

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL.
AÑO XII. NUMERO 45. TERCER TRIMESTRE 1975.
PRECIO: 75 PESETAS.





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

- EL ESCORIAL. Libro en dos tomos, con multitud de ilustraciones a todo color y editado para conmemorar el Cuarto Centenario de la Fundación del Monasterio.
- EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO. Un libro para todos por su contenido, que comprende 448 páginas y ofrece 454 ilustraciones a todo color.
- PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL. Las extraordinarias riquezas de estos monumentos, a través de 551 reproducciones a todo color, en 458 páginas.
- MUSEOS DE MADRID. Un volumen de más de 300 páginas, encuadernado en imitación piel, con ilustraciones en color y artículos de los directores, subdirectores y conservadores de museos madrileños.
- MUSEOS DE BARCELONA. Libro con más de 350 páginas, ilustraciones a todo color y trabajos que estudian los museos de la Ciudad Condal. Encuadernado en imitación piel.
- FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI. Estudio del manuscrito de Farinelli, del siglo XVIII. Libro de 95 páginas, con 16 láminas en color.
- LAS PAREJAS. JUEGO HIPICO DEL SIGLO XVIII. Estudio del manuscrito miniado del mismo título y uno de los más bellos que se conservan en la Biblioteca de Palacio.
- LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA. Estudio de este códice del siglo XV, el más bello de arte flamenco existente en España.
- LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI. Historia de este códice de los siglos XIV-XV, la obra española más antigua sobre la caza.

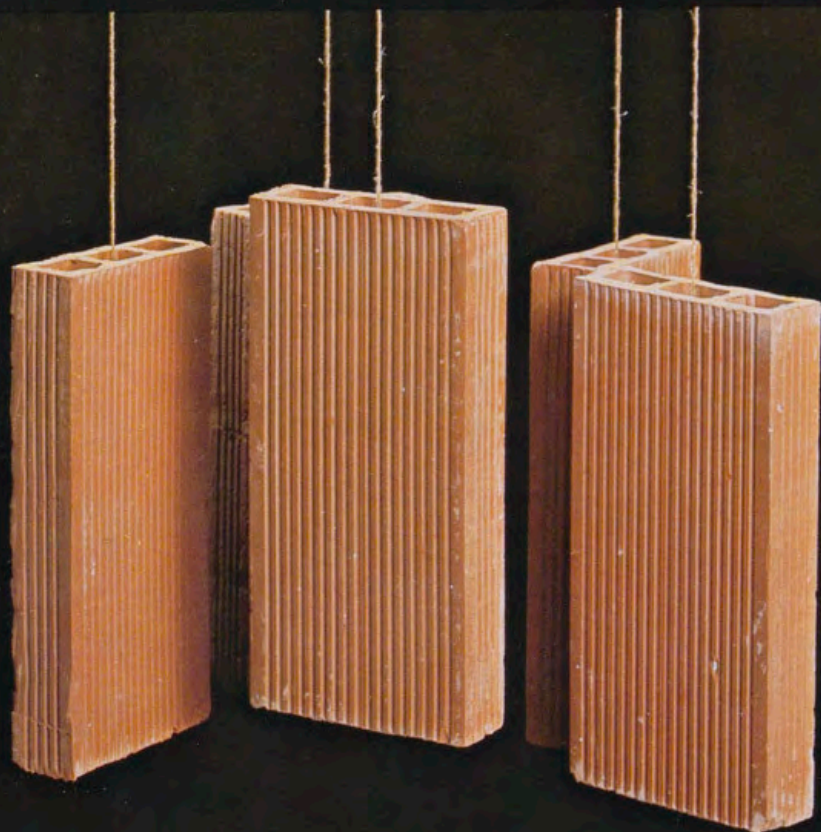
- EL CODICE AUREO. Estudio de este Códice, del siglo XI, sobre los Evangelios. Tiene 84 páginas y 16 láminas en color.
- TEATRO MILITAR DE EUROPA. Estudio de la parte que trata de uniformes españoles, de este manuscrito del siglo XVIII.
- CANTIGAS DE SANTA MARIA, de Alfonso X «el Sabio». Códice del siglo XIII, de la Biblioteca de El Escorial.
- GABINETE DE LETRAS, de Bruno Gómez. Manuscrito del siglo XIX de la Biblioteca de Palacio.
- GUIAS TURISTICAS. Una colección en la que se presenta con texto conciso y sugestivo, y numerosas ilustraciones a todo color, los diversos Sitios Reales. Hasta el momento se han editado las siguientes guías: Real Monasterio de las Huelgas de Burgos.—Granja de San Ildefonso y Riofrio.—Santa Cruz del Valle de los Caídos.—Reales Alcázares de Sevilla.—Real Armería de Madrid.—Monasterio-Convento de las Descalzas Reales.—El Escorial.—Palacio Real de Madrid.—Palacio de El Pardo.—Museo de Carruajes.—Palacio de la Moncloa.—Palacio y Museos de Aranjuez.
- REVISTA «REALES SITIOS»: Editada en papel couché, con ilustraciones a todo color. Artículos sobre Palacios, Monasterios y Residencias Reales.
- MINIATURAS REPRODUCCION DE PIEZAS DE LA REAL ARMERIA.

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

Pedidos para Madrid, provincias y extranjero en:

LIBRERIA EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL
 Plaza de Oriente, 6 (Esquina a Felipe V) Teléfono 241.80.37. - MADRID (13)

Ahora, en una sola póliza:



FRONTERA

**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

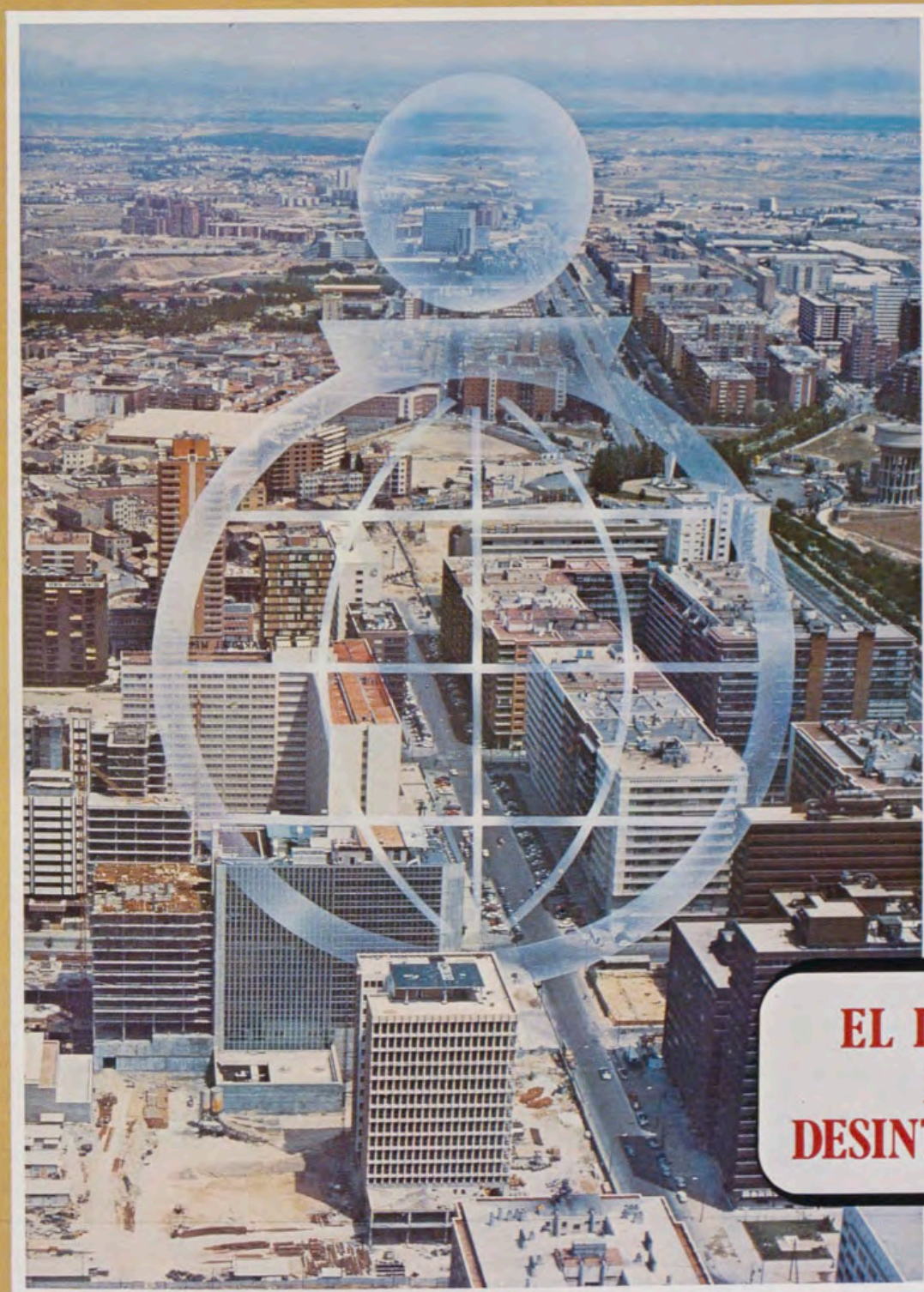


su mejor premio...
"White Label"

el whisky
más premiado
del mundo,

nunca varia

Lo bueno es... reconocer un símbolo.



Porque siempre lo hemos visto junto a quienes demostraron ser nuestros amigos. En los buenos y en los malos tiempos. Y, por eso, nos evoca LEALTAD.


Porque siempre estuvo firme. Inquebrantable ante riesgos temporales. Sin dar ocasión a desconfianzas. Y, por eso, nos comunica TRANQUILIDAD.

Porque está sobre la puerta de más de 6.000 Oficinas, abiertas en toda España a nuestras necesidades. Con eficacia. Con diligencia. Con corazón. Y, por eso, nos dice SERVICIOS.

Porque sabemos que está presente en cuantas obras suponen desarrollo y progreso. Y al lado de nuestros particulares problemas. Y, por eso, nos habla de FUTURO.

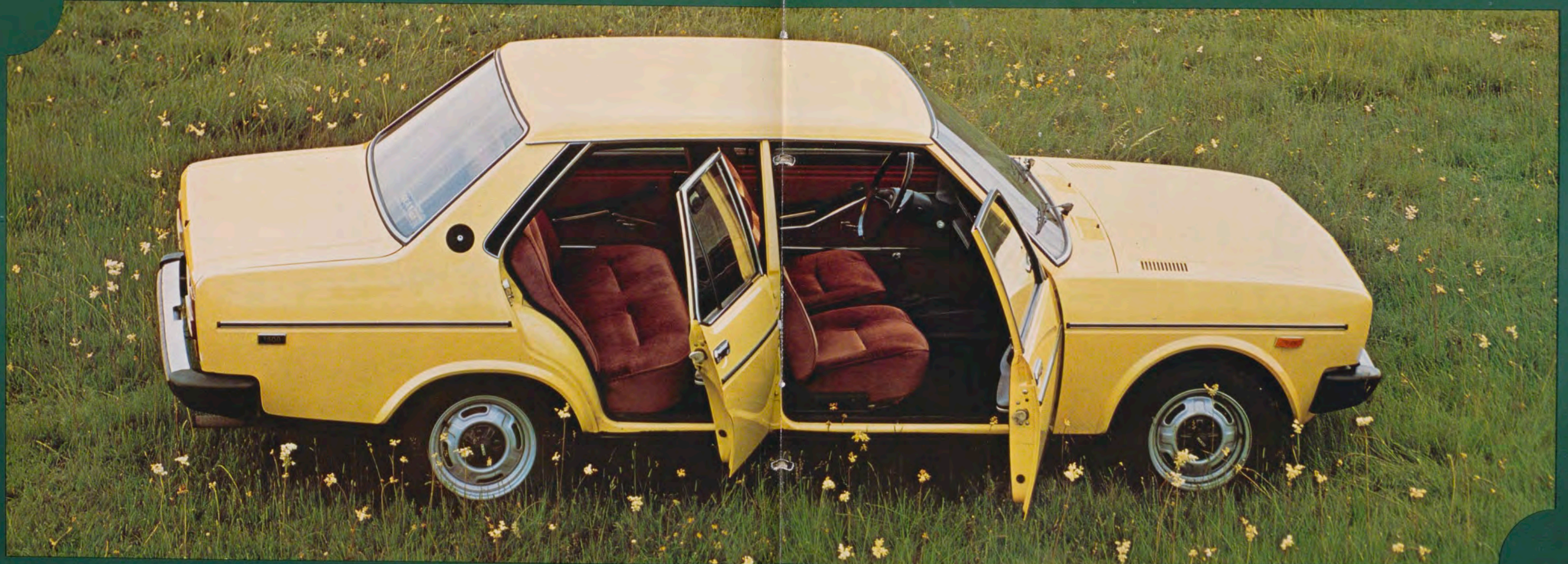
Porque no tiene accionistas a su alrededor. Y su interés es el nuestro. Por eso conocemos este símbolo... y lo diferenciamos.

**EL INTERES
MAS
DESINTERESADO**

Cajas de Ahorros Confederadas 

Servicio de intercambio para poder operar en toda España • Cheques de viajes

Cambie ahora de coche para no volver a hacerlo en muchos años.



El Seat 131 nace para una nueva época. Superando viejos conceptos. Mirando el futuro con optimismo. Pero, sobre todo, pensando en los automovilistas que ya han tenido más de un coche. Y vuelven a buscar lo práctico: robustez, seguridad, duración y economía. Pero, además, los diseñadores consiguieron que el Seat 131 fuera también elegante y confortable. Por eso, el Seat 131 es un coche para no volver a cambiar de coche. - En muchos años. Y después, es muy posible que usted vuelva a querer otro Seat 131.

Una línea más allá de las modas...

Airosa y vanguardista. Funcional. Producto de exhaustivas pruebas aerodinámicas.

... que esconde una sorprendente solidez.

Un coche compacto y equilibrado. Con habitáculo indeformable, mediante tres anillos de seguridad -de acero- a nivel del piso, puertas y techo. Estructura diferenciada en tres secciones: compartimiento motor -zona pasajeros- maletero. Interior del techo protegido por una gruesa capa de poliuretano. Revestimiento anticorrosivo de los bajos.

Un consumo discreto para unas amplias prestaciones.

Por el nuevo grupo y caja de cambios que se incorporan a los experimentados motores de 1.438 c. c. y 1.592 c. c., por la 5.^a velocidad (superdirecta) del Seat 131-E, y por su diseño aerodinámico. El Seat 131 consume menos a igualdad de prestaciones.

Una mecánica fuerte y experimentada.

El Seat 131 incorpora los mismos motores que equipan los Fórmula Seat de competición y los coches ganadores tres años consecutivos del Campeonato de Rallyes. Posee frenos de disco y tambor con dos circuitos independientes y servofreno, que aseguran la mejor frenada para este coche; dirección de cremallera, nueva suspensión y la combinación de motor delantero y tracción trasera, que se ha revelado más segura y eficiente para su categoría.

Unos gastos de mantenimiento drásticamente reducidos.

Con aletas recambiables, motor increíblemente accesible, centralita para controlar y localizar en segundos posibles averías eléctricas. Usted mismo puede tensar el embrague y el freno de mano con facilidad. Por eso, el Seat 131 supone menos horas de taller. Y más tiempo para disfrutarlo.

En el máximo nivel de seguridad pasiva.

Habitáculo indeformable, columna de dirección articulada en tres secciones, panel de mandos en lecho de poliuretano, depósito de gasolina en el sitio más seguro y protegido. Distribución de pesos equilibrada. Parachoques absorbentes. El Seat 131 responde, en todo, a las normas de seguridad más rigurosas.

Más ancho y espacioso que otros de mayores dimensiones.

Para que la inversión satisfaga sus necesidades el mayor tiempo posible y su familia pueda crecer a gusto, sin tener que cambiar de coche.

Un confort de marcha que se adapta a usted.

Visibilidad total. Volante regulable en altura.* Reposacabezas resistentes y adaptables. Asientos anatómicos de nuevo diseño. Para no volver a cambiar de coche. En muchos años.



Seat 131

Dos versiones: 131L (1.438 cc.) y 131E* (1.592 cc.)

los servicios del
BANCO ESPAÑOL DE CRÉDITO
 llegan a todas partes del mundo



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

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

Representaciones

En AMÉRICA:

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 OCEANÍA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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

Cerveza
San Miguel
de fama mundial





CREDIT LYONNAIS

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

33338

REALES SITIOS



PORTADA: «Niños jugando al filderecho» (Fragmento izquierdo del cuadro), por Miguel Angel Houasse (Palacio de La Granja).

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. 45. TERCER TRIMESTRE 1975. PRECIO: ESPAÑA, 75 PESETAS; EXTRANJERO, 180 PESETAS; NUMERO ATRASADO, 100 PESETAS.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Catoire, 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.—FOTOGRAFIAS EN COLOR: Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Slides Hispania, Ediciones París, Fisa y García Garbella.—FOTOGRAFIAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N. y F. Villanueva.

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

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

DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.—64.

sumario

págs.

PORTICO, por F. F. de V.	11
HISTORIA DE MOISES, DOS SERIES DE TAPICES DEL PATRIMONIO NACIONAL, por Paulina Junquera	12
PRIMER DESPLEGABLE: «LOS ISRAELITAS OFRECEN A AARON SUS TESOROS». TAPIZ DEL SIGLO XVI	17
«MOISES Y LOS ISRAELITAS DAN GRACIAS A DIOS». TAPIZ DEL SIGLO XVI	19
ARQUETAS RELICARIOS DE LAS DESCALZAS REALES, por M. ^a Teresa Ruiz Alcón	28
COLECCIONES DEL P. N. PINTURA XXI: M. A. HOUASSE (4), por Juan J. Luna	37
SEGUNDO DESPLEGABLE: «JUEGO DE BOLOS», POR M. A. HOUASSE	45
«INTERIOR DE UNA ESCUELA», POR M. A. HOUASSE	47
ALBACETE, por Federico Gallo	49
EL SALON DE ESPEJOS DE ARANJUEZ Y JUAN DE VILLANUEVA, por Juan J. Junquera	55
EL COLEGIO DE ALFONSO XII EN EL ESCORIAL, por José Luis del Valle Iturriaga	65
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:

45

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

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



LUGARES HISTORICO-ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO REAL. MADRID

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

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

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

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES. MADRID

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

Viernes, sábados y domingos: de 10 a 1.

Cerrado los mismos días que el Palacio Real.

PALACIO DE LA MONCLOA. MADRID

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

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

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

ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. MADRID

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

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

Abierta todos los días del año.

CASITA DEL PRINCIPE, DE EL PARDO

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

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

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

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

SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS

De sol a sol en todo tiempo.

ARANJUEZ

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

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

MONASTERIO DE LA ENCARNACION. MADRID

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

Festivos: de 10,30 a 1,30.

MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)

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

LA GRANJA

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

Cerrado el 18 de julio.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS

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

Festivos: de 11 a 2.

MUSEO DE CARRUAJES. CAMPO DEL MORO, MADRID

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

Domingos y festivos: de 10 a 1,30.

PALACIO DE LA ALMUDAINA. PALMA DE MALLORCA

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

Festivos: de 10 a 1.

1,50 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE
MADRID (13)

PÓRTICO

CUANDO este número de REALES SITIOS se encontraba en máquinas, en pleno proceso de impresión —con un deliberado retraso en su aparición, para hacer posible, aunque fuera de manera sucinta, la presentación en estas páginas de la manifestación patriótica y de adhesión a Su Excelencia el Jefe del Estado, que tuvo lugar el día primero de octubre en la plaza de Oriente de Madrid—, se ha producido en la vida nacional un acontecimiento de crucial importancia y transcendencia para la historia de la España actual. Se trata de la enfermedad declarada inopinadamente, bruscamente, como un seco y fuerte latigazo, al Caudillo, y que nos tiene a todos, a toda España, apenados, anhelantes, con el ánimo inquieto y aturdido entre la zozobra y la esperanza.

Sólo en el plazo de unos días se ha originado en todos un radical cambio emocional que ha oscilado de uno a otro extremo muy opuestos: de la gran alegría que brotaba incontenible el día de la afirmación patriótica a la profunda tristeza que nos ha invadido con motivo de la enfermedad.

Habitualmente, en estas líneas, presentamos los trabajos que se incluyen en el número. No vamos a faltar ahora a este compromiso. En esta ocasión, y dentro de esa línea no monográfica que ha orientado muchos números de esta publicación, se incluyen artículos de temática muy diferente. En este sentido aparecen los siguientes trabajos: «Dos series de la Historia de Moisés, del Patrimonio Nacional», de Paulina Junquera; «Arquetas relicarios de las Descalzas Reales», de María Teresa Ruiz Alcón; «Miguel Angel Houasse (4)», de las colecciones de pintura del Patrimonio Nacional, por Juan J. Luna; «Albacete», por Federico Gallo; «El salón de espejos del Palacio de Aranjuez y Juan de Villanueva», por Juan José Junquera y Mato; «El Colegio de Alfonso XII de El Escorial», por José Luis del Valle Iturriaga, y la «Crónica del Patrimonio Nacional», donde se recoge el acto celebrado el día primero de octubre delante del Palacio de Oriente.

Pero con independencia de esta presentación, por otro lado también concisa, queremos reiterar lo que para nosotros constituye hoy motivo de principal y profunda preocupación: el estado de salud del Caudillo de España.

Durante días, todos los medios de información, sin excepción alguna, están dando cuenta puntual de las incidencias clínicas por las que está pasando Su Excelencia. Y en el sentir de los españoles hay una angustia permanente, aliviada a veces por alentadoras noticias que avivan la esperanza. En el fondo de todo hay una intensa conmoción de la más profunda emotividad. Porque todos sabemos la aceptación y espíritu de servicio con que el Caudillo lleva su enfermedad. Como uno más de tantos afanes que ha dedicado a la Patria.

No deseamos alargar más este Pórtico. Queremos que sea escueto y sencillo, pero repleto de nuestra mayor inquietud del momento y de nuestros más íntimos, sinceros y mejores deseos junto a una verdadera fe y una nunca perdida esperanza.

F. F. de V.

LA HISTORIA DE MOISES

en dos series de tapices del Patrimonio Nacional

Por PAULINA JUNQUERA

DE los pasajes del Antiguo Testamento que se tejieron en los talleres más renombrados de los Países Bajos, en el siglo XVI, el ciclo de la «Historia de Moisés» alcanzó varias ediciones. La colección de tapices de la Corona de España (hoy Patrimonio Nacional) conserva dos importantes series.

La más antigua procede de los bienes que pertenecieron a la Reina Doña María de Hungría¹, de quien, por herencia, la recibió Felipe II que

la incorporó a la colección de la Corona de España. Consta de cuatro paños para cuya textura se emplearon lana y seda sin mezcla de hilos metálicos. Por las características generales que presenta, la serie ha de fecharse hacia 1530. Carece de marca de la ciudad donde se tejió y también de la propia del tejedor que la hizo, omisiones que nos hacen pensar que no fue un encargo regio.

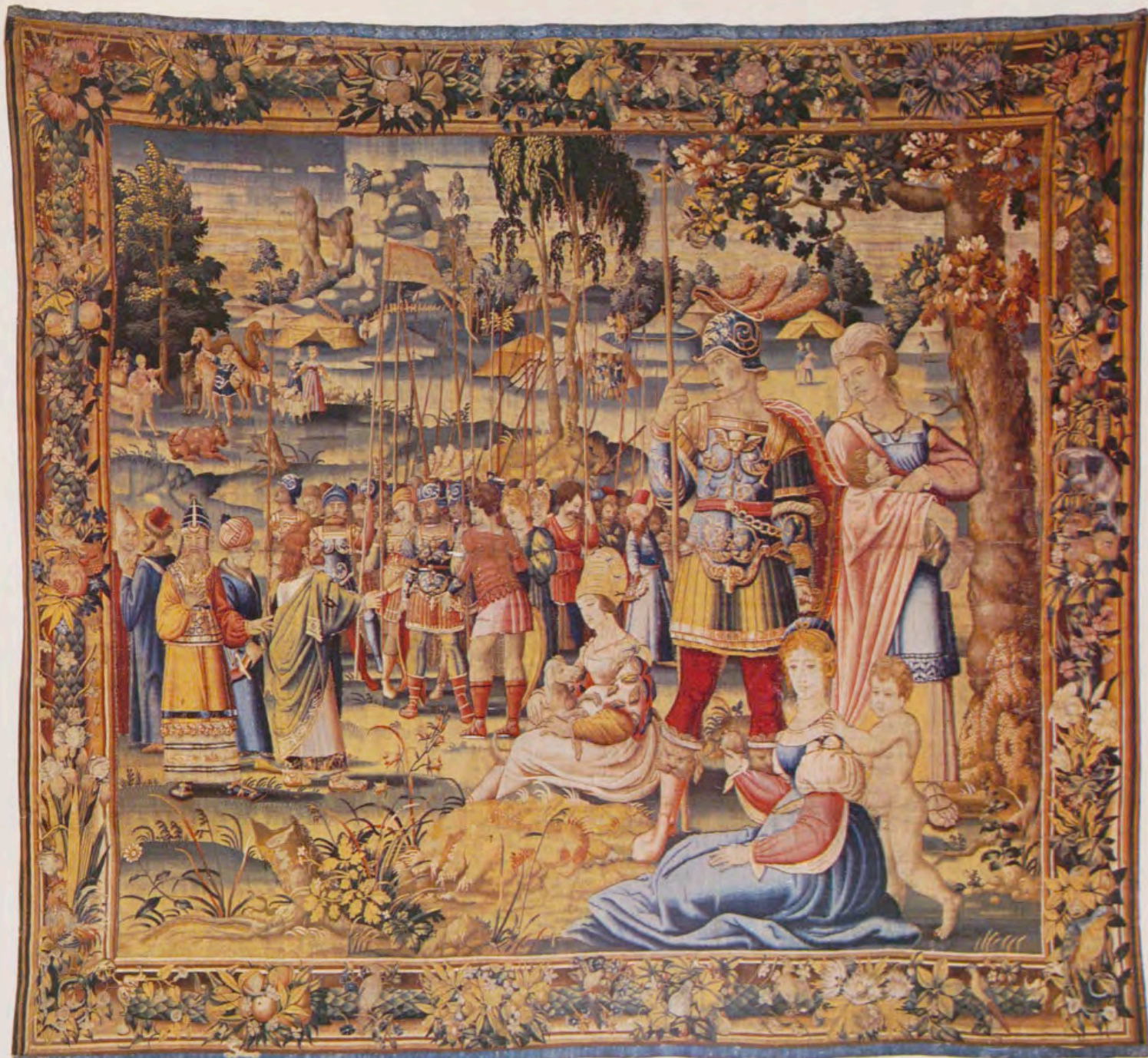
La bordura, del tipo de las que oran las grandes series realizadas por

Bernard van Orley, se compone de un tronco de palmera en torno al cual se agrupan pequeños ramos de flores y frutas entre los que aparecen algunas aves. El colorido es asimismo característico, con predominio de los tonos azules, rojos y leonados. El conjunto de todas estas notas, permite precisar que fue Bruselas el lugar donde se tejió y como fecha de ejecución la señalada anteriormente.

En cuanto al autor de los carto-

1.





2.

3.



1. «Moisés ordena a los hijos de Leví que exterminen a los idólatras», paño II de la serie más antigua de la Historia de Moisés conservada en el Patrimonio Nacional.
2. «Moisés desciende por segunda vez del Sinaí y comunica a los israelitas los preceptos del Señor», paño III de la misma serie, tejida en Bruselas en el siglo XVI.
3. Detalle del paño II de esta misma serie donde se recoge el combate entre los israelitas y los idólatras.



Marca del tejedor Josse van Herselle que figura en el paño I de la serie más moderna de la Historia de Moisés conservada en el Patrimonio Nacional.

nes, por los que la serie se hizo, tenemos que pensar en un pintor del círculo de los que trabajaban con el gran maestro ya citado. Pasemos ahora a la descripción de cada tapiz.

Paño I: «Los israelitas ofrecen a Aarón sus tesoros y con ellos funde el Becerro.» (Exodo, 32, 1-6.) Medidas, 342 por 460 centímetros.

Centra la composición la figura de Aarón en actitud de recibir las ofrendas, vasos y alhajas de oro que le presenta un grupo de mujeres hebreas. A la derecha, y en un segundo plano, aparece Aarón presenciando la fundición de las alhajas. Fondo de paisaje poblado de pequeñas figuras.

Paño II: «Moisés ordena a los hijos de Leví que exterminen a los idólatras.» (Exodo, 32, 21-33.) Medidas, 340 por 535 centímetros.

Destacan por su mayor tamaño, y centran la composición, las figuras de Moisés y Aarón que ordenan a los levitas (únicos que habían permanecido fieles a Moisés), representados en el ángulo inferior izquierdo del paño, el exterminio de los prevaricadores. En el lado opuesto vemos cómo se lleva a término la orden recibida. Más al fondo, en medio del campo, el campamento de los israelitas y el combate entre unos y otros.

Paño III: «Moisés desciende por segunda vez del Sinaí y comunica a los israelitas los preceptos del Se-

ñor.» (Exodo, 34, 9-30.) Medidas, 345 por 395 centímetros.

La escena principal se desarrolla en el segundo plano de la composición, en el que aparece Moisés de espaldas al espectador, dirigiendo la palabra a un grupo de hebreos. En el paisaje hay varias tiendas de campaña para evocar el lugar donde Moisés celebró su parlamento.

Paño IV: «Moisés dirige los trabajos de orfebrería del Arca Santa.» (Exodo, 35, 1-36.) Medidas, 342 por 327 centímetros.

Vemos en el centro las figuras de Beseleel, de la tribu de Judá, uno de los artífices escogidos por el Señor para que realizaran la obra de la construcción del Arca Santa; aparece sentado ante una mesa realizando su trabajo, mientras que, al otro extremo de la misma, está Moisés en pie y con los dos cuernos en la frente (como símbolos externos de los destellos de la luz divina que Dios le había comunicado), con los que los artistas acostumbran a representarle. Acompañan a estas dos figuras principales, un hombre que se acerca para ofrendar un gran vaso, y otros personajes; al fondo, unos hombres ocupados en la construcción del Tabernáculo.

No conocemos ninguna otra tapicería de la Historia de Moisés que, tal vez, hubiera podido tejerse por los mismos cartones utilizados para

esta serie de la colección real española.

Por el contrario, de la segunda tapicería de la misma historia, que a continuación vamos a estudiar, se conocen actualmente tres ediciones importantes que guardan estrecha relación entre sí: una, de nueve paños, se encuentra en el castillo de Chateaudun (Eure y Loire, Francia); otra en el Kunsthistorische Museum de Viena, también de nueve paños, es la más rica, pues en su textura entran, además de lana y seda, hilos de oro y de plata en gran profusión, y la tercera en Madrid, en la colección del Patrimonio Nacional. Son obras de superior calidad, tejidas en Bruselas en el segundo tercio del siglo XVI por algunos de los más afamados tejedores de la época, cuyas marcas ostentan.

La serie de Madrid procede del conjunto de tapices que el Rey Felipe II heredó de su tía Doña María, Reina de Hungría y Bohemia². En su origen, según datos documentales, constaba de diez paños, que se conservaron hasta el año 1751, en el que hubo de desecharse uno por inservible³. En tiempos de Fernando VII sólo quedaban los siete que hoy subsisten⁴. Están tejidos con lana y seda y en la textura se cuentan de 8 a 9 hilos por centímetro cuadrado. A excepción de uno, todos los tapices están marcados con el anagrama de un tejedor que Göbel⁵

Detalle de la bordura
del paño I
de la serie más moderna
de la Historia de Moisés.





1.

ha identificado, hipotéticamente, como el propio de Josse van Herselle, nombre que aparece en la lista de los tejedores de Amberes entre 1576 y 1582. Con anterioridad consta que trabajó en Bruselas. Este monograma aparece tejido, juntamente con la conocida marca de la capital del Brabante, en una bordura, del segundo cuarto del siglo XVI, del característico tipo de tronco central de palmera, frutas, flores y aves, en el paño II de la serie 117 de la colección española. Dato interesante para la exacta localización del lugar en que se fabricó la serie ya que ésta carece de marca de ciudad ⁶.

Los colores empleados, aunque em-

palidecidos hoy, son los usados generalmente hacia la mitad del siglo XVI, verdes, azules, rojos y ocre.

Para las composiciones de los cartones se utilizaron, en cuatro de los paños, cuadros copiados o inspirados en la decoración de las Logias del Vaticano, realizadas, entre 1515 y 1518, por Julio Romano. Las de los tres paños restantes son originales de un desconocido cartonista, discípulo fiel de la escuela romanista de Bruselas.

Los mismos cartones que se utilizaron para tejer la serie madrileña se usaron también para la de Chateaudun y, con algunas modificaciones, para la de Viena.

También las borduras son muy semejantes en las series francesa y española: roleos a la italiana, a los que se mezclan faunos y sátiros. Las coincidencias señaladas nos servirán de apoyo para determinar la cronología de las tres series, problema de difícil solución, ya que para la serie de Chateaudun no contamos con la ayuda de fuentes documentales. Por otra parte, y como ya se ha dicho, no existen diferencias estilísticas entre esta serie y la española. No obstante hay que tener en cuenta, como ya lo hizo Mlle. Mahl ⁷, que la serie de Chateaudun tiene la franja superior de la bordura igual a la de la serie de Abraham, del Museo Nacio-



«Los israelitas ofrecen a Aarón sus tesoros».
serie de la Historia de Moisés tejida en Bruselas. Siglo XVI.



«Los israelitas ofrecen a Aarón sus tesoros».
Paño I de una serie de la Historia de Moisés tejida en Bruselas. Siglo XVI.



«Pasado el mar Rojo, Moisés y los israelitas dan gracias a Dios».
Paño IV de otra serie de la Historia de Moisés tejida en Bruselas. Siglo XVI.



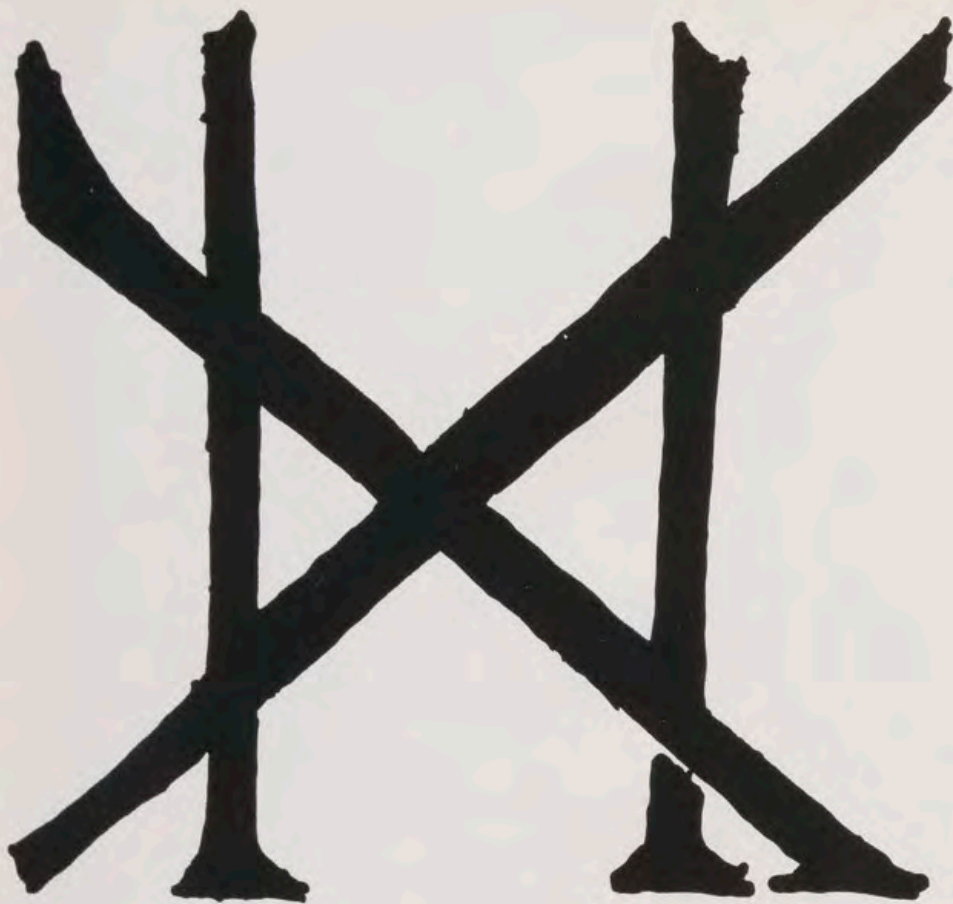


2.



3.

1. «Moisés dirige los trabajos de orfebrería del Arca Santa», paño IV de la serie más antigua de la Historia de Moisés.
2. «Dios elige a Moisés para libertar al pueblo de Israel», paño I de la serie más moderna de la Historia de Moisés conservada en el Patrimonio Nacional.
3. «Moisés y Aarón ante el faraón», paño II de la serie anterior.



Marca del tejedor Josse van Herselle que aparece en el paño V de la serie antes citada.

nal de Viena, que se fecha en 1530. Además la ayuda que podrían darnos las marcas de los tejedores es también relativa. La serie francesa tiene el mismo monograma que algunas series famosas: «Las cazas de Maximiliano», Museo de Louvre; «La batalla de Pavía», Museo de Nápoles; la «Historia de Hércules»⁸ y uno de los paños del «Apocalipsis» de la colección del Patrimonio Nacional de España. Es un monograma identificado como el propio de Jean Gheetels; por estas características la serie francesa ha de fecharse entre 1530 y 1540.

La serie de Madrid tiene la marca atribuida a Josse van Herselle, quien hizo, en colaboración con Jan van Tiegen, la serie vienesa, fechada por Elisabeth Mahl⁹ en 1560. Por tanto, debemos considerar como serie «princeps» la del castillo de Chateaudun; segunda, la del Patrimonio Nacional de España, que ha de fecharse hacia 1545-1550, fecha que concuerda perfectamente con los datos documentales que tenemos, y tercera, la del Museo Nacional de Viena, de 1560.

Describamos ya los tapices que integran nuestra serie.

Paño I: «Dios elige a Moisés para libertar al pueblo de Israel.» (Exodo, 3, 1-14.) Medidas, 381 por 425 centímetros. Marca del tejedor van Herselle.

Centra la composición la figura de

Moisés con la vara-serpiente, arrojado ante el Señor que se le aparece en la zarza ardiente. Detrás, el Patriarca quitándose el calzado como le había ordenado el Señor y, más al fondo, conduciendo el ganado de su suegro Jotró.

La misma representación en Chateaudun y en Viena.

Paño II: «Moisés y Aarón ante el Faraón.» (Exodo, 5, 2.) 390 por 468 centímetros. Carece de marca del tejedor.

Tres pasajes de la historia de Moisés, distintos pero relacionados entre sí, se representan en este tapiz: Aarón sale al encuentro de Moisés que llega al monte de Dios, acompañado de su mujer y su hijo montados en un asno, y le abraza (Exodo, 4, 17-31), pasaje éste que vemos en segundo término a la izquierda; en el centro, representados con figuras de mayor tamaño, Moisés en actitud de referir a Aarón la misión que Yahvé le había confiado (Exodo, 4, 31), y al fondo, a la derecha, el Faraón sentado en el pórtico de un palacio, presenciando el prodigio de la conversión del cayado de Aarón en serpiente (Exodo, 7, 16-18).

La misma composición en el castillo de Chateaudun. Falta en Viena.

Paño III: «El paso del Mar Rojo.» (Exodo, 14, 22-31.) 391 por 556 centímetros. Marca del tejedor, igual a la del paño I.

Composición tomada de la zona

abovedada de las Logias del Vaticano, en la que, como en las otras tres, puede constatarse el esfuerzo que el cartonista de la tapicería tuvo que hacer para ser fiel a la pintura original, tanto en el aspecto artístico como por el mayor tamaño que la obra textil imponía.

En la composición vemos a Moisés que alza su vara y extiende la mano sobre el mar para que las aguas se dividan y permitan el paso de los israelitas a pie enjuto, mientras que ha de detener a sus perseguidores, los egipcios, que con sus carros y caballos penetran en el mar.

La misma composición en las colecciones francesa y vienesa.

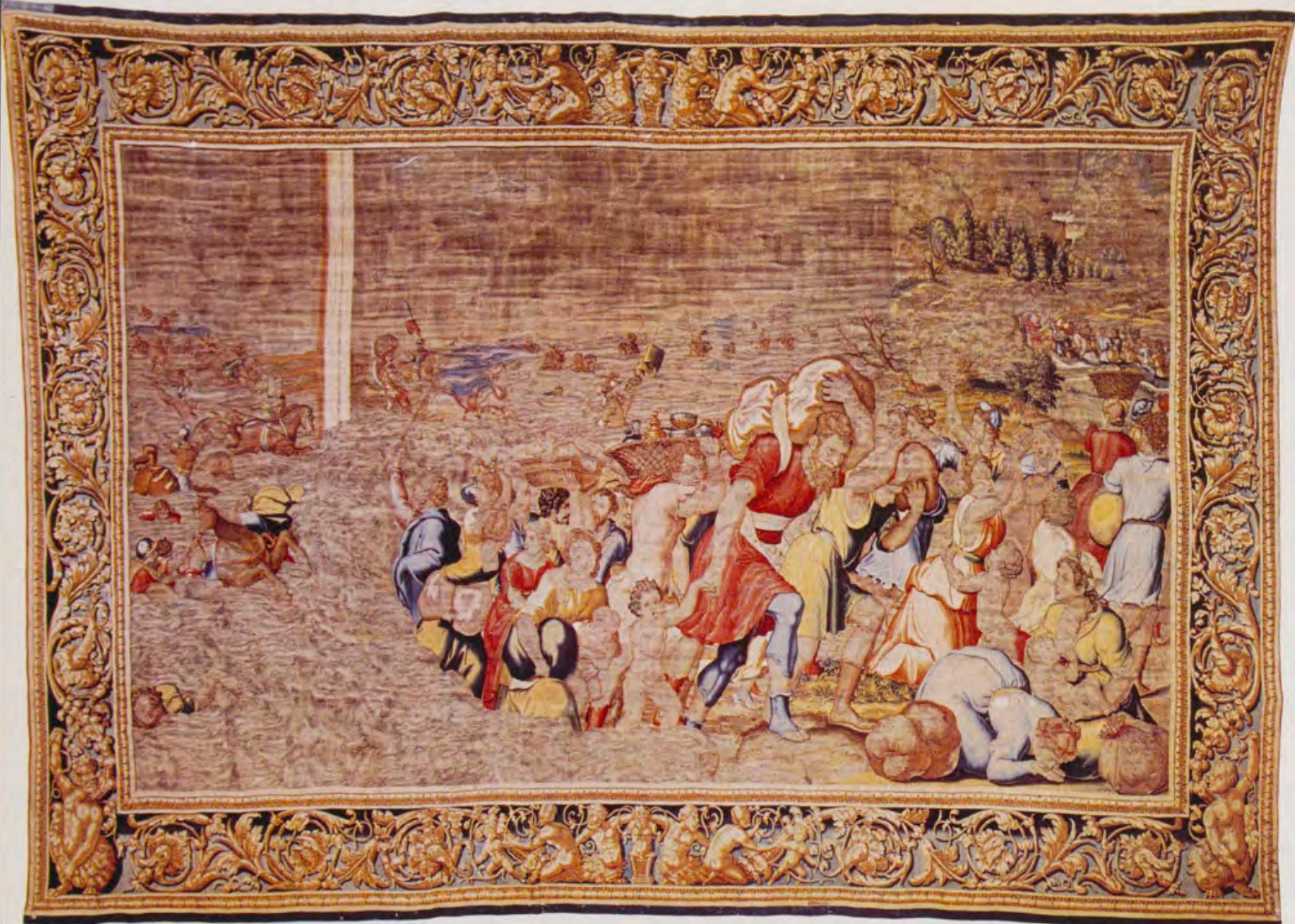
Paño IV: «Pasado el Mar Rojo, Moisés y los israelitas dan gracias a Dios.» (Exodo, 15, 1-20.) 391 por 436 centímetros. Marca igual a la del paño anterior.

El tema representado es el momento en que Moisés acompañado de su pueblo, que tañe instrumentos musicales diversos, entona un cántico de acción de gracias (el primero y más célebre de los «cantos» que la liturgia cristiana toma del Antiguo Testamento). Al fondo, a la derecha, vemos otras dos escenas: un grupo de hebreos que al tocar tierra firme, de rodillas, dan gracias a Dios, y a Moisés, que en un altozano realiza un acto análogo.

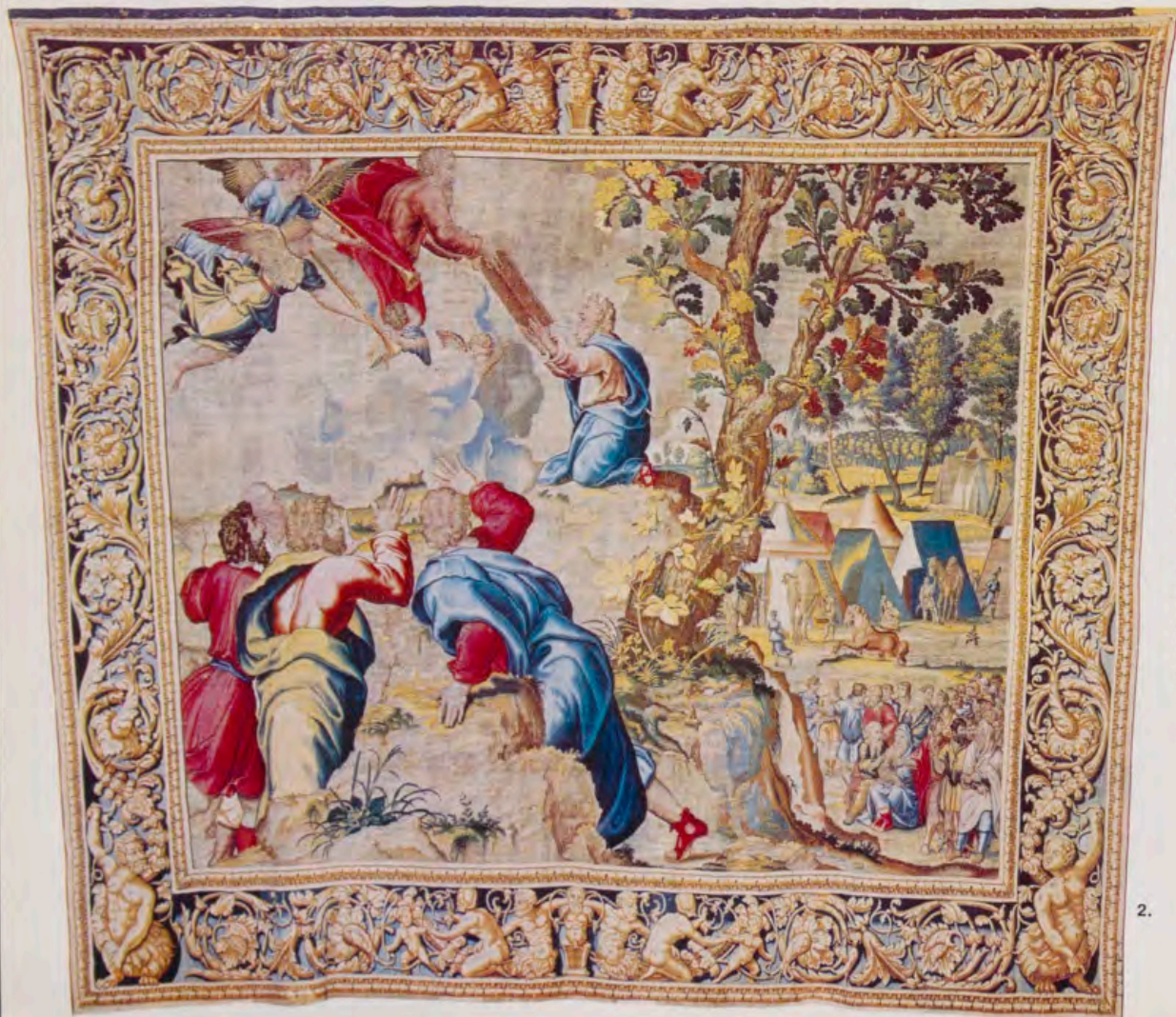
Tapices del mismo tema existen en Chateaudun y Viena.

Bordura del paño V
de la serie más moderna
de la Historia de Moisés.





1.



2.

1. «El paso del Mar Rojo», paño III de la serie más moderna de la Historia de Moisés, tejida en Bruselas en el siglo XVI.
2. «Moisés en el Sinaí», paño V de la serie anterior.
3. «Los israelitas adoran el becerro de oro», paño VI de la misma serie.
4. «Moisés horada la peña de Horeb», paño VII de esta serie.



3.



4.



Marca del tejedor Josse van Herselle que figura en el paño VII de la serie anteriormente citada.

Paño V: «Moisés en el Sináí.» (Exodo, 20, 2-20.) 383 por 432 centímetros. Marca incompleta del mismo tejedor.

Composición tomada de las Logias del Vaticano. En el ángulo superior izquierdo aparece, sobre una densa nube, Dios, que, acompañado de ángeles haciendo sonar sus trompetas, entrega a Moisés las Tablas de la Ley. Más abajo un grupo de israelitas, en actitudes maravilladas, contemplan la escena. A la derecha, con figuras pequeñas, se ha representado el pasaje del Exodo que refiere cómo Moisés hizo salir al pueblo del campamento para marchar al encuentro del Señor¹⁰.

Las colecciones francesa y vienesa poseen tapices del mismo tema.

Paño VI: «Los israelitas adoran el becerro de oro.» (Exodo, 32, 1-6.) 392 por 490 centímetros. Marca igual a la de los paños I, III y IV.

Composición tomada de las Logias del Vaticano. En primer término el pueblo de Israel reunido en torno al becerro muestra su gozo. En el ángulo superior derecho, Moisés y Josué, su ministro, contemplan desde la falda del monte aquella escena. También se representa al Patriarca irritado que arroja al suelo las Tablas de la Ley.

El mismo tema en Chateaudun y Viena.

Paño VII: «Moisés horada la peña de Horeb.» (Exodo, 17, 1-7.) 383 por 511 centímetros.

La marca del tejedor aparece en este paño sobremontada por una cruz de brazos iguales. Igual a la de la serie de Viena¹¹.

Composición tomada de las Logias del Vaticano. Moisés, acompañado por los ancianos de Israel y en presencia del Señor, horada la peña de la que brota el agua que habría de saciar la sed del pueblo¹².

Tapices del mismo tema en las colecciones francesa y vienesa.

La Historia de Moisés tuvo gran aceptación, por ello se hicieron varias copias hasta el siglo XVII: una de ellas fue encargo del obispo Nicolás de Thou (1528-1592) y se encuentra en el Museo de Chartres; otra se tejió en el taller de Jan Permentiers y Henri Reydam (1629-1661), consta de siete paños y se conserva en el Kunsthistorische Museum de Viena.

NOTAS

¹ Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor. 1.ª época. Leg. 1.093. Años 1555-1558. «Cargo que se hace a Rogier Patie de Tapicería de la Reina María de Hungría... N.º 27. Más cárgasele cuatro paños de la Tapicería pequeña de Moisés, de seda e la mayor parte de lana, de cuatro anas de caída.

Paño I que es de quando el platero hacía los basos para el tabernáculo. Mide veinticinco anas.

Otro quando las mugeres de los Hebreos ofrecían en el templo las joyas para hacer los Basos. Mide 33 anas y tres cuartas.

Otro quando Moyses y Haron hablaron al pueblo hebreo. Mide veintinueve anas.

Otro de la batalla que tubieron entre sí los Hebreos sobre el pecado de adorar el becerro. Mide treinta y seis anas y dos cuartas.»

En nota marginal dice «a Felipe II».

² Archivo General de Simancas. Leg. 1.093, folio 129 del Inventario de los bienes de la Reina de Hungría y de Bohemia. Cigales, 19 de octubre de 1558. «Tapicería de la ystoria de Moyses, de seda y lana fina. 10 paños de 5 anas y media de caída. El 1 tubo 36 anas.

Otro de quando los Hebreos cogían el maná, de 45 anas y dos cuartas.

Otro de quando los Judíos adoran el becerro, 42 anas.

Otro de quando Dios dio a Moyses la ley, 34 anas y dos cuartas.

Otro de quando los Hebreos pasaron el mar Bermejo y el rey Faraón se aogó, 49 anas y dos cuartas.

Otro de quando las serpientes mordieron a los Hebreos, 40 anas.

Otro de quando los Judíos acabaron de pasar el mar Bermejo e cantaban el cántico nuevo, 39 anas.

Otro de quando Dios hablava a Moyses e su Bara se convertía en serpiente, 34 anas y dos cuartas.

Otro de quando los Hebreos llebaban sus joyas para sacrificar en el desierto, 30 anas y dos cuartas.

Otro de quando Moyses sacó la fuente de la peña, 41 anas y dos cuartos, que son 393 anas.»

En nota marginal «a Felipe II».

³ Archivo General de Palacio. Oficios de la Real Casa. Leg. 917. Año 1700. «Relación formada por don Felipe de Torres de las tapicerías que se habían de llevar a El Escorial para decorar las habitaciones de los Reyes en el Palacio...» La serie de Moisés, diez paños para las dos Cámaras de sus Majestades.

En un Inventario de 1741 consta que los diez paños se devolvieron a Madrid para ser inventariados.

En la Testamentaría de Carlos III, año 1789,

Detalle del paño IV
de la serie más moderna
de la Historia de Moisés.



Detalle del paño V de la serie anterior.



tomo III, fol. 234, se mencionan ya sólo nueve paños.

⁴ Testamentaría de Fernando VII. Año 1833, volumen I, fol. 203: «Siete paños de la Historia de Moisés y los Israelitas, hechos en Flandes de estofa fina, bastante usados y desmayados de color. Están copiados de dibujos de Rafael. Miden de corrida los siete, 39 varas y de caída cada uno 4 y tres cuartas, que hacen en cuadro 196 varas que a precio de 300 reales la vara importan 50.700 reales.»

⁵ GÖBEL, III, p. 359, y I, p. 602.

⁶ La existencia de esta bordura que en su día comunicamos a Mlle. E. Mahl, del Museo Nacional de Viena, le permitió precisar con exactitud el lugar de fabricación de la serie de Moisés de Viena (*Jarbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, tomo 63, año 1967), localizado anteriormente en Nancy (L. BALDASS, *Die Wiener Gobelinsammlung*, Wien, 1920, pp. 52-61, y E. RITTER y BIRK, «Inventario de los tapices y gobelinos que posee la Allerhöchste Kaiserhaus», en *Jarbuch der Kunsthistorische Sammlungen des Allerhochst Kaiserhaus*, vol. I, 1883, S. 215).

⁷ ELISABETH MAHL, *Die «Mosesfolge» der tapisseriensammlung des Kunshistorischen Museum in Wien*.

⁸ PAULINA JUNQUERA, REALES SITIOS, año XI, número 42, cuarto trimestre 1974, pp. 18-24.

⁹ ELISABETH MAHL, art. cit.

¹⁰ Hemos respetado el orden numérico de los tapices establecido en el Inventario de 1886. Según la cronología bíblica, este paño debería ser el VI de la serie.

¹¹ ELISABETH MAHL, art. cit., y GÖBEL, tomo *Die Romanische Lander*.

¹² Según la cronología del Exodo, este tapiz debería ser el V de la serie.

ARQUETAS RELICARIOS

DE LAS DESCALZAS REALES

Por MARIA TERESA RUIZ ALCON



Arqueta de plata y concha de tortuga, del siglo XVII. Contiene la reliquia de San Cosme y San Damián.



Arqueta nielada y dorada. Año 1616. Probable obra alemana.



Un costado de la arqueta anterior.

EL insigne historiador del arte español, Amador de los Ríos, publicó en 1871, en la obra *Museo Español de Antigüedades*, un trabajo sobre arca y arquetas, en el que afirmaba que todas ellas lograron dentro de la iglesia española, desde los tiempos más lejanos, extraordinaria representación. El motivo no fue otro que la costumbre tan extendida en España, desde la época visigoda, por nuestros reyes y grandes magnates de entregar a los templos, para guardar las reliquias de los santos, las arquetas y cajas más artísticas y valiosas que poseían, y que, en la mayoría de los casos, habían sido realizadas no con fines religiosos, sino como ornato de

sus propias casas, para guardajoyas y para uso muy particular e íntimo de las personas.

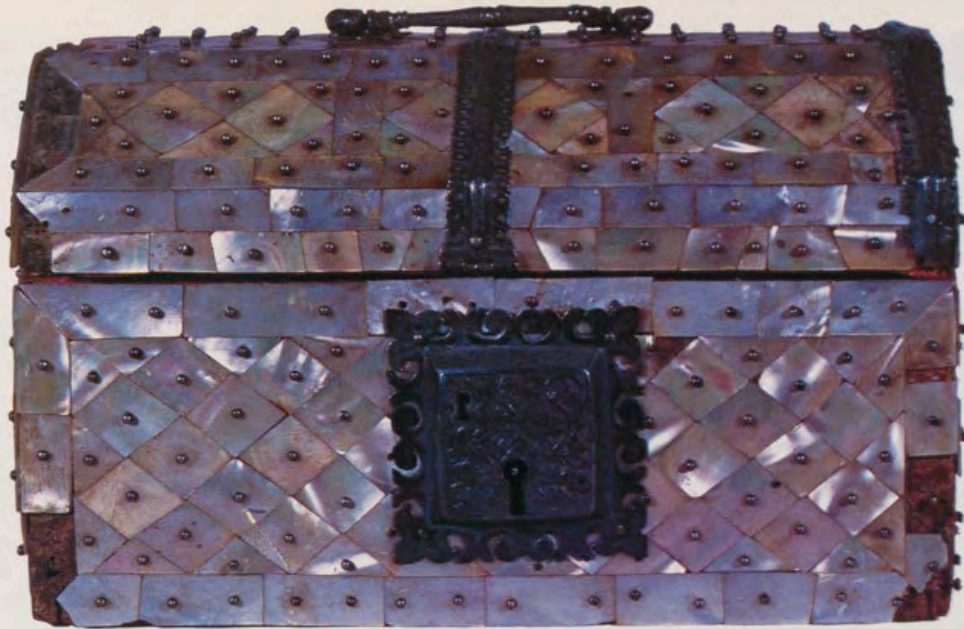
Esto, exactamente, es lo que ha ocurrido en muchas ocasiones en el Monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid. En su relicario se conservan gran número de arquetas y cajas, algunas de las cuales aparecen hoy en estas páginas de REALES SITIOS. A pesar de guardar reliquias no fueron construidas con este propósito, sino con el de guardajoyas y guardasecretos. Por donación personal pasaron al Convento y se dedicaron a relicarios.

Quedan aún, en las Descalzas, muchas arquetas por estudiar. De las que ahora se publican todavía hay incóg-

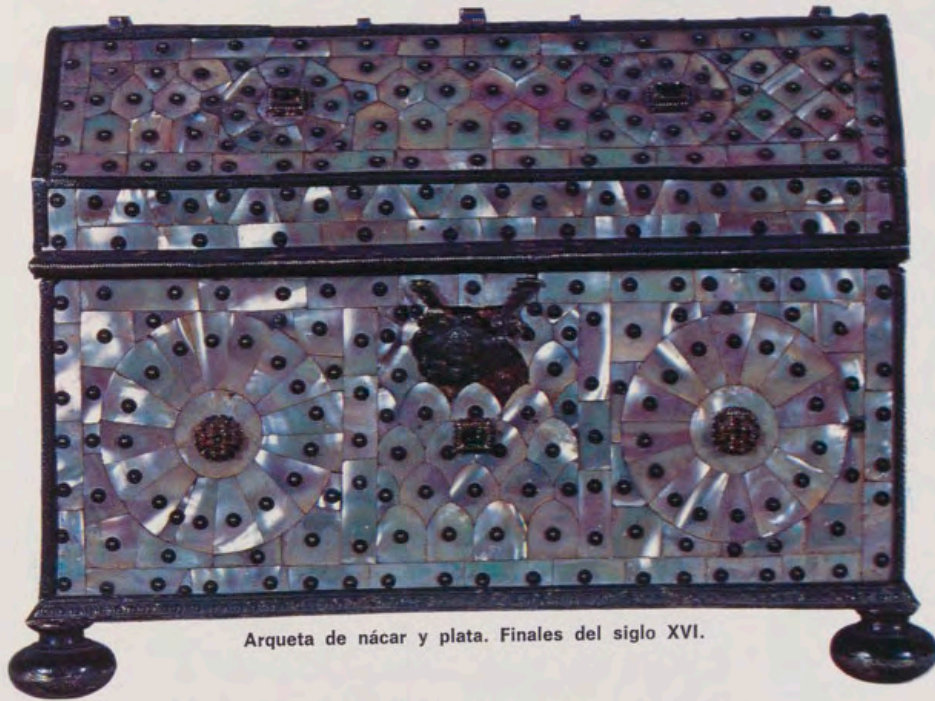
nitas por resolver, la mayoría sólo verificables si algún día los documentos nos confirman las hipótesis o nos dan datos seguros.

Desde sus orígenes se habían reunido en el Monasterio numerosas reliquias, entregadas unas por Doña Juana de Austria, traídas otras por las religiosas que desde Gandía vinieron a fundar el Convento de Madrid; pero, la mayoría de las que se guardan fueron donación de la Emperatriz María, hija del Emperador Carlos V y hermana de Doña Juana, la fundadora, cuando vino desde Praga a retirarse al Monasterio de las Descalzas, al quedar viuda en el año 1581.

Data la instalación del Relicario del



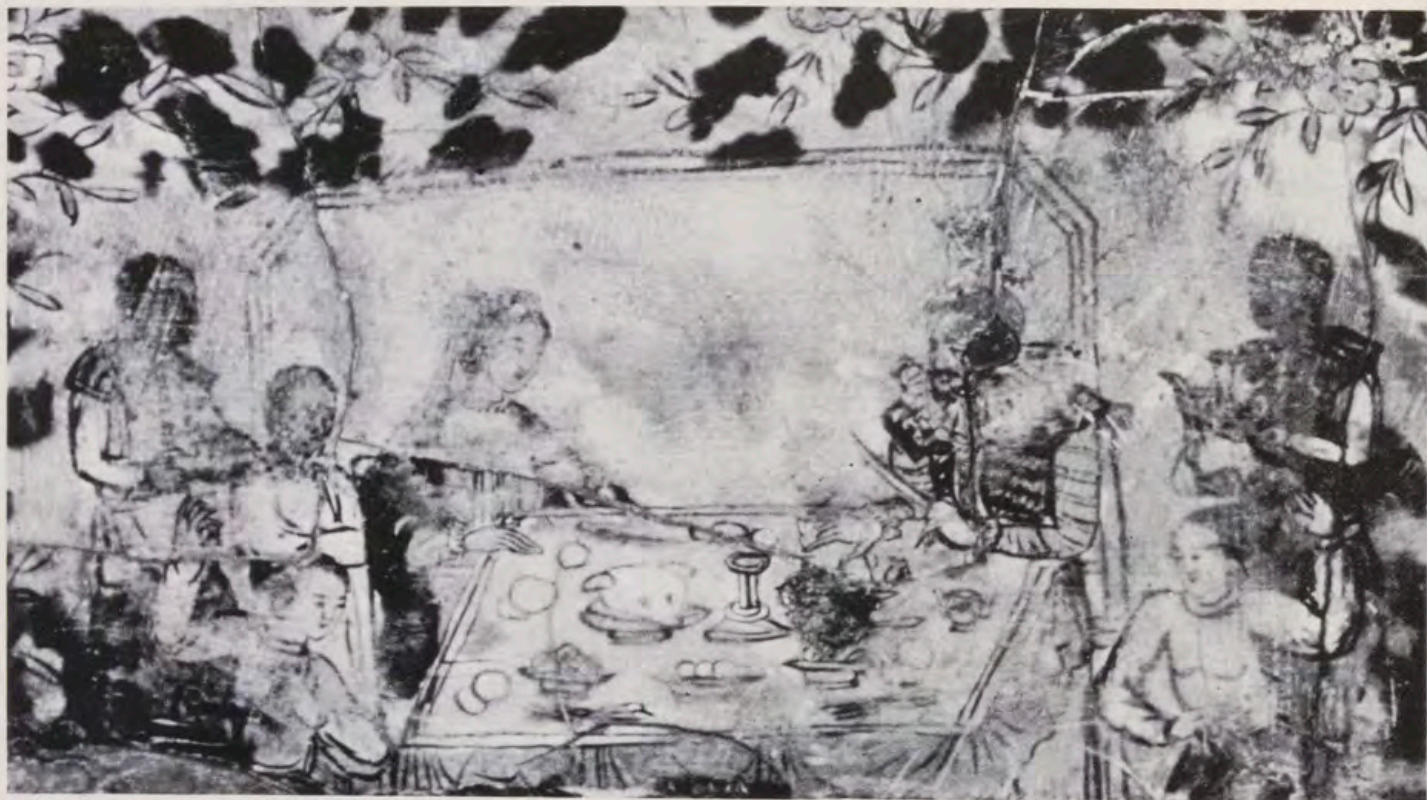
Arqueta de nácar y plata. Medios del siglo XVI.



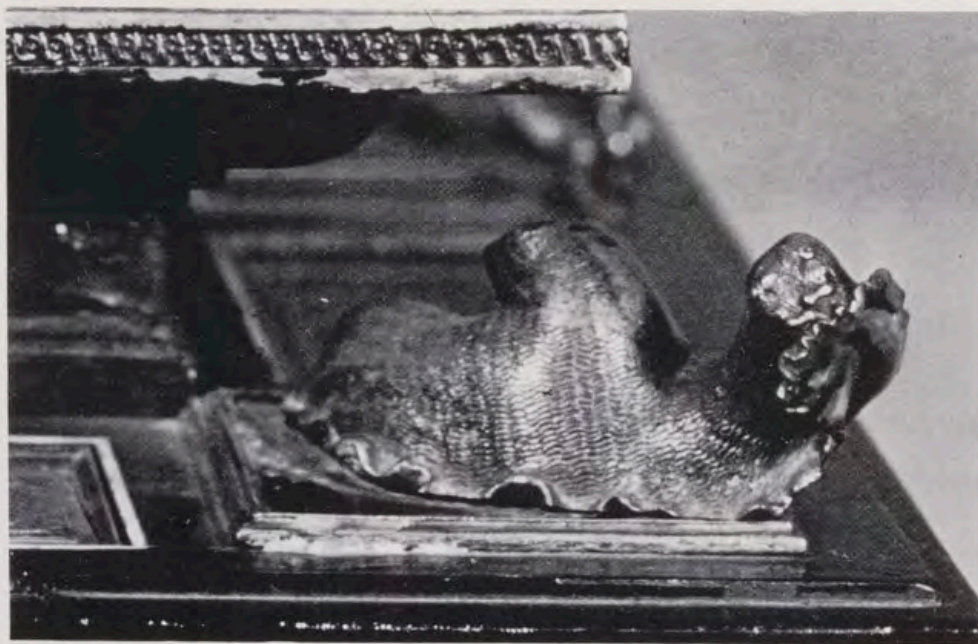
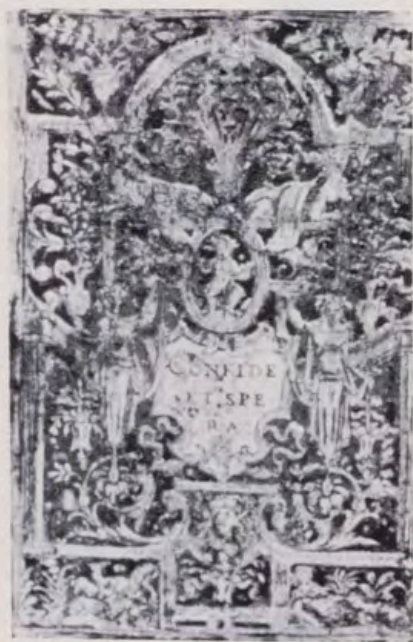
Arqueta de nácar y plata. Finales del siglo XVI.

Tapa de la arqueta nielada y dorada con la Anunciación de María.





Detalle de la arqueta de concha de tortuga. Banquete de Salomón y la reina de Saba.



Dos detalles de la arqueta de la reina Ana de Austria: parte central y una pata.

Monasterio del año 1627. El fuego de la iglesia de 1862 lo dañó en parte y desaparecieron los espejos que lo decoraban, quedando como ahora lo admiramos. Cuando se instaló, muchas de las reliquias existentes guardadas en cajas sin valor se trasladaron a ricas arquillas y joyeros pertenecientes a la misma Reina y a otras damas de la nobleza que las donaron con gran devoción, dado el fin piadoso al que se iban a destinar.

La pieza mejor de todas es el llamado joyero de boda de la Reina Ana, cuarta mujer de Felipe II. Esta extraordinaria caja fue regalo de la Reina al Monasterio, a poco de su boda en el año 1570, para guardar el cuerpo de San Vito, que también había sido

traído por ella desde Alemania. El acto de la entrega, según consta documentalmente, se hizo en el Monasterio con una ceremonia solemnísima en la que intervinieron la Reina y el propio Felipe II.

Esta arqueta, ampliamente conocida¹, es obra del orfebre alemán Wenceslao Gamnizer, artista que nació en Viena en el siglo XVI, pero que trabajó casi siempre en Nuremberg. Se conocen varias obras de este orfebre, una de las más famosas es la arqueta del Tesoro de la Residencia de Munich, de plata y placas de cristal de roca talladas, donde se representan los «Trabajos de Hércules». De toda su producción puede considerarse la más importante la arqueta de las Descal-

zas, pues aunque en algunas de las otras obras emplea materiales de mayor valor, en ésta, que sólo es de plata, es en la que mejor quedan patentes sus condiciones de orfebre.

La arqueta está concebida con un gran sentido arquitectónico, posible influencia de las antiguas arcas alemanas —destinadas a fines litúrgicos en los siglos XII, XIII y algo en el XIV—, que eran reproducciones de iglesias románicas y góticas. La parte central de las cuatro fachadas, está formada por columnas dóricas sobre basas cuadradas que sostienen un entablamento; en los intercolumnios se abren arcos de medio punto que cobijan estatuillas de altorrelieve, representaciones de diversas virtudes; el

resto de los motivos ornamentales de la arqueta están distribuidos en sentido horizontal, todo a su vez profusamente decorado, con una insistencia en no dejar espacios lisos sólo igualado en el arte oriental. Otro detalle interesante es una gran cantidad de inscripciones en latín; unas, son frases enteras; otras, palabras enunciadoras de cualidades morales: modestia, esplendor, honestidad, justicia, etcétera. Algunas de las cenefas estaban esmaltadas en rojo, verde y azul, pero el tiempo lo ha borrado casi por completo.

La tapa, en forma de artesa, está rematada por un grupo escultórico de plata, que hace alusión a la maternidad o fecundidad; un buen número de pequeños animalitos —conchas, salamandras, culebritas— están repartidos por el suelo y también aparecen, como motivos decorativos, en otras partes de la arqueta. Estos animalitos se encuentran con mucha frecuencia en las distintas obras de Gamnizer. El arca descansa sobre una plataforma de ébano y chapas de plata, con decoración geométrica esmaltada en rojo y azul. En las esquinas, cuatro especies de dragones de plata figuran las patas. En una de las cartelas con inscripciones está el nombre del autor y la fecha: «1570 Noric aurifaber *venzlaus Gamnizer* ista aeterni fecit ductus amore boni.»

Existen en el relicario dos arquetas más de indudable procedencia alemana. Una, es de ébano con aplicaciones de plata recortada y adornos de piedras duras². En ella, la decoración está también distribuida en zonas horizontales. En la parte central, alternan espacios rectangulares con arcos de medio punto, donde aparecen una serie de figuritas de altorrelieve representación de dioses paganos, Júpiter, Mercurio, Apolo, Marte, etc. En los espacios rectangulares en bajorrelieve escenas mitológicas. El resto de las decoraciones está formado por cartelas con roleos muy bellos y en cuyo centro, de forma oval, van alojadas piedras de lapislázuli, cornalinas y ágatas. En las franjas más estrechas hay pequeños camafeos. En el centro de la tapa, se notan las señales de una cartela de plata que se ha perdido. Las patas, también de plata, las constituyen unos mascarones sujetos por dos roleos en forma de C muy cerrada.

Sin temor a equivocarse este arca se puede atribuir a los famosos talleres de muebles de Augsburgo, que florecieron muy especialmente a partir de mediados del siglo xvi. De antiguo venía trabajándose la madera excepcionalmente en esta parte de Alemania; en el siglo xvi influye de un modo definitivo el arte italiano, concretamente florentino, con el empleo de



Detalle de la arqueta luso-india del siglo XVIII.

las piedras duras, y a partir de este momento en Augsburgo se incorpora este material a su orfebrería. Esta arqueta es obra augsburguesa de principios del siglo xvii. El lapislázuli que emplea es el propio de aquella región, de un vetado muy distinto al que se usaba en Florencia. Un estudio más profundo podría determinar el orfebre, que indudablemente está dentro del círculo de Matthaus Wilbaum.

El segundo cofrecillo, de procedencia alemana, es una caja rectangular con tapa plana, de hierro nielado y dorado. Esta caja se debió de hacer para fines litúrgicos, aunque no como relicario, quizá para guardar el Sacramento. Está dotada la arquilla de una fuerte cerradura y la decoración es de

temas religiosos. En los dos frentes mayores están representados los cuatro Evangelistas; a los costados diferentes emblemas de la Pasión; en la tapa la Anunciación de María. Por una parte, la rudeza en la ejecución de los grabados y también la decoración a base de nielado hace pensar en los trabajos realizados por los armeros alemanes. La fecha de la obra aparece grabada, 1616. Podría haber sido construida, como ya se indicó, para llevar el Sacramento en campaña³.

Se agrupan después tres arquetas, por la similitud de sus materiales de construcción: plata y concha o nácar.

Dos de ellas de reducido tamaño⁴ están hechas de pequeñas placas de



1.

1. Arqueta luso-india del siglo XVIII.
2. Arqueta de bronce y cristal de roca del siglo XVI.
3. Arqueta de la reina Ana de Austria (cuarta mujer de Felipe II), vista de costado.
4. Arqueta alemana del siglo XVI, con la tapa levantada.
5. Arqueta alemana del siglo XVI, con la tapa cerrada.



2.



3.



4. 5.





Arqueta japonesa del siglo XVIII.

Remate de la tapa de la arqueta de Ana de Austria.



nácar y guarnecidas con plata. Las dos son de la misma forma, con tapa poligonal y muy semejante la distribución de los elementos decorativos. Las plaquitas de nácar forman diversas figuras geométricas y van sujetas a un alma de madera, que constituye la arqueta, por medio de clavitos de plata de cabeza esférica; las aristas están rematadas por cenefas del mismo metal. Por los motivos decorativos que adornan una de las arquetas, que tiene asa, parece de un estilo algo más avanzado, pero las dos encajan perfectamente en la segunda mitad del siglo XVI. La más avanzada, cuyo estado de conservación es mejor, va guarnecida por esmeraldas y rubíes.

Son poco frecuentes esta clase de arquetas y se desconoce de qué escuela o taller de orfebrería pudieron salir. Existe en el Tesoro de la Catedral de Toledo una con esta misma técnica de las placas de nácar, aunque sin guarnición de plata, y en mucho peor estado de conservación. También se ignora el origen. Procedentes de Palestina, de Jerusalén, han venido a Europa, desde casi la Edad Media, muchas cruces y relicarios fabricados en este material, pero el trabajo de las arquetas es muy distinto. El empleo del nácar y cierto barroquismo que resulta del conjunto de la pieza, lleva a pensar en obras realizadas en Portugal, en cuyo caso habrían sido regalo al Monasterio de la Fundadora Doña Juana, la Princesa de Portugal.

De mayor dimensión que las anteriores, pero relacionada con ellas por el material, es la arqueta que contiene las reliquias de San Cosme y San Damián. De forma casi cuadrada⁵ y tapa plana, está formada por planchas de placa de tortuga enmarcadas con ancha moldura de plata de perfiles rectos, filetes y listeles. Tres amplios goznes permiten el movimiento de la tapa.

Las placas de concha están decoradas con dibujos de hojas, tallos, pá-

jaros y ciervos, perfilados en negro, y alguna que otra florecita en rojo, pero que con las manchas negras naturales de la concha apenas se aprecian si no se observa muy de cerca. En el centro de la tapa, en una parte en que la concha es más clara y no tiene manchas negras, está dibujada la escena de un banquete, sin duda Salomón y la Reina de Saba. Por las asas de la caja y los vestidos de los personajes del banquete, puede ser una obra de principios del siglo XVII y quizá mejicana.

Esta caja contiene dos cráneos, que según las inscripciones grabadas en las diademas de oro que los rodean, pertenecen a San Cosme y San Damián. En un manuscrito que se guarda en su interior, fechado en el año 1527, se explica que estas reliquias fueron de las traídas por la Emperatriz María. Siempre se creyó que pertenecían a mártires de la legión Tebana, pero cuando se abrió la caja, al instalar el Relicario, se encontraron los dos cráneos con las diademas en las que se decía que pertenecían a San Cosme y San Damián, los santos mártires médicos.

Siguiendo con las arquetas de procedencia ultramarina, son de gran interés tres orientales. Dos de ellas, son obras realizadas en las provincias Portuguesas de Asia; la tercera es arte japonés.

De las dos luso-indias, la de mayor tamaño⁶ es una obra de marquetería en madera, marfil y nácar. La superficie es un mosaico de piezas muy menudas formando una decoración vegetal, con la característica del arte musulmán, esto es, la repetición de uno o dos motivos. En este caso, el fondo está cubierto de bucles con pequeñas hojitas y sobre él destacan, en espacios iguales, la representación estilizada del árbol de la vida, motivo frecuentísimo en el arte indio y que pasó de los primitivos pueblos mesopotámicos. Tiene herrajes de bronce

y es, sin duda, una obra realizada en el siglo XVIII.

La otra arqueta, de la misma procedencia, es de pequeño tamaño⁷. La tapa es de forma semicircular —llamada de baúl— y su decoración está pintada sobre un papel que forra la caja de madera. Los motivos decorativos son vegetales y animales. El fondo es negro y el dibujo está realizado en color ocre, resaltando unos frutos en tonos rojos. Dos leones afrontados aparecen en el centro y sobre la tapa está representada una fuente.

La tercera de las orientales, rectangular con tapa de baúl, es de madera lacada en negro cubierta de decoración en dorado y algún que otro motivo de nácar incrustada⁸. Una greca divide cada frente y la tapa, en dos escenas; en cada una aparece un árbol frondoso, almendro, crisantemo o pino, y, sobre él, un animal, un ruiseñor, un águila, un caballo o un león. Tanto la fauna como la flora es japonesa. Los animales, exceptuando el ruiseñor, están fantaseados, pero es la manera tradicional de representarlos en el arte japonés. La arqueta está concebida según el arte japonés, aunque materialmente pudiera estar hecha en Filipinas, donde estaban establecidos muchos japoneses. En el conjunto de la obra predomina el tono dorado con algún que otro toque rojizo y los puntos luminosos que le proporciona las incrustaciones de nácar.

Perteneciente a la orfebrería italiana es la arqueta que contiene la reliquia de San Francisco de Borja⁹. Es de madera de ébano sembrada de rosetas de plata dentro de un dibujo de rombos, las aristas guarnecidas de chapa de plata decorada con roleos grabados. En las esquinas cuatro cariátides embutidas y, por patas, los bustos alados de unos sátiros, todo del mismo metal. Las asas se componen de dos carátulas: una, de león; otra pequeña, humana, unidas por dos piezas en forma de S. La tapa de la



1.



2.



3.

- 1 y 3. Detalles de la arqueta alemana del siglo XVI.
 2. Pata de la arqueta alemana del siglo XVI.
 4. Detalle de la arqueta japonesa del siglo XVIII.



4.

arqueta es poligonal y lleva en su interior un espejo flanqueado por dos jarroncitos con flores de chapa de plata; en él está pintado el retrato de San Francisco de Borja. Por medio de una muesca se saca el table-ro donde va el espejo y los floreros y deja al descubierto una cavidad, adornada con chapa de plata recortada, de donde se sacan tres minúsculos cajoncitos secretos.

La arqueta, en su conjunto, es de gran belleza. Las cariátides, patas y asas recuerdan trabajos de orfebrería florentinos del siglo XVII.

San Francisco de Borja había muerto en el año 1572 y en el año 1617 sus restos fueron traídos a España a la Casa Profesa de Madrid, el Co-

legio Imperial, hoy Instituto de San Isidro. Pudo ser en este momento cuando se separa esta reliquia que se envió a las Descalzas. No era de extrañar esta deferencia de la Compañía con el Monasterio, fundado por la Princesa Doña Juana, teniendo en cuenta la ayuda y relación que ella había tenido con los jesuitas en sus comienzos y muy especialmente con el Santo Duque.

Por último trataré de una caja de dimensiones no muy grandes¹⁰, de bronce dorado y cristal de roca. La arqueta se compone de un armazón de bronce dorado al oro molido, donde van engarzados trozos de cristal de roca, tallados en distintas formas y medidas.

Las molduras de bronce que forman el armazón de la caja son de sección recta, sólo en la tapa presenta una ancha escocia. Los cristales aparecen con una perfección extraordinaria en su talla. Las piezas circulares llevan la misma talla que el famoso diamante el Gran Mogol, nada frecuente en la época de la arqueta. Las rectangulares presentan la talla llamada de tijera. Estas tallas dan a los trozos de cristal de roca una luminosidad extraordinaria. El cofrecillo es una pieza elegante y original.

Su filiación artística es desconocida, pero por sus características, entre ellas la cenefa grabada en el borde de la tapa, es una obra de pleno renacimiento purista, esto es, de la se-



Arqueta luso-india de papel pintado. Siglo XVIII.



Arqueta italiana del siglo XVII, con el retrato de San Francisco de Borja que contiene su reliquia.



Arqueta italiana del siglo XVII, en la que se aprecian los cajones secretos.

gunda mitad del siglo XVI. Ante la perfección de la talla del cristal hay que pensar en los grandes lapidarios de esa época. Si tenemos en cuenta que es el momento en que se está haciendo el altar y tabernáculo de El Escorial y la capilla del enterramiento de Doña Juana, en el mismo Convento de las Descalzas, por Jacomme Trezo, hay que pensar en su taller y en el de bronce de los Leoni, como lugares probables donde se pudiera dorar y tallar una pieza de las características de esta caja.



Costado de la arqueta italiana.

NOTAS

- ¹ Publicada por don GRATINIANO NIETO en el *Boletín de Arte de la Universidad de Valladolid*, año 1970. Dimensiones: 57 × 48 × 30 centímetros.
- ² Dimensiones: 28 × 34 × 25 cm.
- ³ Dimensiones: 6,50 × 16 × 9 cm.
- ⁴ Dimensiones de las más antiguas: 15 × 25 × 14 cm. Dimensiones de la posterior: 17 × 20 × 10,50 cm.
- ⁵ Dimensiones: 25 × 30 × 36 cm.
- ⁶ Dimensiones: 36 × 56 × 34 cm.
- ⁷ Dimensiones: 19 × 17 × 34 cm.
- ⁸ Dimensiones: 31 × 50 × 25 cm.
- ⁹ Dimensiones: 28 × 40 × 22 cm.
- ¹⁰ Dimensiones: 22 × 50 × 25 cm.

COLECCIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL

Pintura XXI.

M. A. Houasse (4)

Por JUAN J. LUNA



«Niños jugando al filderecho». Fragmento derecho del cuadro (Palacio de La Granja).

MIGUEL Angel Houasse, según hemos tenido ocasión de observar a través de anteriores artículos, poseyó una extraordinaria facilidad para componer encantadoras escenas de género, consiguiendo recrear ambientes populares con notable éxito. Pero si nos limitásemos a constatar solamente esta prodigiosa cualidad, reduciendo nuestro interés únicamente a la contemplación de sus obras, con toda probabilidad caeríamos en la elaboración de un juicio falso acerca del autor y de sus dotes artísticas. Ciertamente, este primer aspecto es, sin duda, principal aunque no absoluto, puesto que las pinturas que aparecen ante nuestros ojos son un documento de primer orden para conocer algunos rasgos peculiares de la vida del siglo XVIII.

Si en algunos aspectos temáticos precede a Goya¹, y en función de esta apariencia se le dedicó un reducido pero certero estudio², carece del vigor, la fuerza expresiva y la potencia creadora del genial aragonés. Su dibujo es correcto y hábil pero académico y aprendido; las actitudes de sus personajes son graciosas y vivaces, pero conscientes y convencionales; en suma, aunque aparentemente espontáneas sus escenas carecen de sinceridad, aspecto al que ya nos hemos referido con anterioridad. Nada de esto quiere suponer el más mínimo interés por establecer una comparación entre Houasse y Goya. Infinitos condicionantes lo impiden, pero tampoco debe renunciarse a la posible huella que el francés dejó en el español, dado el carácter eminentemente receptivo de este último, y su deseo de buscar algún ejemplo previo a sus series de cartones para tapices, admitiendo que «los temas de cartones para tapices le fueron dados a Goya y no elegidos por él espontáneamente»³.

Dejando a un lado estas posibles conexiones entre uno y otro, ya que no es éste el lugar más indicado para entrar en especulaciones acerca de ello, nos dedicaremos por ahora a mostrar nuevas obras, algunas completamente inéditas, a fin de poder precisar aún mejor sus múltiples y distintos aciertos en el arte de la pintura. Teniendo en cuenta la opinión del Marqués de Lozoya, «... ciertamente sus paisajes con escenas pastoriles o agrícolas, venatorias o piscatorias no carecen de gracia ni de encanto...»⁴, veremos una selección de diferentes lienzos que poseen el común denominador de presentar diversos aspectos de la vida cotidiana de la primera mitad del siglo XVIII.

Una de las pinturas que tal vez cumplan mejor con lo apuntado en las líneas anteriores es la que tiene como título *Capitulaciones de boda*⁵. El sentido de observación, la cuidada composición y la justeza del colorido se combinan en una pequeña obra maestra. Todos los aspectos que anteriormente hemos hecho patentes a lo largo de la obra de Houasse se advierten aquí reunidos, con excepción del paisaje, en una perfecta combinación. Los pequeños detalles de honda raigambre holandesa (escoba, silla, cántaros, jarros, platos, objetos de menaje en general) están situados con acierto, mostrando sus calidades aunque de manera tan ostensible que participan casi del mismo rango de protagonistas que los distintos personajes. Las graciosas actitudes de éstos forman todo un panorama de expresiones distintas: desde el niño que en el ángulo izquierdo juega con el perro ante la desconfianza del gato, hasta la divertida curiosidad de los que miran por las ventanas, pasamos por la modestia de la novia, la viva mirada de su futuro esposo, los comentarios de los acompañan-

tes, la aparente indiferencia del abate..., etc. Todo ello contribuye a lograr una sensación de intimidad muy en consonancia con la autenticidad que una de estas ceremonias, tan frecuentes, debía poseer.

Con objeto de conocer mejor la trayectoria seguida por Houasse en la elaboración de los caracteres peculiares de su expresión artística y los lazos estéticos que mantiene con el ámbito francés, conviene aquí recordar otro lienzo, con tema semejante, que, pintado por Watteau, expone el Museo del Prado⁶. Se trata del conocido *Capitulaciones de boda y baile campestre*. Relacionado uno con otro, podemos apreciar los distintos medios empleados por ambos autores. Aun perteneciendo a la misma escuela y siendo rigurosamente contemporáneos, las diferencias se hacen claramente patentes. De la unidad de concepción en Watteau se pasa a la pluralidad en Houasse. Y respectivamente se contraponen lirismo y prosa, fantasía y concreción, elegancia y rusticidad a través de la comparación de ambientes, composición, actitudes, colorido... Observando estas dos pinturas comprendemos el camino recorrido por Houasse en su evolución desde las fiestas galantes de sus coetáneos franceses hasta los temas populares. La autorizada opinión de Lafuente Ferrari define muy bien el carácter de su obra: «Artista de finísimas dotes de colorista, desplegadas en cuadros que demuestran su gusto por la presentación de la vida diaria y popular sin mengua de la distinción y la elegancia tan francesas. Sus cuadros de este género en los Palacios de La Granja y Madrid merecen ser más conocidos y estimados de lo que hasta ahora han sido, y representan un aspecto del XVIII, íntimo, festivo y familiar, totalmente excepcional en España y no demasiado frecuente en la Francia de su tiempo»⁷.

Otra pintura muy relacionada con la que acabamos de ver es *La Barbería*⁸. En ella apreciamos de nuevo su aguda observación para captar los más sorprendentes detalles, que por otro lado nos informan del trabajo cotidiano en una de estas casas especializadas del Madrid dieciochesco. Aunque la inspiración estética del pintor provenga de los Países Bajos, nos encontramos ante una visión poco conocida pero muy auténtica (muchos de sus elementos necesariamente son observados, no inventados) de un interior dedicado a los menesteres derivados de las modas y costumbres de la época. Por otra parte, el inventario de las pinturas de Felipe V realizado en La Granja, dieciséis años después de la muerte de Houasse, describe el lienzo de forma sencilla, sin extrañeza, claro indicio de que el asunto representado poseía un carácter habitual en aquella sociedad: «796. Una tienda de barbero y peluquero, jabonando la barba a uno, un guardia de corps flamenco sentado de espaldas, un abate mirándose al espejo...»⁹.

*Interior de una escuela*¹⁰ es el título de la siguiente pieza que estudiaremos. Se encuentra dentro de la línea de las anteriores merced a su valor documental. Como ellas presenta un estudio de luces de interior magníficamente conseguido, estudio que realza la sensación de espacio, dando lugar a interesantes efectos de contraluz. Aunque es frecuente a lo largo de la obra de Houasse observar, tanto en interiores como en exteriores, la colocación de masas que se oponen a la propagación de la luz, tendentes a conseguir la sensación de profundidad, es precisamente en estos interiores donde los contrastes lumínicos alcanzan su más acertada realización. En los inventarios está



504

«Capitulaciones de boda» (Palacio de Oriente).
«La barbería» (Palacio de Oriente).



796



497

«Aldeanos manteando a un compañero» (Palacio de Oriente).
«Jugando al zurriago» (Palacio de La Granja).



600



«El balancín» (Palacio de La Granja).

«Fiesta campestre» (Palacio de La Granja).



descrita como «... escuela de muchachos y muchachas con el Maestro junto a una ventana corriendo las planas»¹¹. También, como en las anteriores, decoración, gestos y ambiente en general están perfectamente expresados, aun a pesar de sus convencionalismos. De todas maneras, y no inconscientemente, el recuerdo de Watteau aletea de continuo, unas veces en una actitud, otras en una figura determinada¹².

Las diversiones populares, de las cuales hemos visto antes algunos ejemplos, nos traen, a su vez, una visión bastante concreta de la época. Los distintos lienzos que aparentemente no tienen una gran relación salvo por sus temas, que en común presentan escenas en las que multitud de personajes se distraen en distintos juegos, poseen una característica dominante: el interés del autor por la captación del movimiento.

Una de las pinturas que tienden a expresar mejor estas intenciones es *Niños jugando al filderecho*¹³, uno de nuestros juegos más populares, conocido también con los nombres de «correcalles», «potro»,..., etc. En este cuadro se observan un conjunto de posturas distintas, todas ellas pretendidamente espontáneas: un muchacho cae, el que estaba bajo él se levanta, otro grita y gesticula, mientras los restantes saltan o corren y el perro alarmado ladra¹⁴. Especial mención merecen también los efectos de luz, soberbiamente conseguidos, y, en particular, el amplio panorama reboante de luminosidad que se pierde en las lejanías del horizonte. Con todo, el ejemplo de Watteau está presente en la figura del cazador que descansa en el ángulo inferior izquierdo, contemplando la escena sin participar en la acción. Como de costumbre, los detalles accesorios, mujeres en la fuente, caminantes con jumento silueteados al fondo, restan unidad a una obra que la tenía tan próxima.

Idénticos condicionantes presiden otras pinturas, que expresan con mayor o menor intensidad la sensación de movilidad y dinamismo. Una, en la que se puede ver un preludio de Goya, es la titulada *Aldeanos manteyendo a un compañero*¹⁵. Formalmente recuerda «El pelele» goyesco¹⁶, pero intrínsecamente es distinta, en cuanto que el muñeco está sustituido por un personaje.

El siguiente lienzo, con temática popular semejante, muestra los juegos de un grupo de aldeanos, quienes, entre boscajes y ruinas de corte clásico, corren desenfrenadamente para evitar ser tocados por el zurriago de uno de ellos que les persigue. A la variedad de actitudes, se unen los gestos de asombro e hilaridad ante la caída del que ha tropezado en primer término. Aquí también puede observarse con claridad los deseos del autor por producir una sensación de movimiento, lograda mediante la disposición de los jóvenes que van de un lado a otro, entre el revuelo de los faldones de sus casacas, aunque el encajonamiento del escenario provoca una mayor sensación de estatismo en las figuras que en las pinturas precedentes. Con todo, *Jugando al zurriago*¹⁷ también se inscribe dentro del gusto por crear un tema central de movimiento que domine la escena, aunque nunca con carácter unitario.

La inestabilidad en la acción, pero dentro de un esquema más pausado, puede apreciarse en *El balancín*¹⁸. Junto a un estanque o laguna, pues en el ángulo inferior izquierdo observamos a un hombre extrayendo algo del agua desde una barca, un grupo de aldeanos y aldeanas, éstas con las características cofias blancas que les dan aspecto de campesinas holandesas, se distraen entre bromas,

mientras otros las contemplan. Algunos gestos, como el del hombre que intenta propinar un golpe con un tricornio a un niño, al tiempo que éste temeroso hurta el cuerpo, son indicativos del gusto minucioso que prodiga Houasse frecuentemente. En los inventarios leemos «... varias figuras que parte de ellas se columpian en un madero»¹⁹.

Mucho más movida y efectista pretende ser la *Fiesta campestre*²⁰, en la que, antes de sentarse ante una merienda que unos compañeros preparan a la izquierda, una docena de campesinos bailan cogidos de las manos, al tiempo que un chiquillo en el centro pretende alcanzar el sombrero de uno de los bailarines que, arrebatado por el aire, vuela sobre el grupo. Los gestos de asombro, las expresiones de los rostros, la agitación de los paños de la indumentaria de los personajes y los restantes detalles permanecen inalterables dentro del contexto característico de este tipo de obras. En los inventarios el nombre del baile no aparece descrito: «... un baile de hombres y mujeres, con otra en acción de sacar platos de un cesto»²¹.

No solamente interesante por la precisión documental que nos ofrece, sino también por sus calidades técnicas, es el *Juego de bolos*²², obra bella y de feliz composición. La gracia de los participantes y la belleza del colorido se suman al estudio de perspectivas que muestra el autor. En la derecha del lienzo, varias edificaciones de poca altura se disponen por planos sucesivos, a manera de un decorado de teatro, intentando conseguir la tercera dimensión. Los fondos presentan un panorama cerrado en parte por una colina que continúa la progresión de volúmenes en avance sobre la escena.

Nuevos elementos y juegos populares advertimos en *Merienda campestre*²³. Un alegre grupo de aldeanos se ha reunido a merendar en un bosquecillo. Mientras se divierten con un columpio colgado de los árboles, otros extraen vino de un barril y los demás se disponen a merendar. Les acompaña un personaje extrañamente vestido, cómico o bufón, que estéticamente no parece estar relacionado con el ambiente. Ya conocemos, por otras obras del pintor, su interés en hacer figurar máscaras o gentes disfrazadas según tradición francesa, muy inclinada a las representaciones de la «Commedia dell'Arte», pero aquí semeja fuera de lugar. Probablemente posea un sentido distinto que por el momento no encontramos.

El *Juego de las bochas*²⁴ o de las bolas sirve de fondo a una escena galante de carácter popular, que por lo demás continúa repitiendo los elementos típicos de los restantes lienzos. Los distintos planos de luz y sombra que se interponen desde el primer término en profundidad sucesiva colaboran en presentar los variados escenarios en los que se desarrollan las múltiples acciones en que se divide la obra. Los boscajes forman el marco adecuado para los personajes.

Por último tenemos ante nosotros un lienzo de composición clasicista, racionalmente ordenado aun dentro de su temática festiva de signo aldeano. Los inventarios nada nos dicen del juego que se desarrolla en segundo término. Bien pudiera ser el de «Las arandelas», pero a simple vista se nos escapa su contenido. Titularemos la obra por tanto *Aldeanos jugando bajo un cobertizo*²⁵. Parece tratarse de una construcción de madera, amplia, unida a algún gran edificio de carácter palaciego, teniendo en cuenta las balaustradas, esculturas y fuentes monumentales que se aprecian entre

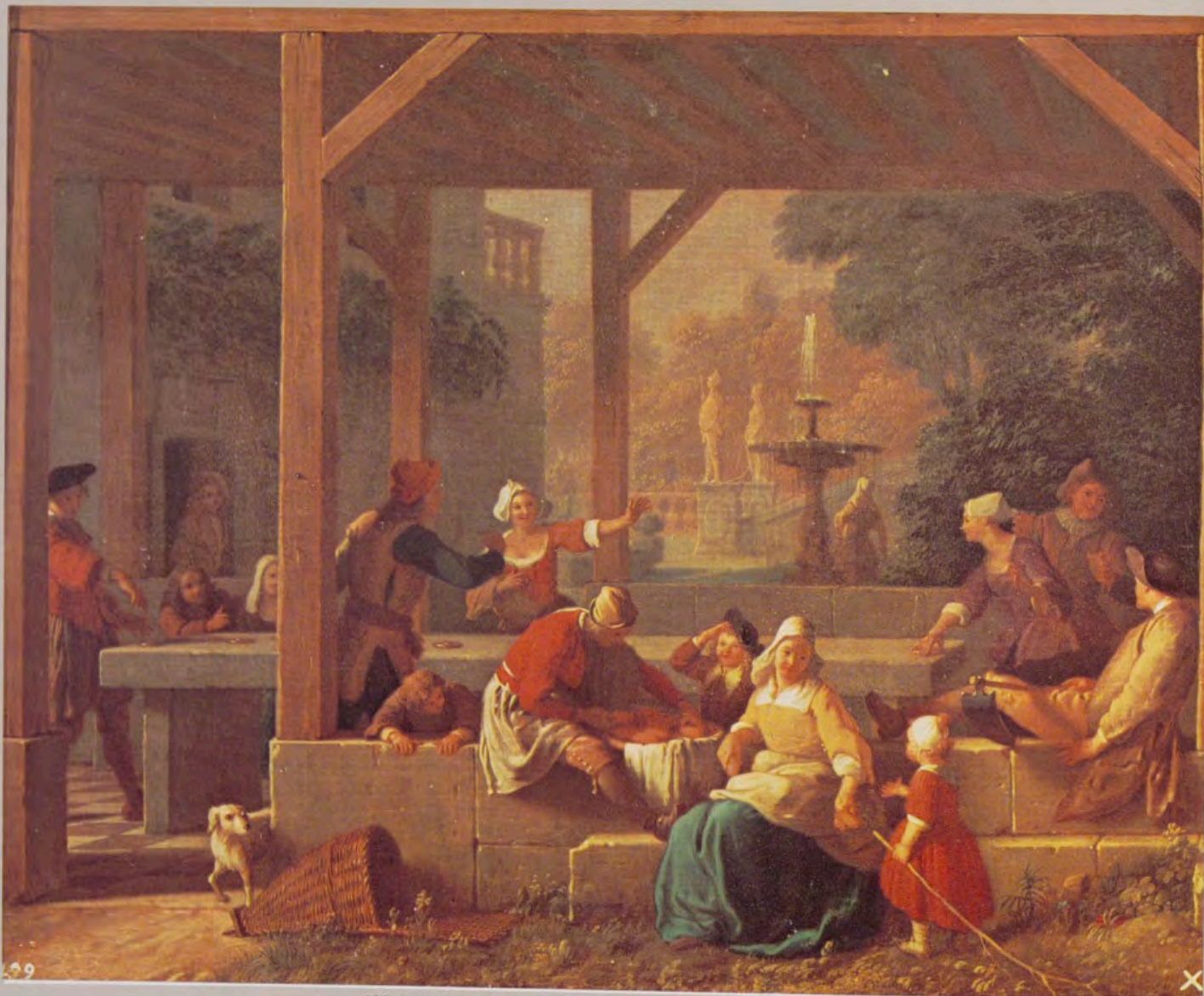


420
«Merienda campestre» (Palacio de La Granja).

«El juego de las bochas» (Palacio de Oriente).



426



«Aldeanos jugando bajo un cobertizo» (Palacio de La Granja).

la frondosidad de los fondos. En cuanto a personajes, detalles y disposición, es una más de las pinturas de asunto popular. Pero si el colorido y las luces continúan la tradición propia del pintor logrando como de costumbre bellos contrastes, la estructura de líneas horizontales y verticales que se cruzan sobre el lienzo produce una sensación de reposo y compostura con sabor típicamente francés.

Volviendo de nuevo sobre nuestros pasos y recurriendo a opiniones ya indicadas, nos reafirmamos en la idea de que Houasse combina muchos elementos anteriores a él, consiguiendo para sus escenas una rara originalidad que les presta un indudable valor por su sello personal. Contando con lo que decía Sánchez Cantón, «... La nota de su arte es la sensibilidad, nunca muy honda, pero siempre elegante»²⁶, podemos decir, después de estudiar más de cerca sus obras, que su sensibilidad es más honda de lo que a primera vista parece sin perder la elegancia, que está implícita en cada una de sus pinturas.

NOTAS

¹ Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Centenario de Goya. Palacio de Oriente. Madrid, 1946.

² LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, 1947.

³ LAFUENTE FERRARI, E. *Op. cit.*, pág. 101.

⁴ MARQUÉS DE LOZOYA. *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1945. Vol. IV, pág. 446.

⁵ Núm. 504-X/0,60 × 0,98.

⁶ Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*. Madrid, 1972, pág. 775, núm. 2353.

⁷ LAFUENTE FERRARI, E. *Breve Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1953, pág. 381.

⁸ Núm. 796-X/0,52 × 0,63.

⁹ *Inventarios Reales* (inéditos). Pinturas de Felipe V. La Granja, 1746.

¹⁰ Núm. 530-X/0,53 × 0,72.

¹¹ *Inventarios... Op. cit.*

¹² HELD, J. *Op. cit.* (Vid. artículos anteriores.)

¹³ Núm. 506-X/0,50 × 0,76.

¹⁴ Este tema estará presente, aunque de manera lejana, en algún tapiz de Goya.

¹⁵ Núm. 497-X/0,91 × 1,14.

¹⁶ Museo del Prado. *Op. cit.*, pág. 282, núm. 802.

¹⁷ Núm. 555-X/0,45 × 0,64.

¹⁸ Núm. 425-X/0,62 × 0,83.

¹⁹ *Inventarios... Op. cit.*

²⁰ Núm. 503-X/0,63 × 0,97.

²¹ *Inventarios... Op. cit.*

²² Núm. 423-X/0,62 × 0,83.

²³ Núm. 400-X/0,62 × 0,81.

²⁴ Núm. 426-X/0,58 × 0,97.

²⁵ Núm. 499-X/0,50 × 0,62.

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*. B.S.E.E., 1915, págs. 215-216.







30

«Interior de una escuela», por Miguel Angel Houasse (Palacio de La Granja).

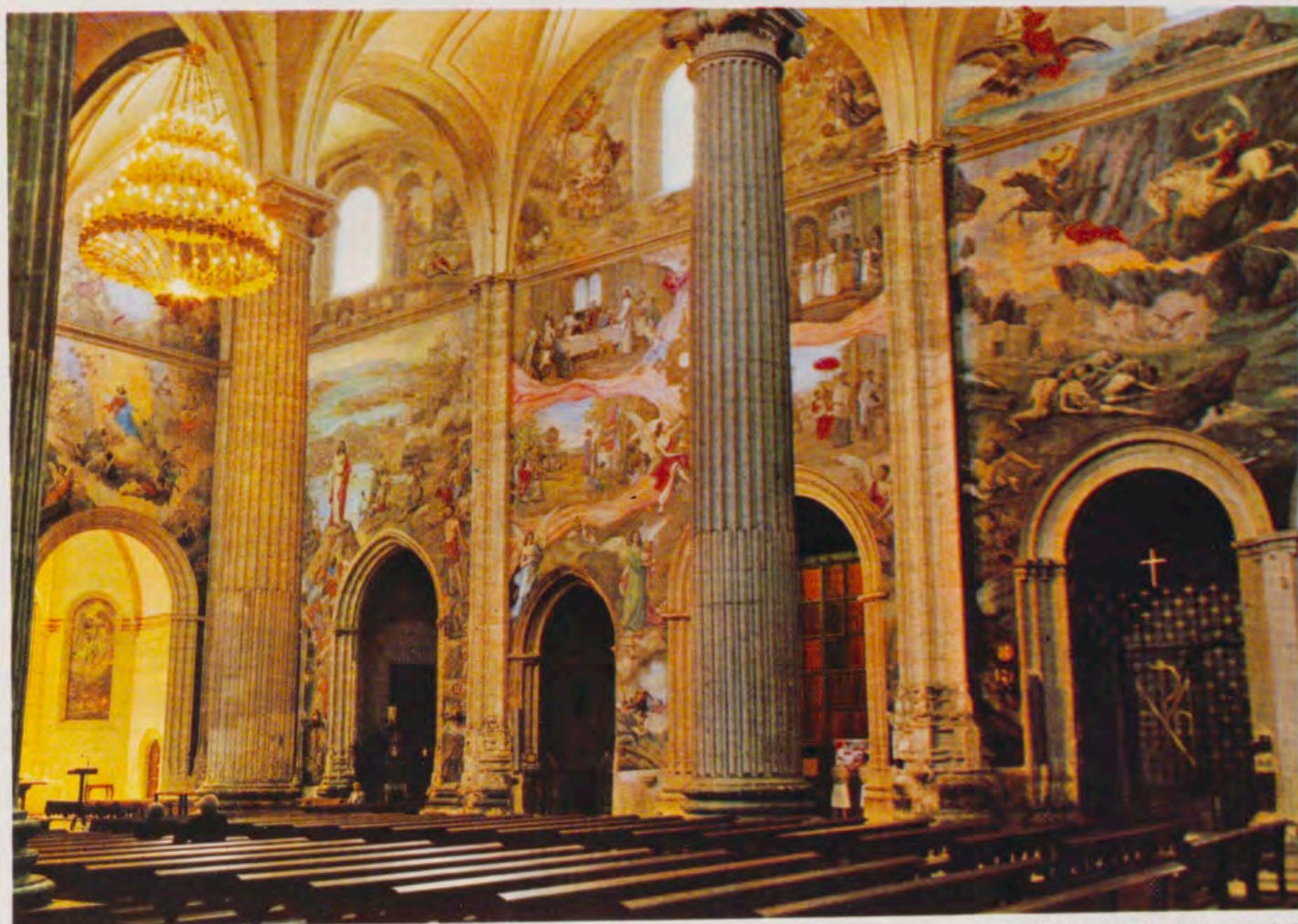




ALBACETE



Por FEDERICO GALLO



Albacete: Interior de la Catedral.

SIEMPRE ha sido Albacete tierra de paso, debido a su singular enclave geográfico. De antiguo le viene, cuando sobre la ancha llanura los hombres de los pueblos que la pisaron transitaban buscando las fronteras siempre inestables de los reinos, como perseguidos o perseguidores. Después aquí la fantasía picó espuelas y al camino salió el más pulido Caballero que recuerdan los libros, para la más alta de las singladuras. Ahora, otros modernos Rocinantes cruzan la llanura con jinetes al volante. Siempre tierra de paso.

Pero esta provincia es algo más que un camino y merece la pena tirarle de la brida al tiempo y hacer en ella posada. Para conocer a sus gentes y para conocer a sus tierras. Quienes tenemos la suerte de residir aquí podemos permitirnos ofrecer este consejo.

No se llega fácilmente al corazón de sus hombres y al conocimiento de sus tierras. Hay que darle tiempo al tiempo y no regatearle amor a la empresa. Pero, a partir de entonces, todo nos es dado por añadidura.

Cada pueblo que pasó por estos lares ha ido dejando

su huella. Un albacetense es tan celoso de su independencia como aquellos que en el Cerro de los Santos, a orillas de Montealegre, crearon aquellas imágenes que, como la Dama Oferente, son gala de nuestro primer Museo Arqueológico, o como aquellos artífices que hicieron posible «La Bicha de Balazote». Un albacetense tiene, además, un escrupuloso respeto por la norma, heredado de Roma, que también dejó huellas en Liétor y Balazote; y una fantasía que le dejó en herencia Alonso Quijano, mezclado con la escueta y pragmática filosofía de aquel fiel escudero que aprendió en la vida que también de pan vive el hombre. Desde Hurtado de Matamoros, hasta nuestra última contienda, pasando por la Guerra de la Independencia, aún quedan banderas que atestiguan cómo estas buenas gentes supieron siempre tomar partido por todas las causas nobles de España.

Estas gentes viven, además, en una geografía sorprendente que debo confesar no es aún suficientemente conocida. Sin apenas transición se pasa de la llanura a la montaña, y ambos accidentes se reparten, casi a partes igua-



Albacete: Plaza del Caudillo.

Albacete: Lagunas de Ruidera.





Albacete: Vista aérea.

Albacete: Avenida Rodríguez Acosta y Parque.





Albacete: Calle Tesifonte Gallego.

les, el territorio provincial. La llanura, desde luego, es el Albacete del Quijote; el que sirvió de marco en Ossa de Montiel al sueño imposible de la Cueva de Montesinos, o a las fiestas de las Bodas de Camacho, que Astrana Marín sitúa en las inmediaciones de Munera. El Albacete de la montaña es en su mayor parte donde se refugió la historia y donde la historia se mezcla con el paisaje en singulares matices atractivos.

Así y al hilo de la canción que habla de «Albacete en el llano y Chinchilla en cuesta», a unos kilómetros de la capital está la histórica ciudad, residencia de los Reyes Católicos, camino de Granada y púlpito desde el que San Vicente Ferrer explicaba a las gentes las razones de Dios. Y, en cuevas más empinadas, ya en plena sierra, Alcaraz, la insólita ciudad de inolvidable belleza. La Plaza Mayor, Monumento Nacional; la iglesia de la Trinidad, la Puerta de la Aduana, sus calles silenciosas y pinas, ennoblecidas de escudos, el aire silente y noble de su recinto, recuerdan el paso de la historia, las Cortes del Rey Cristiano y los largos saberes de sus gentes, en cuya nómina habría que incluir al Arquitecto Vandelvira y a Oliva Sabuco de Nantes.

Y si pasamos de la historia al paisaje sin abandonar estos caminos de la Sierra, Ayna, Yeste y Riópar son otras tantas sorpresas escondidas al otro lado de la llanura. Ayna es el milagro mineral de esta tierra; Yeste, el rincón de los silencios y el bosque; Riópar, la eterna voz del agua. Lugares todos donde el hombre, como la Naturaleza, puede echar raíces en el tiempo y en la esperanza. O Alcalá del Júcar, aunque ya al otro confín provincial, cuya belleza ha quedado para siempre plasmada en un



Albacete: La Catedral.

cartel turístico que lleva el nombre de España más allá de nuestras fronteras.

Y en el otro punto cardinal de este Albacete plural e insólito, allí hasta donde llegan las brisas del Mediterráneo, están los campos de Almansa, donde Roma construyó uno de los primeros pantanos y donde las tropas del Archiduque sucumbieron ante las de Felipe, el primer Borbón de España, al pie de ese castillo roquero que atalaya la encrucijada de la historia y de los días.

Sí, merece la pena quedarse y conocer esta provincia aún inédita para muchos españoles. Creo que uno de los pecados —aunque sea venial— de los hombres de nuestro tiempo es pasar por la vida, por los caminos y por las gentes con excesiva prisa o indiferencia. Solemos ir a nuestros asuntos, pero no desde el corazón. Y lo que importa a veces es el punto de partida.

Así son los hombres y las tierras de esta provincia. Pero esta rápida, apasionada y sincera relación de gentes, paisajes e historia no quedaría completa si no se añadiera a ella algo fundamental: y es la ilusión y la esperanza que alienta en este rincón de España. Y habrá que añadir entonces que estas tierras empiezan a conocer muchas realidades largamente soñadas, que los hombres que aquí habitan han entendido bien, aquella de que la mejor ayuda es la que uno mismo se presta y que este Albacete, cuya capital acaba de alcanzar los cien mil habitantes, tiene conciencia de que una nueva etapa está naciendo, protagonizada por ella misma, bajo el signo de la paz y de la esperanza.

Si algo pide, y la razón no le falta a su demanda, es que se le conozca mejor.

fontecha
y cano



GRANDES ALMACENES
Fábrica de harinas
ALBACETE

caja rural provincial

Sociedad Coop. de Crédito

Registrada con el núm. 11.163
en el Ministerio de Trabajo

Inscrita con el núm. 10 Sección C,
en el Registro de Entidades Cooperativas
de Crédito del Banco de España.

Domicilio Social: Mayor, 58

ALBACETE



EL SALÓN DE ESPEJOS DEL PALACIO DE ARANJUEZ Y JUAN DE VILLANUEVA

Por JUAN JOSE JUNQUERA Y MATO



Salón de Espejos del Palacio de Aranjuez, diseñado por Juan de Villanueva en 1791.

Detalle de la sala con las falsas cortinas en madera tallada que fueron policromadas.



Q

UIZAS fuera en Aranjuez donde el talento de Juan de Villanueva, conjuntado con la fantasía de Carlos IV, diera sus mejores, más variados e insospechados frutos, puesto que, además de obras estrictamente arquitectónicas, organizó y creó un marco para estas construcciones, definiendo dentro de ellas con toda precisión la arquitectura interior, la decoración, hasta en sus más nimios detalles.

En las obras de Aranjuez parece gozarse de una mayor libertad de concepción que en otros Sitios Reales, lo cual debemos atribuir a la amenidad del lugar, el tantas veces llamado «oasis» en la Meseta, por una parte, y, por otra, a la relativa sencillez y falta de severidad del Palacio si lo comparamos con las restantes residencias reales.

En las orillas del Tajo existe un clima de distensión, de alegría y feliz despreocupación que no es tan patente en El Pardo o San Lorenzo, condicionados por su recio paisaje donde un cielo límpido define nítidamente las formas de las encinas, el matorral o la arquitectura. Por eso son connaturales con el entorno aquellas construcciones sólidas, macizas, rotundas, hechas de piedra y pizarra, como escapadas de un tratado del Renacimiento y cuyas formas apreciamos bajo la luz implacable como poliedros cristalinos en las baldas de un *Gabinete de Historia Natural*.

Las orillas del río, con sus arboledas, sus frondas, sus húmedas huertas, hacen que la luz castellana se dulcifique, se filtre entre las hojas y transforme el primitivo palacio herreriano en una masa cambiante en función de esa misma luz.

Nos encontramos con un escenario predispuesto como pocos de la España interior para el ensueño romántico, para la nueva relación arquitectura-pai-

saje que están gestando los pensadores y artistas europeos.

Con los recuerdos y sugerencias italianas del entonces Príncipe de Asturias y de su arquitecto, van surgiendo las construcciones, fuentes y plantaciones del Jardín del Príncipe que culminan con la erección de la Casa del Labrador, palacete que se levanta por proyecto y dirección de don Juan de Villanueva, desde la primavera de 1794, y máximo exponente de la faceta desconocida del arquitecto, cuyo genio no se arredró ante lo grandioso como tampoco lo hizo ante obras supuestamente menores que nos muestran toda la jugosidad, la gracia y la fecundia de su invención de arquitecto creador.

Pero no sólo los Jardines del Sotillo fueron transformados por Villanueva y el Rey, sino que también el vetusto Palacio lo sería en su interior.

Carlos III había ya reformado notablemente el alcázar junto al Tajo, dándole su aspecto definitivo con la adición de las dos alas laterales en forzada perspectiva. Las obras emperaron en 1771 y no concluyeron sino en 1780, realizándose, además, la «escalera del Príncipe» y el teatro de Corte, que habría de convertir luego Villanueva en habitaciones para el Príncipe de Parma. El coste de todas estas obras fue de 8.395.881 reales, que no consiguieron cobrar los contratistas, a pesar de que se sufragaron gracias a la renta de Correos, sino en agosto de 1800.

El Palacio, en su interior, a grandes rasgos, responde a la distribución hecha en tiempos de Isabel II cuando, al ser mujer el Monarca propietario, sufrieron grandes alteraciones de destino los diversos aposentos, lo que causó la gran confusión de nombres e identificaciones en la que nos movemos. Las reformas de Carlos IV empezaron con su acceso al trono, suce-

diéndose sin interrupción prácticamente hasta 1808. En 1789, Vicente Gómez, pintor de Cámara, inició los trabajos decorativos; en 1793-94, Villanueva transforma el teatro, y de 1795 a 1796 se habilitan el «Cuarto del Príncipe» y se renueva el adorno de la alcoba de la Reina.

Pero de todo el Aranjuez de Carlos IV y María Luisa, la habitación más espectacular y mejor conservada es el «salón de espejos» o gabinete de la Reina. En él colaboró lo más granado del equipo cortesano bajo la dirección del Arquitecto Mayor, quien nos dio aquí la mejor prueba de su flexibilidad de artista.

No nos debe extrañar el ver al arquitecto del Prado haciendo esta decoración menuda, femenina, con resabios rococó, pues no hace sino incidir en su afán de artista total, de ordenador de su obra, propio de los grandes arquitectos europeos contemporáneos. Como ellos tuvo la experiencia insustituible de la estancia romana. Roma, cuna y espejo de neoclasicismos, vibra entonces con la presencia entusiasta de los jóvenes intelectuales europeos empeñados en la noble labor de dar nueva vitalidad a la cultura clásica, transvasando a odres nuevos los vinos añejos pero sin olvidar que los tiempos eran otros, como diría Chénier, «con pensamientos nuevos hagamos versos antiguos».

Villanueva debió mantener allí una titánica lucha entre la cortedad de sus medios económicos y la largueza de su orgullo para penetrar en el mundillo artístico romano y satisfacer su afán de aprender.

Sorprende que ninguno de los «grandes» del neoclasicismo europeo nos hayan dejado alusiones a este español inquieto, petulante, de viva mirada científicamente interrogadora. De cerca o de lejos nuestro hombre coincidió

Relieve en madera de peral (?), inspirado en obras romanas de la época de Adriano.





Dos detalles de la bóveda pintada por Juan Duque al gusto «etrusco».





Dos detalles de la bóveda
con flores y pájaros
copiados del natural,
telas fingidas,
bichas y ornatos romanos.

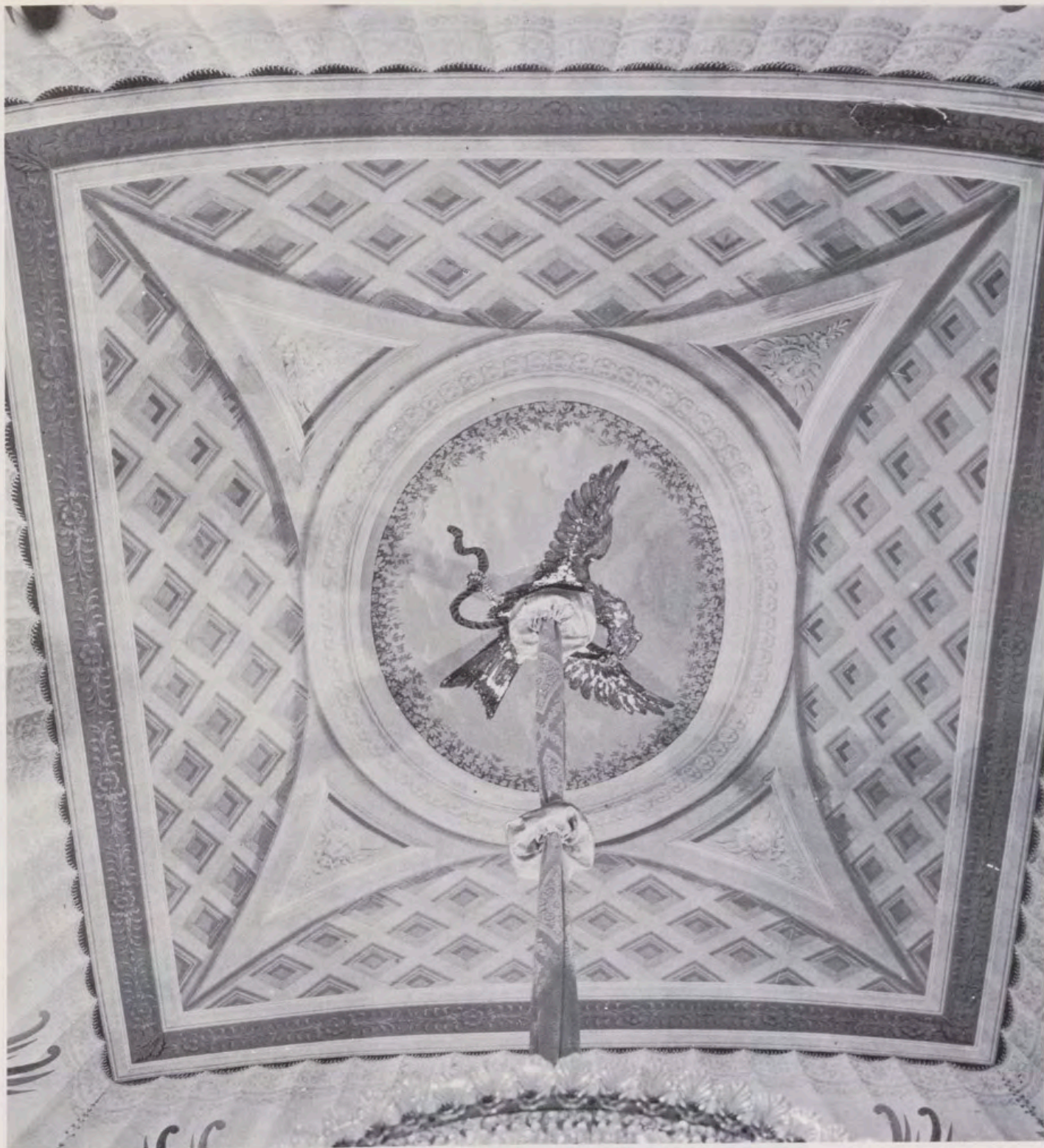


en Roma con grandes figuras. Recordemos, a vuelo pluma, a Gondouin, Dance, Clérisséau, Piranesi...

No sabemos si don Juan de Villanueva conoció directamente a Piranesi, quien como su amigo —y parangón británico para nuestro arquitecto— Robert Adam, hundía sus raíces en la obra de Palladio, maestro de generaciones de arquitectos y del propio don Juan, pero sí manejaría con frecuencia sus grabados, como parecen demostrarlo algunos de los elementos decorativos que utilizó. Si el arquitecto de

Vicenza es decisivo para comprender el movimiento neoclásico, pues nos sirve de nexo entre una cierta tradición clásica europea y la arquitectura arqueológica de fines del siglo XVIII en Italia, Inglaterra y los Estados Unidos, principalmente, Villanueva también acabaría por tornar su mirada inquisitiva hacia una figura equivalente en el mundo hispánico a la del véneto en el resto de Europa: Juan de Herrera, el montañés que, como Palladio, racionalizó la arquitectura, la hizo armónica por el manejo de la proporción,

del número, de la matemática. A través del arquitecto de Felipe II, Villanueva, de modo semejante a sus colegas contemporáneos extranjeros, reanuda con la tradición del siglo XVI extrayendo su savia del terruño clásico de nuestra cultura arquitectónica y volverá, como un día hizo Herrera, a valorar la luz como elemento compositivo de primera magnitud, a violentar los órdenes, a reinterpretarlos en función de la luz y los materiales madrileños, racionalizando su quehacer como había pedido Laugier en su



Parte central del techo del Salón de Espejos del Palacio de Aranjuez.

«Essay». Las palabras del abate francés parecen estar presentes en las construcciones villanovinas, donde arquitectura y decoración forman un todo indisoluble.

Los motivos decorativos empleados en los palacetes de los Reales Sitios pueden perfectamente parangonarse en su evolución con los utilizados por los arquitectos europeos, especialmente por los franceses. Villanueva, como éstos, parte de un repertorio tradicional —la decoración menuda del siglo XVI— para ir adoptando paulatina-

mente los nuevos elementos decorativos conocidos por las excavaciones del siglo XVIII. Estos motivos aparecen, en principio, muy mediatizados por la tradición barroca o la gracia liviana del rococó, sometidos a las grandes líneas de la composición arquitectónica, diferenciando claramente la función de sostén de los muros y la misión de los techos, los cuales, como en el barroco, son alegóricos y con una evidente misión simbólica: la glorificación de la monarquía o del mecenazgo real. Las paredes se fragmentan

por medio de unos altos zócalos que sirven de apoyo a una tela bordada, a una tapicería, a unos estucos o a los espejos que suelen establecer la unión vertical con el techo. No hay columnas como en la Francia contemporánea, ni apenas pilastras, con lo que resultan composiciones estratificadas en horizontal, como se emplearon —por medio de los alizares— en el siglo XVI.

Si en El Pardo o San Lorenzo vemos ejemplos de este primer momento del llamado *estilo Carlos IV*, en Aran-



1.



2.

juez contemplamos el momento final, cuando los grandes frescos son sustituidos, en muchos casos, por colecciones de grutescos menudos que lo llenan todo.

Cuando Villanueva se enfrenta con la tarea de la decoración de la sala de Aranjuez ya había experimentado sus talentos de decorador en numerosas ocasiones.

Con motivo de la entrada en Madrid de Carlos IV había realizado los ornatos del palacio de Alba, entonces en construcción, en la calle de Alcalá, y de la casa de la condesa-duquesa de Benavente en la misma calle. En tales ornatos lució su gracia, elegancia y fantasía. Los festones de flores y los drapeados que en ellos utilizó son hermanos de los de Aranjuez.

A estas decoraciones efímeras hay que unir todas las que había ya llevado a cabo para el que por entonces era sólo Príncipe en sus «Casas de Campo», dibujando muebles y otros detalles, faceta ésta de la actividad que, por entonces, tratan los arquitectos de hacer cada vez más extensa. Recordemos en este sentido lo que ya habían hecho en

la propia corte de Madrid artistas de la categoría de Juvarrá, Sabatini y Ventura Rodríguez, brillante nómina a la que se une Villanueva.

El «salón de espejos» del Real Sitio constituye un eslabón más de la larga serie de habitaciones así decoradas en Europa desde la época barroca. Pero si lo comparamos con otros famosos precedentes podremos apreciar las grandes diferencias que existen entre ellos.

El «salón de los espejos» del antiguo Alcázar de Madrid es, sin duda, el que sugiere la más tentadora comparación. Sala famosísima que aún podemos evocar a través de los retratos de Mazo y Carreño, de las vívidas descripciones de embajadores sorprendidos por la mezcla de fasto y austeridad, debía lo más característico de su concepción y decoración a un artista de la magnitud de Diego Velázquez. El sevillano concibió una sala donde el techo con sus pinturas, los lienzos en los muros y los espejos sostenidos dentro de marcos de ébano por águilas de bronce, componían, dentro de la cultura simbólica propia de la época y

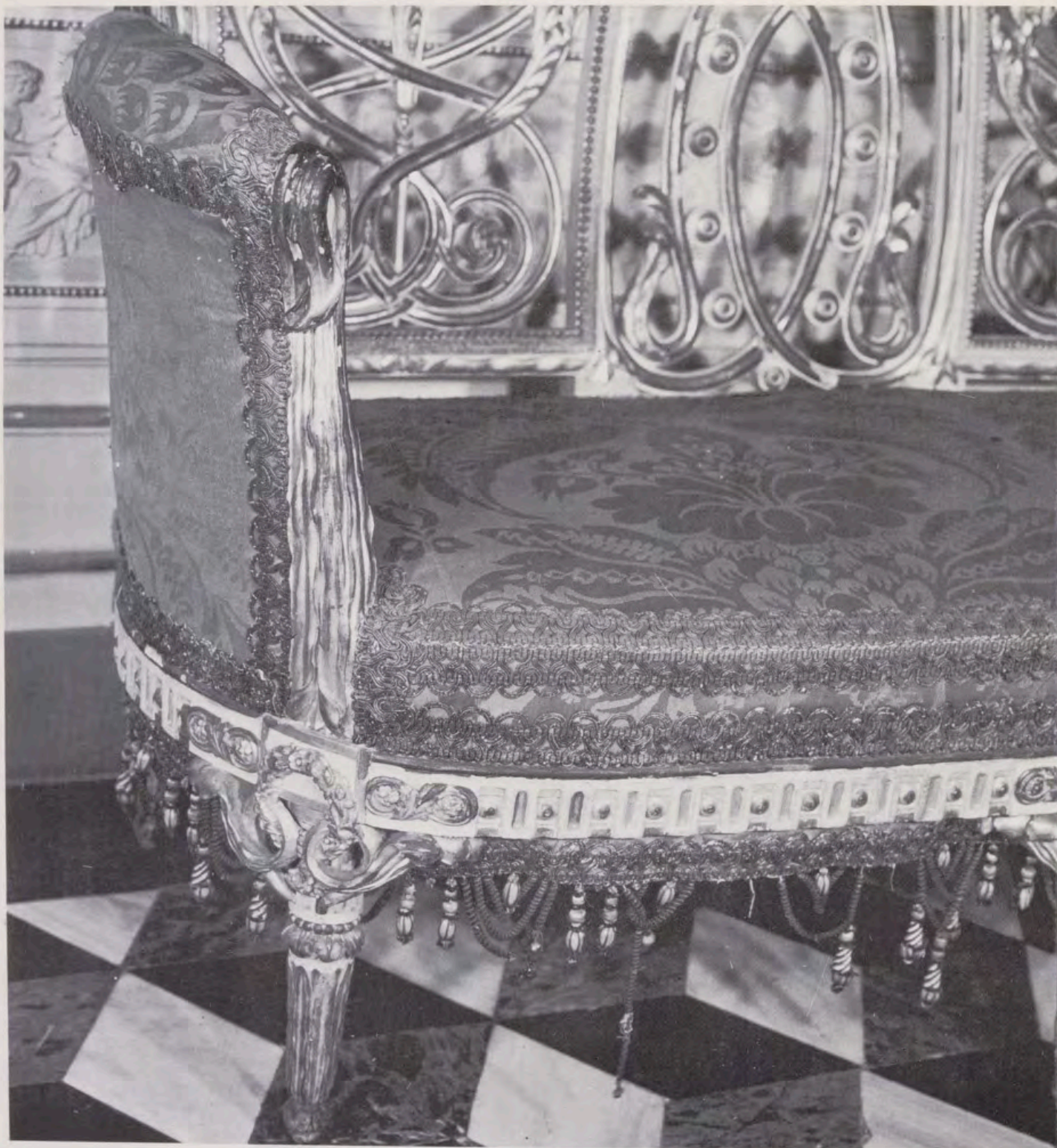
del medio cortesano, un himno a la grandeza de la Monarquía.

El sentido simbólico permanece aún en la no menos famosa *galería de espejos* del palacio de Versalles, escenario por antonomasia de la teatralidad de la corte de Luis XIV y donde, desde embajadores de exóticos países a no menos exóticas mascaradas, dejaron su reflejo fugaz en los cristales que ocultaban los muros y, al reflejarse unos frente a otros, fingían perspectivas infinitas que concedían un halo irreal a la corte del Rey Sol. A través de las imitaciones de Versalles, posibilitadas por los avances técnicos que permitieron la fabricación de grandes lunas de una sola pieza, se va diluyendo, en los pequeños principados germánicos, el sentido de estas salas; los espejos, desprovistos de connotaciones simbólicas, pasan a ser un elemento decorativo más que introduce luz y alegría, que aumenta visualmente el espacio. De aquí que sea prácticamente obligado su empleo en una habitación propia del siglo XVIII francés y que se extienda por toda Europa, desde Lisboa a San Petersburgo, el «bou-



3.

1. Canapé del salón de espejos, dibujado por Villanueva al estilo de los muebles proyectados por J. D. Dugourc para Carlos IV.
2. Silla de brazos a juego con el canapé, construida en madera tallada, pintada y dorada, seguramente por el ebanista de Cámara de Carlos IV, José López, muerto en 1797.
3. Consola en cuyas patas destacan unos entrelazados quizás inspirados a Villanueva por el arte hispanomusulmán.



Detalle del canapé con formas vegetales naturalistas en patas y brazos.

doir» o *buduar* que dijeron nuestros petimetres.

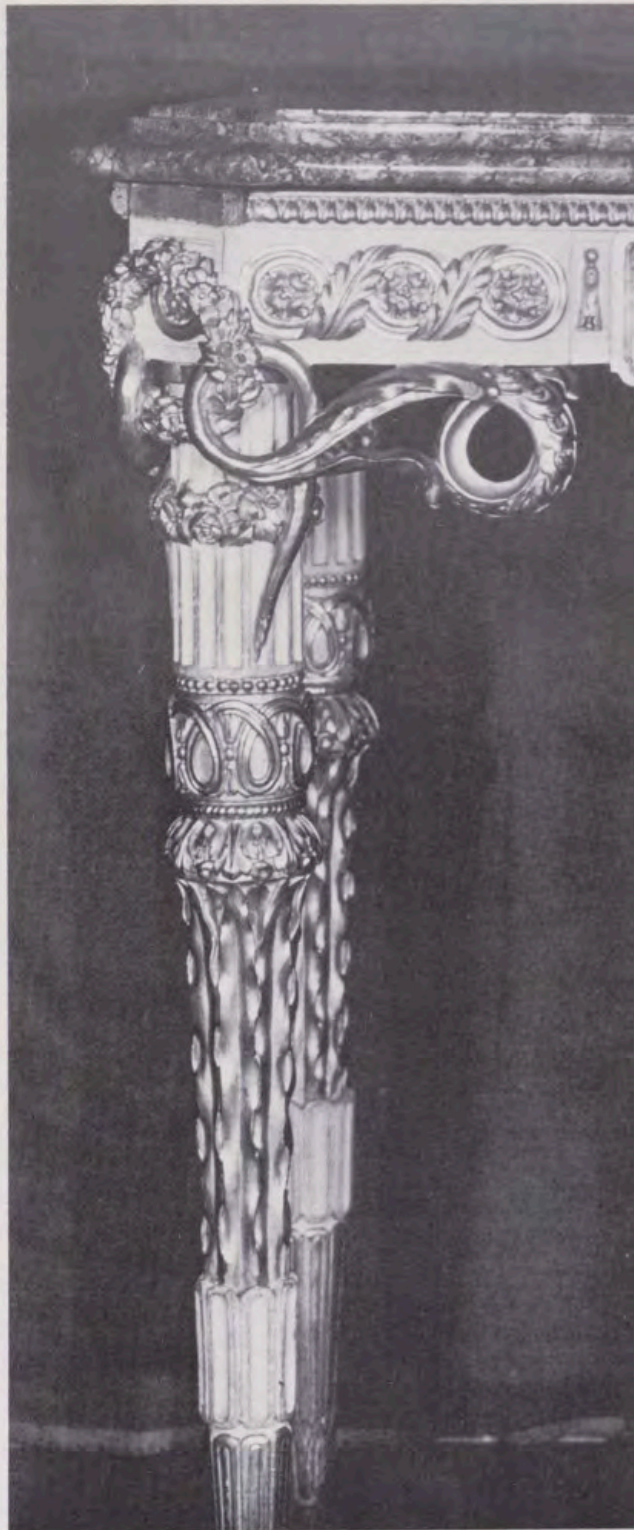
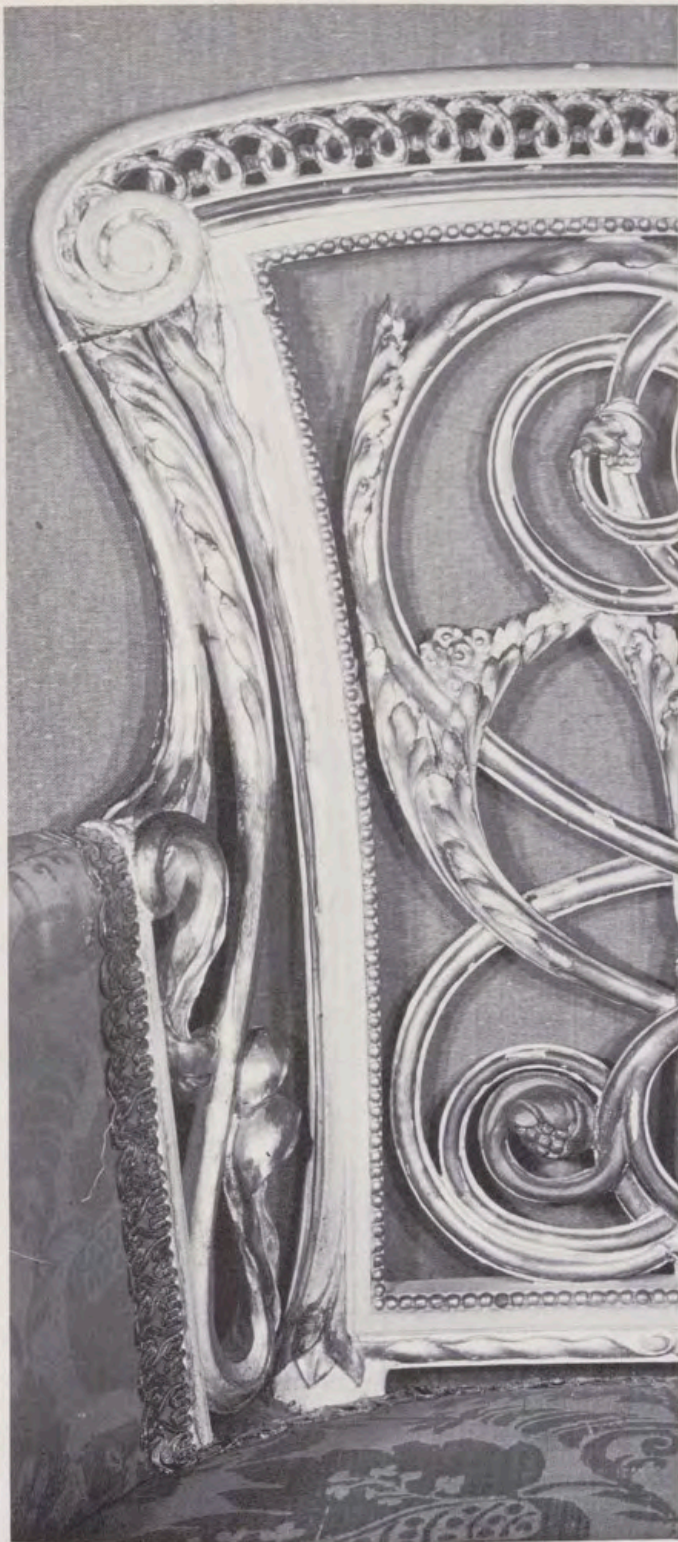
Y esto es lo que nos encontramos en la España cortesana de Carlos IV, en Madrid y en Aranjuez, en Sabatini y en Villanueva.

El salón madrileño se decoró para servir de «pieza de tocador» de la Reina María Luisa y en ella Francisco Sabatini, el viejo maestro, arquitecto mayor del Rey Carlos III, entona su canto del cisne ante el empuje de Villanueva. El napolitano tiene que defenderse del arquitecto madrileño, quien, aunque

situado por debajo suyo en el escalafón de la Real Casa, escrupulosamente respetado por Carlos IV en las relaciones con los dos arquitectos rivales, va cobrando cada vez mayor importancia. Para ello, Sabatini imagina la decoración elegantísima de un neoclasicismo que, a pesar de todo, resulta ya un poco arcaico puesto que la sala se empieza en 1794. Destaquemos de entre los colaboradores de esta empresa al dibujante Dugourc, autor de los cartones de las sedas que, tejidas en Lyon por Camille Pernon, alternaban en las

paredes con los espejos que hoy vemos. Las flores y pájaros de los brillantes estucos quedaban realizados por lo etéreo de las telas que simulaban velos de encaje. La gran campaña decorativa de Carlos IV empezó en Aranjuez en 1790-91, año este último en el que se comenzó el «salón de espejos», el cual no habría de terminarse sino en 1795.

Por la fecha de concepción podría haber resultado más lejano a las últimas tendencias decorativas europeas que el de Sabatini. Sin embargo, el período



Respaldo de la silla de brazos con caulículos corintios y arabescos, en forma de peineta, y detalle de una pata de la consola citada.

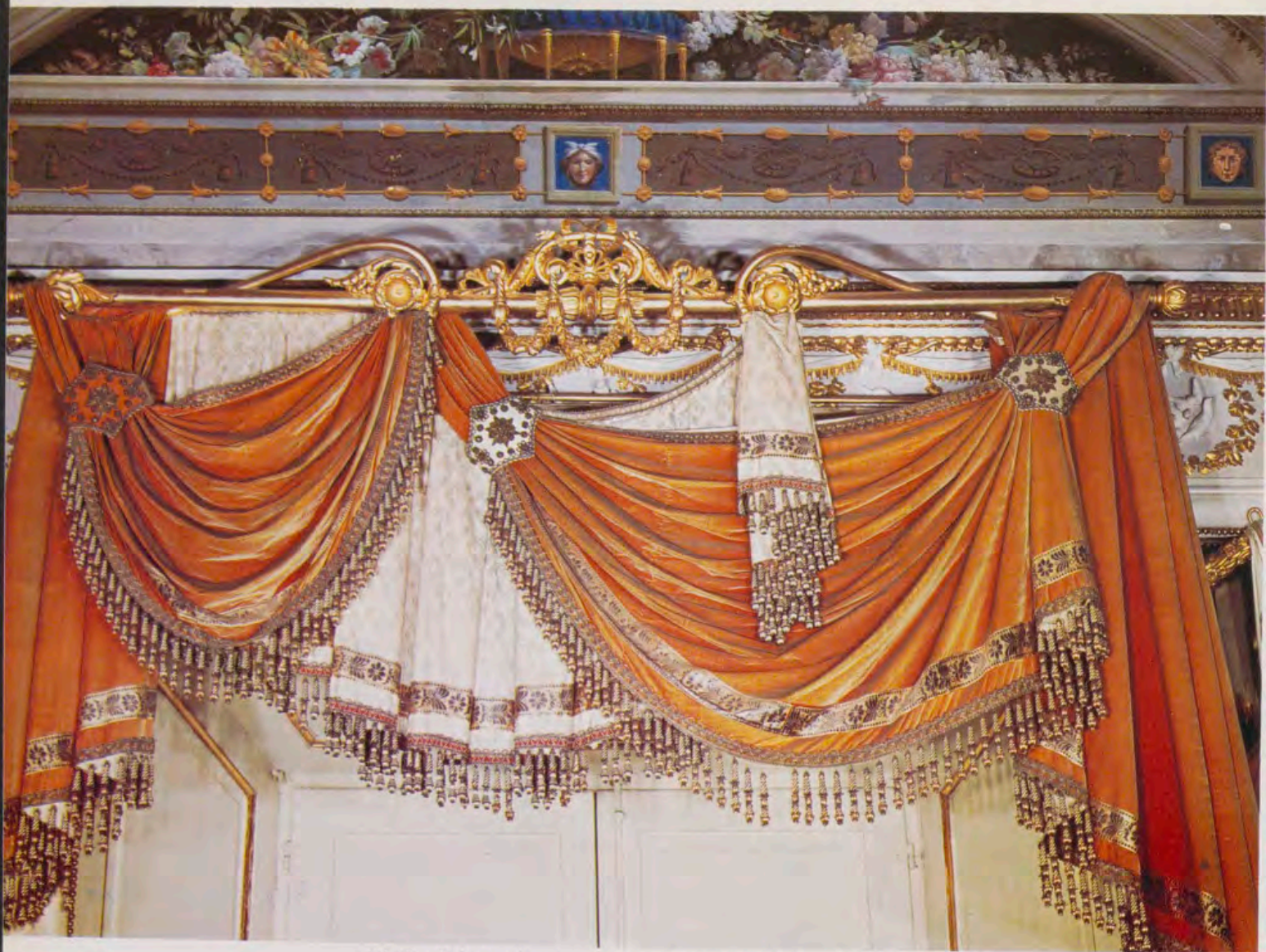
italiano de Villanueva había coincidido con el de los arquitectos que iban a fraguar el romanticismo, y don Juan, con su viva sensibilidad arquitectónica, supo captar los nuevos rumbos de la creación artística.

La pieza de Aranjuez es una decoración de un momento de transición, en la que coexisten restos del arte cortesano del siglo XVIII con lo que hoy conocemos como «estilo Imperio» y con un incipiente romanticismo.

La división horizontal de los muros, zócalo y espejos, es la tradicional, pe-

ro los cristales tienen un reflejo oscuro y se rodean de un marco en «trompe l'Oeil», en trampaño, que acentúa el carácter irreal del espacio de una forma que es nueva. La luz así modificada por los espejos sugiere un jardín umbroso como aquel al que se abre el salón y, sin embargo, la ordenación de los espejos es rígida, simétrica, alejada de toda relación con la naturaleza. La sensación de ambigüedad se mantiene en el techo donde unas telas plegadas parecen sostener una bóveda de casetones.

Para la ejecución de la sala Villanueva recurrió a los artistas y artesanos de la Real Casa que ya habían colaborado con él en otras ocasiones. De ellos señalemos al tallista Tomás de Castro, autor de las tallas bellísimas de las consolas del *gabinete de las fábulas* de la Casa de El Pardo, y cuyas discusiones con Villanueva acerca del salón de Aranjuez son una fuente noticiosísima para el conocimiento del mundillo artesano del Madrid de la época, de su modo de trabajo y sus rencillas. Según el dibujo del arquitecto, Tomás



Pabellón de las cortinas con pasamanería semejante a la de las falsas cortinas talladas en los espejos, y galón del estilo del representado en la bóveda.

de Castro hizo dos modelos o maquetas en madera, uno para las flores y el otro para los juegos de niños del zócalo, que aprobó Villanueva, y que el tallista al ejecutar la obra definitiva complicó más de lo necesario. Esto motivó el que Villanueva le retirara el encargo y se lo traspasara a su primo, también tallista y ensamblador, Manuel de Monjas. Los incidentes y memoriales se suceden a partir del momento en el que, por orden del arquitecto, son sacados del taller de Castro el material y las partes ya trabajadas. Al final, don Diego de Gardoqui acabará por dar la razón a Villanueva, hombre de genio en las diversas acepciones de la palabra.

La fina labor de talla se extiende por los arrimaderos decorados con relieves de gusto clásico con escenas de juegos de niños, de adolescentes con bellos desnudos... por los marcos de los espejos con una prolija y delicada escultura de flores y roleos y, en la parte superior de los más pequeños, por falsas cortinas drapeadas acompañadas de sus cordones y borlas.

El techo fue pintado en 1803 por el pintor de cámara Juan Duque y, además de las telas y casetones a los que nos hemos referido, representó paisajes en unas tarjetas que proceden de los repertorios en los que se grabaron las pinturas descubiertas en las ciudades romanas de la bahía de Nápoles. Los elementos decorativos *etruscos* enmarcan pájaros de colores vivos «copiados por otros del original» y, en los lunetos, cuatro floreros restallantes de colores, hábilmente dispuestos.

Manuel Pérez se encargó de pintar al temple todas las partes talladas de la habitación. Originalmente los colores eran vivos y cada elemento tenía los tonos con los que los podemos encontrar en la naturaleza, desde las flores y hojas a los desnudos, pasando por los pájaros o las cortinas falsas que fueron de color lila y sus lazos azules. Elocuente testimonio de la alegría del color propia del siglo XVIII, tan alejada de la venerada pátina con la que hoy contemplamos sus productos artísticos.

Andrés del Peral, el que fuera retra-

tado por Goya, se encargó de dorar marcos, cornisas, muebles. Precisamente la mesa y sillas del salón nos dan la medida de la evolución del diseño de Villanueva, desde la pesadez piranesiana de sus primeros muebles a la ligereza de líneas de la consola, con leves sugerencias arquitectónicas en las estrías de las patas, o en el tambor que evoca un friso, a la fantasía de los arabescos de los respaldos con sus caulículos corintios.

La gracia del diseño del arquitecto supo ser reflejada por la destreza del ebanista que ha de ser el de Cámara, José López.

Nos encontramos en este salón con uno de los raros testimonios de la obra decorativa del más grande de nuestros arquitectos del siglo de las luces que, en un estado relativamente próximo al original, aún permanece con la idea unitaria según la cual fue concebido y realizado, con los espejos que ya no reflejaron simbólicas grandezas sino intrigas, ambiciones, anhelos... de la corte de unas Españas que morían para dar nacimiento a una nueva y apasionante época histórica.

Colegio de Alfonso XII en El Escorial

LA TRADICIÓN DOCENTE AGUSTINIANA EN ESPAÑA A PARTIR DEL SIGLO XIX

Por JOSE LUIS DEL VALLE ITURRIAGA



El Monasterio de El Escorial, por el pintor holandés Jacobo Isaac Swanenburgh.

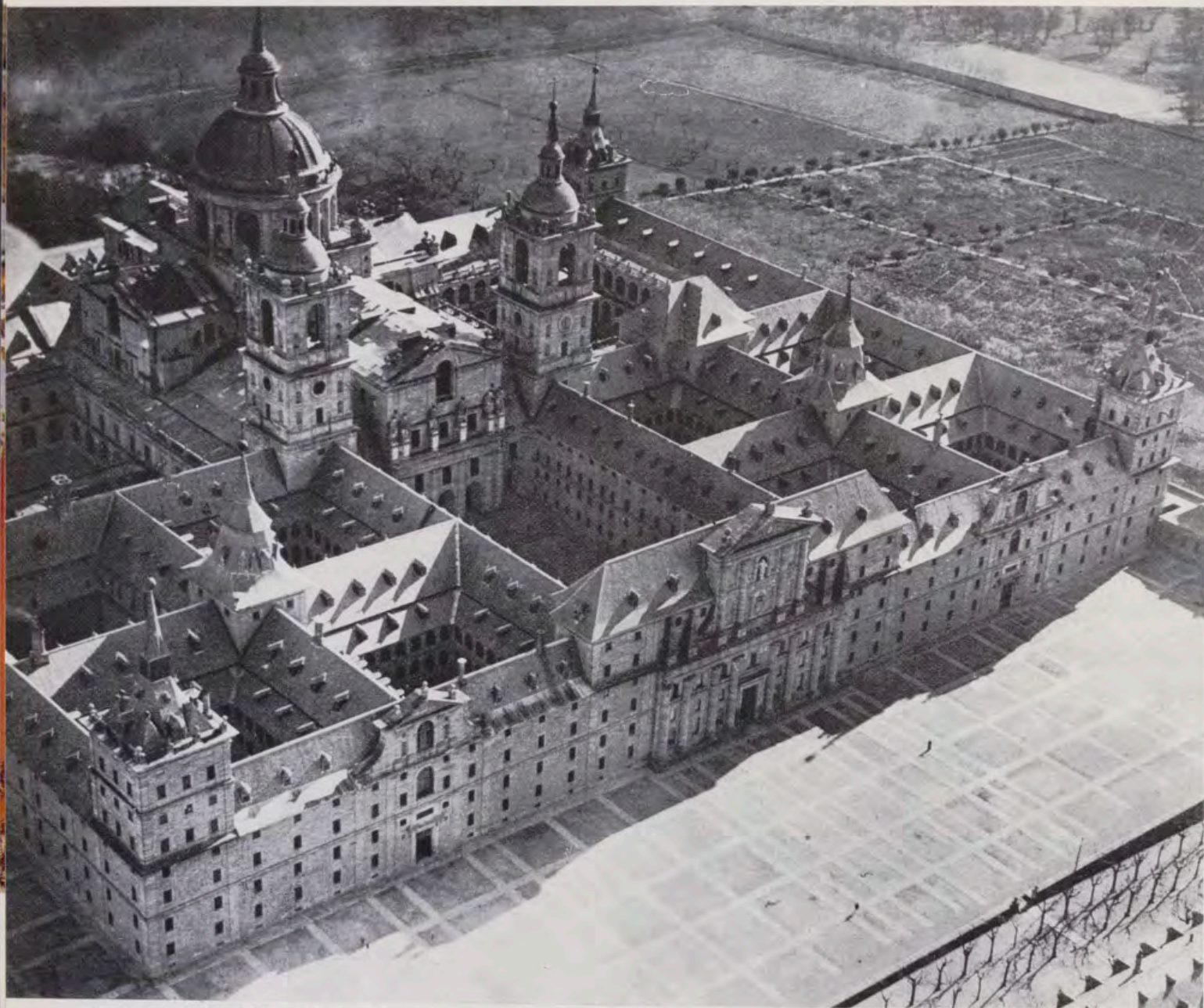
Conferencia pronunciada por el excelentísimo señor don José Luis del Valle Iturriaga, presidente de la Asociación de Antiguos Alumnos del Real Colegio de Alfonso XII, con motivo del primer centenario de la fundación del mismo, el día 23 de mayo de 1975.

EL 2 de mayo de 1875, hace ahora un siglo, Su Majestad el Rey Don Alfonso XII (q. G. h.), en este monumento, florón de la Corona de España, fundó el Real Colegio que lleva su nombre, ordenando al hacerlo que sus alumnos —caballeros alumnos, como entonces se les denominó—, vistieran el uniforme del Colegio «Theresianum» de Viena, en el que el Augusto Señor cursara estu-

dios durante los años amargos de la expatriación.

En los comienzos el Colegio funcionó dirigido por dieciocho profesores titulados, al frente de los cuales estuvo don Agustín Romero y posteriormente el ilustre presbítero don José Hospital y Tragó.

¿Por qué lo hizo en este Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, que el Rey tenía que comprender que resul-



Vista aérea del Real Monasterio de El Escorial, apreciándose las diversas partes que lo integran. En primer término, los cuerpos del Convento.

taría inhóspito para los alumnos en que pensaba, y no en otro lugar más acercado a lo que hoy se llama confort?

En primer lugar, porque sabía que su antecesor, Felipe II, había emplazado el Monasterio en el centro de un anfiteatro de montañas, protegido a espaldas por la cordillera Carpetana y abierto al frente, como un balcón, a la inmensa llanura de Castilla¹.

Y por qué, ¿conociendo el Rey que el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial fue destinado para ser morada de monjes jerónimos desde el momento mismo en que Felipe II concibió su fundación², encargó, posteriormente, la regencia del Colegio y el cuidado del Monasterio a los padres agustinos?

Habremos de partir, para reconstruir el regio pensamiento, del hecho de la supresión de la comunidad je-

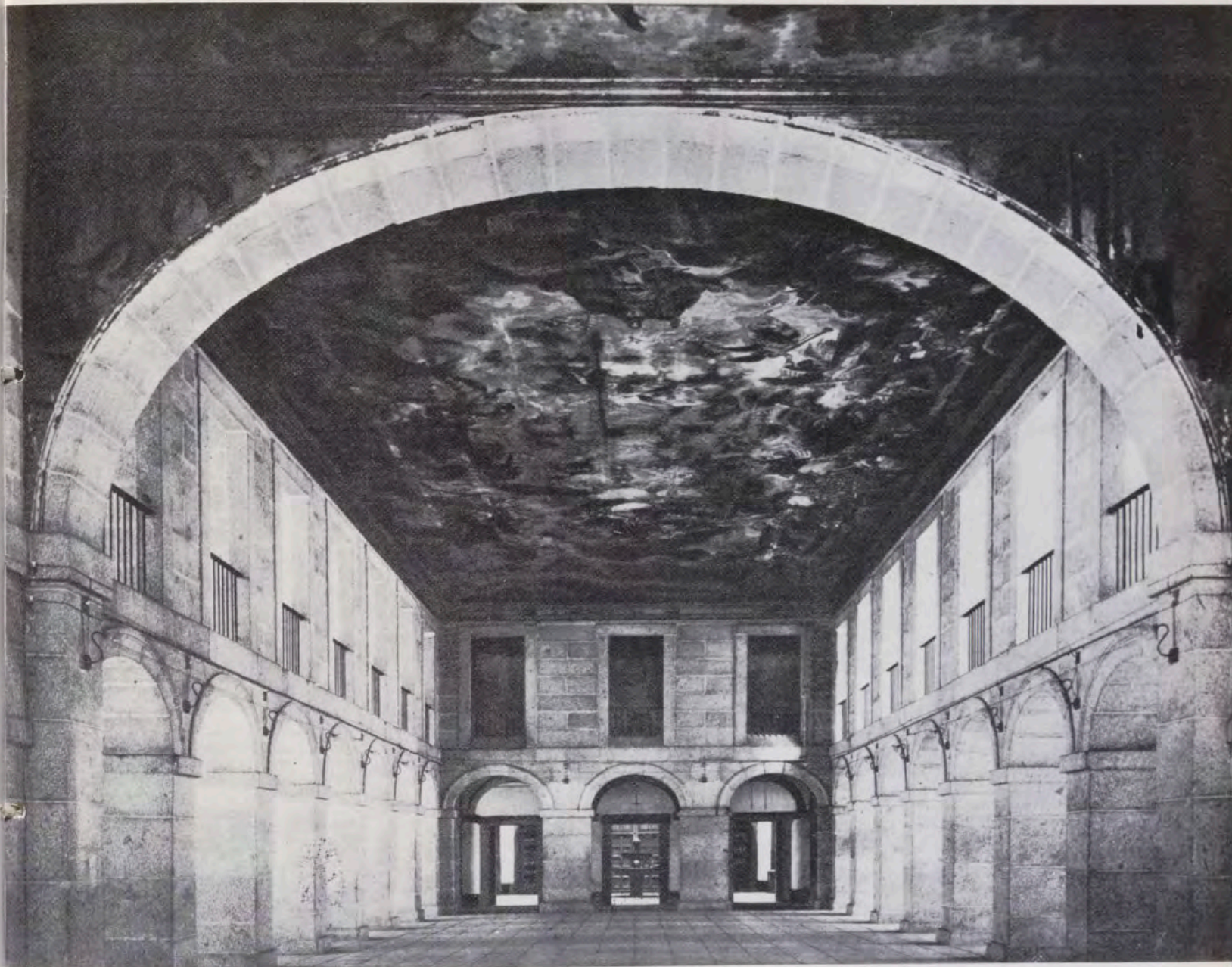
rónima en el año 1837 por un decreto de las Cortes de 29 de julio, quedando constituida, en su lugar, una corporación de 16 capellanes bajo la dirección de un prior-abad para levantar las cargas testamentarias de los reyes, y estando el edificio prácticamente abandonado, camino de correr la triste suerte de tantos monasterios³.

Después, porque el Rey conocía que Martín de los Heros, en las dos etapas de su cargo de Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, 1842 y 1854, había proyectado la entrega de El Escorial a los agustinos, como ya lo dijo en su «Memoria del Estado de la Real Casa y Patrimonio», publicada en su primera etapa, 1842. Y porque este mismo Martín de los Heros había presentado a la Reina Isabel II, 15 de abril de 1855, un informe razonando los motivos que le impulsaban

para ofrecer El Escorial a los agustinos⁴, hechos que conocía perfectamente el Rey.

Y luego, porque ¿cómo iba a ignorar el fundador de este Real Colegio lo que fue la escuela agustiniana en los siglos XVI y XVII, que es una de las épocas de su gloria?

En Viena había aprendido que en aquella Universidad regentaron la cátedra de Teología Juan Klein († 1527), profesor y Decano en 1524-1525; Wolfgang J. Hoffmann († 1650); Carlos Antonio Barberio, de origen italiano, que enseñaba en 1628; Patricio Raw († 1646), irlandés, que regentó la cátedra durante el período 1628-1642; Nicolás Donellon, también irlandés († 1679), profesor y Decano en 1651⁵; y eran familiares para él los nombres preclaros de la Orden agustiniana, de Jerónimo Seripando, teólogo eminente que, por su actuación en el Conci-



El Escorial. Paraninfo del Colegio.
Al fondo, tres huecos comunicando con el crucero
de los brazos en forma de cruz.

lio de Trento, es considerado como paladín de la auténtica reforma⁶; Alfonso de Córdoba, que, entre otras cosas, enseñó en la cátedra de Gregorio de Rímimi en la Universidad de Salamanca, de 1524 a 1530; Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo que fue de Valencia en 1544, que no llegó a asistir al Concilio de Trento por dispensa del Rey; Juan de Muñatones, Obispo de Segorbe y Padre tridentino; Fray Luis de León, teólogo y poeta de la escuela agustiniana española en el Siglo de Oro, con quien termino para no hacer pesada esta relación.

Y ya, viviendo en sus días, o muy próximo a ellos, el Rey Alfonso XII tenía noticias del Padre Manuel Blanco, gran biólogo, que compartió la obra evangelizadora de la Orden agustiniana en Filipinas⁷ —esas islas que se pudieron conquistar gracias a que otro agustino, del que hablaremos en dis-

tinta ocasión, el Padre Andrés de Urdaneta, hizo posible la navegación de Oriente a Occidente—; del Padre Antonio Llanos, continuador del Padre Blanco, que fue académico de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, como lo fue también el Padre Fidel Faulin Ugarte y el Padre Agustín Barreiro; del Padre Zacarías Martínez, doctor en Ciencias Físicas y Naturales, autor entre otras de la «Fisiología de las células», a quien don Santiago Ramón y Cajal citaba como uno de los grandes valores científicos, al extremo de poner prólogo a la obra del agustino, «Estudios Biológicos», del Padre Angel Rodríguez de Prada, que vino a este Monasterio el año 1885, cuando se instala oficialmente en él la Orden de San Agustín.

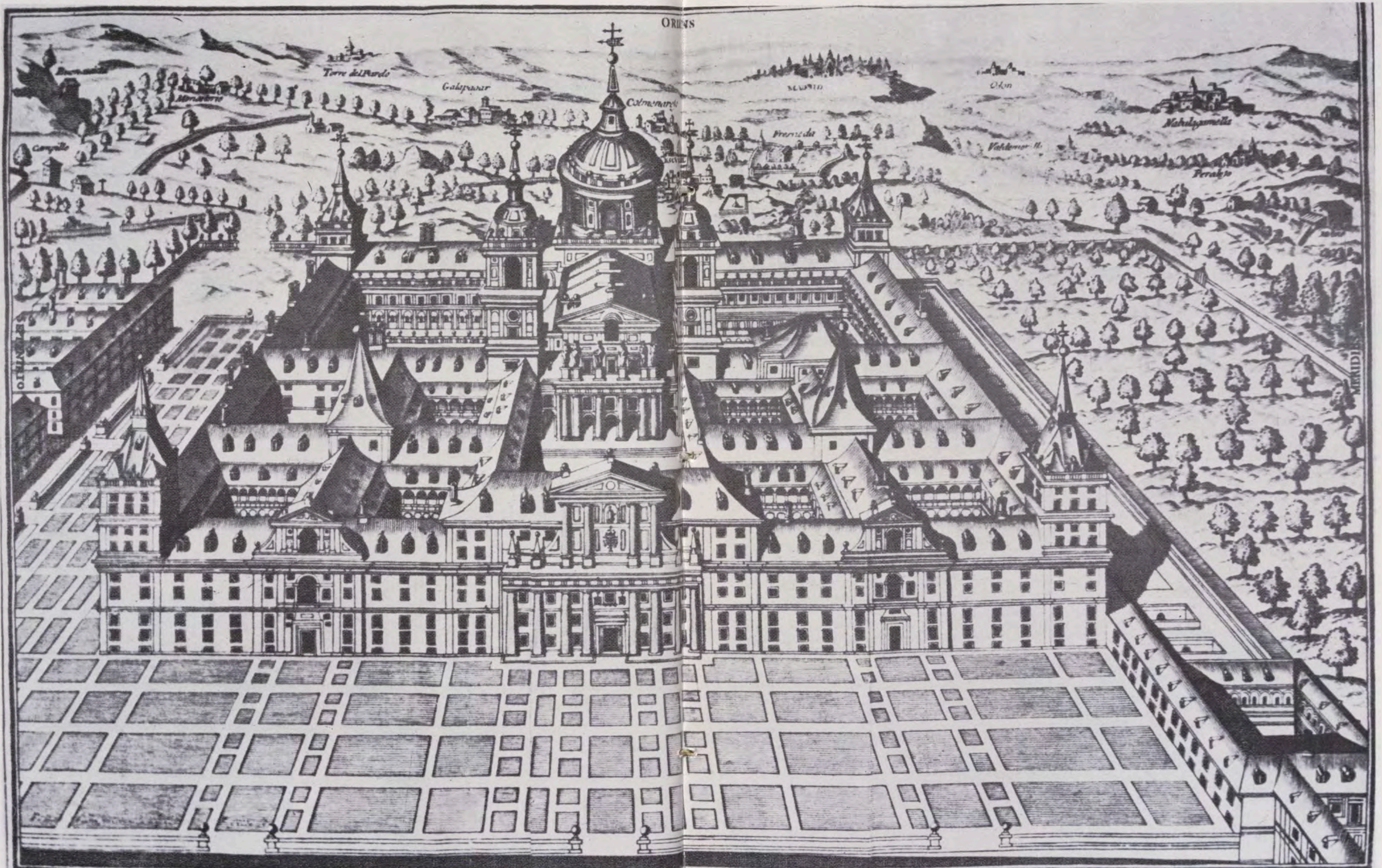
Y del Padre Tomás Cámara y Castro, artífice de la negociación para la entrega y custodia de esta maravilla.

Se dirá, ¿por qué el Rey Alfonso XII tenía todos esos conocimientos de la Orden que nos ocupa?

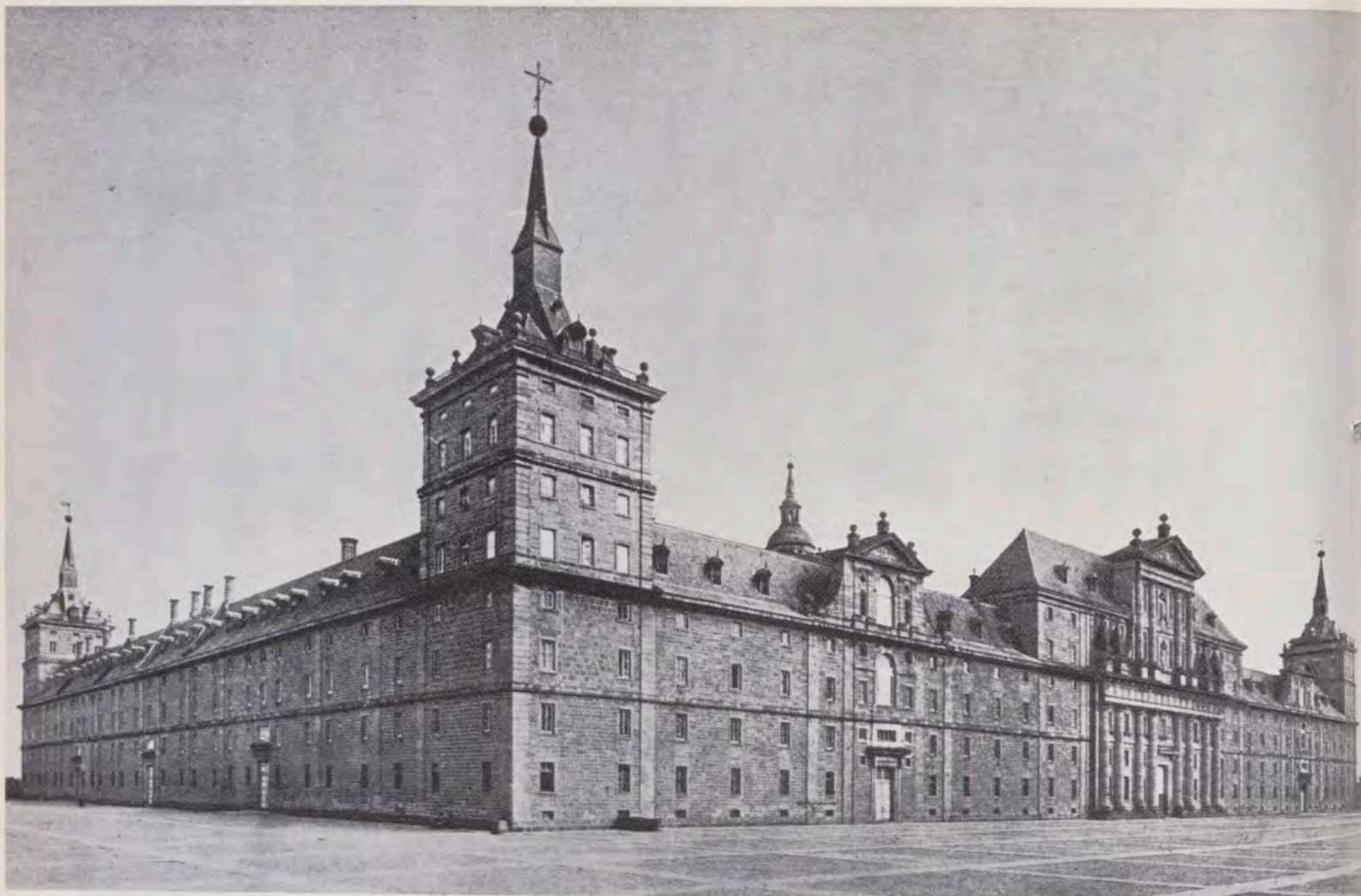
Porque la realeza tiene la enorme servidumbre de empezarse a educar a la edad en que Diógenes hacía precisa la enseñanza: cuando se abandona la lactancia, y no tiene el privilegio de los niños y jóvenes que comparten el aprender con la alegría de vivir libremente, sin miradas escrutadoras, advertencias profesoras o vigilancias políticas.

Y con estos antecedentes y por expresa orden del Rey, el Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, don Fermín Abella, firma en nombre de Su Majestad, el 24 de abril de 1885, las Bases de entrega del Real Colegio que fundó el Soberano diez años antes, a la Orden de San Agustín, que recibe a los alumnos —caballeros alumnos, como he dicho an-

Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.
Grabado de Pedro de Villafraña,
sobre el «Séptimo diseño» de Herrera y Perret,
reimpreso con repastos por A. Jiménez.



ICONOGRAPHIA MONASTERII DIVI LAURENTII A PHILIPPO II. HISPANIARVM REGE PROPE ESCVRIALE EXTRVCTI.



El Escorial como arquitectura ecléctica.
En primer término, a la derecha, el cuerpo del Colegio.

tes— vestidos con el uniforme del Colegio «Theresianum» de Viena, adoptado por el Monarca para este Centro⁸.

Quien os habla lo ha vestido, aunque sin el espadín, que hubo de eliminarse para evitar accidentes.

¡El uniforme! Esto que parece ridículo ahora, y no sólo para el colegial, sino para todos los que no están integrados en los Ejércitos de Tierra, Mar o Aire, era un símbolo de respeto y mutua cortesía.

¿Quién era capaz, con él puesto, de cometer una falta grave? ¿Quién era el profesor que se atreviera a corregir, destempladamente, cualquier extralimitación?

Los días de fiesta, que eran aquellos en que lo usábamos en mi tiempo, las consideraciones se intercambiaban cumplidamente.

Pero el uniforme tenía otra virtud. La de inclinar a muchos de los que estudiaron aquí, hacia las carreras militares. Destacaron en ellas los generales José Sanjurjo Sacanell, José Alvarez de Sotomayor, Rafael Ibáñez de Aldecoa, Luis Moreno Abella, Marqués de Borja; Ricardo Villalba, el Consejero Togado, Benito Picó, los coroneles Antonio Monroy, Guillermo Gámir Ru-

bert, Emilio Navascués, y tantos otros que harían interminable la relación, aunque sí deje constancia de Borrero, Guevara, Ripoll, Ochoa y Pérez Andreu, muertos gloriosamente en tierras africanas.

Ellos, y los ingenieros como Fernando del Pino y del Pino y Miguel Menéndez Boneta; abogados, magistrados como José María Cremades y Luis López Ortiz, médicos, farmacéuticos, académicos, ministros, diplomáticos y pintores, como Fernando Alvarez de Sotomayor, han sido obra de la enseñanza, de la Orden de San Agustín, extendida por toda la Península, como lo prueba aquí la Universidad de María Cristina que fundara la viuda de Alfonso XII para seguir así el camino que emprendió el malogrado Monarca, su amado esposo; los Colegios del Buen Consejo de Madrid y León, el de Santander, el de Málaga y algún otro que se quedará en el tintero.

De cuyos Colegios han salido, entre otros, los Ministros de la Vivienda y de Relaciones Sindicales, don Luis Rodríguez de Miguel, don Alejandro Fernández Sordo y don Fernando Herrero Tejedor, así como el Gobernador Civil de Barcelona, don Ro-

dolfo Martín Villa, y don Jesús López-Cancio Fernández, Gobernador Civil de Madrid, y nuestro entrañable Presidente de Honor don Fernando del Pino y del Pino, a los que la Asociación de Antiguos Alumnos de este Real Colegio les ha nombrado *Alumnos de Honor del mismo*.

Para ostentar el galardón tengo aquí pergaminos que haremos entrega personalmente a los ausentes en la primera ocasión que para ellos y nosotros exista.

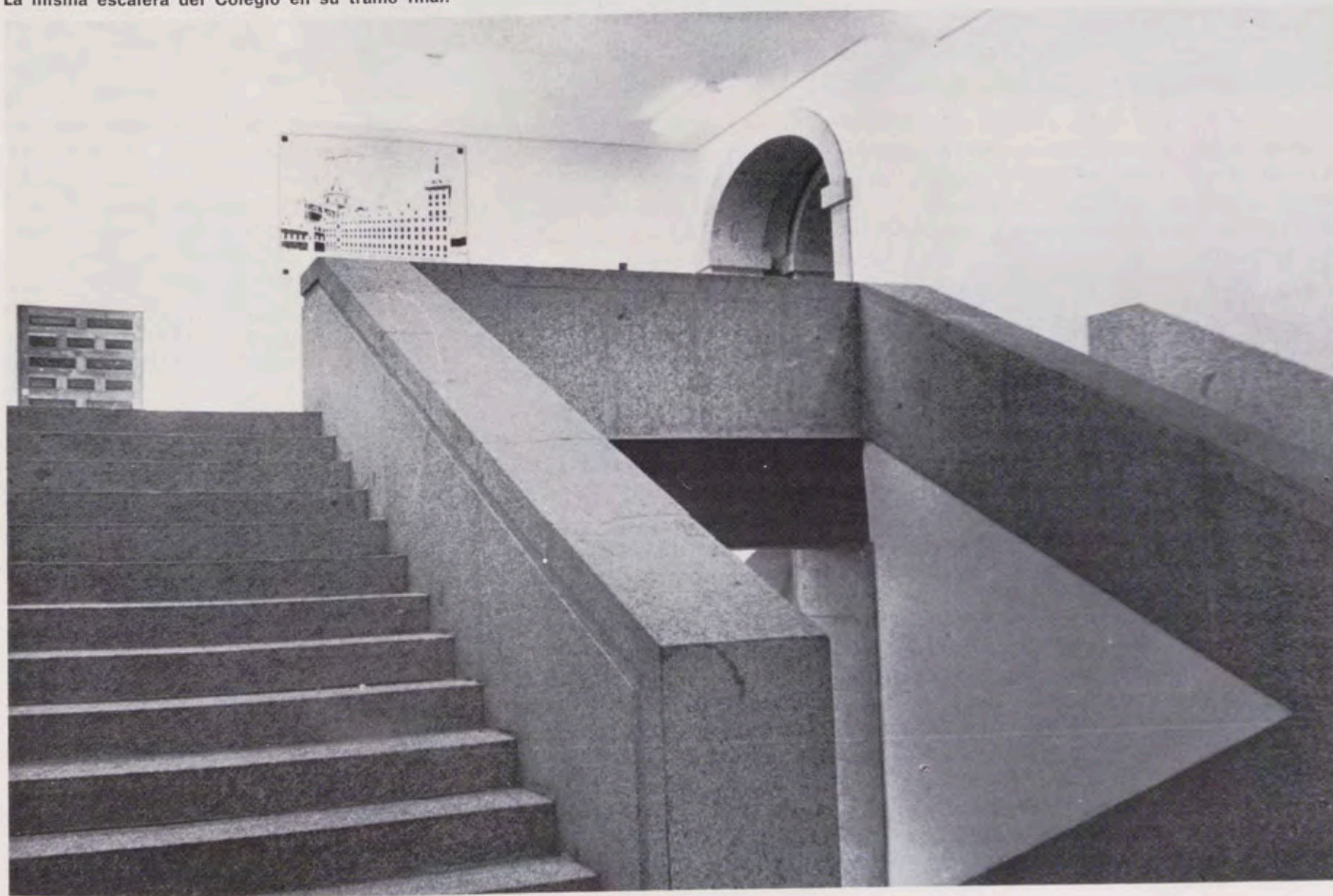
Todo ello porque esta Orden ha contado con profesores de la talla de los Padres Francisco Valdés, Zacarías Martínez, Teodoro Rodríguez, Antonio Tonna, Benito Garnelo, Conrado Muñón, Restituto del Valle, Juan Sánchez, Victorino Burgos, Agustín Seco, Melchor M.-Antuña, Carlos Vicuña, José Cuevas, José López Mendoza, Fermín de Uncilla, José Urteaga, Sabino Rodrigo, Julián Rodrigo, Fortunato Sancho, Avelino Rodríguez...

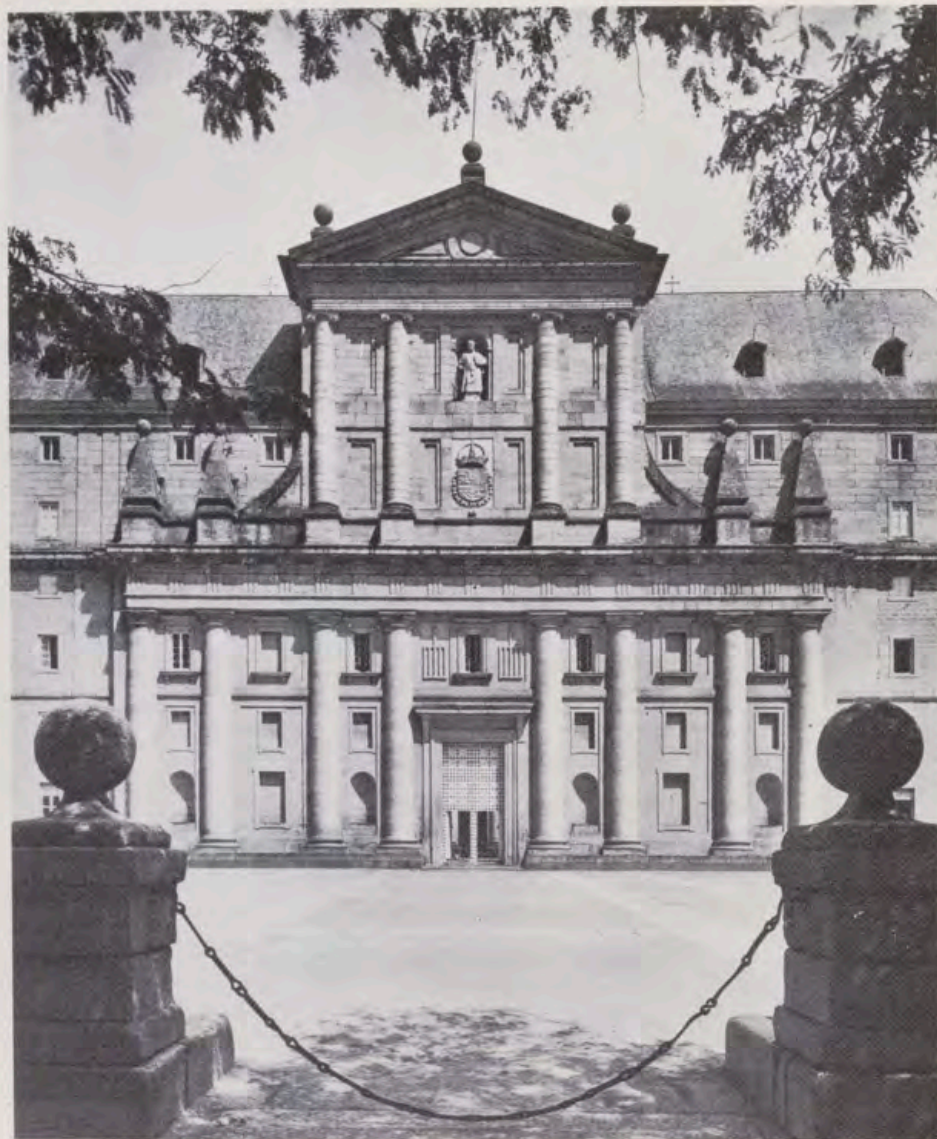
Y después de citar a los Presidentes de Honor de nuestra Asociación: Padres Millán Cela y Nicolás Urteaga (q. e. p. d.), Ramiro Fincias, Víctor Escanciano, Maurino Alonso, Leandro Soto, Agustín del Río, Gabriel González del Estal y Eusebio Perruca Clavo,



Colegio de Alfonso XII: primer tramo de la nueva escalera.

La misma escalera del Colegio en su tramo final.





La excelente fábrica del pórtico principal en el Monasterio de San Lorenzo el Real.

me paro. Lo hago porque tendría que seguir por los que estoy viendo aquí y otros a los que sin ver, recuerdo y viven, y me temo que ello pueda pensarse que es «pelotilla», halago de baja calidad, que estuvo siempre muy mal visto entre estos muros.

Era natural que la enseñanza que impartieran los Padres agustinos en este Real Colegio produjera los frutos de un alumnado que en todos los quehaceres ha sido y es gloria de las ciencias y artes de España.

Hubo un momento en que se quebró la línea continua. La República de 1931 prohibió ejercer la enseñanza en El Escorial.

Mas como ni la Orden podía renunciar a seguir enseñando, ni los padres de los alumnos a cambiar la situación de sus hijos, allá fue el Colegio, ya sin el nombre de su fundador, a Madrid, primero a la calle de la Bola y después a la de Valverde, de donde se ha pasado al espléndido de Valde-luz, como en Málaga del de San Agustín, se ha ido al de los Olivos, orgullo de centros de enseñanza.

Terminada la guerra volvimos aquí y gracias al Patrimonio Nacional, a las

indicaciones del Generalísimo Franco y a la mente ejecutiva de Fernando Fuertes de Villavicencio, con notoria mejoría de instalación.

Ya no existen los sabañones de nuestra época, ni se dan las clases con abrigo, bufanda y boina, que se destacaba al ser preguntado en clase; pero hubo que hacer un recuento de pérdidas que resultó escalofriante. Ninguna Orden religiosa, con el Padre Avelino Rodríguez a la cabeza de la Provincia, ni ninguna relación de antiguos alumnos, con el General Sanjurjo como ejemplo, sufrieron más cruentamente las consecuencias de aquel desastre político.

Del cariño que la Familia Real ha dispensado siempre a este Colegio, da cuenta cumplida el Padre Maurino Alonso en su obra «Nuestro Colegio. Estudio histórico descriptivo».

Además de su Fundador y su esposa, la Reina Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, aquí se ha recibido la visita cariñosa y estimulante de los Infantes Doña María Teresa y Don Fernando de Baviera, de Don Carlos de Borbón, de los Infantes Don Jaime, Don Juan, Don Gonzalo, Doña Beatriz

y Doña María Cristina y del Príncipe de Asturias, que compartieron horas de agrado infinito con agustinos y alumnos.

Este Real Colegio, que como ha dicho el Padre Vicente Gómez Mier, actual Provincial de la Orden en reciente trabajo que publicó «La Ciudad de Dios», nació bajo un clima de posibilismo y apertura, presidiendo sus ideales educativos la flexibilidad, no olvidó nunca el apotegma *mens sana in corpore sano*, y por ello bajo el limpio cielo de este circo de montañas, aquí se han practicado siempre los deportes más en auge y si no sería justo manifestar que aquí nació, en España, el fútbol, sí me atrevo a decir que de aquí salieron una gran cantidad de jugadores y aficionados.

Entre los primeros recuerdo a Pepe Múgica, a los hermanos Bernabéu, campeones de España en 1917; a Ricardo Naveda, a los Mejías, del Campo y tantos más.

De tal manera El Escorial influyó en el fútbol, que aún los viejos aficionados, ante la bolea larga e incontrolada, gritan alborozados, ¡Viva El Escorial!

Y termino. Celebramos el primer Centenario de la Fundación del Real Colegio de Alfonso XII bajo la presidencia del bisnieto de aquel malogrado Monarca con el alborozo que produce tener aquí a su continuador en la silla de San Fernando.

Yo, Señor, al entregaros el pergamino que acredita vuestra Presidencia de Honor de nuestra Asociación, en nombre de todos los antiguos alumnos aquí presentes y de los que no pudieron venir, pido al Dios de San Quintín que vuestro reinado sea tan próspero y largo como el que más, y que cuando vengáis a este Real Sitio no olvidéis nunca la visita y el recuerdo para los que han de seguir enseñando y aprendiendo aquí, bajo el espíritu de los hijos de San Agustín y el impulso que le diera Su Majestad el Rey Don Alfonso XII (q. s. G. h.).

NOTAS

¹ P. Carlos Vicuña, O. S. A., *Origen de la palabra «Escorial»*, en «La Ciudad de Dios», abril-junio 1963, pág. 319.

² P. Samuel Rubio, O. S. A., *Los jerónimos de El Escorial, el canto gregoriano y la liturgia*, en «La Ciudad de Dios», abril-junio 1968, pág. 225.

³ P. Gregorio de Andrés, O. S. A., *Primer ofrecimiento del Monasterio de El Escorial a los agustinos en 1855*, en «La Ciudad de Dios», octubre-diciembre 1964, pág. 722.

⁴ *Op. cit.*

⁵ P. Gonzalo Díaz, O. S. A., *La escuela agustiniana desde 1520 hasta 1650*, en «La Ciudad de Dios», enero-marzo 1963, pág. 63.

⁶ *Op. cit.*, abril-junio 1963, pág. 189.

⁷ P. Leandro Soto, *Agustinos científicos contemporáneos*, en «La Ciudad de Dios», octubre-diciembre 1965, pág. 668.

⁸ P. Maurino Alonso Cantarino, *Nuestro Colegio*, Imp. del Real Monasterio, 1945.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



Día 1.º de Octubre: El Caudillo se dirige a la multitud en la plaza de Oriente.





JORNADA HISTORICA EN EL PALACIO DE ORIENTE

CIENTOS de miles de personas acudieron el día 1.º de Octubre a la Plaza de Oriente, de Madrid, en manifestación patriótica, como respuesta a las actitudes antiespañolas de dentro y fuera de nuestras fronteras. Su Excelencia el Jefe del Estado, tras la recepción ofrecida en el Palacio de Oriente, salió a los balcones que dan a la plaza del mismo nombre acompañado por su esposa, Príncipes de España, Gobierno y otras personalidades, y dirigió unas palabras a los manifestantes, quienes vitorearon a España, al Caudillo, al Príncipe y a las fuerzas del orden. Como testimonio de la histórica y patriótica jornada, recogemos en estas páginas parte de la crónica que, con tal motivo, publicó al día siguiente el diario «A B C», de Madrid, de José Baró Quesada, redactor político del citado diario.

"Tedéum en Palacio.— Su Alteza Real el Príncipe de España llegó a Palacio ayer, minutos antes de las once de la mañana, para asistir al Tedéum y a la recepción que todos los años se celebran con motivo del aniversario de la exaltación de Franco a la Jefatura del Estado y al mando supremo, como Generalísimo, de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire, acontecimiento histórico sucedido en la Capitanía General de Burgos el 1 de octubre de 1936, a los dos meses y medio de iniciada la guerra. El Tedéum se celebró otras veces en San Francisco el Grande y San Jerónimo.





4.



5.

1. El Caudillo acompañado por el Príncipe de España, recibe la adhesión del enorme gentío congregado ante el Palacio de Oriente.
2. El Caudillo y el Príncipe de España saludan a las autoridades antes de la recepción celebrada en Palacio.
3. Un momento de la recepción que tuvo lugar en el Salón del Trono del Palacio.
4. La multitud reunida en la Plaza de Oriente durante la manifestación patriótica.
5. El Príncipe de España y las autoridades durante el Tedéum oficiado en la capilla del Palacio de Oriente.

Don Juan Carlos, que llevaba uniforme de general del Ejército de Tierra, fue cumplimentado, a la puerta de la capilla del Palacio de Oriente, por el Gobierno, con su presidente y el de las Cortes, y por otras autoridades. Don Eloy del Moral, capellán del Regimiento de la Guardia, ofreció al Príncipe agua bendita y le dio a besar el 'Lignum Crucis'. Asistió a la piadosa ceremonia, junto con numerosas personalidades nacionales, el Cuerpo diplomático encabezado por el nuncio de Su Santidad el Papa. Había también varios preladados, entre ellos el cardenal primado de España. Ofició el arzobispo vicario general castrense.

La recepción.—Cerca de las doce y media se abrió en el Salón Rojo la

puerta que comunica con el comedor de diario y anunció el general Fuertes de Villavicencio: 'Su Excelencia el Jefe del Estado.' Y Franco, que vestía uniforme de capitán general, entró con Don Juan Carlos, seguidos ambos del teniente general Díez Alegría (don Luis), generales Gavilán y marqués de Mondéjar, don Ricardo Catoira y ayudantes de servicio. El Generalísimo y el Príncipe estrecharon la mano de los señores Arias Navarro y Rodríguez de Valcárcel; los ministros, los consejeros del Reino, el cardenal primado y los presidentes del Tribunal de Cuentas y del Consejo de Economía Nacional. Fuera, en la plaza de la Armería, a la que da ese salón, interpretó el himno español la banda del Regimiento de la Guardia.

Su Excelencia y Su Alteza Real pasaron al Salón Azul, donde les cumplieron los embajadores y jefes de Misiones extranjeras. Idéntica ceremonia se efectuó después en el Salón de Tapices. Allí se hallaban diversas Corporaciones y relevantes autoridades civiles y de las Fuerzas Armadas.

Ya en el Salón del Trono el Caudillo y el Príncipe, dio comienzo la recepción. A la derecha de Franco se situó Don Juan Carlos, y seguidamente el Gobierno y el Consejo del Reino. Ante el Jefe del Estado desfilaron durante media hora los arzobispos y obispos, los tenientes generales, los presidentes de Tribunales, los diplomáticos, los académicos, las Mesas de las Cortes y del Consejo Nacional, los



En estas fotos y en las de las dos páginas siguientes se ofrecen diversas vistas del funicular instalado en el Valle de los Caídos. En la primera foto el Consejero Delegado General del Patrimonio Nacional durante las palabras que dirigió a los asistentes para explicarles el significado y características de la instalación realizada por el Servicio de Obras y los Servicios Generales del Patrimonio.



representantes sindicales, los altos cargos de los Ministerios, el alcalde, el titular de la Diputación... En la plaza de la Armería tocaba la banda composiciones españolas.

Franco y el Príncipe, en el balcón de Palacio.—Concluida la recepción se trasladaron Su Excelencia y Su Alteza Real al comedor de diario. En él se encontraban Doña Carmen Polo de Franco y la Princesa, que recibieron el saludo del Gobierno y de varias personalidades acompañantes del Generalísimo y del Príncipe. De la plaza de Oriente, a la que dan los balco-

nes de ese comedor, llegaba un clamor multitudinario, ensordecedor. La plaza estaba abarrotada de público, como en otras históricas ocasiones, y verdaderas riadas humanas se veían desde esa altura por la calle de Bailén y las que bordean el Teatro Real y los jardines de Lepanto y de Pavía. imposible hacer un cálculo exacto, aunque no es exagerado hablar del millón de personas entre las congregadas en la plaza y sus inmediaciones.

Un impresionante flamear de pañuelos y una ovación atronadora, muy larga, con gritos ininterrumpidos de

'¡Franco, Franco, Franco!' acogió la presencia del Jefe del Estado en el balcón principal. Con él salieron su esposa, los Príncipes de España, los presidentes del Gobierno y de las Cortes, varios ministros, el alcalde y los jefes de las Casas respectivas.

Palabras del Caudillo.—Hecho el silencio, muy relativamente y muy a duras penas, pronunció el Generalísimo estas palabras, interrumpidas varias veces con grandes aclamaciones:

'Españoles: Gracias por vuestra adhesión y por la serena y viril ma-



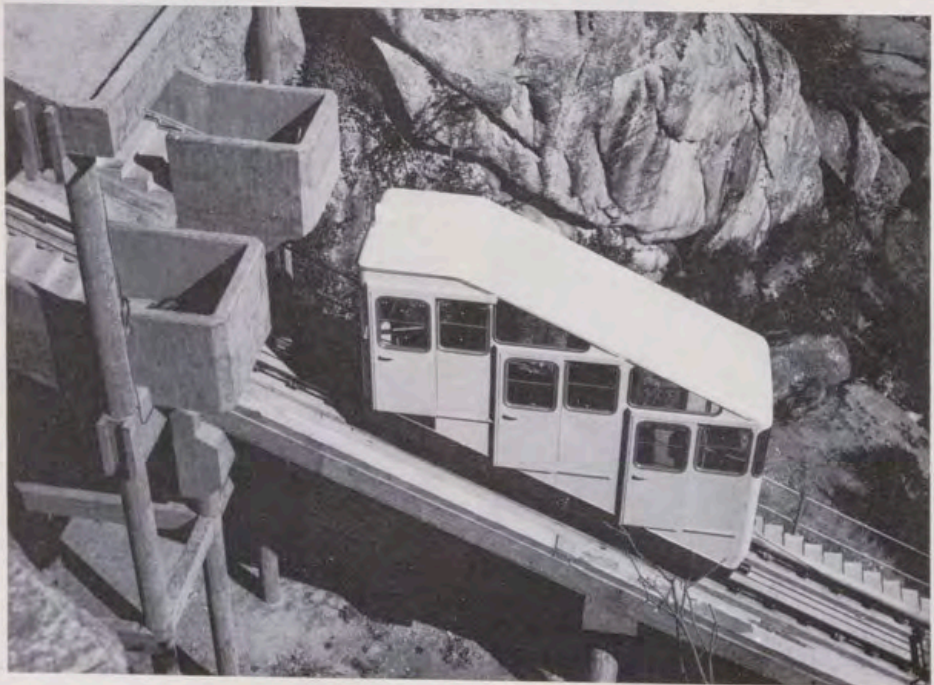
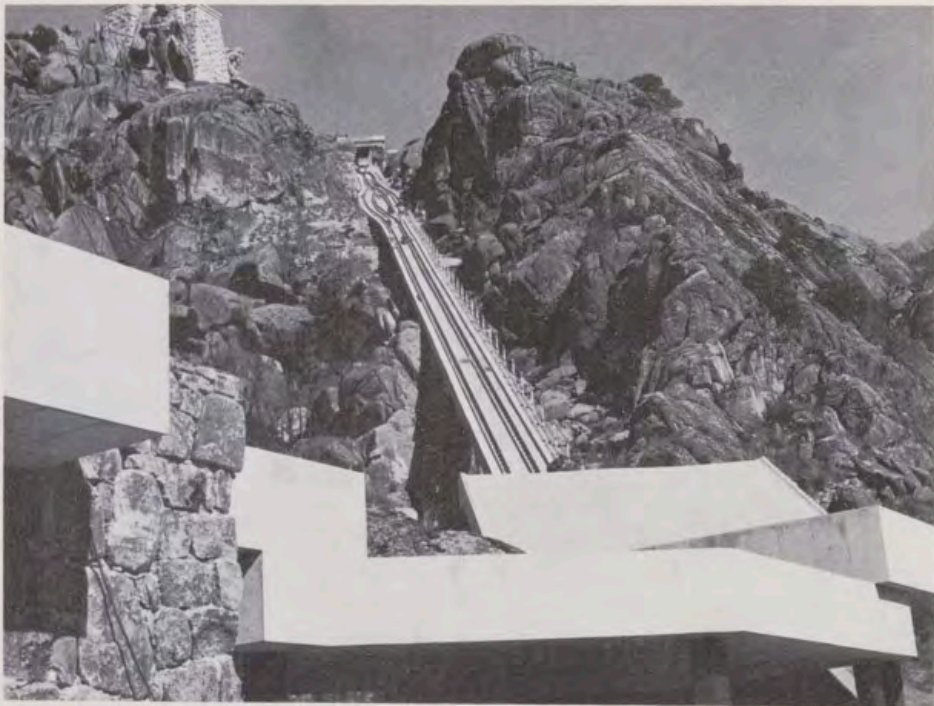
nifestación pública que me ofrecéis en desagravio a las agresiones de que han sido objeto varias de nuestras representaciones diplomáticas y establecimientos españoles en Europa que nos demuestran, una vez más, lo que podemos esperar de determinados países corrompidos, que aclara perfectamente su política constante contra nuestros intereses.

No es la más importante, aunque se presenta en su apariencia, el asalto y destrucción de nuestra Embajada en Portugal, realizada en un estado de anarquía y de caos en que se debate la nación hermana, y que nadie más interesado que nosotros en que pueda ser restablecido en ellos el orden y la autoridad.

Todo obedece a una conspiración masónica izquierdista en la clase política, en contubernio con la subversión comunista-terrorista en lo social, que si a nosotros nos honra, a ellos les envilece.

Estas manifestaciones demuestran, por otra parte, que el pueblo español no es un pueblo muerto, al que se le engaña. Está despierto y vela sus razones y confía que la valía de las fuerzas guardadoras del Orden Público, y suprema garantía de la unidad de las Fuerzas de Tierra, Mar y Aire, respaldando la voluntad de la Nación, permiten al pueblo español descansar tranquilo. Evidentemente, el ser español ha vuelto a ser hoy algo en el mundo. ¡Arriba España!

Más aclamaciones y cinco salidas más al balcón.—Nuevo flamear de pañuelos y agitar de banderas y pancartas, prolongadas ovaciones y canciones patrióticas rubricaron el discurso del Caudillo. Este se retiró con sus acompañantes al interior y, ante las reiteradas peticiones del pueblo, que quería verle otra vez, tuvo que salir al balcón cinco veces más. Seis en total. Una de ellas lo hizo en un bal-



cón contiguo cuando ya iba en dirección al ascensor por una puerta del comedor de diario."

INAUGURACION DEL FUNICULAR EN EL VALLE DE LOS CAIDOS

SE ha inaugurado, con la bendición por el Abad Mitrado de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, Dom José María de Lojendio e Irure, el funicular instalado por el Patrimonio Nacional para salvar el desnivel existente entre la explanada posterior y la base de la monumental Cruz. Se soluciona con este sistema el cómodo desplazamiento de los visitantes a este lugar.

Asistieron al acto el Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio; el Subsecretario de Información y Turismo, don Manuel Jiménez Quílez; el Consejero de Agricultura, don Alejandro Torrejón Montero; el Consejero de Arquitectura y Alcalde de Madrid, don Miguel Ángel García Lomas y Mata; el Secretario del Consejo del Patrimonio, don Armando de las Alas Pumariño Cima; primeras autoridades de Madrid y de la provincia, y altos funcionarios del Patrimonio.

En primer lugar, el señor Fuertes de Villavicencio explicó en nombre del Ministro de la Presidencia y Presidente del Patrimonio Nacional (ausente por encontrarse hospitalizado por un accidente sufrido) las características del funicular y justificó su instalación por ser el medio más idóneo para resolver el problema planteado, ya que es capaz, rápido, atractivo, cubierto, silencioso, poco visible y nada molesto para la vida de la Comunidad que habita en el Valle.

Palabras de don Fernando Fuertes de Villavicencio.—Procedemos hoy a la inauguración del funicular instalado por el Patrimonio Nacional en el Va-



lle de los Caídos para salvar el desnivel existente entre la explanada posterior y la base de la monumental Cruz. El hecho es motivo de indudable satisfacción porque, con esta obra, viene a resolverse un importante problema que había planteado: el del eficaz y cómodo desplazamiento de los visitantes a la terraza que se halla al pie de la Cruz.

Efectivamente, desde hacía algún tiempo se había observado esta necesidad como consecuencia del aumento del turismo. Normalmente, los visitantes terminan su recorrido en esa terraza a la que accedían, hasta el momento, por uno de dos sistemas: a pie o en el ascensor actualmente en servicio. El primero está vedado a muchas personas por el esfuerzo físico que supone; el segundo, por su capacidad limitada, obligaba a largas esperas, en muchas ocasiones de más de media hora y a las

molestias que se le producían a la Comunidad Benedictina. Ante esta situación el Patrimonio Nacional inició los estudios adecuados para decidir lo más conveniente.

Por fin se aceptó el funicular como el sistema más idóneo para este lugar dadas sus características: capacidad, rapidez, atractivo, cubierto, silencioso y poco visible. Esta última cualidad era muy importante ya que, desde el primer momento, existió la preocupación de no alterar la belleza del paisaje. Efectivamente, este funicular se adapta a la orografía del terreno y en su trazado se aprovechan una entalla natural y unas formaciones rocosas que cubren la visión de la línea, en una gran parte. En otras zonas, la ocultación está prevista con masas arbóreas.

Decidido el sistema de transporte comenzó la etapa de proyecto y de realizaciones. Junto al Servicio de

Obras y Servicios Generales del Patrimonio colaboraron en los trabajos: "TEA, Proyectos y Construcciones", para la parte mecánica del funicular; "AGROMAN", a la que se adjudicó, en concurso, las obras de infraestructura, y "CIMISA", la parte de electricidad.

Por su parte la Dirección General de Transportes Terrestres, a través de la 1.ª Jefatura Regional, efectuó cuantas pruebas estimó oportunas para la puesta a punto del funicular. También es preciso mencionar a la Fundación Generalísimo Franco, que se encargó de la decoración y mobiliario de la estación de salida.

El funicular del Valle de los Caídos sigue una trayectoria en línea recta sureste-norte, con una longitud, en proyección horizontal, de 251 metros. En la terminal inferior está la estación de reenvío y en la superior el accionamiento y mando. Ambas estaciones disponen de andenes de embarque con plataformas en forma de escalera, para adaptarse a la pendiente del trazado y de los vehículos. El funicular consta de dos vagones —con capacidad cada uno para 40 personas y un acompañante— con movimiento de va-y-ven sobre una vía única, que tiene un cruce en el trazado medio del recorrido.

La instalación está proyectada para realizar un transporte de mil personas por hora, entre las dos estaciones y en cada sentido, a una velocidad de tres metros y medio por segundo. Para el funcionamiento existen los correspondientes equipos motores y eléctricos, con un centro de transformación y línea de alta tensión. Además se han construido los edificios auxiliares necesarios.

Sólo me queda, para terminar, agradecerles muy sinceramente la gentileza que todos ustedes han tenido al acudir a este acto. Muchas gracias.

PUBLICACIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL

LIBROS DE ARTE, HISTORIA Y GUIAS TURISTICAS

ENTRE sus publicaciones destacan, por su cuidada presentación e interés documental y literario, los siguientes libros:

- EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO (declarado de interés turístico). Compendio ilustrado de manera incomparable, con 454 ilustraciones a todo color y 80 en blanco y negro, en 448 páginas que tratan del Monasterio en todos sus aspectos, divididas en 20 apartados.
- PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL (declarado de interés turístico). Las extraordinarias riquezas de los Palacios de Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Aranjuez, La Granja de San Ildefonso, Riofrío, Alcázar de Sevilla, Pedralbes de Barcelona, Almudaina de Palma de Mallorca, El Pardo, Moncloa y la Zarzuela, se exhiben al lector a través de 551 reproducciones a todo color, contenidas en 458 páginas, con textos en español y folletos anexos en inglés y francés.
- EL PALACIO REAL DE MADRID. Un grandioso libro de 472 páginas con cerca de 500 ilustraciones a todo color, donde se estudia totalmente la historia, la arquitectura y las obras de arte de este monumento en trabajos de 15 especialistas.
- MUSEOS DE MADRID (declarado libro de interés turístico). Un volumen de más de 300 páginas, encuadernado en imitación piel, con ilustraciones en color y artículos de los directores de los Museos madrileños.
- MUSEOS DE BARCELONA. Libro con más de 350 páginas, ilustraciones a todo color y trabajos que estudian los Museos de la ciudad Condal. Encuadernado en imitación piel.
- LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA. Estudio de este códice del siglo XV, el más bello de arte flamenco existente en España, obra del famoso pintor de libros Guillermo Vrelant, de Brujas. Perteneció a las reinas Juana Enríquez, a Isabel la Católica y a Juana la Loca. Bellísimas miniaturas sobre la Vida de la Virgen, Vida y Pasión de Jesús, Santoral, etcétera. 62 págs. con 16 láms. a todo color.
- LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI, REY DE CASTILLA. Historia de este códice de los siglos XIV-XV, la obra española más antigua y más completa sobre la caza y monterías. Miniaturas de escuela castellana del siglo XV sobre el tema del texto. 32 págs. con 8 láms. a todo color.
- LAS PAREJAS. JUEGO HIPICO DEL SIGLO XVIII. Estudio del manuscrito miniado del mismo título y uno de los más bellos que se conservan en la Biblioteca de Palacio. Impreso en papel «couché», tiene 70 págs. con 2 ilustraciones en negro y 16 láms. a todo color.
- FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI. Estudio del manuscrito de Carlos Broschi Farinelli escrito en el siglo XVIII. Impreso en papel «couché», tiene 96 págs. y, como complemento del texto, 16 láminas a todo color.
- EL CODICE AUREO. Libro en el que se estudia este Códice, o Codex Aureus, de la Biblioteca de El Escorial (del siglo XI), cuyo contenido son los cuatro Evangelios. Impreso en papel «couché», tiene 84 páginas y 16 láminas a todo color.
- TEATRO MILITAR DE EUROPA. Estudio de la parte correspondiente a uniformes españoles del manuscrito del siglo XVIII, por Alfonso Taccoli. Impreso en papel «couché», contiene 16 láminas a todo color.
- GUIAS TURISTICAS. Una colección en la que se presentan con texto conciso y sugestivo, y numerosas ilustraciones a todo color, los diversos Sitios Reales. Hasta el momento se han editado las siguientes guías: **Real Monasterio de las Huelgas de Burgos.—Granja de San Ildefonso y Riofrío.—Santa Cruz del Valle de los Caídos.—Reales Alcázares de Sevilla.—Real Armería de Madrid.—Monasterio-Convento de las Descalzas Reales.—El Escorial. Palacio Real de Madrid.—Palacio de El Pardo.—Museo de Carruajes.—Palacio de la Moncloa.—Palacio y Museos de Aranjuez.**
- REVISTA «REALES SITIOS» (publicación trimestral). Unas 80 páginas en papel «couché». Más de 150 ilustraciones a todo color y blanco y negro. Interesantes artículos y trabajos sobre Monasterios, Palacios y Residencias Reales. Desplegables a todo color.

La EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL edita también tarjetas postales de diferentes tamaños (en blanco y negro y a todo color) y multitud de diapositivas de todos los lugares artísticos, complementados con texto explicativo.

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



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

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

Se pueden adquirir en la Librería-Editorial del Patrimonio Nacional, plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléfono 241.80.37, Madrid (13), y en la Revista REALES SITIOS, Palacio de Oriente, teléfono 248.74.04, Madrid (13).

Para los que no tienen un segundo que perder (por ejemplo: en la tierra, en la luna o bajo el mar)

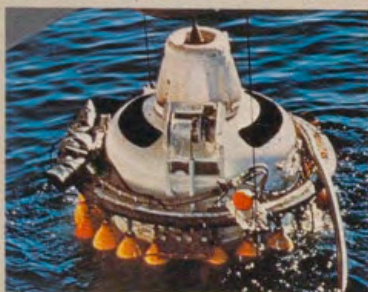
Cuando usted vaya a la Luna de turismo procure no perder un segundo en el camino. Por su seguridad y por su bien, para que usted pueda



pasearse por allí tranquilamente, sin pérdidas inútiles -y peligrosas- de tiempo, le convendrá llevar un Speedmaster en la muñeca. Igual que

los astronautas norteamericanos al conquistar la Luna.

Cuando usted descienda a 500 metros bajo el mar a pasar el "weekend" en su refugio submarino,



tendrá que llevar un reloj que aguante firme sin perder un segundo por las juntas. Bajo el mar un segundo puede ser vital. Llevará, a buen seguro, un Seamaster.

Como el comandante Cousteau y los buzos de la Operación "Janus" al batir los records de permanencia y resistencia humana bajo el agua.

Cuando usted compita en las 24 horas de Le Mans o de su ciudad, con su bólido-utilitario, si quiere ganar no deberá perder... ni un segundo. Confiará



en su Omega Electrónico f 300 que le garantizará una precisión de ± 1 segundo en los 86.400 que dure la carrera. Y la electrónica Omega vigilará para

que no ya un segundo, sino ni una sola milésima de segundo se pierda al establecer los tiempos. Como ya ha demostrado en 13 Olimpiadas y en multitud de competiciones Internacionales.



Cronometrador oficial de los Juegos Olímpicos de Innsbruck y Montreal 1976.

Ω OMEGA

Sin perder un segundo



1. Ref. ST 168.057. Omega Constellation. Cronómetro oficialmente controlado. Impermeable, automático, calendario y semanario. Caja y brazalete de acero.
2. Ref. ST 366.827. Omega Seamaster Cosmic 2000. Automático y calendario. Impermeable. Bisel giratorio 0-60 para inmersiones. Caja y brazalete de acero.
3. Ref. ST 176.002. Omega Speedmaster Mark III. Cronógrafo automático, calendario e impermeable. Cristal mineral. Escala taquimétrica. Caja y brazalete integrado de acero inoxidable.