hals Museum de Haarlem. Efectivamente, se advierte una conexión entre ambas, pero, salvando la distancia temporal y la diferente sociedad que expresan uno y otro cuadro, inmediatamente encontramos diferencias básicas. Existe un sentido mayor de elegancia superficial y espectacularidad en Houasse que no comparte Sweerts, más simple, espontáneo y natural.

Indudablemente, el ejemplo anterior abona la precedente teoría acerca de los motivos que inspiraron la obra de Houasse. No es de extrañar si recordamos la positiva influencia del mundo flamenco-holandés sobre los artistas franceses de la época de transición del XVII al XVIII; Watteau, Pater, Lancret y tantos otros realizaron obras que podrían tomarse por típicas de aquellas escuelas. Por tanto, cabe la posibilidad de que Houasse, durante su período de formación, fuera influido por autores de ese núcleo y por franceses, influidos a su vez por ellos. De otra parte, cuando llegó a España, vería gran número de obras de origen flamenco⁴ y holandés⁵. Las colecciones reales, tradicionalmente ricas en las primeras⁶, se acrecentaron extraordinariamente merced a las compras de Isabel de Farnesio⁷, muy inclinada a este género de obras⁸, entre las que figuraron bastantes holandesas⁹.

Tampoco debe olvidarse la utilización del grabado como fuente de inspiración, pues, a menudo, como se puede constatar a través de la vida y la obra de los pintores más conocidos, servía para orientarles acerca de la composición de determinados temas. Los numerosos grabados existentes sobre pinturas flamencas y holandesas del XVII¹⁰, sin duda, tuvieron su parte en el influjo de este ámbito pictórico en la obra de Houasse.

En cuanto a su relación con la escuela francesa, tal y como a continuación podremos observar, la conexión resulta más explicable. A pesar de encontrarse el pintor en una ciudad bastante alejada de París, la frecuente relación entre ambas cortes, el comercio y el núcleo de residentes franceses en torno a Felipe V, le facilitarían en gran medida la posibilidad de hacerse con grabados de los pintores de moda, principalmente Watteau¹¹. Además, debemos recordar los distintos viajes del pintor al otro lado de los Pirineos, que con toda probabilidad le permitirían tratar con los discípulos o imitadores de aquél, Pater¹², Lancret¹³ y otros que difundían las formas del maestro (aunque no su espíritu) en multitud de obras del género de las «fiestas galantes».

Por último, conociendo los gustos de Felipe V e Isabel de Farnesio, no tiene nada de particular que, aparte de comprar pinturas flamencas y holandesas, deseando poseer cuadros con asuntos semejantes, posiblemente ordenasen realizar, a su



«Soldados jugando a los naipes» (Palacio de La Granja).

«El cazador y las lavanderas» (Palacio de La Granja).





«La Era» (Palacio de La Granja).

«Mujeres hilando ante una casa» (Palacio de La Granja).





782

«Familia ante una mesa» (Palacio de La Granja).



781

«Bendición de la mesa» (Palacio de La Granja).

pintor francés, obras con los elementos típicos de aquéllas, tendentes a reflejar escenas populares a la manera de los Países Bajos. Tal vez sea éste el motivo que explique el trabajo de Houasse en este campo, al lado de sus paisajes y retratos.

Pero, aunque observamos el reflejo de la pintura holandesa o flamenca, no pueden fijarse con determinación absoluta copias de asuntos precisos, pues todo el conjunto de temas propios de esas regiones, aparece combinado dentro de unos esquemas cuya concepción tiene mucho de francesa, en el sentido de una mayor delicadeza de expresión relacionada con el refinamiento propio del mundo cortesano y la elegancia distante del academicismo de Lebrun. A menudo son pequeños detalles, repetidos con frecuencia, los que patentizan el recuerdo de Teniers, Van Ostade, Brouwer, Cuypp, Ryckaert y otros autores¹⁴, dentro de ambientes que pretenden describir la vida popular del XVIII sin romper con la prestigiosa tradición del siglo precedente.

Testimonio del párrafo anterior es la graciosísima *Escena de taberna*¹⁵, en la que vemos a un joven dormido ante el fuego mientras unas aldeanas intentan despertarle de forma poco grata. Todos los objetos del lugar donde se desarrolla la acción están tratados con minuciosidad flamenca, que muestra a las claras la fuente de inspiración del artista.

Dos curiosas interpretaciones de la vida militar, *Mujer acompañando a un soldado ebrio*¹⁶ y *Soldados jugando a los naipes*¹⁷, indican la habilidad de Houasse para tratar, desde un punto de vista humorístico, el ambiente castrense. Acaso sean éstos parte de los «asuntos de campaña» que cita Ponz¹⁸ en su *Viaje de España* (¿o hemos de entender «campaña» por campestres?). Al igual que sus coetáneos franceses ya citados, el autor ve solamente el lado jocosos y divertido de la guerra: soldados que vivaquean, se emborrachan o juegan.

El mundo del trabajo en las aldeas está presente en muchas de sus obras. En una muy conocida, *El cazador y las lavanderas*¹⁹, advertimos la labor habitual de las gentes, contrapuesta a la descuidada actitud del hombre que portando su escopeta y acompañado por sus perros camina ajeno a las mujeres que lavan en el río. En *La era*²⁰ varios campesinos se afanan, mientras uno se detiene a beber y otros encienden fuego. En *Mujeres hilando ante una casa*²¹ son unas aldeanas las que en grupo, bajo un emparrado, se dedican a este oficio, al tiempo que otros personajes desarrollan distintas actividades. Pero, dejando aparte la frescura de inspiración, el espléndido colorido, o las cuidadas composiciones, nos dan la medida de la delicadeza del autor y su sentido de la observación algunos detalles que pueden pasar inadvertidos: la pareja de niños ofreciéndose flores ante la era, la niña besando al burro en el último lienzo y tantos pequeños asuntos intrascendentes que convierten a cada pintura en un mosaico de diminutas escenas.

Dos bellos interiores de encantadora gracia doméstica suscitan en nosotros el recuerdo de un gran maestro en el género, posterior a Houasse. En *Familia ante la mesa*²² y *Bendición de la mesa*²³, el pintor se anticipa a la concepción que años más tarde elevará Chardin²⁴ al rango de obra maestra.

Las diversiones populares, en las que hace gala el autor de extraordinaria inventiva, traen a nuestra presencia alegres figuras de campesinos como en *Pareja de aldeanos bailando*²⁵, dentro de un

marco de edificios y fuentes relacionado con las «fiestas galantes», o en *Jugando a las cuatro esquinas*²⁶, de sabor más rústico, a pesar de las ruinas, en medio de las cuales juegan despreocupadamente los personajes.

Escenas propiamente campestres como *Cogiendo fruta*²⁷ o *Aldeanos en el bosque*²⁸, nos presentan de nuevo los múltiples detalles curiosos y llenos de gracia propios de Houasse: niños jugando o subiéndose a los árboles, personajes riendo divertidos ante una de sus compañeras que está mamando de una cabra mientras dos muchachos sujetan al animal por los cuernos, un hombre sacando agua del pozo, mujeres despertando a un joven que duerme... En fin, aparecen los menudos hechos que el pintor gustaba de observar o inventar, que luego reflejaba ingeniosamente sobre el lienzo, infundiéndoles un espíritu especial y muy particular, producto de fundir, en el crisol de su personalidad artística, las enseñanzas recibidas en su formación y las experiencias de su carrera.

Efectivamente, la concepción estética que desarrollan los lienzos de Houasse está a mitad de camino entre dos mundos. Si por una parte goza del gusto por lo cotidiano, lo popular, lo sencillo, carece por la otra de lo vulgar, lo bajo y frecuentemente grosero de los ambientes de algunas de las «kermesses» flamencas o de los interiores holandeses. En este aspecto estriba esa falta de verismo que antes objetábamos al autor; pero, por otro lado, nos muestra unas escenas plenas de encanto que recuerdan las de la Arcadia feliz. Y es en este punto donde nos patentiza su origen galo, aunque sin llegar a describir, pues tampoco parece ser esa su intención, las poéticas frondas sembradas de monumentos al Amor y pobladas por las menudas figurillas, de los cortejos galantes. Desde luego poca relación tienen entre sí los fingidos pastorcillos, las encantadoras damiselas, los gestos equívocos y decadentes y los conciertos campestres en lugares de ensueño, tan repetidos por la escuela francesa del primer tercio del XVIII, con las faenas del campo, las labores domésticas, las bromas aldeanas y las danzas populares, que despliega en sus cuadros el pintor de Felipe V. Pero aunque no es estrecha, esa relación existe, al igual que está presente la mantenida con el ámbito de los Países Bajos.

Después de una rápida visión de conjunto de todas estas pinturas, asistimos, a través de la obra del autor, a una interpretación de la temática flamenca y holandesa, templada por la gracia de lo francés, menos espontánea pero más elegante. En este sentido, Miguel Angel Houasse se inscribe dentro de la tradición típicamente francesa que hizo decir a Seldmayr, a propósito de las imágenes de campesinos que nos presentan las obras de Le Nain: «El campesino, como la dignidad de su existencia humana, aparece con harapos, pero, en oposición a la pintura holandesa de campesinos, sin traza de vulgaridad...»²⁹.

NOTAS

¹ *Inventarios Reales: La Granja, Palacio de Madrid, Buen Retiro...*, etc. Archivo de Palacio (inéditos).

² HELD, J. *Op. cit.* (vid. art. I).

³ Vid. art. I.

⁴ GERSON, H., and TER KUILE, E. H. *Art and architecture in Belgium (1600-1800)*. Penguin, 1960. Exp. «Le siècle de Rubens». Bruselas, 1965.

⁵ VALDIVIESO, E. *La pintura holandesa del siglo XVII en España*. Valladolid, 1973.

⁶ DÍAZ PADRÓN, M. *La pintura flamenca del XVII en España*. Esta tesis doctoral, de inminente conclusión, mostrará el enorme caudal de obras que existen y han existido en las colecciones españolas.



496

«Pareja de aldeanos bailando»
(Palacio de Oriente).



«Jugando a las
cuatro esquinas»
(Palacio
de La Granja).



«Cogiendo fruta»
(Palacio de La Granja).



«Aldeanos en el bosque»
(Palacio de La Granja).

⁷ MADRAZO, P. *Viaje artístico por las colecciones de los Reyes de España*. Barcelona, 1884.

⁸ LUNA, J. J. *Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio*. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, 1973.

⁹ VALDIVIESO, E. *Op. ci.*

¹⁰ HOLLSTEIN, F. W. H. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. Amsterdam.

¹¹ ADHEMAR, H. *Watteau, sa vie, son oeuvre*. Paris, 1950.

¹² MONTAGNI, E. *Watteau*. Milán, 1968.

¹³ INGERSOLL-SMOUSE, F. *Pater*. Paris, 1928.

¹⁴ WILDENSTEIN, G. *Lancret*. Paris, 1924.

¹⁵ BERNT, W. *Die niederländischen maler des 17 jahr*. Munich, 1960-62.

¹⁶ N.º 501-X/0,50 × 0,62.

¹⁷ N.º 533-X/0,35 × 0,48.

¹⁸ 0,36 × 0,49.

¹⁹ Vid. art. I.

²⁰ N.º 424-X/0,62 × 0,84.

²¹ N.º 509-X/0,62 × 0,83.

²² N.º 420-X/0,49 × 0,74.

²³ N.º 782-X/0,37 × 0,47.

²⁴ N.º 781-X/0,37 × 0,47.

²⁵ WILDENSTEIN, G. *Chardin*. Zurich, 1963.

²⁶ N.º 498-X/0,91 × 1,13.

²⁷ N.º 555-X/0,52 × 0,64.

²⁸ N.º 554-X/0,53 × 0,63.

²⁹ N.º 500-X/0,50 × 0,61.

³⁰ SELDMAYR, H. *Epocas y obras artisticas*. Tomo II. Madrid, 1965, pág. 323.

PINTURA DEL PATRIMONIO NACIONAL

LOS SANI

UNA FAMILIA DE ARTISTAS al servicio de la Corte

Por M.^a TERESA RUIZ ALCON

El año 1720 se nota una gran actividad artística en la Corte de Madrid. Felipe V e Isabel de Farnesio están proyectando ya, a corto plazo, la construcción de un suntuoso palacio en los frondosos bosques de Valsain. La influencia de Versalles en la Familia Real española ha pasado a segundo término y esto se deja sentir muy especialmente en el mundo del arte. Es Italia hacia donde se vuelven los ojos y de donde se traen a los artistas para las obras proyectadas. Exceptuando los escultores (que, como Fremin, Bertrand, Doumendre, son franceses), los demás artistas que han de trabajar en las obras reales (pintores, decoradores y arquitectos), son en su mayoría, italianos.

Como es constante en lo que se refiere a nuestras relaciones artísticas con Italia, juega un papel muy importante el embajador español en Roma. Por eso, Domingo María Sani, italiano, viene de allí, en el año 1721, buscado y elegido por el cardenal Aquaviva, embajador de Felipe V ante el Papa. Su misión es ayudar a Andrea Proccacini que, siguiendo el mismo proceso, había venido unos años antes, también, de Roma.

Sani, de cuya vida se sabe muy poco antes de su venida a España, es el primero de una dinastía de artistas que están al servicio de la Corte y, más concretamente, del Palacio de San Ildefonso. Facundo María es el hijo y Ventura María, el nieto. De los tres, el más importante es el primero, Domingo María; el que tiene una actuación más oscura, y por fallecer relativamente joven, más corta, es Facundo María; pero los tres están dotados de una misma cualidad: la de ser buenos dibujantes.

El primer Sani llega a Madrid y, según él mismo afirmaba muchos años después, en un memorial firmado y fechado en San Ildefonso el 11 de septiembre de 1767, se le destinó, primeramente, como ayuda de pintor en Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial y Valsain. No menciona la



Diploma concedido por la Real Academia de San Carlos de La Granja, al asistente a un curso.

clase de trabajo que realizara en los tres sitios. En Valsain y San Lorenzo es lo más seguro que se tratara de pequeños trabajos de conservación y restauración, que eran lo que por estos años se hacían en estos palacios. Más importancia tendría, sin duda, la obra de Aranjuez, en donde se estaba ampliando el Palacio. Las actividades de pintor en Aranjuez y Valsain, las alternaba con la enseñanza del dibujo a los hijos del Rey. Fue maestro de Fernando VI, Carlos II y María Ana Victoria, la infantita devuelta de Francia porque no llegó a celebrarse su matrimonio con el Delfín y que más tarde contrae matrimonio con José, Príncipe del Brasil.

A los dos años de la venida del artista, en 1723, Felipe V, que se encuentra ya cansado, a pesar de ser aún joven, decide renunciar al trono en favor de su hijo Luis y retirarse al Palacio que se está construyendo en La Granja de San Ildefonso, en los bosques de Valsain. Sani es uno de los artistas que forman parte del equipo de escultores, pintores y arquitectos que están terminando y aposentando el Palacio para los Reyes en 1724. Parece ser que él se ocupaba principalmente del amueblamiento, así como Bonavia es el encargado de la decoración y Subisati de la parte de arquitectura.

A partir de aquel año, Sani queda adscrito a este Real Sitio hasta su muerte, lo que no impide que hiciera diversas salidas para trabajar en otros palacios. Por orden expedida desde el Soto de Roma, se traslada en 1730 a la Cartuja de El Paular. Aquí pintó dos capillas y restauró otras dos. En 1732, Andrea Proccacini dispone que vaya a Sevilla donde, entre otras obras posibles, como luego veremos, intervino muy especialmente en la recogida de las obras de arte que se habían llevado durante la permanencia de la Corte desde el año 1729. Isabel de Farnesio convenció a Felipe V de los beneficios de aquel clima para su salud, quebrantada por la melancolía, y allí permanecieron hasta el año 1733, en que regresan a Madrid, sin resultados positivos.

Vuelta la Corte es nombrado Pintor de Cámara por Real Decreto del 7 de diciembre de 1734, con el sueldo de 300 doblones al año que se habían de pagar por la secretaría de San Ildefonso. Por otro decreto firmado por el Marqués de Villena el 9 del mismo mes se le nombra Ayuda de Furriera, en San Ildefonso, pero sin sueldo.

En el año 1734, un suceso hará que alcance el punto más alto de su carrera cortesana; pero éste es, seguramente, el motivo que detiene su carrera como pintor. Se trata de la

muerte de Andrea Proccacini. Inmediatamente Sani solicita el puesto de Aposentador y, por Real Orden de 13 de noviembre de 1734, dada en San Lorenzo de El Escorial, el Rey le concede la Dirección y Aposentamiento de las Reales Familias en el sitio de San Ildefonso y el cuidado del Palacio y alhajas que están en él.

A partir de este momento están a su cargo los muebles y alhajas llamadas del Delfín (que son la herencia que Felipe V recibe a la muerte de su padre el Gran Delfín de Francia¹) y aparece y toma parte en todas las obras de aposentamiento que se hacen en el Palacio. Su intervención fue también muy numerosa y destacada en la obra del Palacio de Riofrío, muchos años después, cuando se construyera por orden de Isabel de Farnesio².

El se hizo cargo, e instaló en la galería noroeste del Palacio de La Granja, de la magnífica serie de estatuas procedentes de la colección de Cristina de Suecia y que los Reyes habían mandado comprar en Roma. Igualmente es el encargado de reunir y guardar todos los dibujos y pinturas adquiridos por éstos y que formarían las dos colecciones llamadas de Felipe V e Isabel de Farnesio, inventariadas en febrero y enero de 1746, respectivamente, por él mismo.

Junto con estas misiones que podríamos llamar de cuidado y conservación de las obras de arte, tenía la mucho más monótona y siempre mucho más absorbente de la instalación de las personas reales, y lo que es peor de los cortesanos, cada vez que los Reyes iban de jornada a San Ildefonso, y que no pocas veces le debió proporcionar disgustos y antipatías. En una ocasión, el Duque de Huéscar reclamó molesto porque Sani le dijo que no había ningún aposento disponible para él; entonces, el Rey ordenó que se le diera el del difunto Príncipe de Maserano.

La obra de Sani es reducida y no de grandes cualidades. Era un buen dibujante, pero el dedicarse por completo a los empleos cortesanos, no dejó que se desarrollaran en él sus posibilidades como pintor. No se conoce su edad exacta cuando vino de Italia, pero hay que pensar que no tendría arriba de 25 ó 26 años, ya que permaneció 52 años en España hasta su muerte acaecida en 1773. No le había dado tiempo en Roma más que a desarrollar sus cualidades como dibujante, pues no era un genio. El fue, sin duda, discípulo de Proccacini y su estilo es el que corresponde a la escuela romana de aquellos años, influenciado por Carlos Maratta como su maestro. Después, al llegar a España, y encontrar-

se con los pintores franceses Ranc y Van Loo se sentiría también atraído por éstos. Por ello, no tiene un estilo propiamente definido, lo que unido a su falta de dedicación le convierte en una medianía.

Interviene en la pintura de los techos de los Palacios de Aranjuez, Valsain, San Lorenzo y en la Cartuja de El Paular. Esto nos lleva a suponer que conocería la técnica del fresco, pero en el caso de haber llegado hasta nuestros días obra suya de esta clase, no está identificada. También en los primeros momentos de su llegada a Madrid se sabe que trabajó en las decoraciones que se hicieron en el antiguo Alcázar³ poco antes de ser destruido por el fuego.

Otra de las actividades en la que actuó como pintor fue en la realización de cartones para tapices, por sí solo y en unión de Proccacini. Quizá fue éste uno de los motivos que le llevaron a Sevilla; ayudar a aquél en la preparación de los cartones para la fábrica de tapices que se instala en esa ciudad por uno de los hijos de Vandergoten, Jacobo. Trabajó también para la Fábrica de Santa Bárbara⁴ y aunque no han llegado a nosotros ninguno de estos cartones, se conocen documentalmente las series en las que intervino: son las de la «Historia del Quijote». Figuran siempre unidos los dos pintores, Sani y Proccacini, en la elaboración de los cartones; pero, observando los tapices que se encuentran en la Colección Real, se aprecia en ciertas figuras una gran semejanza con obras suyas. Así, por ejemplo, en el paño IV de la Serie 77, que se titula «Sancho camina al Toboso», es indudable que el rostro de Sancho recuerda en sus rasgos y expresión al de San Pedro en uno de los cuadros que estudiaremos más tarde.

En general, sin gran dificultad, se nota que la mano de Sani aparece en mayor proporción que la de Proccacini. Es posible que de éste fueran el proyecto y las directrices generales, pero que en la ejecución interviniera más Sani.

Mejor suerte han tenido las pinturas de caballete que, según los Inventarios, consta que son obras del maestro Sani. La autenticidad de estas atribuciones es indudable, ya que los inventarios fueron hechos por él, como Aposentador del Real Palacio de La Granja, en el caso de los de Isabel de Farnesio y Felipe V, y por su hijo Facundo en el de la Testamentaria de Carlos III.

La producción es pequeña, como antes señalábamos, pero se conserva toda. Algunos cuadros estaban identificados, aunque no se habían publicado. Los que figuran en los Inventarios de Isabel de Farnesio y Felipe V, son: «La perra perdiguera de

Sancho
camina
hacia
el Toboso,
tapiz
por cartón
de
Domingo
María
Sani.







la Reina», «El perro Pallazo», «Avutardas riñendo, tres batallas y dos retratos de la princesa del Brasil.

En el cuadro de «La perra perdiguera de la Reina», aparecen varios perdigones o perdices por el suelo y el retrato del criado que se ocupaba de cuidarla en medio de ramas y maleza del bosque de La Granja. El cuadro está bien dibujado, pero la pasta de color no está manejada con la soltura de un experto.

«El perro Pallazo» es un cuadro compañero del anterior y nos muestra un perdiguero, raza que en esta época tenía mucho valor por considerarla extraordinaria para la caza. Las calidades de la pintura son poco más o menos como en el anterior. La figura del animal tiene nobleza y gran expresión.

«Avutardas riñendo», de las mismas dimensiones aproximadamente⁵ es de colorido más agrio que los anteriores, y en ella copia una escena corriente en la ladera norte del Guadarrama donde abundan estas aves.

De mayor interés y originalidad son los que pinta para conmemorar la expedición a Orán en tiempos de Felipe V. Aunque con muchas menos pretensiones y resultados políticos que la de Carlos V, se quiso también rememorar el hecho (como en aquella ocasión se hizo con la famosa serie de tapices llamada «La Conquista de Túnez», una de las grandes joyas de la colección del Patrimonio Nacional) y se mandaron pintar estos cuadros, cuatro episodios, uno de los cuales es obra de Proccacini según consta en el Inventario⁶. De los tres pintados por Sani, «Embarco de las tropas del conde Montemar en Alicante», «Desembarco de las tropas españolas en la Aguada, en Orán» y «Batalla entre las fuerzas del conde de Montemar y las del gobernador Hassan», el primero es, sin duda, el más logrado de los tres, pero todos son una muestra de las calidades de Sani como paisajista, género en el que seguramente hubiera llegado a destacar si la hubiese cultivado más.

Aunque curiosamente Sani no firmó ninguna de sus obras, el número en blanco, del Inventario, que él mismo puso sobre el lienzo, es tan seguro como su firma. En el Inventario de Carlos III hay tres asientos de otros tantos cuadros atribuidos al pintor, por su hijo, que no tienen número, dos son de tema religioso y otro de género. Repasando los cuadros existentes en Riofrío, por el asunto y las medidas, se han identificado dos.

El citado Inventario, en el folio 363 del tomo II, dice: «Otros dos de nueve pies de alto por seis de ancho, sin marco representa Santa Agueda la una y la otra San Anto-

nio.» Efectivamente, en Riofrío se encuentran desde antiguo⁷ dos pinturas tenidas por anónimas de estas medidas, sin marco, y cuyos temas son exactamente: «Santa Agueda en la prisión en el momento que se aparece San Pedro y le cura sus heridas» y «San Antonio de Padua resucitando al muerto que atestiguó que el padre del Santo era inocente del crimen que le inculpaban.» En cuanto al estilo, no había duda, son pinturas de un artista del XVIII, mediocre, pero buen dibujante. La composición indica conocimiento de los modos barrocos de componer y aunque en ambos cuadros emplea las mismas líneas y ángulo, el de San Antonio está más conseguido, moviendo en el mismo espacio muchas más figuras; es indudable que no carecía de calidades en el arte de componer, ya que según todas las apariencias son originales, lo que no descarta que tuviera algún modelo que le sirviese de inspiración, cosa normal aún en los grandes pintores.

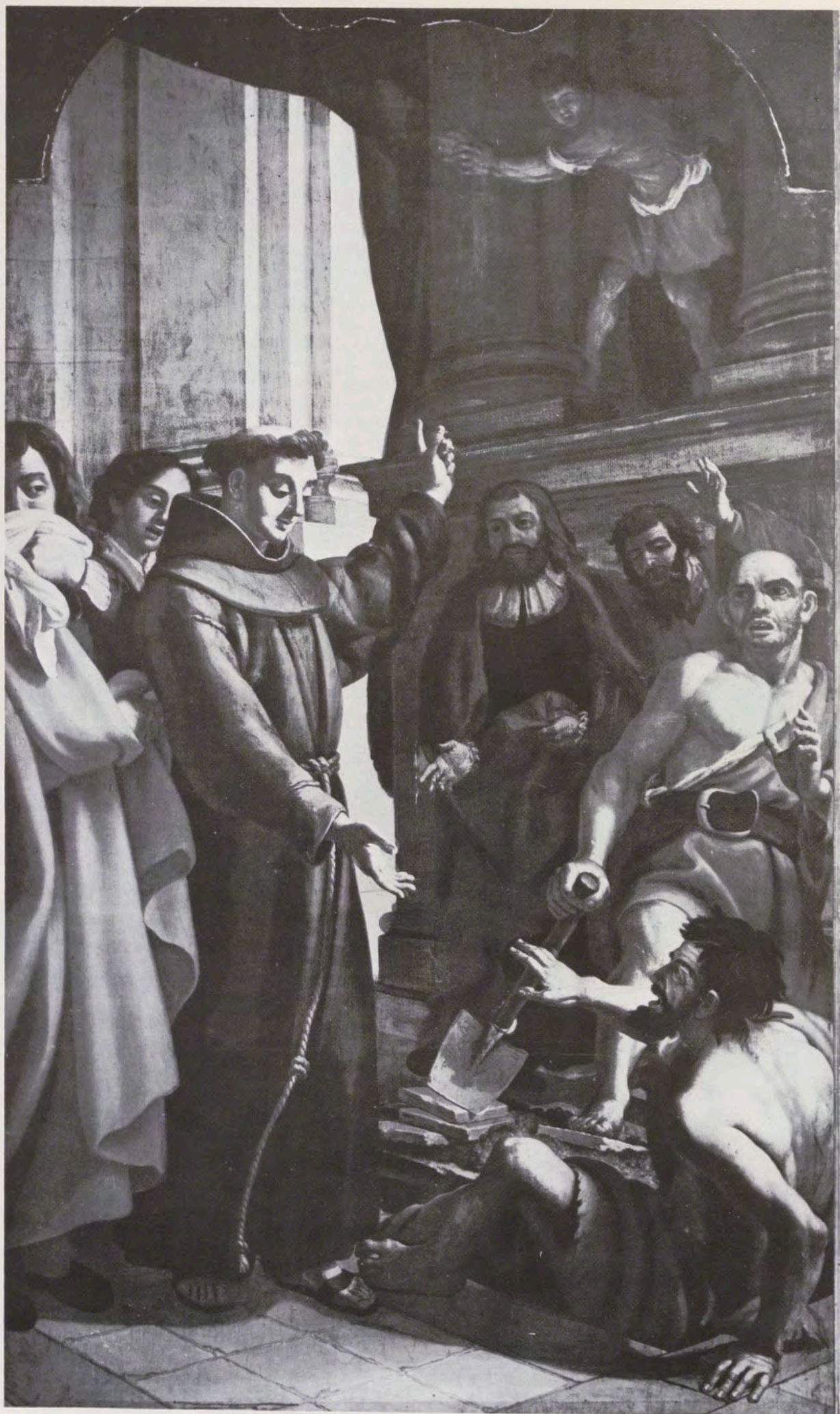
Falla el maestro Sani en lo que se refiere al colorido y al manejo de la pasta de pintura. Las tonalidades son agrias y la combinación de colores no está muy conseguida. Maneja la pincelada como un principiante sin conseguir grandes calidades. En el cuadro de Santa Agueda el rayo de luz que atraviesa el rompimiento de nubes tiene calidad de cartón, en vez de las diáfanos y sutiles del aire iluminado.

El tercer cuadro que figura en el Inventario, también sin número, dice así: «Una pintura en lienzo de dos pies de alto por dos y medio de ancho, marco dorado y liso, representa un cazador dormido, Sani.» Procedente de Riofrío se guarda en el Palacio de Oriente un lienzo con las mismas medidas y condiciones. Esta pintura está más en la línea de los perros y las avutardas, y el colorido es mucho más agradable y las calidades logradas. En él, Sani sigue demostrando sus buenas dotes de dibujante.

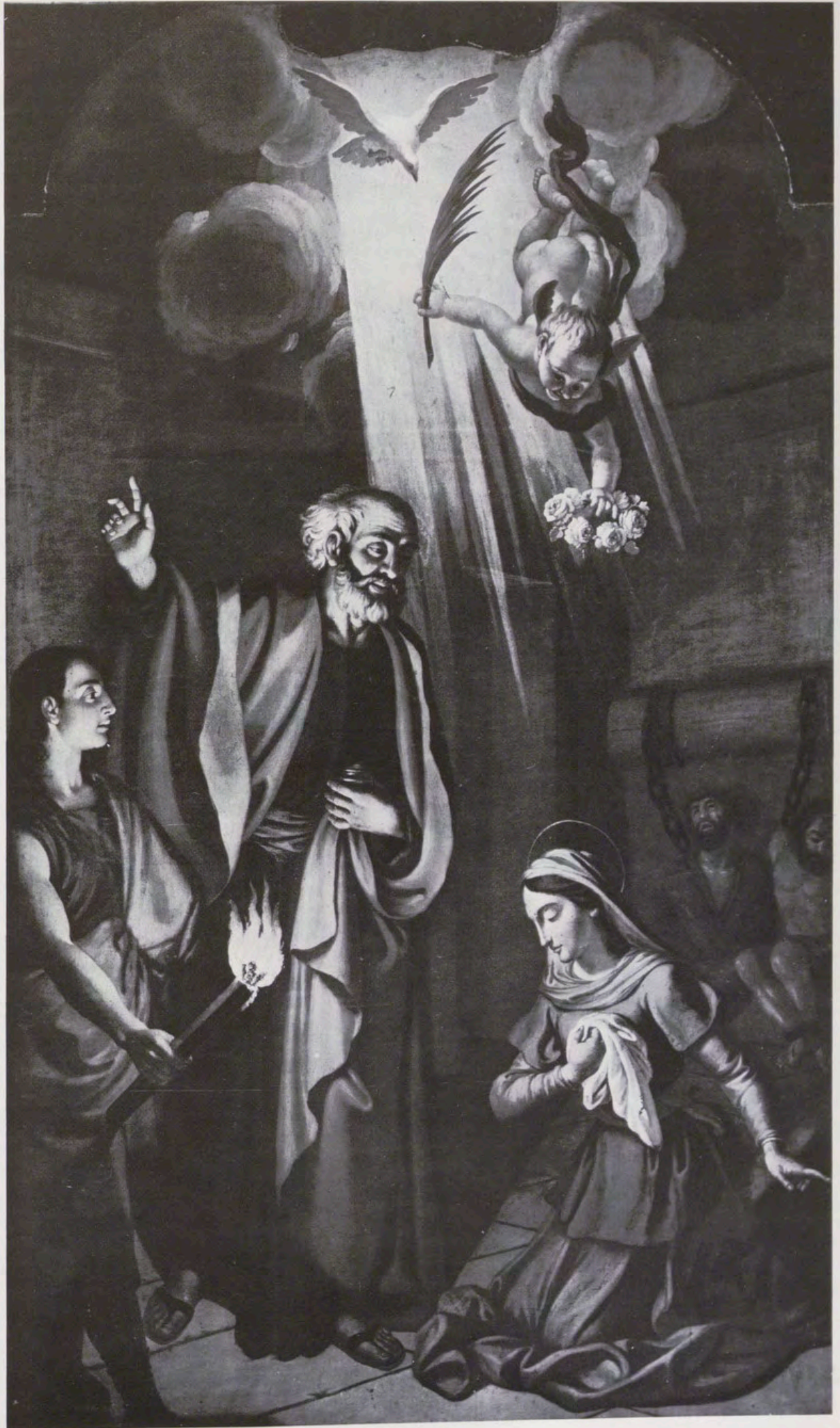
Figuran en el Inventario de Isabel de Farnesio dos cuadros con los números 953 y 940, dos retratos de la Princesa del Brasil, atribuidos a Sani. El mismo, en el memorial de 1767, hace alusión al hecho de haber retratado a la Princesa del Brasil. En realidad son el mismo retrato, el número 953 de cuerpo entero y el número 940 sólo hasta la cintura.

Estos retratos están hechos, sin duda, antes de la boda de Doña María Ana Victoria, Marianina, con el Príncipe del Brasil, más tarde José I de Portugal. Se ha dicho que Sani copiaría a Ranc en este retrato, pero en el memorial dice muy escuetamente que retrató a la Princesa y si hubiera sido copia de Ranc hu-

San Antonio de Padua resucitando al muerto que atestiguó que el padre del Santo era inocente del crimen que le inculpaban.



Santa Agueda
en la prisión
en el momento
que se aparece
San Pedro
y le cura
sus heridas.



biera dicho que copió el retrato de la Princesa. Por otra parte, se conoce el retrato que Ranc hizo para mandar a Portugal, cuando se concertaron las bodas y la Infanta tenía algunos años menos. No hay duda que la pintura tiene bastante empaque y categoría para nuestro pintor, pero pudo, y parece lo más probable, inspirarse en el retrato de Isabel de Farnesio pintado por Ranc⁸, del que pudo copiar la composición y hasta las calidades de las telas. No existen muchos retratos de doña María Ana Victoria. El fuego del Palacio de Lisboa destruiría quizá algún retrato que nos hubiera podido aclarar exactamente el asunto.

Los cuadros mencionados, once en total, son toda la obra atribuida y conservada de Sani. Existen en el Museo del Prado dos cuadros que figuran en el Catálogo con los números 330 y 331 atribuidos a Sani. No parece ser una atribución correcta. Ni en los anteriores Inventarios citados ni en los de 1772, como apunta el Catálogo del Prado, figuran para nada estos cuadros. Estilísticamente creo que están muy lejos y me inclino a creer que puedan ser obras del pintor holandés Jan van Kessel «el Mozo».

La última prebenda que alcanzó Sani fue el nombramiento en 1763 de Director Honorario de la Academia de San Fernando; fue, sin duda, el modo que tuvo Carlos III de honrar a su antiguo profesor de dibujo y fiel criado de su madre Isabel de Farnesio. Diez años después, en 1773, muere Domingo María Sani.

Su vida privada y familiar se nos va desvelando y se puede seguir perfectamente por los continuos memoriales que eleva al Rey solicitando ayudas para él y para sus hijos. Así, conocemos que se casó en La Granja con Isidora Lorenza Pérez, tuvo cinco hijos, tres muchachas y dos varones. En 1743 pide dos plazas de pensionistas en el Colegio de Santa Isabel para sus hijas María Luisa y María Josefa, esta última casaría más tarde con Francisco Sasso pintor de la Reina Madre. El hijo mayor, Facundo María Sani, será el que le suceda al servicio de la Real Familia en San Ildefonso. Entró primero como mozo de Oficio y en 1767 su padre pide al Rey que le nombre Ayuda de Conserje, para lo que alega todos sus méritos. Se le concede el cargo y más tarde, en 1774, se le da el nombre de Conserje de San Ildefonso, cargo que desempeñó hasta 1792 en que muere. Estuvo casado con Nicolasa Díez y tuvo cuatro hijos, dos hembras y dos varones: uno, que se hace sacerdote y llegó a canónigo de la Colegiata, y Ventura María que le sucedería en sus cargos en el Real Sitio.

Las actividades artísticas de Facundo se reducen a dar clases de dibujo en San Ildefonso. Monta por su cuenta una pequeña academia a la que acuden los grabadores de la Real Fábrica de Cristales y otros muchachos que se interesaban por el arte. El Rey le concede una prima de 300 reales de vellón al mes por la enseñanza a los de la Fábrica.

El hijo mayor de Facundo, Ventura, siguiendo las huellas de su padre, entra primero como Mozo de Oficio, y a la muerte de aquél se le nombra Conserje Mayor de San Ildefonso con el sueldo de 12.000 reales. Sus actividades tienen más semejanza con las de su abuelo, pues —aunque no por nombramiento—, es el que hace de Aposentador en el Palacio de La Granja. El se ocupa de las instalaciones y reformas que se hacen. Hay que tener en cuenta que la vida en San Ildefonso se había reducido a las jornadas oficiales de la Corte que duraban un mes poco más o menos, durante el verano y no como en tiempos de Felipe V y después durante la viudedad de Isabel de Farnesio, en que aquel lugar era la residencia preferida de los Reyes.

En 1796 solicita la gracia de poder usar el uniforme, como el Pagador y Contador, y entre los méritos que alega⁹ es el de haber dirigido la realización de las matrices de las estatuas de la Galería baja del Palacio para la Real Academia de San Fernando.

Más tarde sus actividades artísticas se centran en la Real Fábrica de Cristales de La Granja, en uno de los momentos de mayor esplendor de la misma. Ante el gasto tan grande que supone la aplicación del oro en la decoración del cristal, en unión de un tal Ortigosa, Escribano Principal del Real Sitio, inventan un nuevo método para dorar a fuego y en frío, que presentan a la Junta de Gobierno de la Fábrica en julio de 1803. Se aceptó con gran entusiasmo, aunque después no se siguió no sabemos si porque era ineficaz, o porque a los maestros doradores no les haría gracia la intervención en su tarea de estos improvisados inventores; pero, en recompensa por estos trabajos, la Junta de Gobierno solicita que se le haga Gentilhombre de Casa y Boca.

Juntamente con las anteriores actividades tenía otra el Conserje de San Ildefonso más en consonancia con sus cualidades artísticas y con la tradición de su familia: era la de profesor de dibujo en el Real Sitio. La Academia, que sin grandes pretensiones creara su padre, Facundo Sani, consigue Ventura que sea declarada oficial para la enseñanza de

los grabadores y maestros de la Real Fábrica. En 23 de octubre de 1803 se presenta el Reglamento y por Real Orden dada en Aranjuez en 9 de junio de 1804 queda constituida.

La Academia lleva el nombre de Real Academia de Dibujo y Modelado de San Carlos y San Luis. El director de la misma es Ventura María Sani y los maestros de la Fábrica los profesores de las distintas secciones, que son: Principios, Modelado de Cabezas y Figura, Dibujo, Geometría y Aritmética. Se hacían los exámenes correspondientes y se concedía, al final de los estudios, un diploma acreditativo.

Desgraciadamente, la Academia tuvo poco tiempo de vida. El 9 de agosto de 1808, ante la situación catastrófica de España con motivo de la Invasión Francesa, se decide cerrarla como se había hecho en la Corte con la de San Fernando. Las consecuencias fueron muy distintas para la de La Granja. Pasada aquella etapa la vida de la Fábrica de Cristales sufrió un tremendo cambio, ya que no se rehizo del consiguiente parón y pasó a propiedad privada en el año 1833. Consecuencia de esto es que la Real Academia de Dibujo no volvió a ponerse en marcha. Acaso el motivo principal fueran las vicisitudes de la propia vida del Director.

Ventura María Sani, separado de su empleo en el Real Patrimonio en 1812, acusado de afrancesado, acude a Lord Wellington y Duque de Ciudad Rodrigo, para que interceda por él¹⁰. Existe la carta de éste al intendente de Segovia interesándose por la situación de Sani y rogándole que le restituya a su puesto. Parece ser que al Duque, aunque se le dieron muy buenas palabras, no se le hizo mucho caso y a Sani no se le volvió a dar su antiguo empleo. De resultas, la Real Academia no volvió a ponerse en marcha.

NOTAS

¹ Estaba constituida esta herencia por una serie de vasos de cristal de roca y piedras duras que se conservan hoy en el Museo del Prado.

² «El Palacio de Riofrío, su historia y construcción». María Teresa Ruiz Alcón. T. D.

³ Llaguno y Amirola: «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España». Imprenta R. 1829.

⁴ Bayeu dice en 1786 que hace 40 años que está en la Fábrica y que había estudiado con Sani A. G. P. C/236.

⁵ «Avutardas riñendo», 140 × 190 cm. «El perro Pallazo», 90 × 105 cm. «La perra perdiguera de la Reina», 90 × 110 cm.

⁶ María Teresa Ruiz Alcón. REALES SITIOS, número 17, 1968.

⁷ Sta. Agueda y S. Antonio, 250 × 160 centímetros. Cazador dormido, 45 × 65 cm.

⁸ «Retrato de Isabel de Farnesio», por Ranc. Salón del Trono del Palacio de La Granja.

⁹ A. G. P. Exp. P.

¹⁰ A. G. P. Exp. P.



«Avutardas riendo», por Sani. (Palacio de Riofrío).



«Avutardas riñendo», por Sani. (Palacio de Riofrío).

«Perro pallezo»,
por Sani.
(Palacio
de Riofrío).



«Perra
perdiguera
de Isabel
de Farnesio
con el
encargado
de
cuidarla»,
por Sani.
(Palacio
de Riofrío).

999



58



«Cazador dormido», por Sani. (Palacio de Oriente).



«Infanta María Ana Victoria,
Princesa del Brasil»,
por Sani.
(Palacio de Oriente).



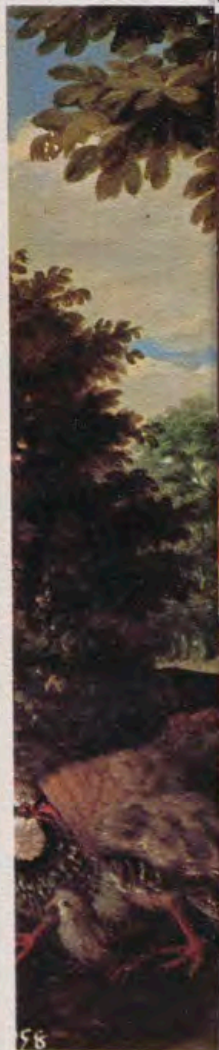
«Expedición a Orán. Embarque
de la escuadra en Alicante»
(detalle), por Sani.
(Presidencia del Gobierno).

«Perro pallazo»,
por Sani.
(Palacio
de Riofrío).



«Perra
perdiguera
de Isabel
de Farnesio
con el
encargado
de
cuidarla»,
por Sani.
(Palacio
de Riofrío).

por Sani. (Palacio de Oriente).



Victoria,

«Expedición a Orán. Embarque
de la escuadra en Alicante»
(detalle), por Sani.
(Presidencia del Gobierno).



CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



Conmemoración de la Victoria: Dos aspectos de la recepción en el Palacio de Oriente.



Cena de gala en el Palacio de Oriente: Discursos del Caudillo y del Presidente Ford.

Credenciales de Jordania.

Credenciales de Guinea Ecuatorial.



CONMEMORACION DE LA VICTORIA. RECEPCION EN EL PALACIO DE ORIENTE. Su Excelencia el Jefe del Estado, con asistencia del Príncipe de España, del Gobierno, del Consejo del Reino y otras autoridades, ofreció un almuerzo en el Palacio de Oriente a los jefes de las Fuerzas de la guarnición y de las unidades participantes en la patriótica jornada conmemorativa de la Victoria, celebrada el día 25 de mayo con un brillante desfile militar en el que participaron 11.000 hombres, 165 aviones, 400 vehículos y 65 piezas de artillería.

VISITA DEL PRESIDENTE FORD. CENA DE GALA EN EL PALACIO DE ORIENTE. Su Excelencia el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, y su esposa ofrecieron en el Palacio de Oriente una cena de gala en honor del Presidente de los Estados Unidos y señora de Ford, a la que asistieron también SS. AA. RR. los Príncipes de España y numerosas personalidades españolas y norteamericanas.

Al término de la cena ambos estadistas pronunciaron sendos brindis.

Brindis del Jefe del Estado: «Señor Presidente: Ha sido para mí un honor y una gran satisfacción el haber recibido la visita del Presidente Ford, cuyas dotes humanas y virtudes de estadista son bien conocidas por haberse puesto de manifiesto a lo largo de toda una trayectoria política al servicio de su nación y en beneficio de la paz del mundo. Ha sido también motivo de especial complacencia, para mi esposa y para mí, haber tenido entre nosotros a la señora de Ford, cuyo encanto personal y simpatía nos han conquistado a todos. Como lo ha sido asimismo la presencia de las tan distinguidas personalidades que os acompañan.

A lo largo de casi un cuarto de siglo, las relaciones entre España y los Estados Unidos han seguido un curso de consolidación en la amistad, de participación en una serie de objetivos y fines comunes y de afirmación de unos valores que —como miembros del mundo libre— compartimos.

Con vuestra presencia habéis querido renovar la atención que el Gobierno y el pueblo norteamericanos nos manifestaron con ocasión de la visita de vuestros predecesores, los Presidentes Eisenhower y Nixon.

Quiero haceros llegar, señor Presidente, mi reconocimiento y el del pueblo español porque habéis querido demostrar, al realizar esta visita a Madrid, que España constituye una de las etapas fundamentales de vuestro viaje a Europa, que lleváis a cabo como primer mandatario de una nación que encabeza a ese grupo de naciones que conforman el mundo occidental.

Ante las amenazas exteriores que pesan sobre nuestra civilización a las que han venido a unirse la subversión y el terrorismo, cuyo objetivo constituye la destrucción de nuestras formas de vida, el mundo occidental está más necesitado que nunca de cohesión para la defensa de los valores que nos son comunes.

Puede estar seguro, señor Presidente, que en España encontrará el amigo sincero que estará dispuesto a colaborar con generosidad y reciprocidad a la defensa de esos valores, así como al mantenimiento de la paz y de la justicia entre las naciones.

Permitidme, señor Presidente, que levante mi copa para brindar por la continua amistad entre nuestros dos países, por vuestra ventura personal, por la de la señora de Ford y por la paz y felicidad para el pueblo en cuyo nombre estáis hoy aquí en España, los Estados Unidos de América.»

Brindis del Presidente de los Estados Unidos: «General Franco, señora de Franco, Altezas Reales, distinguidos señores: En 1953 nuestras dos naciones emprendieron un camino destinado a aumentar nuestra cooperación y a incrementar nuestra seguridad. Nuestras relaciones desde entonces lo han logrado, han conseguido esos fines y seguirán haciéndolo. Se ha mantenido la independencia de Occidente y hemos prosperado en forma que no podía esperarse hace un cuarto de siglo. De ello se han beneficiado nuestros dos países.

Los desafíos son hoy todavía más complejos. Debemos seguir manteniendo nuestras defensas y trabajar al mismo tiempo para que disminuyan las tensiones. Vivimos hoy en un mundo que se está haciendo cada vez más interdependiente y la cooperación se hace cada día más importante. Ustedes y nosotros estamos orgullosos de nuestra independencia, pero reconocemos que es necesario trabajar juntos. Año tras año crecen los contactos y la cooperación entre el pueblo español y el norteamericano en todos los campos, desde el de la medicina al del urbanismo; desde el de las artes a la agricultura; desde el científico al de la enseñanza.

Para enfrentarnos con las necesidades del mañana tenemos que continuar esta cooperación. Sé que este objetivo es compartido por nuestros dos países. Como se reconoce en la Declaración Conjunta de Principios de 1974, nuestra labor común ha robustecido la causa de la paz. España, mediante su cooperación bilateral de defensa con los Estados Unidos, hace una aportación muy importante a la defensa occidental. De esta cooperación se han beneficiado otras naciones de la Comunidad Atlántica. De todo ello estamos dispuestos a sacar las consecuencias prácticas en nuestras relaciones bilaterales. Los dos, España y Estados Unidos, pertenecemos a organismos internacionales creados para aumentar la cooperación entre las naciones, tal como ocurre en la Agencia Internacional de la Energía. Estos lazos deben ampliarse y fortalecerse continuamente. Estamos decididos a que lo sean.

Excelencia: El calor de vuestra acogida de hoy y la hospitalidad del pueblo de España han sido muy importantes para mí y para mi país.



Centenario del Colegio Alfonso XII en El Esorial: Dos momentos del acto conmemorativo.



Visita de la esposa de Su Excelencia el Jefe del Estado, Doña Carmen Polo de Franco, al pabellón de la Fundación.



Esta grata cena, en tan espléndido lugar, con tantos amigos, ha sido el colofón de un día lleno de experiencias profundamente conmovedoras, que van desde las muestras de afecto del pueblo español al darnos la bienvenida, a la reanudación de mi amistad con Vos y con el Príncipe Juan Carlos a ello hay que añadir el intercambio de ideas, por primera vez y de manera muy provechosa, con el presidente Arias Navarro. Todas éstas han sido experiencias valiosas que dan testimonio elocuente de la profunda amistad de nuestros dos países.

Alzo mi copa por España y por los Estados Unidos, por nuestra mayor amistad en los años venideros, por el Generalísimo Franco, por Su Alteza Real el Príncipe Juan Carlos y por el pueblo español.»

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 Eduardo Ondo Mba y Taher Masri, Embajadores extraordinarios y plenipotenciarios de Guinea Ecuatorial y de Jordania, respectivamente. Después de hacer entrega de sus cartas credenciales, los Embajadores pasaron a conversar con Su Excelencia a una saleta inmediata.

CENTENARIO DEL COLEGIO ALFONSO XII EN EL ESCORIAL. Su Alteza Real el Príncipe de España, Don Juan Carlos de Borbón, presidió en San Lorenzo de El Escorial el acto académico del Real Colegio Alfonso XII, con motivo del primer centenario de la fundación del Colegio.

Le acompañaban en el acto el Jefe de su Casa, Marqués de Mondéjar, y su Ayudante, capitán de Fragata, señor Vilay. Fue recibido por el Jefe de la Casa Civil del Generalísimo, don Fernando Fuertes de Villavicencio; el Vicario general castrense, fray José López Ortiz; el Padre provincial de los Agustinos, don Vicente Gómez Mier; el Padre director, don Eusebio Perruca; la Junta organizadora de los actos conmemorativos y el Alcalde de San Lorenzo de El Escorial, don Ricardo Fernández Ruiz Capillas. Estas personalidades ocupaban la presidencia con Su Alteza Real, en el Paraninfo, así como el Alcalde de Madrid, don Miguel Angel García-Lomas.

Comenzó el acto con la interpretación del himno del Colegio por los niños cantores del mismo. Seguidamente, el Padre provincial hizo una breve historia de la creación del Colegio por el Rey Alfonso XII, en mayo de 1875.

A continuación se hizo entrega al Príncipe de España de la medalla de oro conmemorativa, así como las medallas de plata conmemorativas del centenario a los miembros asistentes del Comité de Honor.

Don José Luis del Valle Iturriaga, Presidente de la Asociación de Antiguos Alumnos, entregó a Su Alteza el título de Presidente de honor de dicha asociación, al tiempo que designaba alumnos de honor a don Luis Rodríguez Miguel, don Alejandro Fernández Sordo, don Fernando del Pino y del Pino, don Jesús López-Cancio y don Rodolfo Martín Villa.

Esta entrega fue precedida por una exposición, por parte del Presidente de la Asociación, sobre la tradición docente agustiniana en España a partir del siglo XIX. (Este texto, por su extensión, lo publicaremos próximamente.)

El Padre director hizo entrega de la medalla de oro conmemorativa del centenario a don Fernando Fuertes de Villavicencio, en su calidad de consejero-delegado-gerente del Patrimonio Nacional, concedida en atención a las notables obras de restauración realizadas por el Patrimonio para mantenimiento del Real Monasterio de El Escorial.

Por último, entregaron los premios y diplomas a los alumnos galardonados en el concurso interescolar agustiniano Centenario del Real Colegio Alfonso XII. Dos de los premiados dieron lectura a sus composiciones literarias. Finalmente, el Príncipe Don Juan Carlos pronunció unas palabras clausurando el acto académico, que terminó con un solemne tedéum en la Real Basílica del Monasterio.

Palabras del Padre Director: «Las montañas, las piedras y hasta los cantos rodados mueren, como las personas. Mucho antes las obras construidas por el hombre. ¿Qué queda de las siete maravillas del mundo? Sólo algún dato histórico. Es ley de la naturaleza.

Para que a la octava maravilla no le llegue esa hora, o tarde un poco más en venir, el Patrimonio Nacional está empeñado en un comprometido quehacer de restauración continua. Tarea afanosa de verdad.

El Escorial no muere por el momento. En su genealogía hay un agregado de varios siglos de existencia. La labor de unos hombres perspicaces y voluntariosos tiene y tendrá el mérito de esta robusta y saludable longevidad. Reconstruir el edificio y restaurar su ser entrañable es devolverle el alma y la figura que recibió al nacer.

El molde ideado por Felipe II es lugar que eleva el alma y le ayuda en sus meditaciones, como escribe Fray José de Sigüenza. Para calar interpretativamente en la esencia y el secreto de El Escorial es preciso traspasar la barrera del granito y la opacidad materializada de las formas. La falta de pupilas profundas hace que durante el siglo XVIII y una buena parte del XIX se ofrezcan visiones románticas y hostiles, tanto a Felipe II como a la expresión arquitectónica de su fe. Coincide esta época con la excomunión de los monjes jerónimos, cuando El Escorial sin monjes que lo cuiden es más cementerio acongojante que meta dinámica de paz interior.

En la restauración al pleno que aún continúa, provocada por las termitas, se han respetado al máximo, en lo grande y en lo mínimo, la proporción y la imagen herrerianas. D. Ramón Andrada Pfeifer, con



Tres aspectos del pabellón de la «Fundación Generalísimo» en la Feria del Campo.





Visita de personalidades a la caseta del Patrimonio en la Feria del Libro.



Dos momentos de la colocación de las últimas estatuas en el Palacio de Oriente.



paciente conciencia de lealtad y exactitud, ha reconquistado la figura de Herrera. Esta labor de fidelidad al modelo se repite en toda la empresa restauradora: renovación de chapiteles, cubiertas y cuerpos de torres, saneamiento de crujías, forjados y lesiones de muros...; todo a base de hormigón y hierro, con viguería y zunchos vigorosos, dejando pizarra y granito a la vista como si nada se hubiese hecho o movido. Esfuerzo tan celoso de cura se respetó, se ha prolongado en los interiores: aula de conferencias, noviciado, refectorio monacal, capilla de la Universidad, salas de recreo, modernización de Seminario, gimnasio y escalera principal del Colegio, vestíbulo de entrada del convento, repaso minucioso de infinidad de estancias... y un largo etcétera de realizaciones costosas, paciente y fieles. Todo con regusto de autenticidad primaria, como si la musa del siglo XVI hubiese imbuido su aliento en trazado y ejecución.

Don Fernando Fuertes de Villavicencio, Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional; don Ramón Andrada Pfeifer, arquitecto del mismo hasta fecha muy próxima, y don Juan Díaz López, administrador del Real Sitio, son los que más han colaborado en esta tarea de restauración. Queremos rendir también nuestro homenaje, que es ya oración, al Almirante Carrero Blanco, Presidente del Patrimonio Nacional durante un cuarto de siglo.

El Escorial se rejuvenece. No ha muerto. Vive. Idéntico a la fuerza rítmica que le concibió y al espíritu que late en sus entrañas. Esto es interpretar la Historia y hacer noble arquitectura.

Por todo esto queremos reconocer en este acto la gran obra del Patrimonio Nacional. Agradecer que haya hecho posible la celebración de este centenario y entregar la medalla de oro conmemorativa de esta celebración al Excmo. Sr. D. Fernando Fuertes de Villavicencio, su Consejero Delegado Gerente.»

Palabras del Padre Provincial: «Los orígenes fundacionales del Colegio Alfonso XII coinciden con la Restauración Monárquica de 1874.

S. M. el Rey Alfonso XII fue coronado en enero de 1875, y, cuatro meses después, en mayo de 1875, fue instituido este Colegio con el nombre y bajo el patronato del Rey.

Atravesaba entonces un período gris la docencia impartida en estos claustros, en esta parte del Monasterio que desde el siglo XVI se denominó "Claustro Menor de las Escuelas". Había dejado de existir el Colegio de Artes, instalado aquí mismo por Felipe II. Y es que desde 1857, por causa de la llamada Ley Moyano, Ley General de Instrucción Pública, ese Colegio de Artes se había quedado jurídicamente fuera del Ordenamiento docente español.

El nuevo equipo de hombres que en 1875 se hace cargo del Patrimonio Nacional adapta las instituciones docentes de El Escorial a la Ley Moyano, que prevé una enseñanza llamada Secundaria y una enseñanza llamada facultativa o universitaria. Con el nombre del Rey recién coronado, instituyen este Colegio de Alfonso XII para la enseñanza secundaria, y se disponen a establecer la docencia a nivel facultativo en el Colegio Universitario que luego tomará el nombre de la Reina Regente María Cristina.

Respecto a los ideales educativos del Colegio en su fase original, encontramos una característica predominante. El Colegio nació como Colegio católico, animado por un espíritu conciliador. Influyó aquí la inspiración y la actitud del Rey fundador, que luego sería llamado "Rey pacificador", rey que intentó convertirse en símbolo de conciliación para carlistas y liberales, para moderados y progresistas.

Este Colegio, creado por los hombres de la Restauración, quiso servir, en el plano educativo, a los mismos ideales de mesura y equilibrio que la Restauración intentaba instaurar en lo político.

Cien años después, resulta inspirador para nosotros asomarnos al panorama de las tensiones político-religiosas que existieron en la España del último cuarto del siglo XIX y contemplar los esfuerzos que aquella generación de gobernantes y educadores realizó para evitar los extremismos.

Esta reflexión, para nosotros, para quienes estamos aquí reunidos, puede ser, además de inspiradora, alentadora. Al cabo de cien años comprobamos que la tarea de los gobernantes y educadores en 1875 fue dura y difícil, pero no estéril. Opino que no es menos dura y difícil la tarea de quienes en 1975 tenéis responsabilidades en el Gobierno y en la educación.

Fervorosamente pido al Señor para que vuestra tarea, dura y difícil, tenga fecundidad, como ha tenido fecundidad el esfuerzo de los hombres de 1875 que hoy recordamos.

En mi calidad de sacerdote, rezo por todos y por cada uno de vosotros: por V. A., por vosotros, hombres de gobierno, rectores de Universidad, custodios del Patrimonio Nacional, profesionales, educadores.

Cien años de historia nos inspiran y nos iluminan.

Una medalla conmemorativa de estos cien años va a seros entregada, como símbolo. Mi deseo es que dentro de cien años, en el año 2075, los hombres que otra mañana de mayo se reúnan en este histórico Paraninfo conmemoren la generosidad de vuestro trabajo en favor de la Concordia y de la educación más exquisita de todos los españoles.»

LA FUNDACION GENERALISIMO EN LA FERIA DEL CAMPO. En la Feria Internacional del Campo, celebrada en Madrid, participó la «Fundación Generalísimo Franco. Industrias Artísticas Agrupadas», con un grandioso pabellón en donde figuraban diversos productos realizados en esta



Dos instantes del reparto de beneficios en Sotomayor.



Portada del libro «El Palacio Real de Madrid».



Institución, muestras de madera procedentes de Valsain y publicaciones del Patrimonio Nacional. Entre los productos de la Fundación figuraban porcelanas, muebles de diversos estilos, reposteros, alfombras, telas, damascos, brocateles, espolines, hierros forjados y otras numerosas piezas artísticas allí realizadas. Es curioso destacar que también había dos tejedoras que trabajaban diariamente para confeccionar un tapiz sobre un cartón de Maella y un decorador de porcelanas pintando unas piezas.

El día de la inauguración, este pabellón fue visitado por SS. EE. el Jefe del Estado y señora, los Príncipes de España y las más altas personalidades del país. Días más tarde la esposa del Caudillo, doña Carmen Polo de Franco, y durante la visita que efectuó a la Feria, se detuvo en el Pabellón de la Fundación que recorrió detenidamente. Ese día, recibieron a Su Excelencia el Ministro de la Presidencia del Gobierno y Presidente del Patrimonio y señora; Consejero Delegado Gerente de esta Entidad y señora; Consejeros del Patrimonio y altos funcionarios de este Organismo.

TERMINA LA COLOCACION DE ESTATUAS EN EL PALACIO DE ORIENTE.

Con la colocación de cuatro estatuas, correspondientes a otros tantos reyes de España, en la cornisa Este del Palacio de Oriente, ha terminado este tipo de operación que el Patrimonio Nacional ha realizado en el monumento dentro de la amplia labor de restauración, limpieza de fachadas y ornamentación exterior llevada a cabo en el edificio.

En una primera fase se instalaron, a nivel de la planta principal, las estatuas de monarcas representativos de los antiguos reinos de España, según la ordenación efectuada en su momento por el padre Sarmiento. Posteriormente, se situaron, en el pórtico de la plaza de la Armería, las de los reyes que inician y terminan las obras para la construcción del Palacio. En una tercera etapa se colocaron las estatuas que correspondían, en el frontis sobre la puerta del Príncipe.

Ahora, por último, y ante la imposibilidad de disponer de las noventa y tres estatuas que debían coronar la cornisa, el Consejo del Patrimonio Nacional ha ordenado la labra y colocación, en esta fachada del Príncipe, de una serie de jarrones iguales a los que rematan la fachada de la plaza de la Armería y la colocación de cuatro estatuas que se sitúan simétricamente para conseguir, con ello, el adecuado remate ornamental.

En esa imposibilidad de mantener inflexible la ordenación iconográfica, las estatuas que ahora se han colocado, después de su restauración y de su donación por el Ayuntamiento de Madrid, son las siguientes: Sancho Ramiro (segundo rey de Aragón), Alfonso XI (rey de Castilla), Juan I (rey de Castilla y León) y Felipe III.

Terminada la colocación de estatuas —algunas de éstas cedidas gentilmente por los Ayuntamientos de Madrid y de Pamplona— la situación de las mismas es la siguiente: Atahualpa, Moctezuma, Teodomiro, Recicario, Juan V, de Portugal; Alonso I, de Portugal; Jaime I, San Millán, Santiago, Ramiro II el Monje, Sancho VII el Fuerte, Sancho el Mayor, García Fernández, Felipe V, María Luisa de Saboya, Fernando VI y Bárbara de Braganza, más las cuatro últimas.

EL PATRIMONIO EN LA FERIA DEL LIBRO. En la XXXIV Feria Nacional del Libro celebrada en Madrid, participó el Patrimonio Nacional, como es habitual, con una gran caseta en la que se exponían las publicaciones del Patrimonio y, de manera destacada, las novedades de este año.

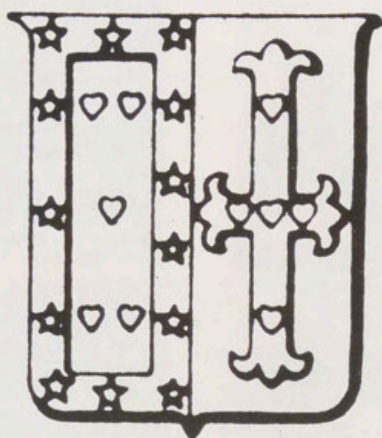
Entre estas últimas conviene señalar, muy en primer lugar, el libro titulado «El Palacio Real de Madrid». Consta esta obra de 472 páginas y multitud de ilustraciones a todo color. En síntesis, el contenido de esta obra es el siguiente: "Historia del Palacio Real de Madrid", "El Campo del Moro. Jardines de Palacio", "Obras modernas en el Palacio Real", "Descripción interior del Palacio", "Conjuntos arquitectónicos y decorativos excepcionales", "Ornatos interiores del Palacio", "Complementos ornamentales", "Museo de Pintura y Artes Decorativas", "Museo de Pintura Moderna", "Habitaciones de maderas finas", "Museo de Tapices", "El relicario y el joyero", "La Biblioteca", "Museo de Medallas y Música", "La Real Armería", "La Farmacia y su museo", "Archivo General" y "Museo de Carruajes".

REPARTO DE BENEFICIOS DEL PATRIMONIO NACIONAL EN SOTOMAYOR.

El Patrimonio Nacional ha procedido al anual reparto de beneficios entre los obreros que trabajan en la explotación agrícola «Sotomayor» que el Patrimonio posee en Aranjuez.

Este año, la cantidad distribuida se ha aproximado a las 600.000 pesetas repartidas entre las 12 familias que viven y trabajan en esta explotación.

Presidió el acto en nombre del Presidente del Patrimonio y Ministro de la Presidencia del Gobierno don Antonio Carro, el Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio, a quien acompañaban los Consejeros de Agricultura e Interventor de dicha Entidad, y altos funcionarios del Patrimonio. El señor Fuertes de Villavicencio dirigió unas palabras para decir que estos repartos de beneficios se encuentran dentro de la tarea social que se ha propuesto el Consejo del Patrimonio, y felicitó a los obreros por los resultados obtenidos y los estimuló a seguir en una línea de superación que significará mayores beneficios en el futuro.



BANCO URQUIJO

*Banco Industrial y de Negocios
Un siglo de experiencia en la pro-
moción de la Industria Española.*

Alcalá, 47

Madrid

(Aprobado por el Banco de España con el n.º 6.132)

COMO TU, PAPA

Quieres ser alto como papá, fuerte como papá, y saber tantas cosas como papá. Porque papá es el más alto, el más fuerte y el que más cosas sabe. En Nestlé nos gusta el lenguaje de los niños. Nos gustan los niños, porque ellos son los hombres altos, fuertes y sabios de mañana. Por eso en Nestlé tenemos tantos productos para niños. Y por eso nos esforzamos en que sean productos mejores, más nutritivos, más sanos. Porque son para niños y porque sus padres de pequeños ya conocían Nestlé.

Nestlé *más que una marca*



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: 15.368.116.000,00 Ptas.
 RESERVAS: 17.164.856.752,59 »

BANESTO cuenta con una
 extensa organización de más de 1.000
 Oficinas repartidas por todo el país.

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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

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:

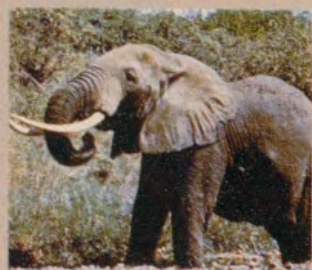


Acuñaciones Españolas, S.A.

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

OMEGA, línea "Safari": La atrevida belleza de lo exótico.

En esta nueva línea "Safari" de relojes-joya, exclusiva, Omega



se viste atrevidamente con materiales de un original exotismo.

Marfil, ébano, onix, coral... en fascinantes combinaciones con el oro y la plata que dan como resultado creaciones inimitables.

El oro se abraza con la plata (su antigua rival) estrechamente, en osadas piezas maestras.

Una colección deslumbrante, única, que le hará soñar con lejanos continentes y mares, donde la naturaleza virgen cultiva para usted los más bellos y nobles materiales. Línea "Safari" de Omega, con la atrevida belleza de lo exótico.

Ω
OMEGA



1 Ref. 3.406 Oro y marfil

2 Ref. 105.625 Plata y marfil

3 Ref. 59.625 Oro y plata

4 Ref. 1.577.620 Plata y onix